Allégorie et mélancolie dans l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais

Deyse dos Santos Moreira

▶ **To cite this version:**

Deyse dos Santos Moreira. Allégorie et mélancolie dans l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais. Linguistique. Sorbonne Université; Universidade federal fluminense (Niteroi, Brésil), 2021. Français. NNT : 2021SORUL076 . tel-03813492

HAL Id: tel-03813492

https://theses.hal.science/tel-03813492

Submitted on 13 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED 0020)

Laboratoire de recherche EA 2561 – CRIMIC

Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF / CAPES

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

DOUTOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Discipline : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone / Literatura Comparada

Présentée et soutenue par :

Deyse DOS SANTOS MOREIRA

le 19 octobre 2021

Allégorie et mélancolie dans l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais

Sous la direction de :

M. Michel RIAUDEL – Sorbonne Université, Mme Ida ALVES – Universidade Federal Fluminense, Mme Sandra TEIXEIRA – Université de Poitiers

Membres du jury :

M. RIAUDEL, Michel, professeur, Sorbonne Université
Mme ALVES, Ida, professeur, Universidade Federal Fluminense
Mme TEIXEIRA, Sandra, MCF, Université de Poitiers
Mme DUMAS, Catherine, professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme BOSI, Viviana, professeur, Universidade de São Paulo
M. COELHO, Eduardo, professeur, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mme MATOS FRIAS, Joana, professeur, Universidade de Lisboa

para a minha mãe, que batalhou para que eu pudesse estudar
para o Fábio e a Eloiza, pelos caminhos poéticos: veredas
para a Fanny, mon chez moi

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Michel Riaudel, Ida Alves e Sandra Teixeira, pelos anos de orientação dedicada, generosa e paciente, pelas leituras sempre tão atentas, pelos diálogos que iluminam e por todo o apoio imprescindível.

Aos poetas Luís Quintais e Francisco Alvim, pelas entrevistas concedidas e pelos encontros.

À professora Catherine Dumas, pelas aulas cativantes, pela orientação no mestrado e por todo incentivo ao longo de meus estudos.

Aos professores Paola Poma e Augusto Massi, pelo ensino e amizade desde os tempos da graduação, pela presença e convívio tão especial.

Aos membros de meu comité de suivi de thèse, Fernando Curopos e Maria Araújo da Silva, e aos professores membros da banca de qualificação, Masé Lemos, Eduardo Coelho e Luís Maffei, pela leitura, diálogo e contribuições indispensáveis.

Aos professores Viviana Bosi, Eduardo Coelho, Catherine Dumas e Joana Matos Frias, por terem aceitado a participar da banca de defesa desta tese.

Às professoras Rosa Martelo e Ana Luísa Amaral, pelas disciplinas cursadas na pós-graduação, tão produtivas e apaixonantes.

Aos amigos no Brasil, Fábio Paiva, Eloiza Oliveira, Eduardo Moreira, Paloma Roriz, Luana Leal, Joana Aguiar, Mônica Ribeiro, Juliana Vinuto, Juliana Ramos, Raquel Camargo e Alenice Abrantes, pela presença, incentivo e carinho.

Aos amigos na França, Mirella Botaro, Hendy Thetis, Teresa Silva, Clément Blancher, Ian Harris, Eva Marauri, Michel Chandeigne, Silvia Amorim, Rafael Mendes, Ilana Heineberg, Noemie Leduc, Yuri Mourão, Carolina Rodrigues, Maria Teixeira e Daniele Eckstein, pela força constante e pelos momentos juntos.

Aos meus pais, Gesiana e Donizete, à minha avó Celi, ao meu padrasto John, por toda presença, afeto e apoio irrestrito.

À Fanny, minha gratidão pelo apoio inestimável, pela presença e paciência cotidiana.

Ao Odin e ao Jean-Patrick, pelas distrações felinas.

SUMÁRIO

Introdução 15

PRIMEIRA PARTE
ALEGORIA E MELANCOLIA: CHAVE DE LEITURA

1. Considerações diacrônicas: do classicismo ao romantismo 33

1.1. Faces da alegoria.....33
1.2. A subjetividade melancólica.....41

2. Walter Benjamin e o drama trágico alemão 49

2.1. Conceito benjaminiano de alegoria.....49
2.2. Melancolia: fatalismo e despersonalização.....58
2.3. Expressão do fragmentário 60
2.4. Luto e jogo 68

3. O Baudelaire de Benjamin: poeta da alegoria e melancolia modernas 71

3.1. Efêmero e eterno.....71
3.2. A cidade e a multidão: spleen e decadência.....73
3.3. Cabotino: a figura do sujeito moderno 76
3.4. *Onde encontraste a beleza?* 79

SEGUNDA PARTE

O CONTEMPORANEO: DOIS POETAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

1. Francisco Alvim: o diplomata e *o poeta despaisado* 89

1.1. Um poeta marginal? 89
1.2. Vozes em cena 110
1.3. *Meio do caminho*: poesia do desencanto 125

2. Luís Quintais: o antropólogo e *a inútil poesia* 135

2.1. *A imprecisa melancolia* 135
2.2. Legado moderno: ecos e revisitação 145
2.3. *Regressará à leveza do ver* 155

TERCEIRA PARTE

JOGO DE LINGUAGEM

1. Forma poética 177

1.1. Fluxo temporal e narratividade 177
1.2. Sujeito poético: fragmentação e indeterminação 189

2. Imagens poéticas: entre permanência e fugacidade 209

2.1. *Meus olhos são telas d'água* 209
2.2. Espaços urbanos: uma estética da decadência 223

3. *Isso? Também faço*: faces da apropriação 245

3.1. O processo paródico, entre repetição e transformação 245
3.2. Compilação e bricolagem, *o trabalho da citação* 259

Conclusão 281

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes primárias.....293

De Francisco Alvim 293
De Luís Quintais 296

2. Fontes críticas sobre os autores 298

Francisco Alvim.....298
Luís Quintais 302

3. Bibliografia Geral 304

ANEXOS

1. *O mundo já acabou, e agora o que fazer?* Entrevista a Luís Quintais (2012) 317

2. Humor e melancolia: montagem poética. Entrevista a Francisco Alvim (2018).....325

RESUME DE THESE EN FRANÇAIS

Introduction 345

PREMIÈRE PARTIE
ALLEGORIE ET MELANCOLIE : CLE DE LECTURE

1. Considérations diachroniques : du classicisme au romantisme.....351

1.1. Les facettes de l'allégorie 351

1.2. La subjectivité mélancolique 354

2. Walter Benjamin et le drame baroque allemand 358

2.1. Le concept benjaminien de l'allégorie 358
2.2. La mélancolie : le fatalisme et la dépersonnalisation 362
2.3. L'expression du fragmentaire 363
2.4. Le jeu de deuil 365

3. Le Baudelaire de Benjamin : poète de l'allégorie et de la mélancolie modernes 367

3.1. Le transitoire et l'éternel 367
3.2. La ville et la foule : spleen et décadence 369
3.3. La figure du sujet moderne 370
3.4. *Où as-tu trouvé la beauté ?* 371

DEUXIÈME PARTIE
LE CONTEMPORAIN : DEUX POETES D'EXPRESSION PORTUGAISE

1. Francisco Alvim : le diplomate et *le poète dépaysé* 377

1.1. Un poète marginal ? 377
1.2. Voix en scène 382
1.3. *Au milieu du chemin* : une poétique du désenchantement 385

2. Luís Quintais : l'anthropologue et *la poésie inutile* 389

2.1. *La mélancolie imprécise* 389
2.2. L'héritage moderne : échos et revisitation 393
2.3. *Tu reviendras à la légèreté de voir* 399

TROISIÈME PARTIE
JEUX DE LANGAGE

1. 1. Forme poétique 407

1.1. Flux temporel et narrativité 407
1.2. Sujet poétique : fragmentation et indétermination 413

2. Images poétiques : fugacité et permanence 421

2.1. Mes yeux sont des toiles d'eau 421
2.2. Espaces urbains : une esthétique de la décadence 425

3. *Mais cela, je le fais aussi* : facettes de l'appropriation 435

3.1. La parodie, entre répétition et transformation 435
3.2. Compilation et bricolage, *le travail de la citation* 443

Conclusion 457

olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la
se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas,
cada uma contendo seu próprio vazio

Robert Smithson

estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão
da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos
permite imaginar outros tipos de começo

Marcos Siscar

INTRODUÇÃO

A linguagem fragmentária que caracteriza as obras do poeta brasileiro Francisco Alvim (1938 –) e do poeta português Luís Quintais (1968 –) provoca instabilidade na voz enunciativa e descontinuidades temporal e imagética. No entanto, a narratividade e a descrição – que pressupõem uma sequência de eventos e de registros mais ou menos encadeados – são também marcas dessas obras tão significativas quanto à fragmentação, o que lança os poemas num espaço textual de embate entre o impulso de narrar ou de descrever e a sua impossibilidade. A escrita constitui-se permeada de lacunas, ou seja, de referentes móveis e inacabados que desorientam nosso olhar de leitor e suspendem nossas investidas de construção de sentido. À vista disso, é curioso que os fragmentos enunciativos e imagéticos não resultem em cenas inertes. Ao contrário, se o aspecto descontínuo refrata o sentido, são justamente os momentos de suspensão, de impasse, que levam a outra coisa e promovem novas significações e possibilidades de recombinar imagens e vozes e de dar continuidade ao narrado e ao descrito, mesmo em sua incompletude. Estamos diante de expressões poéticas cujo processo de construção de sentido não é totalizador, implicando constantes perdas não apenas sintáticas, mas semânticas: os estilhaços de cenas registram situações de precariedades, desventuras, além de capturar a fragilidade do corpo e a hostilidade e violência das relações sociais através de um olhar atento a tudo que vai morrendo ou se degradando.

Quais procedimentos textuais são mobilizados neste modo de destruição e construção de sentido? Que paradigma de subjetividade é delineado em face de cenários sempre incompletos e infelicitados? A análise dessas questões suscita uma problematização da intersecção entre expressão alegórica – marcada pela linguagem fragmentária e pelo fluxo temporal descontínuo – e subjetividade melancólica – que traz

a dimensão da perda de sentido, ou do tempo morto e irrecuperável. Assim, através de um estudo comparativo entre as obras de dois poetas contemporâneos de expressão portuguesa, esta tese[1] tem por objetivo investigar a relação entre alegoria e melancolia, como chave de leitura que nos permite examinar a forma peculiar como essas poéticas reagem aos impasses, transformando o drama humano em jogo de linguagem.

Compreendo essas obras como contemporâneas não apenas no sentido etimológico do termo – oriundo do latim *contemporaneus*, remetendo àquilo que é do mesmo tempo –; ou seja, não somente pelo fato de seus autores viverem no tempo presente e continuarem a publicar livros[2]: "o contemporâneo não pode ficar no fatual da simultaneidade. O autor rotulado contemporâneo deve dizer, conscientemente ou não, algo sobre o tempo presente[3] (NOUDELMANN, 2010, p. 65, tradução nossa). Nessas poéticas, o tempo presente torna-se objeto de reflexão; elas ajudam-nos a interpretá-lo e a criar uma ideia de contemporâneo:

> como qualquer objeto de pensamento, o contemporâneo não é dado, ele é construído. A simultaneidade dos acontecimentos que constituem o presente se impõe em certa medida a todos, mas fica à espera da interpretação singular que lhe dará forma e sentido, e que permanece peculiar a cada um. […] toda percepção do presente se baseia – implícita ou explicitamente – em uma invenção do contemporâneo que,

[1] Esta tese foi redigida inteiramente em língua portuguesa, de modo que buscamos as traduções brasileiras ou portuguesas das citações teóricas e críticas, quando havia, ou fizemos traduções próprias para incluí-las no corpo do texto, acompanhadas dos originais na língua fonte nas notas de rodapé. Além disso, a citação dos poemas seguiu a norma de cada país (brasileira ou portuguesa) utilizada pelos autores.

[2] Francisco Alvim (1938 –) publicou seu primeiro livro, *Sol dos cegos,* em 1968, tornando-se mais conhecido na década de 70, sobretudo ao aproximar-se do grupo denominado de poetas marginais, do Rio de Janeiro. Luís Quintais (1968 –) começou a publicar na década de 90, estreando com o livro *A imprecisa melancolia*, em 1995, o qual obteve o Prêmio Aula de Poesia de Barcelona. Levando em conta que a construção do contemporâneo, enquanto objeto de pensamento, engloba o encontro de várias gerações, é interessante observar que ambos nos convidam a pensar o tempo presente a partir de uma forma poética do impasse.

[3] Texto fonte em francês: "le contemporain ne peut pas en rester au factuel de la simultanéité. L'auteur étiqueté contemporain doit dire, consciemment ou pas, quelque chose sur le temps présent".

> por sua vez, supõe a construção de uma genealogia que reivindica um passado, evocando um futuro[4]. (FOREST, 2010, p. 81, tradução nossa)

A intensa reflexão que essas obras promovem sobre nossa época decorre de uma relação de estranhamento com o tempo presente, o que nos faz pensar no conceito de contemporâneo de Agamben (2015). Há um movimento de aproximação, quando os poemas dão a ver elementos circunstanciais – através da presença de fatos do cotidiano, com seus meios de transporte, notícias de jornais, televisão, músicas etc., mas há também um movimento de afastamento – através de um mal-estar do sujeito poético, de uma desarmonia com o seu tempo. Segundo Agamben (2015), o contemporâneo se dá nessa relação paradoxal que provoca uma descontinuidade temporal, abrindo uma perspectiva fora do tempo cronológico. Retomando Barthes, o filósofo afirma que "O contemporâneo é o inatual[5]" (AGAMBEN, 2015, p. 8, tradução nossa), referindo a uma defasagem entre o ser e o tempo a qual lhe permite justamente ter um campo de visão inteligível: "Aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele, nem adere às suas exigências, e se define, neste sentido, como inatual[6]" (AGAMBEN, 2015, p. 10, tradução nossa). O caráter inatual do contemporâneo é representado por Agamben através de um jogo de visibilidade do tempo presente:

> Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não consegue, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E também por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de fixar o olhar no escuro da época, mas também de perceber

[4] Texto fonte em francês: "comme tout objet de pensée, le contemporain n'est pas donné, il est construit. La simultanéité des événements qui font le présent s'impose jusqu'à un certain point à tous mais elle reste en attente de l'interprétation singulière qui lui donnera forme et signification, et qui reste propre à chacun. […] toute perception du présent s'appuie – implicitement ou explicitement – sur une invention du contemporain qui, elle-même, suppose la construction d'une généalogie, revendiquant un passé, en appelant à un avenir.

[5] Texto fonte em francês: "Le contemporain est l'inactuel". *Cf.* Roland Barthes, *La Préparation du roman ? Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2015. O crítico francês foi inspirado por sua vez pelas *Considerações inatuais* de Friedrich Nietzsche.

[6] Texto fonte em francês: "Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel".

> nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, afasta-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual só podemos faltar[7]" (AGAMBEN, 2015, p. 26-27, tradução nossa).

Nessa perspectiva, essas obras são contemporâneas porque nos permitem olhar o presente neutralizando as suas luzes, suas demandas e toda a massa do real vivido, para avistar a escuridão, o não vivido. Em outras palavras, elas ativam nossa retina, como visão outra que permite enxergar os vestígios do passado os quais atualizam e transformam o tempo presente; permite questionar origens, construindo assim um pensamento crítico sobre nossa época: "O presente nada mais é do que a parte do não vivido em todo vivido […] A atenção a este não vivido é a vida do contemporâneo[8]" (AGAMBEN, 2015, p. 38, tradução nossa).

A atitude inquieta[9] e dialética a partir da qual essas obras ajudam-nos a pensar o tempo presente configura a primeira hipótese desta tese: se, por um lado, temos o registro de uma experiência do real esvaziada de sentido, um mundo em perda, ou seja, a incontornável dimensão fragmentária que produz perda sintática e semântica, impossibilitando traçar uma composição totalizante, por outro lado, essas poéticas reagem ao esvaziamento de sentido, confrontando a ideia de um presente ininteligível e pluralizado nos restos do passado, ou ainda "a sensação de que nada está acontecendo" (SISCAR, 2016, p. 10), seja pela dramatização desse mundo em perda, seja por cenas de pensamento, dando visibilidade lúdica aos impasses na medida em que os problematizam

---

[7] Texto fonte em francês: "Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela, être contemporains. C'est bien pourquoi les contemporains sont rares. C'est également pourquoi être contemporain est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capables non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. Ou encore : être ponctuels à un rendez-vous qu'on ne peut que manquer".

[8] Texto fonte em francês: "Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu […] L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain".

[9] Refiro-me ao espírito crítico e contestatório dessas poéticas contemporâneas, apontado por Marcos Siscar como uma das contribuições do pensamento de vanguarda: "A disposição questionadora e investigadora em relação ao presente é, de fato, um de seus predicados mais salientes. E talvez continue sendo o ponto com o qual nos debatamos, quer seja no momento em que lamentamos o fim de uma época de "heroísmos" do poeta e da poesia, quer seja no momento em que aceitamos muito rapidamente a pulverização da ideia de poesia em situações culturais e estéticas por demais inespecíficas". (SISCAR, 2016, p. 13)

por meio de um jogo de linguagem, cujos contrassensos vão mobilizar e, por vezes, ironizar o olhar melancólico, desviando-o de sua posição de inércia e fatalismo.

A segunda hipótese é que o jogo de linguagem, guardando as peculiaridades de cada uma dessas poéticas, além de ativar a capacidade imaginativa do leitor em criar imagens e situações outras, provoca uma reflexão sobre a própria escrita poética e sua potência em testemunhar a história humana – o ser no tempo. Nessa perspectiva, ainda que os poemas exponham uma consciência que se sabe pertencente à opacidade do mundo que representam, ainda que as palavras também sejam um material desgastado, suspeito e ameaçado de desaparição, ao transformarem o espaço da catástrofe, tomado pela ideia de fim, em espaço de movimento, de criação, aberto e inacabado, elas deslocam consigo o legado da tradição literária, como possibilidade de configurar novos começos. Assim, torna-se igualmente inovadora a reciclagem de materiais que essas obras promovem através de apropriações de outras obras, atualizando nossa memória artístico-cultural, sem deixar de expor a relação conflituosa com essa herança. O que esta tese defende, portanto, é que a confluência da alegoria e da melancolia é um dos aspectos mais significativos para pensar essas questões dialéticas na poesia contemporânea e em nosso tempo do presente.

O intuito desta pesquisa não é dar respostas aos impasses, mas traçar algumas de suas configurações no âmbito poético, que nos ajudem a pensar o âmbito histórico e social. Nessa empreitada analítica, não podemos perder de vista que o *corpus* poético se constitui de um conjunto de obras inacabadas, que continuam a ser escritas. Ademais, vale mencionar a particularidade de meu lugar de fala, enquanto pesquisadora brasileira, tendo morado um período do mestrado em Portugal[10], mas vivendo na França há 4 anos, país no qual desenvolvi praticamente toda a investigação dessa tese – com algumas estadias no Brasil e em Portugal –, e que me proporcionou um "estar entre", um espaço privilegiado de diálogo com a circulação de escritores e críticos. De fato, o meu lugar de fala é fora do lugar, isto é, fora de meu país e dos contextos literários lusófonos sobre os

[10] Em 2010, iniciei um mestrado na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, sob a orientação da Professora Catherine Dumas. Em 2012, tive a oportunidade de realizar um intercambio na Universidade do Porto, por meio de uma bolsa ERASMUS, que me permitiu aprofundar meus estudos sobre poesia portuguesa contemporânea, defendendo, em 2013, minha dissertação intitulada "Poesia e resistência, os vazios na obra poética de Luís Quintais".

quais me debruço. Essa posição particular, em trânsito, esse "estar entre" me permitiu *prendre du recul*, examinar um *corpus* poético escrito em português e seus contextos histórico-sociais a partir de um campo de visão permeado pela vivência em outra língua e cultura – francesa – a qual tornou a apreciação dos poemas em português um trabalho analítico menos evidente, despertado para maior sensibilidade – e por vezes estranhamento – à sonoridade e à polissemia das palavras. E não é apenas o meu lugar de fala que se encontra "entre" três países. A própria elaboração dessa pesquisa também configurou um lugar de trânsito e diálogo "entre" três universidades – Université de Poitiers, Sorbonne Université e Universidade Federal Fluminense – e três orientadores – Sandra Teixeira, Michel Riaudel e Ida Alves –, de modo que o trabalho analítico também atravessou referentes móveis, variados pontos de vista os quais aprimoraram as investidas de construção de sentido dos poemas.

Este trabalho principia com uma breve abordagem dos conceitos de alegoria e de melancolia. Compreendida pela retórica ocidental como uma linguagem que remete a outra, ou como a representação de um conceito abstrato, é significativo o quanto a alegoria, em vários períodos históricos, foi considerada um recurso a ser evitado. Seja por ser vista como ornamento que poderia tornar o discurso demasiado hermético, seja pela arbitrariedade de sua transposição semântica. Nessa perspectiva, o Romantismo cavou tão profundamente a sua já clássica má-fama que os ecos de desdém, o "torcer o nariz" são visíveis nos dias atuais. Diante do enaltecimento estético do símbolo pelos românticos, a alegoria foi vista como uma deficiência da linguagem em desvelar o verdadeiro sentido, uma técnica artificial esquemática. Ora, quando lemos críticos a depreciar a literatura de produção recente – como, por exemplo, a denominada literatura de testemunho da década de 70 no Brasil – pela estética alegórica, empobrecedora e tipificada[11], eles estão a reduzir a alegoria à "mero modo de ilustração significante" (BENJAMIN, 2009, p. 173), a uma convenção, atacando igualmente seu potencial

[11] A esse respeito, é significativo o debate em torno do "problema alegórico" na entrevista com Davi Arrigucci Jr., publicada em 1980 sob o título de "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente", na qual participaram Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik, João Luiz Lafetá e Carlos Vogt. Apesar de a conversa girar em torno do romance, as considerações feitas sobre o caráter circunstancial, a linguagem mais direta e o uso de um recurso alegórico ajudam-nos a pensar a poesia publicada a partir dos anos 70 tanto no Brasil como em Portugal.

inventivo, uma vez que se “atribui sentido a tudo, portanto, a nada” (ARRIGUCCI, 1980, p. 12). A desqualificação da alegoria pela arbitrariedade na relação entre significante e significado também é clássica. Ao trabalhar com a diferença na transposição entre os signos, ela provoca uma difusão de sentido, e não uma fusão semântica, desenvolvendo-se por intermitência imagética. Sua forma móvel e dialética exige um movimento de reiterabilidade da leitura, que deve tecer relações, ir e voltar, atento aos detalhes; sua constituição de sentido é transitória, manifestando uma experiência temporal contingente. Logo, a representação de um objeto pela linguagem alegórica não faz encolher suas vias interpretativas. Não há mera substituição de uma representação por uma ideia abstrata totalizante. Trata-se de uma linguagem descontínua, a qual rescinde “a falsa aparência da totalidade” (BENJAMIN, 2009, p. 188). Benjamin valorizou a alegoria justamente por aspectos que tanto a condenam: seu caráter arbitrário, em oposição à ideia de totalidade e epifania do símbolo.

Foram poucos os períodos históricos em que a alegoria teve um espaço relevante, como na idade média, sendo explorada pelos teólogos na interpretação das Escrituras Sagradas, e, sobretudo, no período do Barroco, no qual a alegoria passa a ser figura estilística dominante, expressão de uma estética dialética, oscilante entre o sentido eterno e transitório, profano e o sagrado. Sua pluralidade semântica, hermetismo e caráter descontínuo permitiram que a alegoria representasse, na arte barroca, um mundo cindido, uma experiência temporal da história afastada da mítica, do mundo divino, constituída pela “vivência do tempo que mata” (BENJAMIN, 2009, p. 90). Portanto, ao estudar o drama trágico alemão, Benjamin apresenta uma primeira perspectiva para compreendermos a relação entre expressão alegórica e subjetividade melancólica: ambas apresentam uma experiência temporal do transitório e da finitude que implica um movimento de reiteração e suas perdas. Assim, elas expressam uma visão não totalizante, funcionando como expressão do fragmentário.

A concepção da subjetividade melancólica, desde sua descrição em *Problema XXX*, de Aristóteles, passando pela Teoria Humoral de Pólibo e Hipócrates, foi associada ao caráter dos gênios, em sua oscilação entre loucura e inventividade, cuja explicação seria um desequilíbrio das misturas corporais, sendo que os indivíduos nos quais predominava a bile negra manifestavam um temperamento apático, intercalado com impulsos criativos. Na mesma perspectiva, a astrologia relacionou a disposição

inconstante do melancólico à influência de Saturno, planeta responsável por investir a alma de contrastes. À vista disso, se a melancolia é considerada uma doença, um mal que acomete o ser e o destitui de sua vitalidade, ela não deixa de apresentar um lado prestigiado, enigmático, caracterizando os seres de exceção. Maria Rita Kehl (2015) explica que, já na antiguidade, o mal-estar do melancólico indicaria um sintoma social em desacordo com as aspirações e normas da época. Nesse prisma, na Idade Média, na medida em que a ordem social passou a ser os princípios da fé cristã, a melancolia foi associada à acédia, abatimento da alma que a faz distanciar-se de Deus. Ademais, considerava-se igualmente que os melancólicos medievais possuíam um saber sobrenatural. Benjamin (2009) denomina "sintoma de despersonalização" a este estado de desvitalização dos afetos e desvalorização das ações humanas. Ao estudar o drama trágico alemão, o crítico mostrou como a melancolia se caracterizou entre a acédia e a força criativa, traduzindo um destino fatalista nas figuras inconstantes do príncipe e do cortesão, as quais, por sua vez, refletem a desesperança e a fatalidade do desenvolvimento da história da civilização.

Ainda que, no prisma romântico, a melancolia tenha sido tema aclamado pelos poetas, manifestando uma experiência de volúpia, um sentimento sublime, na modernidade, ela volta a exprimir um sentimento de decadência, traduzido na poesia de Baudelaire pelo *spleen,* a "inevitável caducidade de todas as coisas" (BENJAMIN, 1989, p. 84). O sintoma de despersonalização que caracterizou o estado melancólico na representação do príncipe e do cortesão no drama trágico alemão, volta a ser analisado na poesia de Baudelaire através da figura do herói moderno, desenraizado e mutável em seus papéis precários: "A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível". (BENJAMIN, 1989, p. 94). Apesar da perda identitária do sujeito e do registro de um mundo que se degrada, não há lamento, uma vez que o efêmero se torna material poético. Assim, com a análise desses dois *corpus* – o drama trágico alemão (séc. XII) e a poesia de Baudelaire (séc. XIX) –, Benjamin explica que o mesmo olhar melancólico, que observa abatido, também contempla, deslocando as possibilidades significativas dos objetos que deixam de ser convencionais para se transformarem em objetos de saber enigmáticos. Esse olhar que se constitui a partir do luto, do esvaziamento de sentido, deslocando-se, em seguida, para a face lúdica, espécie de jogo com a ruína, representa uma segunda perspectiva para compreendermos o cruzamento entre expressão

alegórica e subjetividade melancólica. A potência mobilizadora do olhar alegórico reside justamente em transformar o objeto decomposto em algo diferente, ou seja, em recolher as ruínas de um tempo morto para salvá-las do transitório: "Se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico. […] A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam" (BENJAMIN, 2009, p. 241–242). Nesse jogo de ressignificação, a arbitrariedade e a capacidade de manipular os modelos são valorizadas como manifestação do conhecimento. Portanto, quando Benjamin (2006) volta a abordar o tema da expressão alegórica articulada à subjetividade melancólica no século XIX, o compreende igualmente como mecanismo de uma estética dialética, oscilante entre o sentido eterno e transitório, que será expressão das contradições da modernidade capitalista, a qual se afirma pela constante busca do novo, pela ruptura com o passado, abalando a ideia de continuidade temporal, uma vez que o novo surge ameaçado pela sua desaparição.

Na medida em que a melancolia benjaminiana diz respeito à vida pública, fazendo do melancólico um desajustado de seu tempo, Benjamin afasta-se da concepção da melancolia freudiana que se associa ao desamparo do indivíduo nos primórdios de sua constituição psíquica, dificultando elaborações da perda no decorrer de sua vida adulta. Ao deslocar o termo melancolia do campo médico – psiquiátrico – para o campo da psicanálise, Freud fundou uma nova abordagem para a psicose, nomeada por Emil Kraepelin (1913) de maníaco-depressiva (KRAEPELIN, 2013). Em seu ensaio *Luto e Melancolia* (1915), Freud inicia suas reflexões sobre a melancolia comparando-a ao afeto do luto:

> O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. […] A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. […] o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (FREUD, 2011, p. 47)

Analisada como uma patologia, a melancolia diferencia-se do afeto normal do luto, pois neste o objeto perdido é consciente. Apesar da resistência da libido de se desligar do objeto morto, com o tempo, a prova de realidade vai desconectá-la, tornando-a livre para outros investimentos. Já na melancolia, o objeto perdido é inconsciente, além de provocar um autojulgamento do sujeito que se rebaixa moralmente. Freud irá explicar o empobrecimento do ego melancólico como falha na constituição da primeira fase narcísica do sujeito, devido ao abandono da posição da libido[12]. Diante disso, ocorreria uma identificação narcísica do ego com o objeto perdido, o que explicaria a tendência autodestrutiva: "No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. […] a análise da melancolia nos ensina que o ego só pode matar a si próprio se puder […] dirigir contra si a hostilidade que vale para o objeto e que representa a reação primordial do ego contra os objetos do mundo externo" (FREUD, 2011, p. 53, 69). Sua característica de queixar-se faz com que Freud caracterize o melancólico como uma "ferida aberta", oscilando entre o polo depressivo e a mania. Apesar de mencionar que suas queixas e autoacusações desvelam um autoconhecimento notável de sua condição psicológica, Freud rompe com a tradição que associava o melancólico ao gênio. No entanto, suas breves considerações sobre o estado de ânimo elevado da fase maníaca levam-nos a recuperar as ideias de Aristóteles, em *Problema XXX*, que compara o estado de embriaguez à fase criativa e eufórica do melancólico:

> Podemos ousar afirmar que a mania nada mais é que um triunfo […], só que nela mais uma vez permanece oculto para o ego o que ele suplantou e sobre o qual ele triunfa. A embriaguez alcoólica, que – contanto que seja alegre – pertence a essa mesma série de estados, pode ser explicada do mesmo modo; aqui se trata provavelmente da supressão, por via tóxica, dos gastos com a repressão. (FREUD, 2011, p. 75)

Apesar de Freud não falar nada da disposição criativa do melancólico, Maria Rita Kehl (2015) muito bem observa que seria através da fase maníaca que poderíamos associar a melancolia freudiana à tradição que vinculou o melancólico ao "homem de

[12] A esse propósito, ver ensaios de Freud: "Introdução ao narcisismo" e "As pulsões e seus destinos", ambos de 1914. (FREUD, 2010)

gênio" descrito por Aristóteles. Em todo caso, a teoria de Freud rompe com a concepção de melancolia como sintoma social. Diante disso, a psicanalista defende que, na contemporaneidade, seriam as depressões que ocupariam o lugar de mal-estar na cultura, atribuído antes à melancolia:

> Não existe substituição que nos poupe da perda. Ao trocar a denominação do "melancólico" pela do "depressivo" para manter a linha analítica que articulava a antiga melancolia ao sintoma social, parte do brilho e do valor atribuído pela tradição ocidental a essa forma de mal-estar teve que ser deixada para trás. Os queixosos, os autotorturados característicos da melancolia freudiana, também não fazem por merecer essa herança. É preciso admitir que a aura romântica, tanto reflexiva quanto criativa, (mal)-equilibrada na tensa fronteira entre o gênio e a loucura – a aura dos antigos melancólicos –, perdeu-se. (KEHL, 2015, p. 87)

A análise de um *corpus* poético contemporâneo sob o ângulo da melancolia benjaminiana não pode desconsiderar as atuais correntes psicanalíticas que preferem o termo "depressão" para diferenciá-lo da melancolia freudiana, circunscrita na esfera privada do indivíduo. No entanto, neste estudo, será conservado o significante "melancolia", assinalando sua compreensão como sintoma social, em sua concepção pré-freudiana do termo, como perda do lugar do sujeito, desajustado de seu meio e descrente do processo histórico concebido como progresso.

Isto posto, a primeira parte deste trabalho, após discutir noções e usos da alegoria e da melancolia, traçando algumas considerações diacrônicas do período clássico ao romântico, irá desenvolver a articulação entre expressão alegórica e subjetividade melancólica promovida por Benjamin (2009), enfatizando seu estudo sobre o drama trágico alemão e sua análise sobre a poesia de Baudelaire. Serão evidenciadas nessa parte as duas perspectivas mencionadas: expressão do fragmentário e do transitório e o jogo de ressignificação, entre construção e perda de sentido, mostrando como elas ajudam a elucidar nosso *corpus* poético contemporâneo e sua estética dialética.

A investigação da confluência entre alegoria e melancolia leva-nos a pensar a relação entre o desajuste do sujeito poético e o cenário imagético inacabado. É muito significativo que, tanto em Francisco Alvim, quanto em Luís Quintais, o sujeito ocupe espaços em trânsito, movediços, suscitando um questionamento sobre nosso lugar no

mundo. Nesse prisma, é interessante observar a preocupação comum com o lugar de habitação do ser e sua ligação com os ofícios escolhidos por esses dois poetas: o diplomata Francisco Alvim e o trânsito de culturas que atravessa sua poesia, e o antropólogo Luís Quintais, cujos poemas são sempre tão inquietos com a transformação da cultura e do humano. Diante disso, a segunda parte dessa tese irá traçar os percursos poéticos de cada autor, buscando colocar em evidência a ligação entre escrita literária e biografia.

A terceira parte deste trabalho ocupar-se-á em explorar e atualizar a articulação entre alegoria e melancolia, principiada por Benjamin. Para isso, foram elaborados três capítulos analíticos os quais delineiam algumas formas do impasse nessas obras e criam possibilidades de ressignificar os segmentos textuais. O primeiro capítulo ressalta os aspectos descontínuos dos poemas através do fluxo temporal e da narratividade, isto é, será analisado, inicialmente, o movimento dos desvios textuais que nos lançam constantemente para um fora da cena, remetendo a um outro tempo, e como esse procedimento coloca em evidência a própria linguagem poética como espaço frágil e movediço. Num segundo momento, a descontinuidade textual será estudada por meio da configuração do sujeito poético, através da fragmentação e da indeterminação das vozes que circulam nos poemas.

O segundo capítulo desenvolve uma análise focalizada nas imagens poéticas e em seu aspecto dialético, entre permanência e fugacidade, tendo em vista que o gesto de fixá-las, de retê-las no cenário, se dá através de um registro que assinala a inevitável transitoriedade das coisas. À vista disso, num primeiro momento, examinaremos esse movimento paradoxal através de imagens que remetem ao fluxo d'água, produzindo igualmente um efeito de estagnação. Num segundo momento, esse paradoxo será estudado através dos espaços urbanos, verificando como eles configuram uma estética da decadência engendrada por uma forma poética dialética, tendo em vista que escrever é um movimento de construção, mas o registro capta marcas da destruição, aquilo que está a desaparecer.

O terceiro e último capítulo propõe pensar a articulação entre alegoria e melancolia a partir de uma terceira perspectiva: jogo de linguagem que envereda por processos de apropriação. Nesse âmbito, serão estudadas estratégias de ressignificação de obras já existentes, as quais constituem um novo imaginário da tradição, denominado por Owens de "imaginário apropriado" (OWENS, 2004). Ao estudar suas manifestações na

arte contemporânea, o crítico de arte assinala um impulso alegórico intrínseco aos gestos de apropriação, tendo em vista que a maior característica da alegoria é a capacidade de resgatar aquilo que ameaça desaparecer: "Uma convicção a respeito da distância do passado e o desejo de redimi-lo ao presente são seus dois impulsos fundamentais" (OWENS, 2004, p. 114). Na mesma direção, Buchloh (2000) analisa os procedimentos de montagem na arte contemporânea, destacando alguns dos princípios alegóricos, como "apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialéticas dos fragmentos, separação do significante e do significado[13]" (BUCHLOH, 2000, p. 181). Compreendida, ao mesmo tempo, como percepção e procedimento, a alegoria é, assim, resgatada por Buchloh e Owens na arte chamada pós-moderna ou pós-produção[14]:

> O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (allos = outro + agoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica. (OWENS, 2004, p. 114)

Owens aponta o legado negativo da alegoria que a arte moderna herdou da romântica – apesar de Baudelaire escapar dessa lógica, defendendo-a em seus ensaios

[13] A respeito dessas considerações de Buchloh, vale lembrar do ensaio de Chklovski (1917), "A arte como procedimento", no qual o crítico russo declara que a poesia é "uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens", afirmando que "Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação". (CHKLOVSKI, 1917, p. 39 – 41)

[14] Segundo Nicolas Bourriaud (2009), o termo pós-produção "designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas" (BOURRIAUD, 2009, p. 08). Nessa mesma perspectiva, Owens (2004) caracteriza a arte pós-moderna pelo impulso alegórico que configura diferentes formas de apropriação (OWENS, 2004).

críticos[15] –, para afirmar que apenas na teoria do modernismo o impulso alegórico tem sido reprimido: "E não é a colagem, ou a manipulação e a consequente transformação de fragmentos altamente significativos, também exploração da atomização, o princípio disjuntivo que repousa no coração da alegoria? Estes exemplos sugerem que, ao menos na prática, o modernismo e a alegoria *não* são antitéticos" (OWENS, 2004, p. 119). Se o trabalho alegórico ocorre quando um fragmento é ressignificado ou que um texto é lido por outro, ele tende a designar o próprio comentário, evidenciando-se como modelo crítico: "É esse aspecto metatextual que é invocado sempre que a alegoria é atacada como interpretação simplesmente anexada *post facto* a um trabalho, um ornamento retórico ou floreio" (OWENS, 2004, p. 114). Owens, portanto, não deixa de assinalar que a alegoria continua reduzida a um suplemento, elemento excessivo. Na medida em que possibilita mais de um conteúdo na mesma forma, podendo ainda funcionar como legenda, escritura, ela torna-se uma ameaça à teoria de arte ocidental que busca assegurar a unidade da forma e do conteúdo:

> o suplemento alegórico […] toma o lugar de um significado anterior, que é desse modo apagado ou obscurecido. Porque a alegoria usurpa seu objeto ela comporta dentro de si mesma um perigo, a possibilidade de perversão: aquilo que é "simplesmente acrescentado" ao trabalho de arte seja confundido com sua "essência". Por isso a veemência com a qual a estética moderna – a estética formalista em particular – opõe-se ao suplemento alegórico, pois ele desafia a segurança das fundações sobre as quais a estética é erigida. (OWENS, 2004, p. 122)

Benjamin (2009) também destacou o caráter escritural da imagem alegórica, associando-a aos signos gráficos, como os hieróglifos – elementos fragmentários que representam uma distância entre um objeto e seu significado. Owens, retomando

[15] Referência ao ensaio "Salão de 1845", no qual Baudelaire defende a pintura alegórica de Victor Robert: "Comment faire goûter à ces articliers quelque chose d'audacieux, et leur faire comprendre que l'allégorie est un des plus beaux genres de l'art? ("Como fazer esses jornalistas experimentar algo ousado e fazê-los compreender que a alegoria é um dos melhores gêneros da arte?") (BAUDELAIRE, 2010, p. 75, tradução nossa). A teoria da arte moderna de Baudelaire, como afirma Benjamin (1989), teve melhor acabamento na forma estética alegórica de sua poesia, a qual reflete a relação da Antiguidade com a Modernidade: "o antigo e o moderno foram superpostos, e, do desejo de preservar os traços de alguma coisa que já morrera ou que estava para morrer, emergiu a alegoria" (OWENS, 2004, p. 119). Owens menciona que o "insight" de Benjamin em dar a ver Baudelaire como um poeta alegórico "situa um impulso alegórico na origem do modernismo nas artes" (OWENS, 2004, p. 119).

Benjamin, afirma que a alegoria continua a ser subordinada ao símbolo, do mesmo modo que a escrita é compreendida como suplemento do discurso. Owens e Buchloh estudam a alegoria como estrutura da obra de arte, levando-nos a pensar em seu funcionamento na estrutura textual. Nesse sentido, interessa-nos analisar, neste último capítulo, algumas práticas de apropriação recorrentes em nosso *corpus* poético por meio de procedimentos intertextuais e interartísticos que recuperam fragmentos de outras obras para ressignificá-los, promovendo uma abordagem metatextual, ou seja, muitas vezes o poema é uma citação, uma paródia, uma colagem etc., artefato que repete e transforma a partir de "operações de reciclagem de materiais" (SAMOYAULT, 2008, p. 67) as quais mobilizam um acervo de obras e compõem uma memória da tradição:

> As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois. (SAMOYAULT, 2008, p. 68)

O "imaginário apropriado" é, assim, associado a uma ideia de tardio, de "vir sempre depois", voltando-se ao passado. Não por acaso, a recorrência de tais práticas na contemporaneidade abre um debate sobre o esgotamento da representação, como se tudo já tivesse sido dito, sendo o poeta – e o artista em geral – um manipulador de obras já existentes, voltando-se menos para a representação do mundo exterior. Nessa perspectiva, as características metarrepresentacional, reflexiva e extemporânea dos gestos de apropriação expõem igualmente uma constatação melancólica, a "impossibilidade de produzir o novo" (SAMOYAULT, 2008, p. 69), lançando tais práticas num espaço de sombra da tradição, como se fossem trabalhos de "segunda mão[16]", frutos tardios de menor valor estético.

[16] Antoine Compagnon, ao intitular seu livro de *A segunda mão ou o trabalho da citação* (1979), provoca nosso imaginário a associar a citação a um objeto já usado, a um produto que já pertenceu a alguém, portanto de menor valor. Sua obra, no entanto, ao contrário de apontar a ausência do novo e o caráter repetitivo das práticas citacionais, assinala a força movente do trabalho da citação que perturba, interfere, desloca, produzindo novas significações.

> A postura melancólica que poderíamos definir brevemente e na esteira de Freud, como uma suspensão de interesse pelo mundo exterior, consiste em ver na literatura apenas um espelho da literatura, no qual ela se reflete sem cessar. A consciência da repetição desemboca sobre o remoer e o triste sentimento de uma perda […]
> A percepção de si como "tardio" parece assim ser a chave da atitude pós-moderna […]. Remoer, como indica seu primeiro sentido (movimento de passar o grão na peneira, no crivo, rolar as mesmas fórmulas numa circularidade incessante) parece o único destino do melancólico. (SAMOYAULT, 2008, p. 72)

Os estudos de Freud sobre melancolia serão, portanto, úteis na compreensão de dois sintomas da literatura contemporânea que despontam no *corpus* poético dessa pesquisa: o primeiro refere-se a representação indireta do mundo que se dá através da reflexão sobre a representação, ou ainda, através da criação a partir de outras obras, num processo de apropriação que repete e difere. O segundo diz respeito ao caráter tardio dessas obras, como se fossem sombras do passado, fragmentos da tradição. A melancolia freudiana contribui, assim, para pensarmos sobre o espelhamento da literatura em si mesma através de vários recursos de repetição.

Se a articulação da alegoria com a melancolia em Benjamin (2009) remete a uma dimensão filosófica da relação do sujeito com as ruínas da história e do fenômeno originário como algo a ser decifrado na imagem fragmentária[17], propomos pensar essa articulação como estrutura textual através de estratégias de repetição, de modo a investigar a relação do(s) sujeito(s) poético(s) com os fragmentos da tradição artístico-literária. Isto é, estudaremos procedimentos de reescrita os quais caracterizam a atitude metarrepresentacional e reflexiva da poesia de Luís Quintais e de Francisco Alvim e predispõem essas obras a um jogo com a tradição extremamente produtivo. Para isso, dividimos o último capítulo em dois segmentos: o primeiro analisa o procedimento paródico e o segundo o *trabalho da citação*, ambos como faces da apropriação que nos ajudam a compreender como a memória lúdica da tradição se constrói nos poemas, entre reiteração e alteração, presença e ausência.

[17] A esse respeito, o trabalho de Abrahão Antônio Braga Sampaio, "Enigmas da aparência: a função do fenômeno originário para a crítica social de Walter Benjamin", é muito esclarecedor. (ANTÔNIO BRAGA SAMPAIO, 2013).

PRIMEIRA PARTE

ALEGORIA E MELANCOLIA: CHAVE DE LEITURA

1. Considerações diacrônicas: do classicismo ao romantismo

1.1. Faces da alegoria

A alegoria desempenhou diversas funções desde a antiguidade clássica, presente na tradição retórica greco-latina como ornamento do discurso e como técnica do fazer poético. Sua etimologia grega deriva da palavra *allēgoreō*, composta pelo prefixo *allos* – outro, diferente – e pelo verbo *agoreō* – falar em público, falar na Ágora. Essa derivação permite compreendê-la como um discurso que encobre um outro, ou uma linguagem que remete à outra. A etimologia latina remonta à palavra *inversio*, figura de estilo que indica um sentido diferente, ou até mesmo oposto, entre as palavras e as coisas, entre o sentido figurado e literal[1]. Nessa perspectiva, a alegoria seria uma outra maneira de interpretar ou de falar, mobilizando o leitor – ouvinte ou intérprete – a fazer a transposição semântica necessária, substituindo os signos presentes pelos signos ausentes.

Na antiguidade clássica, para a compreensão dos textos poéticos, era necessário dominar a *hyponoia* – sentido subjacente – para apreender a acepção escondida no sentido literal, que era muitas vezes censurável e em desacordo com a moral. O termo *hyponoia* foi substituído por alegoria, designando tanto mecanismos do fazer poético, como procedimentos de interpretação, esclarecendo ou justificando o comportamento dos deuses ou de personagens das narrativas epopeicas. Defende-se que Demétrio de Faléron (360-280 a.C.) foi um dos primeiros a utilizar o termo alegoria em seu *Tratado sobre o*

[1] A esse respeito, ver a obra *S'exprimer autrement: poétique et enjeux de l'allégorie à l'Âge classique* (*Exprimir-se de outro modo: poética e questões de alegoria na idade clássica*), de Marie-Christine Pioffet, Anne-Élisabeth Spica (Org.), Tübingen: Narr Verlag, 2016. Consultar também o verbete "alegoria" do *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

Estilo (séc. III a.C.), ligando-o ao sentido figurado do discurso do orador. Cícero, na obra *Orador* (séc. I a.C.), ao explicar a metáfora através da mudança de significado das palavras pela semelhança entre elas, define a alegoria como uma série contínua de metáforas, resultando em um discurso diferente. Quintiliano, na obra *Instituição Oratória tomo III* (QUINTILIANO, [séc. I d.C.] 2016), também aproxima a alegoria do funcionamento da metáfora, como tropo de semelhança, e da ironia, como tropo de oposição. A retórica ocidental, portanto, compreendeu a alegoria como a representação de um conceito abstrato por meio de uma sucessão de metáforas. A esse propósito, Quintiliano alerta que o seu uso recorrente poderia tornar o discurso demasiado obscuro e pesado. Considerada como um tropo, ainda hoje a alegoria é frequentemente explicada através da analogia e da transposição de significados. Em relação a essa aproximação comparativa, Vítor Aguiar e Silva (2010) elucida:

> A metáfora é uma figura de ordem microestrutural, ou seja, é delimitável num segmento preciso do discurso, modifica-se se houver alteração dos elementos formais, identifica-se de imediato e sem dificuldade e é interpretável em função de um contexto restrito. A alegoria é uma figura de ordem macroestrutural – não é delimitável num segmento preciso do discurso, permanece se houver alteração dos elementos formais, não é identificável de imediato e só é interpretável em função de um contexto alargado. […] A metáfora não pode deixar de ser lida e interpretada como metáfora, ao passo que a alegoria pode ser lida não alegoricamente. […] A metáfora, a não ser nos casos da metáfora lexicalizada e da catacrese, é criada e tem de ser interpretada como uma iluminação, como uma fulguração que desvela analogias ocultas, esquecidas, secretas e inéditas entre seres e objectos; a alegoria é uma construção que se dissemina no macrocontexto, em reiterações, modulações e desenvolvimentos múltiplos, que o intérprete tem de apreender e compreender […] recolhendo indícios, identificando pegadas e seguindo pistas textuais. (SILVA, 2010, p. 95–117)

Se a alegoria é associada à macroestrutura e ao que está ocultado, a metáfora, ao contrário, opera em uma microestrutura, desvelando algo. Sua analogia a partir da semelhança de signos possibilita uma identificação mais imediata, gerando um significado fulgurante efeito de uma fusão, ao passo que a alegoria, ao trabalhar com a diferença na transposição entre os signos, provoca uma difusão de sentido. Cabe ao leitor identificá-la e interpretá-la, atento aos detalhes do texto em seu todo. Nessa perspectiva, Fontanier ([1830] 1968) assinala como essencial o fato de que a transposição metafórica

faz surgir um só sentido, enquanto a transposição alegórica mantém dois sentidos constantes: "Sentença com duplo sentido, sentido literal e sentido espiritual em conjunto, através da qual um pensamento se apresenta sob a imagem de outro pensamento, podendo torná-lo mais sensível e mais impactante do que se fosse apresentado diretamente[2]" (FONTANIER, 1968, p. 114, tradução nossa). Cristian Vandendorpe (1999) envereda pelo diferente trabalho cognitivo da metáfora e da alegoria para distingui-las:

> Veremos então que a metáfora encadeada não corresponde necessariamente a uma alegoria. Certamente, essas duas figuras têm em comum o jogo entre um comparado (ponto de partida) e um comparante (termo metaforizado) que podem se desenvolver nos modos *in præsentia* ou *in absentia*. […] Durante a leitura, os semas do comparado e do comparante se sobrepõem em construções imprevistas, transbordando de sentido, no centro das quais irradiam num magma mais ou menos confuso os semas comuns às duas esferas convocadas. [...] O trabalho cognitivo não é absolutamente idêntico na alegoria clássica, onde os níveis de significado tendem a funcionar mais em paralelo que se fundir. [...] A alegoria pode então ser definida como a relação, de forma analógica, de duas isotopias mais ou menos detalhadas. Sua leitura não requer a fusão de dois significados, mas o reconhecimento posterior de um sentido secundário sob um sentido primário, suscetível de uma adequação global ou, no melhor dos casos, de uma correspondência termo a termo[3]. (VANDENDORPE, 1999, p. 75–94, tradução nossa)

Se, por um lado, a aproximação entre a metáfora e a alegoria se dá pelo funcionamento de ambas como tropos, por outro lado, a alegoria, ao contrário de promover a fusão semântica, desenvolve-se por intermitência imagética, sendo um "tropo

---

[2] Texto fonte em francês: "Proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement".

[3] Texto fonte em francês: "On verra alors que la métaphore filée ne correspond pas nécessairement à une allégorie. Certes, ces deux figures ont en commun de jouer sur un comparé (point de départ) et un comparant (terme métaphorisant) qui peuvent se développer sur les modes in præsentia ou in absentia. […] Au cours de la lecture, les sèmes du comparé et du comparant se superposent dans des constructions imprévues, débordantes de sens, au centre desquelles irradient dans un magma plus ou moins confus les sèmes communs aux deux domaines convoqués. […] Le travail cognitif n'est pas absolument identique dans l'allégorie classique, où les niveaux de sens tendent à fonctionner en parallèle plutôt qu'à fusionner. […] L'allégorie peut donc être définie comme la mise en relation, sur le mode analogique, de deux isotopies plus ou moins détaillées. Sa lecture n'impose pas la fusion de deux sens, mais la reconnaissance après coup d'un sens second sous un sens premier, susceptible d'une adéquation globale ou, dans le meilleur des cas, d'une correspondance terme à terme".

de salto contínuo[4]". Em outras palavras, a imagem alegórica, no desenvolvimento textual, descontextualiza-se e transforma-se em uma coisa alheia à significação própria do texto. Daí sua construção no macrocontexto, evocada acima por Vítor Aguiar e Silva (2010), a qual exige um movimento de reiterabilidade da leitura, que deve tecer relações, ir e voltar, atento às pistas que serão chaves interpretativas do todo.

Na Idade Média, face ao contexto de supremacia do cristianismo, a alegoria serviu de recurso para traduzir modos de interpretar as Escrituras Sagradas. Denominada alegoria dos teólogos ou hermenêutica, ela mobilizava uma transposição semântica entre os fatos da realidade e as verdades bíblicas. Hansen menciona que a cultura medieval fez intenso uso religioso da alegoria, caracterizando-a a partir de duas vertentes:

> não se pode falar simplesmente de *a* alegoria, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender. […] a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma "semântica" de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras. (HANSEN, 2006, p. 01)

Ao definir dois tipos de alegoria, Hansen descreve a diferença em sua aplicação: enquanto os retóricos clássicos a usavam como ornamentação oratória ou poética, ela era para os padres medievais um meio de acesso aos mistérios divinos. Nesse sentido, o autor explica que, na Idade Média, a dimensão do signo ausente aparece marcada pela ideia de perda de nossa condição e linguagem divinas, ou seja, a alegoria hermenêutica pressupõe "que existe desde sempre uma prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica" (HANSEN, 2006, p. 43), de modo que a interpretação vai funcionar como resgate de uma memória perdida:

> Segundo tal teorização, que é mimética, haveria um grau zero do discurso e da língua, em que a palavra seria absoluta transparência da

[4] Expressão de João Adolfo Hansen, usada em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* [1987], São Paulo: Atual, 2006, p.14.

> coisa, numa progressão de substituições possíveis até o obscurecimento ou hermetismo total. O que, evidentemente, é inaceitável hoje, pois não há nenhum sentido prévio inscrito – a não ser para Padres medievais. Baseados nela, contudo, os retores antigos subdividiram a alegoria segundo a relação "palavra/coisa". […] A interpretação inscreve a história humana no paradigma teológico da Queda: a referência inatingível do discurso é a língua que se falou antes de Babel. (HANSEN, 2006, p. 16, 45)

No contexto medieval, portanto, a alegoria teve um papel importante como instrumento de busca de um discurso original e verdadeiro, que levaria à salvação eterna, afirmando a presença divina e orientando a moral. Organizou-se uma hierarquia eclesiástica, cujos mais habilitados a interpretar a Bíblia e a compreender as verdadeiras leituras transmitiam a palavra àqueles que não estavam aptos a ler e a ultrapassar o sentido literal do texto, precisando de orientação dos iniciados para aceder aos ensinamentos de Deus. Contra essa estrutura hierárquica, a reforma protestante vai aflorar no século XVI, combatendo as interpretações alegóricas. Ao realizar a tradução da bíblia, Lutero valorizou o sentido literal do texto e incentivou o acesso direto às Escrituras Sagradas, defendendo leituras autônomas, sem o intermédio de intérpretes.

A concepção artística renascentista fez coabitar referências cristãs e não cristãs, revisitando textos da antiguidade clássica e outras fontes místicas, de modo a fazer interagir "mitos homéricos, cosmologia helenística, mística cristã, ciências naturais árabes, Cabala judaica e Retórica antiga etc." (HANSEN, 2006, p. 69) em busca da totalidade do ser humano. Nesse contexto, a alegoria foi usada para estabelecer relações, tecendo possibilidades de novas expressões e interpretações. Entretanto, sua transposição semântica ficará marcada pela arbitrariedade na relação analógica, tendo em vista que cada relação pode significar qualquer coisa. A respeito disso, Jeanne Marie Gagnebin (1994) menciona que essa arbitrariedade será condenada por não oferecer nenhum fundamento seguro face ao desenvolvimento científico no Renascimento.

No período do Barroco, os conflitos entre a Reforma e a Contrarreforma intensificaram o deslocamento do ser humano. Nesse novo contexto, a alegoria volta a ser uma figura estilística muito usada, expressão de uma estética dialética, oscilante entre o sentido eterno e transitório, entre o profano e o sagrado:

> Sob o efeito devastador dos conflitos religiosos e morais gerados pela Reforma e pela Contrarreforma, das novas visões do universo decorrentes das descobertas científicas, das guerras sucessivas, das pestes, das crises financeiras e económicas, estilhaçou-se irremediavelmente o sentido da totalidade e da harmonia cósmicas e da confiança no poder criativo do homem, proclamado, exaltado e levado à prática pelo Classicismo do Renascimento. As ruínas do Barroco são os fragmentos de um cosmos – palavra que em grego significa ordem, disciplina, organização – estilhaçado e as alegorias são os fragmentos que discursivamente representam esse mundo descentrado, decadente e infeliz e esse homem melancólico, sombriamente melancólico, aterrado e fascinado pelo vazio e pelo nada. (SILVA, 2010, p. 95–117)

Com sua pluralidade semântica, hermetismo e contrastes, a alegoria exerceu, na arte barroca, a função de representar um mundo esfacelado, incerto, distante do mundo divino. Desse modo, a alegoria se cruza com a sensibilidade melancólica na medida que é expressão fragmentária da perda do sentido totalitário do mundo e do próprio ser humano cindido. Já no período do Neoclassicismo, como antípoda do Barroco, a arte orientou-se no sentido de retomar a harmonia do cosmos perdido. A revisitação do conceito aristotélico de mímeses incentivou a arte a imitar a natureza, com fidelidade e rigor. Nessa perspectiva, ao longo dos séculos XVIII e XIX, a alegoria voltou a ser associada à arbitrariedade, sendo desvalorizada não só em relação aos ideais científicos do Neoclassicismo, mas também diante do enaltecimento estético do símbolo pelo Romantismo. Diderot ([1796] 2000) deprecia a alegoria, caracterizando-a como "o recurso ordinário de mentes estéreis[5]" (DIDEROT, 2000, p. 68, tradução nossa). Schopenhauer ([1819] 1912), na mesma direção, faz as seguintes considerações:

> A alegoria, nas artes visuais, é, portanto [...] uma tendência viciosa, voltada para um objetivo completamente estranho à arte; consequentemente, torna-se bastante insuportável se formos longe demais; pois, representando apenas interpretações forçadas e bizarras, ela cai no absurdo; [...] às vezes chega-se a tal exagero que, entre a imagem representada e o conceito indicado, deixa de haver qualquer relação fundamentada em uma associação de ideias ou em uma noção intermediária que possa ser subsumida ao conceito; o signo e o significado tornam-se inteiramente convencionais; eles se relacionam

[5] Texto fonte em francês: "la ressource ordinaire des esprits stériles".

> entre si por uma regra arbitrária, escolhida ao acaso[6]. (SCHOPENHAUER, 1912, p. 249, tradução nossa)

O hermetismo e a arbitrariedade da alegoria foram condenados por tornar a linguagem poética obscura e de difícil compreensão. Como reação, o conceito de símbolo passou a ser o protagonista estético do Romantismo. O primeiro Romantismo alemão, ao romper com o racionalismo iluminista, concebeu uma forma artística baseada no fragmento. No entanto, se tal forma reflete as condições ontológicas do pensamento humano, como descontinuidade, instabilidade e incompletude, o fragmento, na arte romântica, será considerado completo em si, metonímia do todo, manifestando o universal no particular. A partir da totalidade desse fragmento, a obra de arte alcançaria a harmonia orgânica da natureza, atingindo um ideal de beleza, cuja forma é eterna e absoluta. Diante disso, o símbolo seria a estética mais adequada. Sua revelação do sentido é imediata e totalizante, apontando para uma dimensão transcendental da linguagem, sendo o poeta o criador que recebe a inspiração para revelar a verdade. A alegoria, nesse contexto, ao contrário do que representou no período medieval e barroco, foi reduzida à técnica artificial, à deficiência da linguagem em desvelar o verdadeiro sentido: "Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (allo-agorein) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último" (GAGNEBIN, Jeanne Marie, 2007, p. 38).

Walter Benjamin ([1928] 2009), ao reabilitar a alegoria em sua obra *Origem do drama trágico alemão*, também partiu de uma forma de expressão fragmentária. No entanto, ao passo que o fragmento, no Romantismo, recupera a dimensão totalitária da linguagem através do símbolo, atingindo um belo eterno e absoluto, o fragmento alegórico seria a impossibilidade dessa dimensão totalitária, a inviabilidade de se obter

[6] Texto fonte em francês: "L'allégorie, dans l'art plastique, est donc […] une tendance vicieuse, dirigée vers un but complètement étranger à l'art ; par suite, elle devient tout à fait insupportable, si on va la chercher trop loin ; car, dès qu'elle ne représente plus que des interprétations forcées et bizarres, elle tombe dans l'absurde ; […] quelquefois on en vient à un tel point d'exagération qu'entre l'image représentée et le concept indiqué, il ne subsiste plus aucune relation fondée sur une association d'idées ou bien sur une notion intermédiaire qui se puisse subsumer sous le concept ; le signe et la signification deviennent entièrement conventionnels ; ils se rattachent l'un à l'autre par une règle arbitraire, choisie au hasard".

um sentido eterno, pois sua constituição de sentido é transitória, implicando sempre uma dimensão de perda. Benjamin valorizou justamente aspectos que condenaram a alegoria: seu caráter arbitrário, temporal e histórico, opondo-se à ideia de eternidade e à temporalidade epifânica e mística do símbolo.

1.2. A subjetividade melancólica

A concepção da subjetividade melancólica, desde sua descrição em *Problema XXX* (ARISTOTELES, 1998), associa-se ao traço de inconstância, entre apatia e euforia, genialidade e loucura. Apesar de considerá-la uma doença, Aristóteles (séc. IV a.C.) a relaciona ao caráter excepcional dos gênios, como se ocultassem um saber sobrenatural e misterioso. Na antiguidade, o aspecto inconstante do melancólico foi explicado através da Teoria Humoral de Pólibo e Hipócrates[1], segundo a qual essa instabilidade deve-se ao desequilíbrio das misturas corporais, no caso, um excesso da bile negra, provocando alternâncias entre calor e frio. A Teoria Humoral leva-nos à etimologia grega do termo – *melankholia* –, originário de *mélas*, negro, e de *choles*, bílis, e a latina – *melancholia* – remetendo ao verbo *mélancholân*, que significa ter a bile negra, ser colérico, ser louco, ou ainda, ter pensamentos obscuros. Assim, os indivíduos nos quais predominava a bile negra eram acometidos por um mal que aniquila a vontade de viver, intercalado com surtos de mania e de impulsos criativos.

A bile no organismo humano normalmente tem a cor entre amarelo e verde. Essa disposição de tornar-se negra, descrita pelos fisiologistas gregos, seria um mito substancial, jamais cientificamente provado, como esclarece Jean Starobinski (2012):

> A mitologia da Noite não se deixa esquecer facilmente: a bile negra de que falam os primeiros "fisiologistas" é um mito substancial que se substitui aos mitos pessoais. Um conteúdo irracional se atarda na aparente simplicidade da teoria dos quatro humores. Além disso, a bile negra não tem a bela evidência concreta do sangue, da fleugma e da bile amarela. Embora os antigos tenham imaginado reconhecê-la nas evacuações e nos vômitos pretos de sangue digerido, sua existência é

[1] "O corpo do homem contém sangue, fleuma, bile amarela e negra – esta é a natureza do corpo, através da qual adoece e tem saúde. Tem saúde, precisamente, quando estes humores são harmônicos em proporção, em propriedade e em quantidade, e sobretudo quando são misturados. O homem adoece quando há falta ou excesso de um desses humores, ou quando ele se separa no corpo e não se une aos demais". Trecho do tratado *Da natureza do homem*, (390 a.C.), atribuído à Pólibo, genro de Hipócrates. (CAIRUS; RIBEIRO JR; WILSON A, 2005). Fonte online: https://archive.org/stream/9788575413753/9788575413753_djvu.txt

> mais sonhada que observada: suas qualidades físicas e seus poderes morais são um postulado da imaginação, que transpõe para a matéria os atributos das divindades hostis. […] Não espanta que na época da alegoria a melancolia tenha sido a única, entre os quatro humores, a se tornar uma pessoa fictícia. O sangue, a bile, a fleuma são demasiado materiais, e irrevogavelmente, para se prestarem à metamorfose; só é possível figurá-los indiretamente, referindo-se a Marte, a Júpiter ou à Lua. Para a melancolia, tudo se passa como se jamais deixara de ser uma figura feminina com uma face sombria. Junta-se ao grupo dos tristes companheiros do Coração, e dá a mão a Inquietação, Ciúme e Velhice. (STAROBINSKI, 2016, p. 501–504)

A representação da subjetividade melancólica é associada, assim, ao mito no qual se baseia a teoria da bile negra. Não estando relacionada diretamente a um elemento fisiológico concreto, a melancolia encontrou grande espaço imaginativo, sendo muito explorada em suas representações alegóricas. Nessa perspectiva, a compreensão da melancolia também recebeu contribuições da astrologia, que associou a disposição melancólica à influência de Saturno[2] – planeta que, até o século XVII, era o mais afastado do sol, ocupando a sexta posição entre os planetas conhecidos na época. "Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação" (BENJAMIN, 2009, p. 156). Saturno é, na mitologia grega, o correspondente de Cronos, deus do tempo e dos extremos, que tudo cria e destrói, devorando os próprios filhos. Os textos homéricos também retrataram o temperamento melancólico através de alguns heróis da mitologia que sofreram um surto de loucura mortal, transformando-se completamente. É o caso de Ájax, que, após perder para Ulisses as armas de Aquiles, sofre um acesso de loucura e degola animais. Ao se dar conta de seus atos, o herói se suicida: "A crise melancólica que leva o herói ao suicídio resulta da vergonha por seu ato ensandecido, do qual ele não poderia ser considerado "culpado", mas que o desmoraliza diante das exigências de bravura e autocontrole, considerados um Bem na sociedade a que o guerreiro pertencia" (KEHL, 2015, p. 65).

[2] Um trabalho incontornável a respeito da imagem de Saturno e da iconografia da melancolia é a pesquisa desenvolvida por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art* [1939], Trad. do inglês de Fabienne Durand-Bogaerf e Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1989.

Maria Rita Kehl explica que, na vida social, existe um lugar imaginário do Outro, ocupado por "figuras de autoridade" que poderiam ser a moral, a religiosa, a política, ou a fictícia. Nesse sentido, o melancólico, já na antiguidade, indicaria um sintoma social, um comportamento desmedido em desacordo com as aspirações e normas da época. O suicídio de Ájax, como manifestação da melancolia, revelaria, assim, a perda do lugar do herói nessa ordem social. Já na Idade Média, o "lugar do Outro" passa a ser ocupado pelos princípios da fé cristã, a qual deveria ser soberana face aos prazeres do corpo. A melancolia foi, assim, associada à acédia, "espécie de desilusão, tristeza ou desistência diante dos bens espirituais que um cristão poderia alcançar se abrisse mão dos bens carnais considerados verdadeiros males" (KEHL, 2015, p. 67). Compreendida como um pecado, a acédia enfraquecia a alma, distanciando-a de Deus. Nesse contexto, o imaginário figurativo da melancolia passa a ser identificado ao "demônio do meio-dia": "Ela vem precisamente do Diabo, do demônio meridiano, para melhor dizer, que por volta do meio-dia atormenta os solitários, inspirando-lhes nojo pelas coisas de Deus[3]" (HERSANT, 2005, p. 54, tradução nossa). À vista disso, a expressão "sol negro" afirma-se, designando o abatimento do melancólico.

Satã e Saturno associam-se, assim, para exprimir no sujeito a dor do desamparo humano e o abandono de Deus, de modo que melancolia e acédia são provocadas por um grande mal que invade o sujeito: "[…] os dois termos têm em comum a relação entre corpo e alma [...] A diferença entre uma doença do corpo que afeta a alma e uma doença da alma que afeta o corpo se desvanece[4]" (HERSANT, 2005, p. 57). Os dois males, entretanto, podem ter um valor positivo. Acreditava-se igualmente que os melancólicos medievais possuíam um saber sobrenatural. No entanto, na medida em que esse saber poderia opor-se ao da igreja católica, ele era totalmente censurado.

No período renascentista, a recuperação de valores da antiguidade afastou a melancolia da ideia de pecado, associando-a, como o fez Aristóteles, aos seres de exceção

[3] Texto fonte em francês: "Elle vient du Diable précisément, du démon méridien pour mieux dire, qui vers le milieu du jour tourmente les solitaires, leur inspirant le dégoût des choses de Dieu".

[4] Texto fonte em francês: "[…] toutes les deux ont pour point d'application la relation du corps et de l'âme […] La différence s'estompe entre une maladie du corps qui affecte l'âme et un mal de l'âme qui se porte sur le corps".

e à genialidade. A tendência científica da época revisitou igualmente a Teoria Humoral, fomentando novos tratados medicinais, como o livro de Robert Burton, *Anatomia da Melancolia* ([1621], 2005), que foi publicado com o pseudônimo de Demócrito Junior. Apesar de Burton não ser médico, ele reuniu um vasto conhecimento em torno da "doença", detalhando seus sintomas, causas, tratamentos e manifestações.

Maria Rita Kehl (2015), no livro já citado, explica que as novas descobertas científicas e a diversificação do conhecimento humano desse período, ao desestabilizarem a hegemonia da igreja católica, fragmentaram "o campo do outro". Nesse sentido, segundo a psicanalista, a melancolia faz surgir a subjetividade do sujeito moderno: "não é aquele que perde seu lugar junto ao Outro por ter errado ou pecado, mas porque o campo simbólico se tornou para ele, indecifrável. O pensamento humanista resgatava o aspecto positivo dessa queda: o da emancipação do homem em função de nova condição" (KEHL, 2015, p. 69). O paradigma do melancólico continua a ser a manifestação da perda de seu lugar na sociedade. Entretanto, a nova condição que essa perda engendra, por um lado, faz do sujeito um criador, microcosmo do universo, mobilizado a recriar seu lugar e a fazer suas próprias escolhas e descobertas; por outro lado, a emancipação do sujeito é indissociável da consciência da impossibilidade de tudo saber e de tudo dominar, além de acarretar angústia diante dos caminhos a escolher, que sempre implicam perdas. O melancólico na renascença expõe, assim, a fragilidade da visão de mundo calcada na razão e no esclarecimento, ausente dos mitos e de qualquer dimensão transcendental.

A gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, é citada por Maria Rita Kehl como marco da subjetividade moderna. Sua composição alegórica, permeada de pormenores que complexificam a apreensão do todo, representa o sujeito abatido diante da impossibilidade de tudo conhecer. Apesar de todos os objetos de saber espalhados na composição, o sujeito aparece apático:

Melancolia I (1514), de Albrecht Dürer

Benjamin (2009) chama a atenção para o caráter contemplativo do sujeito e para o fato de que os objetos da gravura estão desprovidos de função, inertes. Neste prisma, Susana Kampff Lages reitera que "a gravura de Dürer põe em questão um conceito de arte que visa ao belo pela representação de uma totalidade harmoniosa, em que cada elemento tem uma função clara no contexto geral representado" (LAGES, 2007, p. 51). Justamente por isso, Benjamin defende que a obra de Dürer prenuncia o Barroco, tendo em vista que as coisas insignificantes aparecem como "chaves de uma sabedoria enigmática":

> A partir do momento em que se interpretou este sintoma de despersonalização [luto] como um grau avançado de tristeza, a ideia que se fazia desse estado patológico em que as coisas mais insignificantes aparecem como chaves de uma sabedoria enigmática, porque nos falta uma relação natural e criativa com elas, entrou num contexto incomparavelmente fecundo. É nesse espírito que, na Melancolia de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar. Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos homens do período barroco. (BENJAMIN, 2009, p. 146)

Ao longo do século XVIII e XIX, a subjetividade melancólica foi vinculada ao estudo da natureza. O Neoclassicismo, e posteriormente o Realismo, preocuparam-se em estudar cientificamente a natureza e a melancolia, sendo esta considerada como uma doença dos seres sensíveis, cujo tratamento seria descobrir novas paisagens. Já o Romantismo preocupou-se em observar o estado da alma expresso pela paisagem, de modo a revelar os sentimentos mais íntimos do sujeito: "A doce melancolia [...] é mais assunto de coração que de humor ou de razão[5]" (FAROULT, 2005, p. 279, tradução nossa). Rousseau ([1776-1778], 2001), em seu texto autobiográfico *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, (*Os devaneios de um caminhante solitário*), é considerado um dos primeiros a caracterizar o sujeito introspectivo como um melancólico. Kant ([1764], 1992) defende que a melancolia é o mais sublime dos sentimentos humanos: "o melancólico possui sobretudo um sentimento do sublime: É, portanto, muito sensível à beleza a qual espera não só que o encante, mas também que o comova com uma admiração inspiradora[6]" (KANT, 1992, p. 30, tradução nossa). Diderot (1765), nessa mesma perspectiva, qualifica o sentimento melancólico como um prazer da alma: "A melancolia não é inimiga da volúpia, ela se presta às ilusões do amor e permite saborear os delicados prazeres da alma e dos sentidos[7]" (DIDEROT, 1765, p. 311, tradução nossa). Já em uma fase assumidamente romântica, Victor Hugo (1892) em *Les Travailleurs de la mer. Tome*

[5] Texto fonte em francês: "La douce mélancolie […] est affaire de cœur plutôt que d'humeur ou de raison".

[6] Texto fonte em francês: "le mélancolique a surtout le sentiment du sublime : Aussi se montre-t-il très sensible à la beauté dont il attend non seulement qu'elle le charme mais qu'elle l'émeuve en lui inspirant de l'admiration".

[7] Texto fonte em francês: "La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, & laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme & des sens".

II (*Os trabalhadores do mar. Volume II*), escreveu "A melancolia é a felicidade de estar triste[8]" (HUGO, 189, tradução nossa). Ao longo do Romantismo, portanto, a melancolia foi tema aclamado, não mais representada como um estado desagradável, e sim como uma experiência de volúpia que beneficia a percepção da realidade pela subjetividade humana.

[8] Texto fonte em francês: "La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste".

2. Walter Benjamin e o drama trágico alemão

2.1. Conceito benjaminiano de alegoria

Após defender sua tese de doutorado, em 1919, intitulada "O conceito de crítica de arte no Romantismo", na Universidade de Berna, Walter Benjamin buscou obter o título de livre-docente na Universidade de Frankfurt, com o intuito de lecionar e seguir carreira acadêmica. Seu estudo *Origem do drama trágico alemão* foi apresentado como tese para esse propósito, escrito entre 1923 e 1925. Entretanto, a aceitação do trabalho sofreu resistências nos departamentos de História da Literatura Alemã e de Filosofia. Seu orientador, Franz Schultz, o aconselhou a apresentá-lo ao departamento de Estética, mudança que desanima muito o crítico, considerando que "A Estética é uma das piores entradas possíveis" na vida acadêmica (BENJAMIN, 2009, p. 307). A contragosto, Benjamin tenta a livre-docência em Estética, submetendo sua tese a esse departamento. Com a demora da resposta e com os rumores da possível rejeição de seu trabalho, Benjamin hesita entre desistir ou não do processo seletivo. Na carta à Scholem, de 21 de julho de 1925, lemos: "não retirei o requerimento porque quero deixar à Faculdade todo o risco de uma decisão pela negativa. […] Nunca se viu tal coisa, que um trabalho como este me seja pedido e depois ignorado desta maneira" (BENJAMIN, 2009, p. 309). Apesar do reconhecimento do valor de sua obra, Benjamin desiste: "o fato é que, para evitar uma

"recusa", acabei por retirar o trabalho (provavelmente uma decisão insensata!)[1]" (BENJAMIN, 2009, p. 311). Curiosamente, na mesma Universidade de Frankfurt, alguns anos mais tarde, em 1931, Adorno obtém sua livre-docência em Filosofia, tendo como principal base teórica de sua tese o estudo de Benjamin – que só foi publicado no ano de 1928, em Berlim. Ademais, Adorno supervisionou, na mesma instituição, em 1932, um seminário dedicado à *Origem do drama trágico alemão.*

A primeira edição dessa obra não apresentou nenhuma informação sobre o desfecho acadêmico, apesar da vontade de Benjamin de registrá-lo. Seu estudo será tardiamente reconhecido como um trabalho inovador sobre o Barroco e sobre o conceito de alegoria. Inúmeros pontos mereceriam serem destacados, mas o que será evidenciado neste capítulo é o resgate do conceito de alegoria promovido por Benjamin e sua articulação com a melancolia em sua análise sobre o drama trágico alemão.

Benjamin critica a estética romântica afirmando que seu desejo de conhecimento absoluto deformou o conceito de símbolo – cujo uso corrente do termo remete à unidade entre forma e conteúdo, e cuja compreensão teológica alude à unidade entre objeto sensível e suprassensível – para fazer corresponder a relação entre fenômeno e essência, como recuperação de uma dimensão autêntica e plena da forma. Assim, na configuração simbólica da estética romântica, o belo e o divino formam um todo contínuo, promovendo a fusão da "imanência ilimitada do mundo ético na esfera estética" (BENJAMIN, 2009, p. 170). Apesar de o Classicismo já ter apontado para a existência de um indivíduo perfeito, tanto em seu aspecto moral, como físico; apesar ainda de que os Antigos relacionavam o instante simbólico aos sinais dos deuses[2], no Romantismo, a dimensão infinita do indivíduo perfeito aproxima-se de uma dimensão salvífica. O símbolo plástico do período clássico é mais profano, pois buscava a plenitude do ser na esfera humana. Nele, a "essência não aspira ao excesso, mas, obedecendo à natureza, ajusta-se à sua forma, penetra-a e anima-a. Dissipa-se, assim, o antagonismo entre o infinito e o finito, na medida em que o primeiro, autolimitando-se, se humaniza" (BENJAMIN, 2009, p.

[1] Carta enviada à Scholem, datada de 18 de setembro de 1926.

[2] "Nas situações decisivas da vida, em que cada instante esconde um futuro prenhe de consequências e mantém a alma em tensão nos momentos fatídicos, também os Antigos viviam na expectativa dos sinais dos deuses, a que chamavam… *symbola*". (BENJAMIN, 2009, p. 174)

174). Nessa perspectiva, o símbolo clássico, por um lado, é a purificação da forma plástica e, por outro lado, renuncia ao incomensurável, de modo que a diferença entre Romantismo e Classicismo, quanto à ideia de símbolo, seria a dimensão do infinito que a forma perfeita poderia alcançar. Com isso, Benjamin aproxima a estética romântica ao campo do sagrado e não deixa de assinalar o caráter teológico de sua dimensão simbólica.

No período do Classicismo, o conceito de alegoria emergiu como contraponto do símbolo. Ainda que não tenha uma "teoria da alegoria", como afirma Benjamin, ela já estava destinada "a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo" (BENJAMIN, 2009, p. 171). A propósito da dicotomia símbolo x alegoria, vale lembrar que a retórica ocidental sempre pensou a alegoria a partir da metáfora – que partilha com o símbolo o caráter unitivo –, ou seja, tanto a transposição metafórica quanto a simbólica fazem surgir um só sentido, enquanto a transposição alegórica mantém dois sentidos constantes. Vale assinalar igualmente que Quintiliano ([séc. I d.C.], 2016) já tinha desaconselhado o uso recorrente da alegoria que poderia tornar o discurso obscuro. Portanto, além dos preconceitos da Antiguidade clássica, atualizados no Classicismo, a alegoria também foi desvalorizada no período do Romantismo. À vista disso, Benjamin cita Goethe, que não via nela propriamente um objeto digno de reflexão, e Schopenhauer, que apesar de também não ver nenhum valor artístico na alegoria, ao defini-la como expressão de um conceito, agrega à imagem alegórica a mesma função de inscrição ou de hieróglifo. Schopenhauer toca, assim, na essência da alegoria que, segundo Benjamin, é a escrita, ou seja, a relação entre imagem significante e significado – aspecto que a fez ser reduzida à convenção.

Benjamin mostra o quanto a alegoria foi rebaixada à "mero modo de ilustração significante" (BENJAMIN, 2009, p. 173), de modo que sua tese busca resgatá-la, demostrando que não se trata de simples "retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita" (BENJAMIN, 2009, p. 173). Ele evidencia seu caráter dialético: é convenção, assim como "a escrita era vista como o sistema convencional de signos por excelência" (BENJAMIN, 2009, p. 173), mas é também expressão, considerando-a como a arte de inventar pela arbitrariedade na relação entre significante e significado. Ao distinguir a forma de expressão alegórica do século XVI da medieval, investigando-a do ponto de vista histórico e filosófico, Benjamin cita

o estudo de Karl Giehlow[3], o qual remonta aos "esforços dos eruditos humanistas para decifrar os hieróglifos" (BENJAMIN, 2009, p. 179).

> Sob a influência desta leitura, começaram a estudar-se os obeliscos, e foi assim que um mal-entendido deu origem a uma forma de expressão rica e destinada a ter um futuro imprevisível. De fato, partindo da exegese alegórica dos hieróglifos egípcios, […] os literatos empreenderam a elaboração desta nova forma de escrita. Surgiram as iconologias, que não se limitavam a dar forma visual a frases feitas, a traduzir frases inteiras "palavra a palavra por meio de uma linguagem figurativa especial", mas também apareciam frequentemente sob forma de dicionários. Sob a orientação de Alberti, artista e erudito, os humanistas começaram assim a escrever com imagens das coisas (rebus), em vez de palavras, e nasceu, baseada nos hieróglifos enigmáticos, a palavra rebus, e os medalhões, as colunas, os arcos triunfais e toda a espécie de objetos de arte do Renascimento se encheram dessa escrita de enigmas". (GIEHLOW apud. BENJAMIN, 2009, p. 179)

Benjamin assinala que a arte renascentista recuperou não somente a "doutrina grega da liberdade da intuição artística" (BENJAMIN, 2009, p. 80), mas também a antiguidade dos hieróglifos egípcios. No apogeu do Barroco, a ostentação hierática prevaleceu, atribuindo um caráter teológico à escrita pelo seu processo de decodificação: "Os hieróglifos, portanto, como imagem das ideias divinas!" (BENJAMIN, 2009, p. 80). Entretanto, diferente da teologia iluminista "para a qual a felicidade do homem era o supremo fim da natureza", a teologia barroca "orienta-se exclusivamente no sentido dos seus ensinamentos secretos" (BENJAMIN, 2009, p. 80). Em outras palavras, "O renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. Tudo o que pensa, ganha forma de livro" (BENJAMIN, 2009, p. 146).

> Nos seus exemplos morais e nas suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento material da emblemática. Quem vence é o rosto hirto da natureza significante, e a história fica definitivamente encerrada no adereço cênico. A alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-

[3] Trata-se do estudo "A ciência humanística dos hieróglifos na alegoria do Renascimento, em particular no Arco Triunfal do imperador Maximiliano I", de Karl Giehlow.

> natural. Essa Antiguidade é a egípcia, e será depois também a grega. (BENJAMIN, 2009, p. 182)

A alegoria no Barroco desponta como representação emblemática, forma de escrita visual: "Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico" (BENJAMIN, 2009, p. 187). A forma de expressão alegórica, portanto, é descontínua. A dimensão de perda em sua transmutação semântica provoca intermitência imagética.

A categoria de tempo será fundamental para a elaboração do conceito benjaminiano de alegoria. Nessa perspectiva, ao abordar a diferença temporal entre o símbolo e a alegoria, Benjamin expõe as ideias de Creuzer[4] que define o conceito de símbolo a partir de características como concisão, instantaneidade, totalidade:

> É como um espírito que aparece subitamente, ou como um relâmpago que ilumina a noite de repente. É um momento que toma conta de todo o nosso ser" […] A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição…, no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada. […] Por isso a distinção entre estes dois modos deve ser procurada no momentâneo, que a alegoria não conhece… No outro caso [no símbolo] estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa sequência de momentos. (BENJAMIN, 2009, p. 174,175)

É interessante observar na passagem acima ecos da visão da retórica clássica que compreendeu a alegoria como um fluxo de imagens, como uma série contínua de

[4] A obra de Friedrich Creuzer, citada longamente por Benjamin, é Simbolismo e mitologia dos povos antigos, em especial dos Gregos. (Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 4 vol., Leipzig, Darmstadt, Leske, 1810–12).

metáforas, cuja progressão resulta em um discurso diferente. Creuzer, no entanto, ao contrário de valorizar a alegoria por essa característica, acaba retomando antigas prerrogativas, afirmando que o símbolo, "originalmente nascido da figuração, depois incorporado na discursividade, é mais adequado que a lenda para sugerir o uno e inefável da religião, devido à sua concisão significativa, à totalidade e à exuberância concentrada da sua essência." (BENJAMIN, 2009, p. 175).

Benjamin expõe igualmente o pensamento de Görres, que caracteriza o símbolo como "signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo", e a alegoria como "figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial" (BENJAMIN, 2009, p. 176). Portanto, na experiência simbólica, temos o tempo totalizador, "o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto" (BENJAMIN, 2009, p. 176), ao passo que, na experiência alegórica, temos um fluxo do tempo, marcado pela finitude, pelo movimento paradoxal entre construção e perda de sentido. Se Görres pensa a dicotomia *símbolo* x *alegoria* através do par *natureza* x *história humana*, Benjamin, por sua vez, tendo sempre em vista o movimento dialético da expressão alegórica, dirá que ela nasceu da combinação de natureza e história:

> a natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como via crucis do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a phýsis e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça. (BENJAMIN, 2009, p. 177)

Benjamin concebe a alegoria como um processo de construção de sentido na linguagem do mundo histórico, marcado pela queda do mundo edênico. Só na linguagem divina as palavras podiam nomear, promovendo a identificação totalizante entre a palavra e a coisa. Essa seria a dimensão do símbolo. Seu sentido não é arbitrário. Na linguagem

histórica, a constituição de sentido se dá entre palavra-sujeito-coisa, de modo que o sentido passará pelo princípio de subjetividade e de arbitrariedade.

O princípio de arbitrariedade[5] corrobora com a forma móvel e dialética da expressão alegórica na medida em que "Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa" (BENJAMIN, 2009, p. 186). Benjamin acentua que essa riqueza de significados – que foi tão condenada, vista como problema de ambiguidade "em contradição com a pureza e a unidade da significação" (COHEN, *apud*. BENJAMIN, 2009, p. 188) – e a fragmentação de sua forma extinguem "a falsa aparência da totalidade […] o sentimento e a compreensão artísticos são desviados e violentados. […]. Por isso, pode designar-se a sua intromissão como perturbação grosseira da paz e da ordem no campo da normatividade artística" (BENJAMIN, 2009, p. 188, 189).

Benjamin assinala igualmente que a dialética é inerente à essência da própria escrita em face das obscuridades na relação entre significação e signo. Tal reflexão reverbera o princípio de arbitrariedade do signo, formulado por Saussure ([1915], 2006). O estruturalista suíço define o signo linguístico a partir da junção entre significado e significante, afirmando que todo o signo é arbitrário, ou seja, o laço entre significante e significado não é natural, é motivado por um grupo linguístico. Com isso, ele opõe signo à símbolo: "Utilizou-se a palavra *símbolo* para designar o signo linguístico […] O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado" (SAUSSURE, 2006, p. 82). Nesse prisma, o símbolo teria a função de recuperar um sentido puro e original da linguagem. Benjamin afasta do mundo histórico toda ideia de totalidade e plenitude de sentido, apontando a impossibilidade de designar referências estáveis que

[5] Benjamin explica que a arbitrariedade no processo alegórico de ressignificação agrega expressão inconcebível às imagens, as quais tanto podem exaltar o mundo profano, quanto desvalorizá-lo; podem significar virtudes e vícios, sem, contudo, buscar atingir uma essência: "A função da escrita figurativa no Barroco não é tanto o desvendamento das coisas sensíveis, mas mais o seu desnudamento. O autor de emblemas não dá a essência por detrás da imagem. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado. No fundo, também o drama trágico, nascido no âmbito do alegórico, é, pela sua forma, um drama destinado à leitura. […] o espectador ideal destes dramas mergulhava neles meditativamente, nisto se aproximando do leitor". (BENJAMIN, 2009, p. 189)

traduzam o universal. A expressão alegórica alcançaria o universal pela forma incompleta e mutável, sendo a mais adaptada à condição humana não edênica.

A polarização entre símbolo e alegoria desdobra-se em outra, *mito* x *história*, a qual também é usada para diferenciar os gêneros tragédia do drama trágico: "a vida histórica, tal como aquela época a concebia, é o seu conteúdo, o seu verdadeiro objeto, e nisso se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito" (BENJAMIN, 2009, p. 56). As ações históricas representadas no drama trágico alemão não apresentam um horizonte de redenção transcendental. Ao contrário, o desenvolvimento dramático enreda-se em tensões que questionam a salvação divina, sem apontar para um além. Ele prende-se à imanência, à ausência de toda escatologia, renunciando recuperar um estado de graça: "Enquanto que a Idade Média acentuava a precariedade do acontecer histórico e a transitoriedade da criatura como estações de um percurso salvífico, o drama trágico alemão mergulha inteiramente na desolação da condição terrena" (BENJAMIN, 2009, p. 78). A experiência temporal da história, no drama trágico, afasta-se, assim, da mítica, sendo constituída pela "vivência do tempo que mata, da inevitável transitoriedade das coisas, da queda das alturas" (BENJAMIN, 2009, p. 90):

> O homem religioso do Barroco prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é arrastado para uma queda de água. Não existe uma escatologia barroca; por isso, o que existe é um mecanismo que acumula e exalta tudo o que é terreno antes de o entregar à morte. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo sopro mundano, e o Barroco extrai dele uma panóplia de coisas que até aí se furtavam a qualquer configuração artística, trazendo-as, na fase do seu apogeu, violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, nessa sua vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe. (BENJAMIN, 2009, p. 61)

São passagens como esta que nos fazem ler os textos de Benjamin suspeitando se estamos diante de um filósofo ou de um literato. Se os constantes momentos dessa escrita alegórica mobilizam uma elaborada linguagem imagética, eles não facilitam a apreensão teórica dos conceitos, que escapam, fragmentam-se, exigindo reiteráveis leituras e interpretações. Nesse excerto, a história aparece imanente e mundana, atrelada ao tempo, cujo fluxo – "queda de água" – arrasta o ser humano e o seu mundo terreno para o inevitável envelhecimento e desaparição. A condição finita de "queda" do paraíso é

esvaziada de qualquer resgate da dimensão divina, de modo que a história se torna um inventário de eventos, "mecanismo que acumula e exalta tudo o que é terreno antes de o entregar à morte". A arte barroca é feita desse "sopro mundano". O "céu" é projeção de uma transcendência vazia, cujo presságio é de inevitável catástrofe. Essa descrição assinala uma visão desencantada do processo histórico, antecipando uma das passagens das *Teses sobre o conceito de história*, de 1940, seu último texto, no qual Benjamin faz uma descrição do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee:

> Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 222–232)

O anjo benjaminiano foi descrito na "Tese IX". É interessante observar que, nos dois excertos, a história associa-se ao fenômeno de acumulação de ruínas e à ideia de catástrofe, afastando-se do discurso evolucionista daqueles que a enxergam como um encadeamento de acontecimentos ordenados rumo ao progresso. O conceito de história benjaminiano aproxima-se muito do conceito de alegoria, despontando dos destroços e levando-nos a outra ideia presente nas *Teses,* a qual confronta as narrativas históricas oficiais dos vencedores, ou seja, a construção histórica se dá pela associação de fragmentos de diversas narrativas, compondo um mosaico que sobrepõe às narrativas oficiais as dos vencidos, dos marginalizados, daqueles que não fazem coro aos vitoriosos da vez. Nesse sentido, o processo histórico também é dialético, contingente, composto de múltiplos arranjos.

2.2. Melancolia: fatalismo e despersonalização

Apesar de Benjamin não ter definido um conceito de melancolia, a subjetividade melancólica é uma das ideias centrais de seu pensamento crítico, também associada à interpretação da história. Ao estudar o drama trágico alemão, Benjamin reuniu diversas componentes de diferentes tradições para evidenciar como a melancolia se caracterizou entre a acédia e a força criativa, traduzindo um destino fatalista na figura do príncipe que, por sua vez, espelha o desenvolvimento da história da civilização. Em outras palavras, o príncipe representa a história, tendo em suas mãos o poder de decisão dos acontecimentos, entretanto, seus impulsos e vulnerabilidade fazem dele um melancólico, cuja influência de Saturno o torna indeciso e apático. Suas descrições o caracterizam por gestos efêmeros e volúveis, desvelando a "arbitrariedade brusca de um vendaval de afetos que pode mudar a qualquer momento, no qual as personagens […] se agitam como bandeiras rasgadas e esvoaçantes" (BENJAMIN, 2009, p. 66). Nesse sentido, o príncipe do drama trágico seria uma espécie de anti-herói que se desenvolve não por suas virtudes e ações, como ocorre na tragédia, mas pelo seu sofrimento, cujo desfecho será a queda, a tortura e a morte:

> O que fascina sempre na queda do tirano é a contradição em que convivem, na consciência da época, a impotência e a abjeção da sua pessoa e a convicção da força sacrossanta da sua função. […] Na medida em que ele fracassa, não apenas como pessoa, mas também como soberano em nome da humanidade histórica, o seu fim desenrola-se como um julgamento que atinge os próprios súbditos. (BENJAMIN, 2009, p. 68)

A figura antitética do príncipe, entre o poder do soberano e a incapacidade de governar, exprime a compreensão da história diante da fragilidade da condição terrena, da perda do mundo divino e da desintegração da ordem e da harmonia renascentistas. O fato de que nem mesmo o príncipe – ou o rei – estão isentos dessa fragilidade humana lança uma sombra de desamparo à época barroca, "que tão nitidamente tinha diante dos olhos a miséria da humanidade no seu estado criatural. Se a melancolia irrompe das profundezas da esfera criatural, isso explicava a sua onipotência" (BENJAMIN, 2009, p. 152). Pela sua condição fatal e pela sua volubilidade, o príncipe é paradigma do

melancólico, assim como a vida histórica é espelho do efêmero. Ambos são perecíveis, submetidos ao tempo que tudo destrói.

A subjetividade melancólica foi igualmente analisada na figura inconstante do cortesão, como consequência da deslealdade de sua categoria social, dependente da coroa e vulnerável às suas vontades. Condição diante da qual o cortesão também expressa desesperança e fatalidade, podendo culminar na loucura. Maria Rita Kehl aponta que a sua posição de submissão o faz identificar-se com o campo dos poderosos, de modo que a relação entre melancolia e fatalismo culmina na "(auto)traição" do sujeito:

> A partir da traição representada pela identificação com os vencedores, outros componentes do fatalismo melancólico seriam: o sentimento de que as ações humanas estariam privadas de valor, a deslealdade para com os homens em troca de lealdade para com os objetos signos de poder, a indolência fatalista ante um mundo vazio, a reificação das relações humanas. Nenhuma dessas condições da melancolia benjaminiana são estranhas ao sujeito contemporâneo. (KEHL, 2015, p. 87)

Benjamin denomina "sintoma de despersonalização" a este estado melancólico de desvitalização dos afetos e desvalorização das ações humanas, tidas como impotentes. A elaboração da história do ponto de vista dos vencedores, segundo Benjamin, é constituída a partir do ocultamento da memória da barbárie. Nesse sentido, quando os vencidos se identificam com os valores dos poderosos, eles o fazem a partir do esquecimento – recalque – de sua própria história: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (BENJAMIN, 1987, p. 225), dirá Benjamin em suas *Teses*. Assim, o objeto perdido da melancolia benjaminiana relaciona-se à constituição da história do ponto de vista do progresso:

> As teses sobre a história contêm uma preciosa indicação a respeito do "objeto perdido" da melancolia benjaminiana. Este seria um objeto recalcado, sim; mas, à diferença da melancolia freudiana, em Benjamin este objeto inconsciente não seria a mãe primordial do sujeito tomado em sua história singular, e sim as multidões derrotadas nas lutas que precederam as gerações que se identificam, de maneira fatalista, com o ponto de vista dos vencedores. (KEHL, 2015, p. 86)

O fatalismo da melancolia benjaminiana, nessa perspectiva, desponta da repetição da barbárie, efeito do ocultamento da história dos reprimidos, que se identificam com os valores dos vencedores – (auto)traição –, esvaziando a potência de transformação histórica de sua própria categoria social.

2.3. Expressão do fragmentário

O conceito de história, portanto, apresenta uma chave de leitura para compreendermos a articulação promovida entre a expressão alegórica e a subjetividade melancólica: nos dois casos temos uma experiência temporal do transitório e da finitude, um movimento de reiteração que pressupõe perdas, ambos manifestam uma visão não totalizante, funcionando como expressão do fragmentário. O poema a seguir de Luís Quintais, dialogando fortemente com as teses de Benjamin, ajuda-nos a pensar essa articulação:

> […] A natureza é aquilo que sobra da história, a história em ruínas, o anjo mudo que nos olha com um olhar de terror. O perfil das populações em movimento não pode ser descrito.
> *
> Sonhamos um padrão, um sentido, uma forma. As nossas armas são aperfeiçoadas. Os nossos rostos envelhecem, secam sob o fragor da luz.
> *
> Uma luz desfigura-se. É um veio. Uma corda profunda. Uma possibilidade de sentido.
> *
> Nada podemos dizer. As casas estão em ruína. São ruínas já. Estamos mortos. Somos mortos. Fantasmas sem a longa nobreza de antepassados. […] (QUINTAIS, 2017a, p. 169)

Nesse poema, constituído de fragmentos textuais, o tempo do presente delineia-se como resíduos de uma destruição. Cabe-nos perguntar o que foi destruído sob a designação de história. Narrativas? Memória? Civilizações? O cenário fantasmático, entre presença e ausência, ao evidenciar as ruínas de um tempo outro, assinala a descontinuidade, impossibilitando uma descrição ou uma imagem orgânica e acabada. No

poema, a própria natureza é escombro, "sobra da história", representando o "eternamente efêmero", nas palavras de Benjamin. A figura do anjo com o olhar terrificado faz pensar no anjo benjaminiano, que enxerga nas ruínas que compõem o "agora-atual" as repetições da barbárie, avistando um tempo condenado à catástrofe. Temos aqui o olhar melancólico, que contempla a história como um processo degenerativo.

A associação entre os antepassados e o sujeito do tempo presente – nós – resulta em dois efeitos: aponta a distância em relação a uma possível nobreza perdida e irrecuperável, além de desnudar a falha em sua constituição biográfica, ele próprio um vestígio, ou seja, na medida em que os restos que lhe chegam do passado não lhe agregam sentido e não mobilizam uma memória, sua experiência de ser fica esvaziada, inerte, tornando-o um elemento morto no cenário. Mas será, então, que o poema se converte em fragmentos textuais mórbidos, desprovidos de quaisquer perspectivas? Se não podemos dizer nada, se é impossível descrever sem falhar, serão as ruínas, enquanto testemunhos da história, que irão deslocar nossa leitura e nos levar a um plano reflexivo, de inquirição sobre o nosso (não) lugar no mundo – "As casas estão em ruínas" – e sobre a reconstituição da memória individual e coletiva. Assim, o poema articula o olhar melancólico com a linguagem fragmentária – alegórica – que desloca e ressignifica: a luz desconfigura-se, expõe o corpo que envelhece e que se extingue, mas é também uma possibilidade de sentido e de projeção de uma forma – o que remete a fragmentação formal do poema. À vista do processo de destruição e construção de sentido que essa linguagem implica, Benjamin assinala que a imagem alegórica por excelência é a ruína:

> A palavra "história" está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. […] Assim configurada, a história não se revela como um processo de uma vida eterna, mas antes como um progredir de inevitável declínio. […] As alegorias são no reino dos pensamentos o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2009, p. 189)

A história, figurada nas ruínas, reforça sua definição etimológica, de origem grega, *histor,* que significa ver, testemunhar, buscar conhecimento. Se as ruínas, no "reino das coisas", marcam o que já se perdeu, mas que persiste em seu inacabamento e decomposição, provocando um paradoxo entre presença e ausência, ruptura e

continuidade, o olhar alegórico, ao projetar numa imagem o que dela falta, promove não apenas uma transposição semântica, mas um sobressalto temporal, trazendo a dimensão de um tempo outro. Dessa maneira, a alegoria, "no reino dos pensamentos", pode ser associada, por um lado, ao funcionamento descontínuo da memória; por outro lado, os momentos de suspensão de sentido, inerentes ao movimento fragmentário da alegoria, obrigam "o leitor a deter-se em "estações" para refletir" (BENJAMIN, 2009, p. 17), de modo que as ruínas, enquanto objetos de contemplação, instigam a imaginação, promovendo novas significações, como fragmentos que abrigam um mistério. Assim, a expressão alegórica seria uma representação contemplativa cujo objetivo não é o de entusiasmar o leitor ou ouvinte, e sim de investigar as ideias, de mobilizar associações constantemente renovadas do pensamento:

> O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes […]. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o do mosaico depende a qualidade da pasta de vidro. (BENJAMIN, 2009, p. 17)

Outro poema que também opera como um fragmento de pensamento, cuja descontinuidade imagética leva-nos ao plano reflexivo sobre a memória e sobre o "agora-atual" é "Sol dos Cegos" (1968), de Francisco Alvim:

> 1. No cerne do instante
> nada nos vê nada vemos
> não nos explica o que somos
> o que seremos
> Matéria sem sonhos — nítida
> matéria — nele nos temos
>
> 2. Sou astro, não sou estrela
> meu calor não irradia —
> a chama que me aquece
> é fria

Sou astro, não sou estrela
minha luz não ilumina —
é lâmina com que sangro
a retina
(ALVIM, Francisco, [1968] 2004, p. 316)

Na primeira parte, a imagem do sol – referida no título – incide sobre o tempo presente como luz que atinge a todos e que deveria dar-nos visibilidade. No entanto, a luz solar, ao contrário de revelar um cenário fulgurante, desnuda o instante presente como uma visão à contraluz, produzindo cegueira: "nada nos vê nada vemos / não nos explica o que somos / o que seremos". O apagamento da visão, portanto, remete a um tempo presente ininteligível, já que a luz necessária a dar contorno e sentido ao mundo surge em seu negativo. Todavia, esse vazio é paradoxal, uma vez que o aspecto temporal é também elemento de presença, "Matéria sem sonhos". Sabemos que toda matéria possui massa e volume, ocupando um espaço, portanto, a temporalidade é materializada na figura do sujeito poético, aludindo ao corpo de todos nós, seres temporais. Talvez daí o uso da primeira pessoa do plural na primeira estrofe, produzindo um efeito dialógico que inclui a voz do leitor, ou uma condição humana, na configuração do sujeito – recurso também utilizado no poema anterior de Luís Quintais.

Embora a nitidez desta matéria temporal evidencie sua presença pela percepção de seu esvaziamento, ou seja, mesmo que o sujeito poético se delineie como um elemento ameaçado de desaparição – assim como o instante presente –, ele dá-se a ver, resiste ao completo apagamento do cenário, "nele nos temos", ainda que impreciso, ainda que seu espaço de ocupação seja o instante transitório e sem explicação. Nessa perspectiva, o sujeito poético é, ele próprio, concretização da visão à contraluz, constituído de presença e ausência. A rima entre os vocábulos "vemos", "seremos" e "temos"; "somos" e "sonhos" ajuda-nos a inquirir a ideia por trás da configuração do sujeito como visão à contraluz: constituímo-nos de imagens que experimentamos no fluxo do tempo, daquilo que reconhecemos e que somos capazes de dar inteligibilidade. A partir desse acervo, dessa memória, projetamos outras imagens daquilo que seremos. Portanto, "somos" "sonhos", ou seja, projeções, amálgama de imagens cerzidas que constituem nossa experiência de ser temporal e histórico. O instante presente, assim, só pode se dar em intermitência, sobreposição de imagens do passado – que surgem em seu negativo, pois

já estão ausentes – e do futuro – também ausentes, já que são projeções. Na medida em que o sujeito desponta esvaziado, sem sonhos, habitando um cenário obscuro como um vestígio a apagar-se, ele assinala sua desarticulação entre passado e futuro, como matéria inerte.

Na segunda parte do poema, a voz do sujeito surge singularizada, acentuando o deslocamento do olhar, da estrela – sol – com sua capacidade de irradiar, para a imagem do astro, sem projeção e desarticulada. "Sou astro, não sou estrela", a repetição desse verso, somada ao paradoxo presente nos versos "a chama que me aquece / é fria" e "minha luz não ilumina", expõem o sujeito como matéria que ainda possui luz e calor, no entanto, sua chama, ao vislumbrar o instante presente, torna-se brilho morto. Apesar do cenário escuro, o olhar, como possibilidade de luz, como possibilidade de experiência de ser, persiste, mas a visão não irradia, não projeta, ela sangra, traduz sofrimento, fazendo-nos pensar novamente no olhar melancólico do anjo benjaminiano, que avista o presente com horror. O olhar, ferido, falha, dando a ver um cenário em sua incompletude imagética.

"Sol dos cegos" leva-nos a pensar que a nossa apreensão do tempo – e compreensão de nós próprios – é sempre contingente, já que somos seres tardios, que só atribuem sentido depois do acontecido. Nessa perspectiva, somos todos cegos, o que faz com que a singularidade do sujeito no plano enunciativo volte a referir à experiência humana coletiva. O cenário fragmentário e obscuro do poema nos impele a nos determos nas descontinuidades imagéticas e semânticas para indagarmos. Assim, a visão incompleta articula alegoria e melancolia, assinalando que os momentos de suspensão inerente à expressão alegórica deslocam o olhar melancólico de sua posição inerte, esvaziada, tornando-o presença (esse olhar dá a ver, resiste ao apagamento do cenário e do sujeito). Nesse sentido, podemos ler os versos finais: "minha luz não ilumina — / é lâmina com que sangro / a retina". Será que a luz não ilumina mesmo? O sujeito poético afirma que não, mas a composição poética, tecida de imagens que produzem visão, mostra que sim. Podemos compreender esse paradoxo por dois caminhos: no primeiro, a lâmina – metáfora do sujeito enquanto produtor de luz – ao sangrar a retina, dá a ver, como um ato violento – o próprio poema – que abre à força a retina, reflete e faz refletir, podendo fazer com que o olhar alheio – do leitor – enxergue aquilo que antes não via. Em outras palavras, essa leitura metapoética torna o poema um dispositivo que exige um olhar, ainda que a visão seja contingente e frágil, ainda que as imagens sejam intermitentes, entre luz

e sombra, presença e ausência. Dessa forma, o poema pode ser interpretado como o próprio sol dos cegos, luz que movimenta e perturba a escuridão. O segundo caminho seria ler a lâmina que sangra a retina como apagamento, já que, ao rasgar o olho, ela o torna cego. Essa perspectiva nos faz pensar que o poema não explica nada, não dá respostas, apenas – o que não é pouco – mobiliza questões, imagens e pensamentos, sem revelar uma saída do cenário obscuro.

Na poesia de Francisco Alvim, o aspecto fragmentário também se evidencia pela(s) voz(es) do(s) sujeito(s) poético(s), descontínuas, inconclusas e frequentemente polifônicas. Ademais, muitas cenas são esvaziadas de referentes que permitam situar, identificar ou circunscrever os fatos com precisão, mobilizando o leitor a preencher os vazios do texto, como podemos observar no poema a seguir:

IRRITADOS E PREOCUPADOS

consegui deixá-los
— Se levar um tiro
nem vou ao enterro
— Ele não é doido
— Mas fez coisa de
— Ele devia ter ficado
quietinho
(ALVIM, [2000] 2004, p. 65)

Qual é o assunto do poema? Quem fala? Trata-se de um diálogo ou de um monólogo? Observamos que cenário, personagens e enredo estão inacabados, de modo que o leitor é convidado a inquirir, a fantasiar e a (re)compor a narrativa omitida. Dependendo a quem o leitor atribui a voz, ou dependendo da entonação dos fragmentos durante a leitura, a interpretação textual muda, sendo que nenhuma versão será completa ou definitiva. Já na poesia de Luís Quintais, a descontinuidade enunciativa evidencia-se no desdobramento do sujeito poético em voz descritiva e reflexiva, ocasionando um embate entre a vontade de descrever e a sua impossibilidade. Além disso, muitas vezes, as vozes surgem divergentes entre passado e presente, imprecisas em suas posições do discurso, oscilantes entre “eu” e “tu”:

> Recenseavas os objectos: estações ferroviárias, mendigos inertes como cepos de madeira parte dos bancos onde encontravam o recolhimento, o sono. O que fora ausência transformava-se em calor. Tinhas a boca seca, os mapas sujos sobre os joelhos, a trepidação das máquinas afluía generosa ao cérebro. À tua volta, a terra carregava-se de coisas inúteis e perigosas. Não acredito em paisagens exteriores, por isso jamais as descrevi. Prefiro quando nos sujeitamos à escuridão da nossa individualidade, aceitando a luz que aí houver. (QUINTAIS, 2018, p. 43)

A descrição inicial do poema, realizada pela voz na segunda pessoa "tu", não faz avançar o cenário imagético. Ela interrompe-se, dando lugar a uma voz reflexiva na primeira pessoa "eu". Novamente nos perguntamos: qual é o assunto do poema? Esse deslocamento introduz um comentário sobre a escrita poética, fazendo com que nosso olhar também seja deslocado da cena para uma cogitação sobre a possibilidade de representação da paisagem exterior desvinculada do filtro da subjetividade. Em ambos os poemas, o encadeamento entre os fatos é falhado, deixando entrever uma mobilidade de referentes que desorientam nosso olhar e suspendem nossas investidas de construção de sentido.

O aspecto fragmentário dos poemas a seguir provoca igualmente quebra imagética e enunciativa, mobilizando um processo de ressignificação alegórico a partir dos pedaços de cenas dispersos:

> MÃE MORTA
>
> Tia batiza a gente
> que a gente
> quer se jogar debaixo do trem
> (ALVIM, Francisco, [1988] 2004, p. 92)
>
> POBRE MULHER
>
> Pedia para falar com o filho, a sobrinha.
> Perguntava se sua boca estava quebrada
> A mão dela
> (embrulhei e trouxe)
> recolhi no terraço do terceiro andar
> (ALVIM, Francisco, [1988] 2004, p. 93)
>
> PAIXÃO
>
> Subiu com uma garrafa de guaraná

vazia
toda escapadiça
tão arisca
não me olhou de frente
trançou as perninhas
em cima do divã
afinal de contas esta mulher
não tem é modos
ontem sua chegada
foi sua cara
abriu um olho
esqueceu de outro
(ALVIM, Francisco, [1988] 2004, p. 117)

Cada um dos poemas – recolhidos de forma mais ou menos arbitrária – expõe um fragmento de cena, um recorte narrativo que pode ser lido em sua autonomia, cabendo ao leitor completar os vazios semânticos e imaginar situações a partir dos resquícios de imagens e de vozes espalhadas no texto. Tudo aquilo que falha narrativa e cenário irá deslocar o olhar, mobilizando-o a projetar histórias, que serão versões variáveis, já que tecidas no limiar da presença e ausência de elementos. Podemos igualmente combinar as cenas singularizadas e dar a elas novos significados e arranjos, sem que, contudo, alcancemos um efeito de completude que dê conta do inacabamento das vozes e das imagens. Esse processo de decompor e descontextualizar assinala que não há uma conjuntura original nem definitiva, desfazendo, assim, qualquer ilusão de totalidade. Trata-se, portanto, do processo alegórico de ressignificação, cuja dialética entre destruição e construção de sentido singulariza o objeto, destituindo-o de seu significado e contexto iniciais para mostrá-lo como fragmento. A partir dessa destruição, os objetos – cenas – surgem como partes decompostas e autônomas do todo.

As brechas dos cenários decompostos ressoam conflitos e um mal-estar que atravessam diferentes enredos possíveis e descortinam situações infelizes. No entanto, esse horizonte catastrófico é desviado pelo jogo de reinvenção presente na composição inacabada. Assim, o olhar lutuoso é ele próprio ironizado e ludibriado pela potencialidade criativa do movimento dialético alegórico.

2.4. Luto e jogo

Foi esta força lúdica que levou Benjamin (2009) a caracterizar a arte Barroca como a "arte de inventar" pela riqueza de significados que ela mobiliza: "O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade" (BENJAMIN, 2009, p. 190). Novamente, o olhar do alegorista se cruza com o olhar melancólico na medida em que se constitui a partir do luto dos objetos decompostos, a partir do esvaziamento de sentido, deslocando-se, em seguida, para a face lúdica – um divertimento para o melancólico –, espécie de jogo com a ruína, no qual os objetos insignificantes revelam-se como objetos de saber, chaves de enigmas. Vale chamar a atenção para o título do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, especificamente para a palavra "*Trauerspiels*", que se refere tanto a "*Trauer*", luto, tristeza, quanto a "*Spiel*", jogo, falatório, mobilizando dois aspectos destoantes da linguagem, o lutuoso e o lúdico. Benjamin aponta que esse estado de luto encontra uma satisfação nos enigmas que contêm as coisas pequenas da vida, como um momento de escape da dor, da condição de mortalidade.

> Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo diverso, através dela ele fala de algo diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisso que reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber. (BENJAMIN, 2009, p. 196)

A potência mobilizadora do olhar alegórico de transformar o objeto decomposto em algo diferente, incita a dimensão lúdica do drama trágico, sobretudo o drama espanhol, considerado por Benjamin como o mais acabado do gênero. Benjamin cita a obra de

Calderón, *La vida es sueño* (*A vida é sonho*), mostrando como através da experiência onírica ele conseguiu solucionar o conflito entre o horizonte catastrófico da completa imanência e uma possível transcendência, harmonizando luto e jogo: "O drama trágico não alcança a sua perfeição nos casos em que é mais canônico, mas naqueles em que passagens jocosas deixam ouvir o timbre da comédia. […] Calderón confere a pequenos fragmentos de vida a eficácia de um destino astral ou mágico" (BENJAMIN, 2009, p. 131, 134). Entretanto, Benjamin enfatiza que essa transcendência, esse desviar-se do tempo que mata, não deixa de ser ilusão dentro do plano da imanência.

O príncipe melancólico do barroco, contemplativo, sonha, abriga-se nesse jogo movediço de ressignificação, recolhendo ruínas para salvá-las do transitório na medida em que elas passam a ser objetos de saber. A estética barroca atinge, assim, o belo, pois como diz Benjamin: "A beleza que perdura é um objeto de saber. […] não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido" (BENJAMIN, 2009, p. 194). Nessa arte combinatória, a arbitrariedade e a capacidade de manipular os modelos são valorizadas como manifestação do conhecimento. O poema a seguir de Luís Quintais, por exemplo, nos convida a jogar com as palavras a partir da perda de seus significados, como experiência de leitura que inventa suas próprias regras mutáveis, além de promover um diálogo intertextual com o poeta norte americano Wallace Stevens:

> WALLACE STEVENS
>
> 1. Mudar o sentido? Jamais mudar o sentido.
> 2. A regra define o jogo. Não é o jogo.
>
> 3. Mudar o sentido? Mudar sempre o sentido.
> 4. No lugar do perigo pôr o azul.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 431)

"Como ler, se salvar é aceitar perder, e o texto ama ser flutuação e deriva de sentido?", pergunta o crítico Pedro Eiras (QUINTAIS, 2015a, p. 837), sem deixar de assinalar que o jogo de reinvenção passa pelo compromisso ético:

ODD JOB WORD[6]

Que usos darás à palavra «mal»?
(QUINTAIS, 2015a, p. 474)

Ao investir as palavras e os fragmentos visuais de significados, o alegorista não desvela o instante místico, mas um saber oculto atrelado ao "agora-atual", inconstante e suscetível de degeneração, assim como a leitura é um processo movediço. Desse modo, a estética barroca antecipou o que se tornará expressão da modernidade: o aspecto efêmero, fragmentário e o processo histórico visto como ruína e decadência.

[6] "Trabalho provisório da palavra" (Tradução nossa).

3. O Baudelaire de Benjamin: poeta da alegoria e melancolia modernas

3.1. Efêmero e eterno

Ao analisar a obra poética de Charles Baudelaire, em seu *Projeto das Passagens*[1], Benjamin (2006) volta a abordar o tema da expressão alegórica articulada à sensibilidade melancólica, como mecanismo do fazer poético dialético que será expressão das contradições da modernidade capitalista do século XIX.

Na teoria da arte de Baudelaire, o moderno passa a ser atrelado ao atual, deixando de se definir exclusivamente por oposição ao antigo, ou seja, aquilo que do passado continua no presente. Nesse sentido, a modernidade afirma-se pela constante busca do novo, pela ruptura com o passado, abalando a ideia de continuidade temporal, uma vez que o novo surge ameaçado pela sua desaparição. Os limites entre o antigo e o moderno, assim, tocam-se no que apresentam em comum: a fragilidade e a desaparição. No ensaio *O pintor da vida moderna*[2], Baudelaire formulou o conceito de modernidade, definindo-a como parte constituinte do Belo: "O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento

[1] O projeto inacabado das *Passagens* reúne textos escritos entre 1927 e 1940. Trata-se de uma obra fragmentária, composta por trechos, citações e alguns ensaios como "Paris do Segundo Império" e "Sobre alguns temas em Baudelaire".

[2] *Le Peintre de la Vie Moderne* (BAUDELAIRE, 2010). Trata-se de um ensaio publicado em três números no jornal *Le Figaro* em 1863. Considera-se que foi nesse estudo de Baudelaire que o termo modernidade foi associado pela primeira vez à vivência da vida urbana.

relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão[3]". (BAUDELAIRE, 1995, p. 852). A modernidade seria, portanto, "o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável[4]" (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). Benjamin considera essa reflexão o ponto mais fraco da teoria da arte de Baudelaire, afirmando que seus poemas expressam com muito mais força o fundamento da modernidade.

Segundo Benjamin, a expressão alegórica na poesia de Baudelaire incide sobre a forma poética moderna, articulando os aspectos efêmero e eterno, o paradoxo entre o novo e o antigo, entre ruptura e continuidade. "Se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico. […] A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam" (BENJAMIN, 2009, p. 241–242). A produtividade destrutiva da alegoria, entre luto e lúdico, ao evocar uma perda a partir da qual se constituem novos sentidos, permite que atual e antigo convivam nas ruínas, entre o que permanece e o que se perde e se transmuta. No contexto de constante destruição e transfiguração do século XIX, o sentido de totalidade também foi perdido. Para o crítico, o caráter fragmentário, somado ao tempo como destruição, são aspectos fundamentais da estética moderna, refletindo a experiência do sujeito na modernidade. Sua compreensão desse tempo corrosivo é inseparável do tempo do capitalismo, cujos processos de produção e meios de consumo atingiram uma velocidade inédita para a época.

Baudelaire exprimiu em sua poesia a experiência vertiginosa do tempo, do efêmero, da caducidade, da indiferença entre as pessoas aglomeradas nos centros urbanos e da perda do familiar. A alegoria do esgrimista expõe seu trabalho poético como um duelo, esgrimindo com seu lápis, lutando contra o desaparecimento das imagens, ao mesmo tempo em que se apressa em capturar fragmentos da vivência do choque na multidão. O poeta esgrimista resgata o que vai se degradando, desvelando a beleza na

[3] Texto fonte em francês: "Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion".

[4] Texto fonte em francês: "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".

destruição[5]. Se, no Romantismo, o fragmento poderia expressar o Belo como metonímia do todo do qual um dia fez parte, na Modernidade, o Belo se consuma como objeto perdido. Baudelaire evidencia essa forma poética marcada pela perda e pela destruição, cujo rosto em sua poesia será o do suicídio: "A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica" (BENJAMIN, 1989, p. 74). Sua poesia afasta-se da lírica convencional, registrando "O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande" (BENJAMIN, 1989, p. 77). Ademais, o diálogo com o leitor e o vocabulário prosaico rompem com as expectativas estéticas da época. Essa inovação linguística promove a constituição de imagens alegóricas, como explica Benjamin: "se substitui o vocabulário lírico no qual, de súbito e sem nenhuma preparação, aparece uma alegoria" (BENJAMIN, 1989, p. 97).

3.2. A cidade e a multidão: spleen e decadência

A cidade de Paris é um dos exemplos de imagem alegórica analisada por Benjamin na poesia de Baudelaire, no limiar de sua suntuosidade e fragilidade. O olhar que a percorre não tem um ponto fixo onde se apoiar, desestabilizado pelas ruínas e pelo paradoxo temporal que elas implicam. Podemos observar efeito parecido quando lemos versos de Luís Quintais:

> Placas corroídas pelo salitre. Ferrugens.
> Portas de tábuas gastas
> (QUINTAIS, 2017a, p. 19)
>
> […] Morrem as coisas. Não voltarão a ser.
> O ser é um eco de destruições, uma agonia devolvida.
> Na cidade agora escurecida pelo fim da tarde,

[5] A respeito da experiência da modernidade, Katia Muricy salienta: "O que Benjamin quer enfatizar, a serviço de sua teoria da experiência, é como a beleza moderna, ligada à busca do novo, está paradoxalmente ligada à morte. Esta morte é a da memória – o desaparecimento da experiência – em benefício da descontinuidade das "lembranças", que se multiplicam e se desligam da linearidade da memória como instantâneos "fotografados" nas alegorias da poesia de Baudelaire". (MURICY, 1998, p. 206)

pensamentos são tatuados na memória do passante
que regressa exausto a casa […]
(QUINTAIS, 2017a, p. 138)

Notamos uma estética da decadência dialética, já preconizada em Baudelaire. Os espaços urbanos são constituídos de imagens gastas, ameaçadas de desaparição, mas que persistem, ainda que em sua corrosão. Elas continuam a dar a ver as coisas, mesmo se o ponto de vista é o da degradação e da perda. Resistem como marcas do tempo, como tatuagens. Neste cenário ruinoso, o sujeito poético também aparece como elemento deteriorado, exaurido. A questão do Belo como objeto perdido continua a provocar indagações: "Onde encontraste a beleza? / Onde a reconheceste?" (QUINTAIS, 2015a, p. 583).

Ah, a beleza das metrópoles,
do asfalto e da solidão,

dos teatros em escombros,
dos subúrbios em suas ciladas de medo e conquista

[…] E o sino do abandono toca a rebate

na cidade global onde o caos se tornou
o apaixonado molde do teu tempo
(QUINTAIS, 2015a, p. 63, 64)

Se há alguma beleza possível, ela irrompe dos escombros, do caótico, inseparável de sua perda – sendo que a própria estrutura composicional muitas vezes se desfaz. Este é o molde do "agora-atual" do sujeito, lugar de inquietação e de permanente vigília. Na poesia de Francisco Alvim, o registro da cidade mistura-se com a subjetividade do sujeito poético, trazendo imagens em seu negativo, permeadas de um tempo outro, irrecuperável:

Esta clara cidade
me traz à outra
escura cidade
de dentro do pensamento […]

[…] interna cerrada sombria
baú de ossos, de perdas
que a vida que é perda ajunta […]
(ALVIM, Francisco, [1981] 2004, p. 186)

> […] (Uma cidade iluminada ao sol
> e cuja sombra o olho teima em revelar)
> (ALVIM, Francisco, [1978] 2004, p. 264)

Este sentimento de decadência foi traduzido na poesia de Baudelaire pelo *spleen*, sensibilidade melancólica em face da "inevitável caducidade de todas as coisas" (BENJAMIN, 1989, p. 84). Para além da cidade, a imagem da multidão descortina outra perspectiva catastrófica em Baudelaire, "marcada pela perda de pertencimento dos cidadãos às formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu" (BENJAMIN, 1989, p. 76). Trata-se da "massa doentia" que transita pela cidade, "que traga a poeira das fábricas […] e todos os venenos usados na fabricação de obras primas… Essa multidão se consome pelas maravilhas […] e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques" (BENJAMIN, 1989, p. 73). Na poesia de Francisco Alvim, a massa urbana também é associada a um aspecto doentio, tecido degenerativo do espaço urbano. Em muitos poemas, deparamo-nos com uma diversidade de vozes as quais capturam cenas da multidão, testemunhando uma experiência coletiva caótica, um complexo drama social e uma degradação das relações. Essa paisagem humana aflige os olhos do sujeito, inundando a sua apreensão do mundo de mal-estar e sofrimento:

> […] A paisagem doente
> consome a
> mente e a retina
>
> A consciência em agonia
> desenha a quase visível
> razão da paisagem:
> a gente que a contamina
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 331)

O registro da multidão como experiência humana desaventurada também faz eco na poesia de Luís Quintais:

> […] o fio de prumo de uma vida
> tão condenada como outra qualquer.

Misturou-se depois com a multidão
da avenida em fim de tarde, e fez-se-lhe

confortável o dia.
(QUINTAIS, 2015a, p. 230)

Quando o sujeito poético se mistura com a multidão, imergindo na miséria coletiva, o desconforto e o peso de constatar a infelicidade de sua vida no plano individual dá lugar à sensação de conforto, leveza, alívio. O resultado é, portanto, ironicamente positivo, o sujeito sente-se pertencente a um todo, descortinando um fracasso comum. Assim, o sentimento de fatalidade compartilhado que normaliza o infortúnio parece ser uma possibilidade de redenção, como se fosse a condição humana de todos – e não é.

Se o sujeito clássico assumia uma identidade harmoniosa de si próprio, o sujeito moderno – e contemporâneo –, ofuscado nessa massa anônima e dispersa, sem vínculos definitivos, se desintegra. Os objetos com os quais vai se chocando tão pouco agregam estabilidade, eles depositam-se como fragmentos, compondo um amálgama caótico o qual será a imagem do sujeito e de seu mundo.

3.3. Cabotino: a figura do sujeito moderno

O sintoma de despersonalização, que caracterizou o estado melancólico na representação do príncipe e do cortesão no drama trágico alemão do século XVII, reaparece na poesia de Baudelaire através da figura do herói moderno, desenraizado e mutável em seus papéis precários. Camuflando-se em diversas personagens, o sujeito poético baudelairiano usará o espaço dos aglomerados urbanos para se travestir, desvelando diversas facetas da miséria humana. Por isso, foi denominado de cabotino, fazendo referência às diferentes máscaras que, ao contrário de ocultar uma identidade íntegra e estável, dissimulava uma representação vazia do herói, apontando a cisão e a instabilidade identitária do sujeito moderno: “Como não possuía nenhuma convicção, [Baudelaire] estava sempre assumindo novas personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas

representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível". (BENJAMIN, 1989, p. 94).

A cisão identitária do sujeito acentua-se nas poéticas contemporâneas. Na poesia de Francisco Alvim, a desintegração enunciativa é tamanha que até mesmo a caracterização de personagens fica inacabada. Em muitos poemas, a figura do sujeito dilui-se em vozes indeterminadas:

COMERCIANTE, MANICURE, DECORADOR

Minha mãe perdão adeus
Dr. João Heitor Zé perdão
a vida dele era da casa para o trabalho
do trabalho para casa
Você não quer voltar pra mim
não posso viver sem você
Adeus perdão perdão adeus
chame o Henrique
depois as coisas
chame primeiro
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 10)

Mesmo quando a voz enunciativa surge singularizada na primeira pessoa, ela configura um sujeito impreciso, desarranjado:

AQUI

Meu corpo é o divã
à esquerda deste espelho
quantas roupas
espalhadas no soalho
e a vontade de poder
que por toda parte se vê
aqui não tem mar tem céu
e ficamos claustrófobos
panos de chão irrisórios
do cosmo
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 15)

Ainda numa representação imagética que assinala a insignificância de si próprio, a figura do sujeito – por vezes referida na imagem do poeta – aparece sem aura, errante e anônima:

A MINHA PESSOA

Só tem

Serve?
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 12)

DESCARTÁVEL

Vontade de me jogar fora
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 62)

Em Luís Quintais, são frequentes as imagens do poeta que cai do céu, de asas quebradas, revisitando o motivo da perda da aura baudelairiana. A profunda descrença e a fatalidade dessa imagem lembram igualmente o anjo da história benjaminiano:

Um poeta caiu do céu,
escreve-se na primeira página
de um jornal. […]
Um poeta perde asas e consuma
a sua queda, em versos nocturnos
persegue o frio ou a demasiada sombra,
a morte de um amigo ou a destruição da luz.
(QUINTAIS, 2015a, p. 697)

O luto que essa queda provoca intensifica o sentimento de perda do sujeito a descrever um mundo que se degrada, "o sem-regresso", lamentando e recolhendo as cinzas dos dias. Na poesia de Baudelaire, o poeta que perde sua aura, assemelhando-se às pessoas comuns encontradas nas ruas, na vida mundana dos centros urbanos, será a ilustração do herói na vida moderna, dessacralizado e distanciado do herói clássico, semidivino. A perda da aura sinaliza igualmente a extinção da singularidade e da dignidade da obra de arte diante das mercadorias. Entretanto, o poeta moderno não lamenta essas perdas, uma vez que o efêmero e tudo aquilo que vai morrendo tornam-se materiais que compõem a beleza de sua poesia.

3.4. *Onde encontraste a beleza?*

Benjamin, ao estudar a poesia de Baudelaire, também analisa a figura alegórica do trapeiro – catador de lixo –, cujo olhar se volta aos restos, buscando "no próprio lixo o seu assunto heroico" (BENJAMIN, 1989, p. 78) e fazendo da ruína o elemento de glamour em face da destruição:

> Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BENJAMIN, 1989, p. 78)

A figura do trapeiro enfatiza a avassaladora "deusa indústria" que provoca indiferenciação dos objetos tanto no processo de produção – mercadorias – quanto no de destruição, quando se tornam descartáveis – lixo. Ao colher aquilo que a cidade rejeitou, o trapeiro busca salvar esses objetos, ressignificando-os na medida em que os torna "úteis ou agradáveis". Os restos, assim, singularizados, tornam-se para o olhar alegorista objetos de beleza, de saber, daí seu glamour. Foi este também o olhar do anjo da gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, analisado por Benjamin. Os objetos convencionais que traduzem o avanço do conhecimento humano, espalhados na cena, surgem sem função, inertes. Entretanto, o mesmo olhar melancólico, que observa abatido, também contempla, de modo que o remoer, o ruminar, característico dessa contemplação profunda, desloca as possibilidades significativas desses objetos que deixam de ser convencionais para se transformarem em chaves de uma sabedoria enigmática. Na poesia do Luís Quintais, encontramos a figura do trapeiro a qual articula o olhar melancólico e alegórico:

ALGUM RIGOR

I.
Numa praia, um homem revolvia o lixo.
Abria contentores, alongava os braços.
Quantas riquezas acumuladas,
quantos objectos ignorados, e sobretudo
alimento, proteínas em desperdício
que se impunha, num gesto moral,
trazer à fome, recompensando-a, saciando-a,
adormecendo-a.

Na mesma praia, gaivotas agitavam
asas em fundos de plástico negro,
destruíam telas, afadigavam-se num frenesi
que esgotava o ar e o movimento.
Debicavam a alma dos ricos.
(QUINTAIS, 2015a, p. 481)

UMA INOCÊNCIA

Aves devoram o lixo.
Debatem-se sob o peso da gula
investindo ciladas, disposições

de onde se isenta a alma.
Flap, flap, flap, fazem as asas
no negro plástico. Tu paras.

Por vontade alheia observas.
Por aforismos sagras
as razões dos que desesperam.

O que faz a poesia?
Remir e remir e remir
como as asas espancando

o negro plástico, flap, flap, flap.
Sagras as razões
dos que desesperam,

implicações disfóricas
da imaginação, o mundo
extinguindo-se como a luz

do quarto de infância,
o sumptuoso plástico espancado,
aquilo a que viraste costas

e que não teima existir.
O que faz a poesia?
Remir por certo tipo de palavras

certo tipo de coisas certo tipo
de asas flap flap flap certo tipo
de razões desesperadas.
(QUINTAIS, 2015a, p. 525,526)

No primeiro poema, homem e gaivotas igualam-se na tarefa de revolver o lixo, convertendo-o em elementos necessários para a sobrevivência. Esse movimento de recuperação, assim como na poesia de Baudelaire, também desvela crítica e descrença diante de uma desigualdade social entre aqueles que consomem, acumulam e desperdiçam – os que possuem alma, irônica "condição humana" resumida ao poder de compra, – e aqueles desalmados, miseráveis, que vivem em condições desumanas. Quando passamos para o segundo poema, a imagem das aves devorando o lixo alude ao homem e à figura do anjo dessacralizado, cujas asas – privadas de voo – servem para atacar o negro saco plástico. No entanto, neste poema, o olhar do leitor é deslocado para a memória, como restos que permanecem do passado, e para a própria poesia, de modo que somos mobilizados a pensar o trabalho poético comparando-o com a atividade que recolhe o lixo, que captura o deteriorado e o desumano da sociedade, que colhe os destroços das lembranças para resgatá-los no plano da linguagem[6]. Será através desse registro que a

[6] Nesse âmbito, o próprio poeta, em seu trabalho com as palavras, exprime uma depreciação jocosa de si. Ao avistar as aves que colhem o lixo, batendo suas asas, "flap flap flap", o poeta assemelha-se a elas, perdendo sua nobreza. Ele surge ironicamente representado na figura rasteira e desengonçada das aves, cujas asas, ao invés do servirem de voo, rasgam, atrapalhadas, o saco plástico, buscando os restos. Nesse sentido, podemos pensar no famoso poema "O albatroz", de Baudelaire, o qual também aproxima a figura do poeta à ave, ausente de sua elegância, de seu voo. O poeta-pássaro está no chão, em meio ao vulgar, desajeitado e frágil:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

poesia poderá remir, como espaço potente de criação da memória individual e coletiva, como resistência das palavras que persistem em testemunhar a experiência da perda, do horror e da morte. O poema, assim, como espaço de linguagem, de recriação do mundo, torna-se um objeto de beleza ao promover reflexão crítica, conhecimento, como objeto de inquirição, ainda que seja somente elemento de busca, abertura de questões sem dar respostas.

Nesta mesma perspectiva de um olhar e linguagem que testemunham o desumano e o degradado, podemos ler o poema "Cena de obra", de Francisco Alvim:

> Sob um céu de rapina operários
> trabalham.
> Um deles, um negro, o serviço acabado,
> lava-se nas águas de um esgoto.
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 311)

A imagem de uma cena de obra surge tão impetuosa que assalta o olhar do sujeito como se o céu se despedaçasse sobre si, descortinando um cenário degradado diante do qual não parece haver qualquer possibilidade de fuga do olhar, assim como não há escape da condição precária dos operários. Mesmo após o serviço acabado, que poderia traduzir um momento de respiro, repouso e recomposição desses corpos, avistamos mais crueldade contra esses seres cuja existência é reduzida à animalidade, à bicho impuro – negro – encardido de natureza. Apesar da singularização do operário negro, ele é "Um deles", o que aponta a mesma condição desumana dos demais. O último verso dá a ver esse operário como mais um dejeto da sociedade a ser escoado pelo esgoto – já que as águas de esgoto não lavam, fazem desaparecer. Nessa perspectiva, o operário só aparece, só existe no corpo social como força de trabalho.

Do mundo para o poema, a cena capturada, ao ser deslocada, surge como imagem construída na linguagem, fazendo-nos testemunhar a barbárie, que se torna objeto de

---

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

(BAUDELAIRE, [1857], 1997, p.38)

beleza – poema – pelo seu potencial reflexivo, imaginativo e crítico – vertente ética –, e pelo labor estético que a composição demanda. Ao fixar uma imagem, o poema faz pensar, mobiliza um jogo de ressignificações das palavras que nos lança indagações sobre nosso próprio lugar de ser no mundo, sobre nossa própria sujeira diante das injustiças sociais que implicam o corpo de todos nós. O olhar do sujeito está atônito face ao mundo. Já nem há anjo a cair, o céu inteiro desaba.

O olhar desencantado dessas poéticas aponta que a contemporaneidade continua a reverberar a fatalidade moderna: "Nela, o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo" (BENJAMIN, 1989, p. 93). A melancolia em Baudelaire, atrelada ao fatalismo, assinalou a impotência do sujeito em transformar ou escapar da lógica de produção e de consumo, além de apontar a falta de perspectivas sociais ou individuais. Nesse contexto, Benjamin evidencia que a fascinação pelas mercadorias e pelas novidades têm a função de ofuscar o vazio e a miséria da vida do sujeito, ele próprio nivelado à mercadoria, além de anestesiá-lo da exploração e da desigualdade social. Será nas galerias, por exemplo, que Baudelaire apresenta outra figura de sua poesia, o *flâneur*, um "homem das multidões", cuja empatia permite-lhe se transformar em um outro qualquer. De acordo com o crítico, o *flâneur* também se assemelha à mercadoria pelo seu abandono na multidão. Entretanto, diferentemente do basbaque, o *flâneur* renuncia ao encantamento, sentindo-se solitário e desenraizado. Se o trapeiro sai às ruas à cata de lixo, o *flâneur* "erra pela cidade à cata de rimas" (BENJAMIN, 1989, p. 76), melancólico, como um "transeunte enlutado".

Benjamin tenta evidenciar a realidade que se oculta no plano fantasmagórico das mercadorias através da expressão alegórica que destrói o orgânico e a ilusão. Nesse sentido, as alegorias em Baudelaire serviriam de passagens entre a história e o mito, ou seja, entre os processos de produção desumanos ocultados e o mito do progresso social que inebria o sujeito na ilusão de avanços técnicos e no glamour da mercadoria: "A desilusão e o declínio da aura são fenômenos idênticos. Baudelaire coloca o artifício da alegoria a serviço de ambos" (BENJAMIN, 1989, p. 163). Com isso, o gesto heroico em Baudelaire, segundo Benjamin, seria o de resistir ao fascínio das mercadorias, descrendo no projeto de progresso histórico do capitalismo.

Quando Benjamin analisa a melancolia em Baudelaire, descreve o desencanto do sujeito como manifestação da perda de um horizonte revolucionário, do ceticismo das

ações políticas, exprimindo ainda o mal-estar diante das novas configurações sociais do espaço público na modernidade, que culminaram na perda do familiar. No entanto, apesar desse sentimento fatalista, a melancolia revela também resistência: "O *spleen* baudelairiano […] conjuga gozo e desencanto […] como nas melhores expressões da melancolia. Mas o isolamento do poeta tem também o sentido de resistência às formas de agenciamento que a modernidade promove para arrastar as multidões em sua rede" (KEHL, 2015, p. 75). Nesse sentido, se o desencanto de sua poesia consagra até mesmo o Belo como objeto perdido, ele desvia do completo fatalismo dessa perda ao buscar, mesmo que individualmente, o motivo artístico no ruinoso. Apesar dessa resistência solitária, a melancolia em Baudelaire implica uma perda irreparável: a dissolução da ação coletiva, tendo em vista que o coletivo passa a ser uma massa manipulável, da qual o sujeito se recusa a pertencer.

A perda ou a cisão identitária do sujeito poético, assim como a intermitência imagética e temporal, entre construção e destruição, presença e ausência, evidenciam, portanto, a confluência entre alegoria e melancolia. O olhar resultante dessa articulação volta-se para os vestígios, testemunha o ser no tempo a partir do degradado e do desumano, levando-nos a refletir sobre a relação entre o desajuste do sujeito e o cenário poético fragmentado, ou seja, é significativo que tanto nos poemas de Luís Quintais, quanto nos de Francisco Alvim, o sujeito ocupe posições movediças, frágeis as quais provocam um questionamento sobre o nosso lugar no mundo: há uma mal-estar decorrente dessa débil passagem, frágil habitação, precários vínculos. Os dois poetas têm uma preocupação comum com o lugar de habitação do ser – o modo de olhar aberto, inacabado, desajustado – a qual se reflete nos ofícios exercidos por eles. O trânsito de culturas e de relações sociais que vivenciou o diplomata Francisco Alvim aparece não somente na referência direta a embaixadas, ministérios etc., como na figura do sujeito poético, dispersivo, deslocado, no limiar entre formalidade e informalidade, ou ainda, na linguagem poliglota de muitos poemas. O trabalho de antropólogo de Luís Quintais também deixa rastros evidentes em sua poesia, inquieta com o resgate do passado, com a transformação da cultura e do humano, com a velocidade e precariedade das relações, apontando as mesmas questões que o poeta mais velho: ambos descortinam uma condição infelicitada do ser, um olhar fragmentário que dificulta qualquer apreensão totalizante do

real. Assim, a segunda parte irá abordar os percursos poéticos de cada um, evidenciando a relação entre escrita literária e ofício, bibliografia e biografia.

SEGUNDA PARTE

O CONTEMPORANEO:

DOIS POETAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

1. Francisco Alvim: o diplomata e *o poeta despaisado*

1.1. Um poeta marginal?

Francisco Alvim começou a escrever poemas ainda na adolescência, influenciado pela irmã, também poeta, Maria Ângela Alvim (1926 – 1959). Cresceu em constante trânsito entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, ingressando no curso de Direito da atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o qual interrompeu para estudar no Instituto Rio Branco, iniciando a carreira diplomática no Itamaraty em 1965. Sua obra poética registra com frequência cenas de trabalho, incluindo traços da função pública e da vida diplomática.

> Alvim tem uma história familiar semelhante à de muitos escritores brasileiros, dessas que começam na fazenda e vão parar numa repartição pública. Seu avô, também Francisco, era fazendeiro na Zona da Mata, em Minas. O pai, Fausto Figueira Soares Alvim, se formou em Direito e fez carreira política. Aliado de Getúlio Vargas, foi prefeito de Araxá e, mais tarde, empossado como diretor do importante IAPC, instituto de previdência que foi um dos embriões do INPS. Em 1943, assinou o Manifesto dos Mineiros, que denunciava os abusos do Estado Novo e pedia a redemocratização do país. Ao comentar o trânsito familiar entre Minas e o Rio, que o acompanha desde a infância, Alvim se definiu certa vez como um "despaisado". No Rio, chamavam-no de Mineiro; em Minas, era o Carioca. […] Talvez não seja despropositado imaginar que essa condição "despaisada" tenha contribuído para afinar o ouvido do poeta – pelo contraste entre a prosódia de cada lugar, mas também pela posição meio à parte de quem, em trânsito entre pontos diferentes, não chega a estar por inteiro em nenhum deles. (CONDE, 2018, p. 12–15)

Desenraizamento, vozes em trânsito e espaços fragmentados marcam sua obra desde o primeiro livro, *Sol dos cegos*, publicado em 1968. Reunindo dez anos de produção poética (1957 – 1967), esse livro foi lançado de modo independente, tendo pouca divulgação uma vez que, no ano seguinte, Francisco Alvim viajou à França, onde exerceu o cargo de secretário da representação brasileira na UNESCO, em Paris. Somente após o seu retorno ao Brasil, em 1971, é que o livro voltou a circular. *Sol dos cegos* segue uma vontade de ordem cronológica. Dividido em duas partes, a primeira, intitulada "Sol dos Cegos", agrupa poemas mais recentes, escritos de 1964 a 1967. Esta parte, por sua vez, também é composta por dois conjuntos distintos: o primeiro apresenta 31 poemas; já o segundo, é formado por um poema longo, "Paralaxe", cujos fragmentos ocupam 11 páginas. A segunda parte do livro, intitulada "Amostra Grátis", reúne poemas mais antigos, escritos de 1957 a 1963, os quais são agrupados em três conjuntos: "Cidade", "Curva das horas" e "Fazenda". A forma poética também é heterogênea, variando entre o uso de versos metrificados e livres. "Paralaxe" é o conjunto mais hermético, de contínuo fracionamento espacial, evidenciando o aspecto visual dos fragmentos textuais.

São diversas as imagens, neste livro, que remetem à ideia de cegueira: "O sol crestou os olhos de meu irmão" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 329), "Súbito / o eclipse iguala todas as faces / Órbitas vazadas / Cegos" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 308), "um país branco / um país cego" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 339). A impossibilidade de visão aparece refletida no contraste entre luz e sombra, como um sol a contraluz:

> […] Sol cego
> Ilumina meus olhos
> com a luz negra
> de tua cegueira […]
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 336)

Sol dos cegos assinala um profundo desencanto. A luz que dá contorno ao mundo e "que se ilumina agora no desenho de todos nós" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 315) atravessa olhos esvaziados, indiferentes, culminando em sombras. O instante presente ofusca a visão, de modo que os transeuntes surgem tão confinados aos gestos cotidianos, aos hábitos, aos ritos, às tarefas e aos procedimentos que deixam de ver. Apagam-se, tornando a paisagem vazia: um mar cego. Nesse sentido, os passantes nas ruas e nas

calçadas são descritos como “mortos inconfessos”, “grito inaudível” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 307), apontando alheamento e opressão face ao contexto social no qual estão imersos. Por outro lado, o apagamento do sujeito, que perde seus contornos, misturando-se às coisas, ao outro, ao fora, escapa a cegueira, mobilizando o olhar, dando-lhe diversas possibilidades de ver e de ser visto, ainda que as imagens sejam marcadas pela sua finitude:

> […] Estou em mim
> Estou no outro
> Estou na coisa que me vê
> e me situa
>
> Diante de mim
> diante do outro
> diante da coisa
> está a morte
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 315)

Em muitos poemas o sujeito irá se configurar por meio de vozes poéticas dispersivas e frágeis as quais não iluminam o cenário por completo, não irradiam calor, mas expõem a dor, a “consciência em agonia” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 331). Apesar do espaço poético do livro apresentar algumas referências do contexto brasileiro, as atrocidades humanas podem ser lidas “despaisadas” ou, por vezes, são localizadas em outros países, como o poema “Com Charles Whitman em sua torre” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 319), que resgata o assassinato em massa ocorrido em 1966 na Universidade do Texas, quando, do alto da torre da universidade, o estudante Charles Whitman matou e feriu dezenas de pessoas aleatoriamente.

Se o uso de uma linguagem mais coloquial, de poemas curtos e do registro do cotidiano acenam suas influências do primeiro modernismo brasileiro, o riso que a leitura esboça logo desvela seu avesso, indissociável do registro do desajuste histórico e da infelicidade da vida. Nessa perspectiva, Heitor Ferraz assinala um olhar já distanciado de Francisco Alvim para a herança modernista, apontando a nascente individualidade de sua escrita poética. A esse respeito, o poeta comenta:

> Sempre via Sol dos Cegos de forma bastante superficial, pensando mais nas influências. Eu o considero o caderno de estudos do modernista tardio, vamos dizer assim. As influências estão todas ali, muito nítidas. Mas confesso que gosto muito dessa observação que mostra a individualidade nascendo. […] Percebo a fonte modernista do poema-piada, mas não vejo mais a piada […] o modernismo era uma coisa auroral. O Brasil estava sendo descoberto, havia um otimismo, uma força, uma irradiação de energia. Enquanto os modernistas tardios, como nós, vivemos num país que só teve problemas, só traz problemas. É uma visão crepuscular, não tem otimismo nenhum. (FERRAZ, 2001, p. 254, 272)

A visão desencantada traz muitos aspectos da obra de Carlos Drummond de Andrade. São vários os poemas que fazem alusão direta a versos drummondianos, ao modo de desentranhar conflitos de cenas banais, colocando-nos diante de diversas camadas do reino das palavras. Da mesma forma, a concisão de seus poemas aponta a influência de João Cabral de Melo Neto, sobre a qual o crítico Merquior tece indagações em face da presença de poemas vivenciais:

> Trata-se simplesmente de dois gêneros de mentação lírica: de um lado, a exploração do símbolo, de modo a ceder o primeiro plano do poema a uma figuração metafórica, que poderá ser, em relação ao conteúdo mimético liberado pelo poema, estilizadora ou presentificadora (conforme prevaleça uma ou outra das duas estirpes da atitude simbolista: a gongórica, a que pertence Mallarmé, e a dantesca, a que se filia Cabral); de outro lado, o registro da experiência bruta (bruta, é claro, não em si, posto que já filtrada pela formulação artística, mas enquanto não mediatizada por um metaforismo sistemático. Neste caso, a evocação "direta" de uma experiência (indiferentemente exposta em termos verossímeis ou fantasiosos) predomina sobre a construção simbólica – não no sentido de que essa experiência poeticamente evocada não tenha valor simbólico (se assim não fosse, ela não seria poética), mas no sentido estrito de que a sua figuração literária não recorre a uma trama explícita de símbolos. (MERQUIOR, 1997, p. 210)

A diferença que Merquior indica entre uma poética de base simbólica, mediatizada sistematicamente pela metáfora, e outra cujo registro da experiência vivencial é mais direta, contribui para a leitura da obra de Francisco Alvim na chave da expressão alegórica, a qual destaca o aspecto narrativo e o fluxo fragmentário das imagens. No entanto, em relação ao afastamento da influência cabralina apontado por Merquior, Heitor Ferraz observa que "não se trata de uma simples e pura negação, mas, sim, de uma

avaliação crítica que visa incorporar a objetividade e a limpidez de construção cabralina" (FERRAZ, 2004, p. 229–241), ou seja, ele se apropria de recursos da estética de Cabral, atualizando-a em seu contexto poético e histórico no qual o estilo presentificador e totalizante da vertente simbólica já não exprime a disforia de seu tempo.

O registro da experiência vivencial, mais passadiça e subjetiva, destaca-se na segunda parte do livro "Amostra grátis", título que alude a algo descartável, a um experimento: uma poesia aberta "para o que der / e vier" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 349). Já o último conjunto dessa parte, "Fazenda", traz espaços da natureza, contrapondo-se à paisagem urbana, até então predominante. Sobre isso, Francisco Alvim comenta:

> Essa coisa da natureza, uma certa contemplação que a minha poesia teve e foi perdendo, para prejuízo meu, era uma coisa pacificadora. Ela foi se tornando cada vez mais, numa certa medida, conflitiva. Esse sentimento de apaziguamento que a natureza me trazia, vinha muito dessa relação com a fazenda e também com as memórias, com histórias, que meu pai contava. (FERRAZ, 2001, p. 262)

Ao retornar ao Brasil, em 1971, ainda no período da ditadura militar, Francisco Alvim instalou-se no Rio de Janeiro, aproximando-se dos escritores que ficaram conhecidos como poetas marginais. Esse convívio lançou a nascente individualidade de sua poesia num espaço de produção coletiva. Conheceu Cacaso que o convidou a participar da coleção de poesia "Frenesi", a qual reuniu cinco poetas: Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. Por meio dessa coleção, publicou, em 1974, o livro *Passatempo* na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro. A produção coletiva e independente de poesia tornou-se uma alternativa na década de 70 face ao contexto político de autoritarismo.

> O mundo intelectual tinha entrado no terrível universo da ditadura, ou seja, da vigilância, da censura e da repressão, da qual a primeira metade dos anos setenta foi a fase mais negra. Além dos recursos arbitrários agora autorizados pelo A.I. n° 5 e as ações ilegais de comandos não oficiais, "paramilitares", o regime exerceu pressões indiretas contra livrarias e editoras independentes, causando seu sufocamento econômico, manipulando os bancos para impedir a aprovação de

> empréstimos, cobrindo os ataques, as ameaças físicas…[1] (RIAUDEL, 2007, p. 139, tradução nossa)

Este modo de produção literária, ao deslocar os meios de circulação, marcou a "marginalidade" das obras poéticas dessa geração como uma forma de resistência cultural, de recusa a se paralisar e a silenciar. Em relação a essa experiência, Francisco Alvim elucida:

> Isso foi uma das coisas que me marcaram em definitivo. Até então a minha poesia se plasmava num espaço literário, nas leituras que eu tinha feito, ao sabor das influências, o Drummond me tomando por dentro, lutando contra o Jorge de Lima. Meu primeiro livro, Sol dos cegos, de 1968, é o livro de um discípulo aplicado dos modernistas. Aí veio a vivência. Eu já era um sujeito mais velho, de uns trinta anos rodados. Aquela turma mais jovem vinha numa corrente nova que partiu de um livro que me impressionou muito, Me segura qu'eu vou dar um troço, do Waly Salomão, que foi para mim um divisor de águas. […] Então, tinha um lado que indicava que o exercício da literatura e o da poesia eram solitários, que em algum momento eu iria voltar à minha solidão anterior. Mas nunca mais ela foi a mesma solidão. Vamos dizer assim: é uma solidão acompanhada. […] Foi talvez o período mais feliz da minha vida. (ALCIDES, 2002, p. 199–207)

O caráter "marginal" também foi associado ao uso de uma linguagem poética mais coloquial e direta, vista por muitos como menos inovante[2]. Há uma vontade de

[1] Texto fonte em francês: "Le monde intellectuel était entré dans le terrible univers de la dictature, c'est-à-dire de la surveillance, de la censure et de la répression dont la première moitié des années soixante-dix constitua la phase la plus sombre. Outre les recours arbitraires désormais autorisés par l'A.I. n° 5 et les agissements illégaux de commandos officieux, « paramilitaires », le régime exerçait des pressions indirectes contre librairies et maisons d'édition insoumises, en suscitant leur étouffement économique, en manipulant les banques pour empêcher l'attribution de prêts, en couvrant les attentats, les menaces physiques..."

[2] A marca de coloquialidade dos poetas marginais foi considerada precariedade estética por grande parte da crítica literária, como assinala Heloísa Buarque de Holanda no posfácio da antologia *26 poetas hoje* [1976], na edição publicada 22 anos após a primeira, em 1998: "É interessante lembrar ainda que a Antologia não foi recebida pacificamente. Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia, com uma insistência inexplicável, que "aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico". […] Havia ainda alguns poetas e professores, conhecidos como progressistas, que escreveram acalorados artigos comentando a inadequação do baixo calão do vocabulário usado por aquela poesia. O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação bem-sucedida dos livrinhos de poesia alternativa

dessacralizar a arte, seja pelos gestos de apropriações de outras obras, seja pela expressão de uma subjetividade mais explícita:

> Se nas artes plásticas verifica-se o procedimento da ressignificação de materiais reciclados de diferentes origens, na poesia igualmente observamos que os versos de Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim e Cacaso, por exemplo, são repletos de apropriações literárias e de frases ouvidas em conversas. Pretendia-se a participação direta no mundo da vida, concomitante à dissolução das molduras propriamente artísticas (versos e pedestais). (BOSI, 2018, p. 42)

A aproximação entre arte e vida, por um lado, confundiu a figura do sujeito poético com a do poeta – associação realçada pela subjetividade mais explícita, pelo modo de produção artesanal dos livros e distribuição com a presença do autor; por outro lado, a subjetividade da voz poética promove uma dissolução do sujeito e escapa da individualidade. Ela é atravessada pela voz dos outros e pela experiência coletiva de escrita:

> Inclinando-se assim mais para o transitório do que para a eternidade, aspirando à dissolução da obra como aura instituída, a poesia marginal implica o desaparecimento do autor como seu corolário inevitável […], ao mesmo tempo em que provoca um retorno da subjetividade. O paradoxo central desta geração já não é mais aquele, constitutivo, da fundação da identidade nacional, mas antes o da crise do sujeito, que se expressa tanto por uma sobredeterminação pessoal de sua poesia, nos versos e em seu suporte material, quanto pela diluição do indivíduo nas diversas assinaturas, nos jogos de máscaras, nos reagrupamentos, e até

– pasmem! – uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade desta produção literária como um reflexo da "piora" da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas. Ou seja, essa poesia ruim, suja e sem qualidade ocupou um espaço para mim totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na *Antologia 26 Poetas Hoje*. Isso parece demonstrar que talvez essa poesia ruim estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes".

> mesmo no anonimato do corpo social[3]. (RIAUDEL, 2007, p. 134, tradução nossa)

Entre individualidade e anonimato, a linguagem subjetiva dos poetas denominados de marginais será marcada por esse paradoxo, como assinala Michel Riaudel. Ademais, a divulgação de mão em mão e em pequenas tiragens, somada ao aspecto "aparentemente light e bem-humorada" (HOLLANDA, 1998, p. 257) fizeram com que a poesia marginal atingisse um novo público leitor mais popular, apesar de concentrar-se principalmente no Rio de Janeiro. Francisco Alvim, diplomata, recém-chegado de "fora" do país, mas "dentro" das instituições brasileiras, passa a pertencer também ao lado "marginal" de um movimento literário antissistema, que marca a recepção de sua obra até hoje. Esse limiar, estar "entre", rompe os limites de uma dimensão de "fora" e de "dentro", do "eu" e do "outro", o que pode ser percebido na referencialidade embaralhada de seus poemas e na fragmentação e indeterminação da figura do sujeito poético. Sua obra é palco onde se espalham os entrechos, traduzindo uma subjetividade permeada de vivências outras:

> Em toda essa vertente do entrecho, da narração, das historinhas que eu conto, imagino ou vou recolhendo na realidade – em todo esse tipo de realismo, enfim – há uma mistura: há um lado em que o fora está dentro e o dentro está fora. A subjetividade na minha poesia é um elemento muito forte, mas ela anda em confronto, é conflitiva, está em permanente confronto com os dados que vêm de fora, que desde que eu me conheço por gente são apavorantes. (ALCIDES, 2002, p. 199–207)

A subjetividade conflitiva atravessa os poemas de *Passatempo*, evidenciando um sujeito poético em permanente construção, móvel e mutável. Um corpo enquanto matéria aberta, atravessada por falas desconexas, pela paisagem, pelo som: "(O corpo: um sino

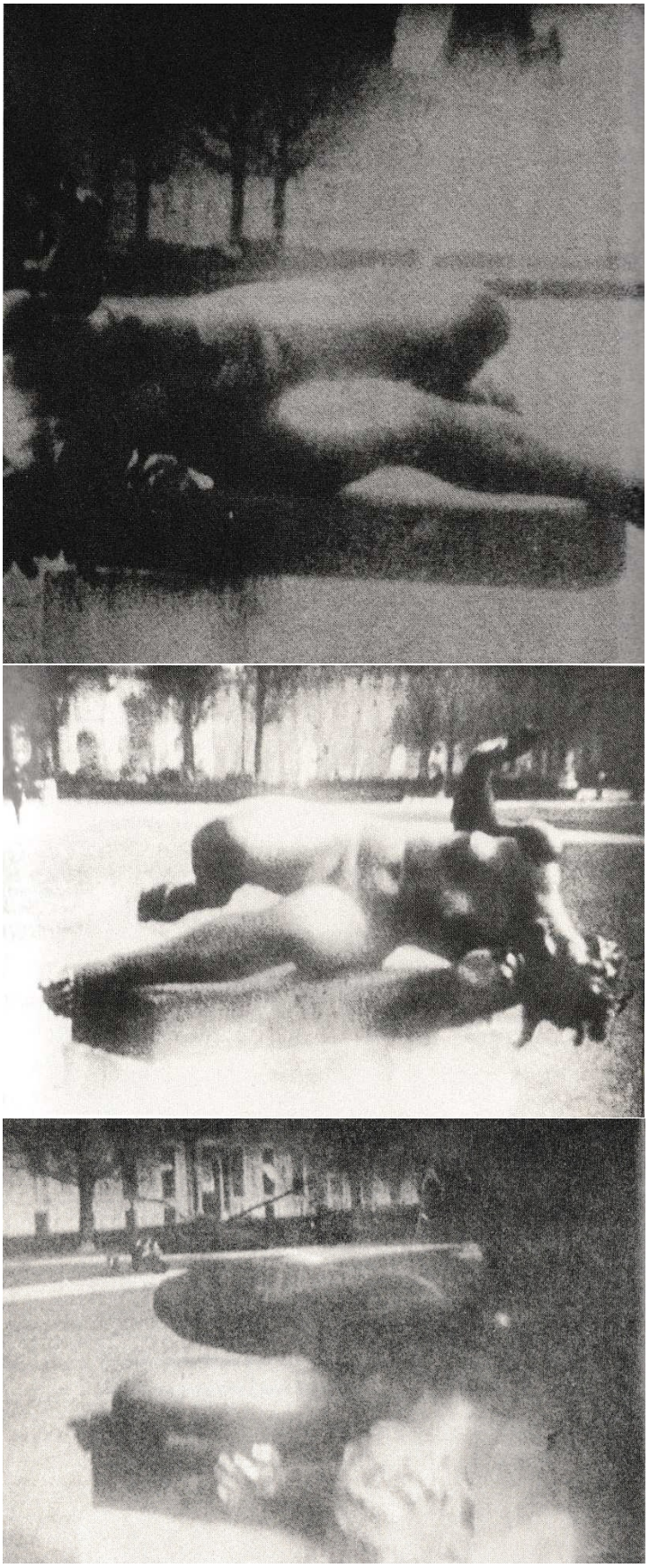
[3] Texto fonte em francês: "Penchant ainsi plutôt du côté du transitoire que de l'éternité, aspirant à la dissolution de l'œuvre en tant qu'aura instituée, la poésie marginale entraîne comme corollaire inévitable la disparition de l'auteur […], au moment même où elle opère un retour de la subjectivité. Le paradoxe central de cette génération n'est donc plus tant celui, constitutif, de la fondation identitaire nationale, mais plutôt celui de la crise du sujet, qui s'exprime à la fois par une surdétermination personnelle de sa poésie, dans le vers comme dans son support matériel, et par la dilution de l'individu dans les signatures multiples, les jeux de masque, les regroupements, voire l'anonymat du corps social".

ouvindo / e repetindo a paisagem)" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 251). O sujeito poético recebe o universo soante e reverbera:

> […] Mas que existir têm as circunstâncias?
> Como tudo aquilo que me chega de fora num dia e lugar determinado
> as circunstâncias só existem porque existo
> só existem através de mim […]
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 255)

Igualmente de forma irregular, oscilando entre o uso de versos livres e de poemas em prosa, *Passatempo* é composto por duas partes, "Passatempo" e "Exemplar proceder", com especificidades cronológicas e espaciais, como evidencia a nota final do livro: "Os poemas de *Passatempo* foram escritos na Europa, principalmente em Paris, nos anos de 1969, 70, 71; os de *Exemplar proceder* foram escritos no Brasil, entre 1971 e 1973". A primeira parte inicia e termina com fotogramas de uma escultura em diferentes ângulos, cujo contraste entre luz e sombra destaca-se. Em relação a essas imagens, Francisco Alvim comenta:

> O Cacaso tinha uma ideia de livro, que várias pessoas tinham que entrar e ilustravam e eu comecei a ficar com inveja, a achar que eu tinha que fazer alguma coisa semelhante, mas não achava […]. Então, eu adorava esse lugar da estátua. […] Eram *Les bronzes d'Aristide Maillol*, ficavam todos no jardim do *Trocadéro*. […] Essa mulher era uma gigante, que é outro tema da poesia francesa e da mulher em geral, *la géante*, e essa é a maior delas. […] Ela está numa posição estranha porque é como se fosse uma posição de queda. (MOREIRA, 2020, p. 23)



Fotogramas de *Passatempo*, Aby Flaksman

O primeiro poema “Luz”, traz novamente a luminosidade dando contorno aos objetos e ao sujeito, mas logo os poemas seguintes expõem sua fragilidade e inconstância. As imagens surgem em seus contrastes, reflexos, imprecisões e movimentos. A presença da água, lagos, rios, poços, agrega um visual líquido, inapreensível e também em queda: “a água turva e transparente das vidraças” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 265), como se houvesse água no próprio olhar do sujeito poético. Mesmo a queda das folhas, dos pássaros, dos dias é uma “queda molhada” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 278), surgindo uma referência à pintura de Dali (ALVIM, Francisco, 2004, p. 265) e às suas imagens a escorrer, indissociáveis da temática da passagem do tempo:

> […] a tarde se faz alterar pelo tempo
> em nuvens que já não as mesmas
> numa diversa luz
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 262)

A perda dos contornos, a imprecisão das imagens, líquidas, a desaparecerem em sombras, abre espaços lúdicos de reinvenção, de alteração da luz em sua diversidade, possibilitando projetar e recombinar a partir das perdas, da queda. Portanto, temos um fluxo de imagens dialético: da mesma maneira com que a paisagem se altera e a luz destaca-se porque há os momentos de sombra, o sujeito também se modifica, envelhecendo, mas se transformando, buscando reter lampejos da vida diante da escuridão certeira da morte. Há muita angústia diante da passagem do tempo, mas é justamente a fugacidade das coisas que as tornam potentes e belas:

> […] Os momentos aqui dentro
> são bastante iguais aos de lá fora:
> o mesmo feltro de angústia
> que o escorregadio corredor do tempo
> vai deixando na sola dos pés na palma das mãos
> daqueles que, como ele, sérias restrições fazem à morte
> mas sem ela perderiam certamente
> o que todo mundo chama (à falta de algo melhor)
> de o encanto da vida
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 260)

Se há inquietude diante do tempo que passa, a expressão “Passatempo” refere igualmente a uma atividade feita para entreter, a um intervalo de tempo ocioso. Essa percepção do título nos é transmitida pela capa da edição da Brasiliense, de 1981, *Passatempo e outros poemas*, na qual avistamos um homem passando o tempo em um banco de jardim, descontraído.

A primeira parte do livro apresenta a seguinte epígrafe:

> Eu sou ninguém; meu nome é ninguém
> Toda coisa que existe é uma luz

A respeito da qual Francisco Alvim comenta na entrevista realizada em 2018:

> […] tinha uma coisa misteriosa na minha cabeça de que o ideal não é o eu, é você não ser realmente ninguém, quer dizer, todo esse esforço do poeta de se distinguir, desde menino que está muito ligado a uma coisa defensiva que você precisa se afirmar, dentro das contingências históricas, esse instinto de sobrevivência, de luta pela vida te põe numa posição agressiva. Então, você tem que se destacar da multidão, o

> horror é você se misturar. Você quer ficar por cima, isso é uma coisa que te é incutida desde muito cedo. E aí, essa coisa que a idade vai te dando, eu já começava a duvidar um pouco desse ego, e a vontade é ao contrário, é voltar pro rebanho […] esse verso prodigioso está na Odisseia, quando Odisseu entra na gruta e está lá Polifemo, o gigante com aquele olho na testa e cego. Aí o Ulisses entra, ele vai matar Polifemo, vai confrontar-se com ele. O Polifemo sente que tem alguma coisa e pergunta "quem está aí? Qual seu nome?" Aí Ulisses responde, "eu sou ninguém". É uma maravilha. E isso vem lá atrás… E tem essa coisa da luz, a luz me impressionava muito, a luz justamente de Paris. O verso "Toda coisa que existe é uma luz", isso é um verso que está nos cantos de Pound. (MOREIRA, 2020, p. 24)

O esfacelamento do sujeito e a diluição das vozes poéticas, ao provocarem fissuras textuais, estimulam o leitor a recompor as cenas dispersas nos poemas e a inventar narrativas. Ademais, as referências intertextuais também promovem deslocamentos, evidenciando que tanto o processo de escrita quanto o de leitura recriam a partir da tradição. Nesse livro, além das alusões à cidade de Paris, os traços da vivência no exterior despontam no plurilinguismo, escrito em português, francês e inglês, e nas diversas situações de trabalho nas quais espaços protocolares de embaixadas, ministérios e outras instituições governamentais ganham relevo. Na segunda parte, muitos poemas registram situações desconcertantes de extrema formalidade, negociações diplomáticas normatizadas, onde se espera do sujeito um "Exemplar proceder". Cada gesto representa um código, e o sujeito, em sua obrigação de interpretá-los e de seguir protocolos, angustia-se com a possibilidade do erro e com os momentos de desajustes:

> […] Qual é o traje?
> Terno branco gravata preta sapatos de verniz
> […] – Mas se ninguém me disse nada?
> […] Sabe de uma coisa
> ela gosta muito de uma conversinha
> […] Estendeu-me a mão; vi que era hora de deixá-lo
> […] Temos governo? […]
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 266–269)

Em meio a cenas de intenso rigor, escapam falhas, entrechos, falas fora de lugar. Neste teatro, a subjetividade do sujeito deve ser colocada em segundo plano diante do

papel institucional que ele representa. Entretanto, ela desponta, como neste poema que exprime um abatimento refletido na descrição da paisagem:

> […] Madame cumprimentou-me, convidou-me a admirar a paisagem
> árvores desfolhadas três cisnes desanimados
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 266–269)

Apesar de o poeta ter um pouco mais de trinta anos quando publica *Passatempo*, o olhar expresso em alguns poemas, como "Quase aposentado" é de cansaço, desilusão. O horizonte do futuro é encoberto pelas fichas e catálogos amontoados no parapeito da janela de trabalho. Entretanto, o olhar desencantado traça um registro repleto de ironias: "Atravessei novamente a ala dos ministros / (Trinte e seis – quanto menor o país, maior o ministério)" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 266–269). No poema "Conversa" lemos:

> o Estado Maior das Forças Armadas
> ofereceu-me um banquete
> findo o qual a oficialidade reunida –
> a alta oficialidade de meu país
> levantou um brinde
> de irrestrita solidariedade ao Governo
> e de fidelidade ao Presidente
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 257)

Qual é o assunto encoberto nos gestos teatrais das cenas? As situações de desconforto das relações sociais são com frequência deslocadas, ou seja, de um "almoço de Embaixada" ou de negociações diplomáticas, passamos para um "meio-dia na avenida", ou para o quarto, banheiro, sala… transitamos do formal para a esfera cotidiana informal, mas igualmente conflitiva, negociável e hierárquica. Portanto, tanto no plano familiar quanto no plano profissional, há um sensível registro do drama humano em busca de reconhecimento, de segurança e de ocupações. A esse respeito, são muito significativos os poemas "Entrevista", "Job inscription" ("Inscrição de emprego"), "Postulando", "Nosso Trabalho", ou ainda, o poema "Profissões":

> Um circo
> onde você defendesse sua tese

Maria, num picadeiro mínimo, se decidisse entre
a Faculdade de Letras e a de Comunicações
Pedro batesse fotografias
Eu, esquecido do diploma,
debulhasse um sem números de ofícios
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 276)

Entre o papel determinado de um diplomata e o de um anônimo "esquecido do diploma", as vozes poéticas, postas em cena na tensão das relações sociais e familiares, destampam situações de suborno, de poder e de privilégios que implicam vozes e espaços diversos, inclusive a própria voz do leitor, implícita na "leitura atenta dos rostos" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 265). O trânsito das vozes delineia igualmente o deslocamento do sujeito, entre seu país e outro: "o país voltando-lhe / no hábito do anel profissional" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 245), além de aventar ares aristocratas e (des)vantagens de lá e de cá: "Usando o mesmo banheiro com sua empregada você já está doente qualquer hora acaba pegando ainda a doença de uma negra dessas" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 284); "Passemos agora às torturas / Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido um seu funcionário?" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 285).

Diante da experiência estrangeira, o retrato do país distante não é de nostalgia. Há um gosto em estar longe do Brasil dos anos 70, como aparece no poema "Diga ao povo que fico", título que faz referência à fala de D. Pedro I que, em 1822, descumpriu as ordens da corte portuguesa de retornar a Portugal, ficando no Brasil e declarando sua independência: "Se é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, estou pronto! Digam ao povo que fico[4]". No poema, Francisco Alvim inverte a cena, configurando um sujeito poético que escolhe ficar na Europa, sem esconder a tranquilidade, segurança e conforto de sua estadia:

[…] Aqui é mais seguro
Na TV – é só ligar – a gente vê
outros peixes outros pássaros
numa revoada mais fantástica

[4] A famosa fala de D. Pedro I que descumpriu as ordens da corte portuguesa e não regressou à Lisboa, deu origem ao "Dia do Fico" (9 de janeiro de 1822), como marco do processo de libertação política do Brasil em relação à Portugal. Meses mais tarde, esse episódio culminou na declaração de independência do Brasil, em 9 de setembro de 1822.

de mordidas e bicadas
Gosto um bocado deste relógio
seu tique-taque
me faz dormir
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 246)

Entretanto, o registro é o de uma tranquilidade nem tão tranquila assim. Ademais, sabemos que o poeta não ficou na Europa, regressando ao Brasil em 1971, em plena ditadura. Num prisma irônico e humorístico, o contexto político do Brasil se faz bem presente em muitos poemas: "O MDB não é besta de se tornar popular" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 282). Tal verso reflete as contradições da sociedade brasileira, quando lembramos que se trata do Movimento Democrático Brasileiro, partido político que fez oposição aos militares. Apesar das referências ao Brasil, não podemos perder de vista o olhar fronteiriço do sujeito poético que está constantemente a diluir sua individualidade, os espaços, e a "despaisar" as injustiças sociais: "O atualíssimo evangelho dos discursos / diz que um deus nos fez desiguais" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 249).

A segunda parte do livro também se destaca pela temática da passagem do tempo e da impermanência da vida: "não há como reter esta hora verde / que passará como todas as outras" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 298). No poema "De passagem", o sujeito poético completa 40 anos de idade, no limiar entre mudanças e permanências de si:

[…] Estou pensando em começar uma análise
Acabar com tanto ressentimento

Não, estou mudando
já não sou o mesmo
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 288)

Passagem do tempo e memória articulam-se culminando na morte implacável. Nesse viés, o poema "Ângela" traz a lembrança da irmã, Maria Ângela Alvim, em imagens líquidas, com cores aguadas, desbotadas, como se a água, em seu movimento e queda, traduzisse o fluxo do tempo e a dimensão destrutiva da vida, sem deixar de assinalar o que dessa correnteza retorna, permanece, mesmo circulando em outras águas. Esse conflito entre permanência e fugacidade no qual emerge o olhar líquido do sujeito,

manifesta a presença da poesia da irmã, como se Francisco Alvim refletisse em seus poemas as imagens poéticas de Maria Ângela.

Também podemos pensar esse movimento paradoxal que marca os poemas, entre permanência e fugacidade, a partir do contraste já apontado entre a vontade dos poetas marginais de fixar o trabalho poético em publicações autônomas e o caráter transitório dos livretes e das revistas literárias.

A instabilidade das imagens e das vozes poéticas culminam, no final do livro, em escuridão e silêncio: "Os livros devem ficar onde estão: / em estantes surdas, entre paredes mudas" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 301). No entanto, os espaços de mudez e de sombra são intervalos de reflexividade da própria linguagem poética, a qual, por um lado, é impotente e frágil, como a vida, mas, por outro lado, germina a palavra, o som (mesmo que sejam ecos), e faz brotar a luz, ainda que turva.

> Os olhos escuros
> revelam o azul
> encanto da morte
> Viver porque
> a vida revela
> os verdes os sumos
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 300)

Em 1975, Francisco Alvim fez parte do registro da "produção em curso de vinte poetas do Rio de Janeiro", selecionados por Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, numa contribuição à *Revista Malasartes*, intitulada "Consciência marginal". Em sua introdução lemos:

> O poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, a sua primeira condição de marginalidade. Atuando num outro nível desvinculado de um comportamento mais ou menos "profissional" que era próprio de gerações anteriores – do tempo em que as livrarias estocavam poesia – esse quase inverossímil personagem contemporâneo é forçado a criar novas embalagens para o seu produto pessoal, aprende a passá-lo de amigo pra amigo até o desconhecido […]. Essa situação de marginalidade da poesia dentro do repertório cultural brasileiro provoca, de imediato, uma primeira pergunta: em que mãos anda a poesia? (Onde se lê "cultural", leia-se "mercantil", leia-se "oficial"; onde se lê "poeta", por que não ler "marginal"?). Entenda-se, portanto: a poesia que não cabe em estantes programadas, que não foi

> incorporada ao comércio do livro e à cotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não. (AUGUSTO; VILHENA, 1975, p. 34–36)

Embora a convivência com os poetas marginais do Rio de Janeiro tenha durado poucos anos, é inegável o impacto que essa experiência teve em sua obra, seja em sua dicção poética, em sua inclinação por produções artesanais, ou ainda na recepção de sua obra. Nesse sentido, em meios aos debates em torno da denominação "marginal", um livro que ajudou a consumar a leitura de Francisco Alvim como poeta marginal foi a antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Publicada em 1976 pela editora espanhola Labor, o livro aguçou as polêmicas a respeito da marginalidade dessa literatura:

> De fato, essa literatura, definida como alternativa à esclerose editorial, amparada e caracterizada por uma produção e distribuição autônomas, acaba sendo promovida em livro convencional, sob um selo que, apesar de novo no Brasil, representa uma grande editora espanhola, Labor. Ao espalhar a ideia da antologia para Heloísa Buarque de Hollanda, encarregada da abertura de uma filial brasileira da empresa no Rio de Janeiro, os editores espanhóis esperavam atrair a juventude da classe média e obter uma imagem positiva dela. […]
> A "poesia marginal" não foi traída: todos tiraram proveito, editores e poetas, todos concordaram, mas foi lançado um sinal de que, com esta antologia, entramos em uma nova fase de sua história, a do reconhecimento – aliás já iniciado – que vai se acelerar com a retomada de textos "marginais" pelo sistema editorial clássico, desde o início dos anos oitenta. É assim que, nesta década, a editora Brasiliense inaugura com sucesso várias coleções: "Cantadas literárias", "Circo de letras" ou "Espaço brasileiro"[5]. (RIAUDEL, 2007, p. 101-102, tradução nossa)

[5] Texto fonte em francês: "Voilà en effet cette littérature, définie comme alternative aux scléroses éditoriales, soutenue et caractérisée par une production et une diffusion autonomes, qui se retrouve finalement promue dans un livre conventionnel, sous un sceau certes débutant au Brésil mais représentant une grande maison d'édition espagnole, Labor. En soufflant l'idée de cette anthologie à Heloísa Buarque

Em 1978, continuando a experimentar uma "solidão acompanhada" (ALCIDES, 2002, p. 199–207), Francisco Alvim publica *Dia sim dia não*, também de modo independente e em parceria com Eudoro Augusto:

> Estávamos eu e Eudoro morando em Brasília. Eu já estava há muito tempo longe do Rio de Janeiro. Aquela experiência mais direta com a poesia dos anos 70 durou poucos anos. […] Nessa época, o pessoal de Brasília estava ouriçado com aquela história dos marginais, e houve um grupo que se organizou em torno de um Centro de Criatividade, fazendo eventos que reuniam artes plásticas, teatro e poetas da cidade. […] Então, eu e o Eudoro engatamos nesse projeto. Fiquei meio desanimado, pois achava que os meus poemas não estavam bons. Eudoro tinha mais confiança nos poemas dele. Ele acabou me animando, me empurrando. Gosto muito desse livro e acho que nele, e é exatamente isso, a autoria se desfaz. (FERRAZ, 2001, p. 267)

Apesar do esfacelamento do "eu" e da declinação da ideia de autoria, os poemas, na edição independente de 1978, apresentam a referência do autor no índice final do livro. Já a edição incluída em *Poemas [1968-2000]*, publicada em 2004, expõe a autoria no final de cada poema: [E.A] para indicar Eudoro Augusto e nenhuma indicação quando se trata de poemas de Francisco Alvim. O livro configura-se, portanto, nesse limiar conflitivo entre o eu e o outro, que culmina na voz anônima, rompendo as marcas literárias para colher falas e expressões populares que não definem um sujeito em específico. Nessa perspectiva, vale destacar o poema "Luta literária":

> Eu é que presto
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 234)

---

de Hollanda, chargée d'ouvrir à Rio de Janeiro une succursale brésilienne de l'entreprise, les responsables espagnols peuvent espérer séduire les jeunes de la classe moyenne et en retirer une image valorisante. […]

La « poésie marginale » n'est pas trahie : chacun y trouve son compte, éditeurs comme poètes, tous consentants. Mais un signe est lancé que nous entrons avec cette anthologie dans une nouvelle phase de son histoire, celle d'une reconnaissance — d'ailleurs déjà amorcée — qui va s'accélérer avec la reprise de textes « marginaux » par le système éditorial classique, dès le début des années quatre-vingts. C'est ainsi que, dans cette décennie, la maison Brasiliense inaugure avec succès plusieurs collections : « Cantadas literárias », « Circo de letras » ou « Espaço brasileiro »".

A afirmação pode ser deslocada de um contexto autoral entre literatos a situações de ordem privada ou profissional, já que a "luta literária" é também ficção, drama humano encenado nas páginas. Dependendo do ângulo em que se lê, o verso ganha interpretações diversas, assinalando com humor o impulso do ego em sua necessidade de se afirmar, independente da circunstância e do sujeito que está falando. À vista disso, Heitor Ferraz comenta:

> Nesses poemas, Alvim radicaliza seu procedimento poético, abandonando as "personas" para ficar somente com as falas, que, por sua vez, não podem ser confundidas com máscaras, pois nem mesmo é possível saber exatamente quem está falando. É uma voz que foi anonimamente colhida pelo poeta, na própria vida anônima. Ela é de ninguém e de todos ao mesmo tempo. (FERRAZ, 2001, p. 82–83)

Pelo viés do inacabamento das vozes, o livro explora a dimensão reflexiva da linguagem, fazendo convergir escrita e subjetividade num mesmo percurso de errância, provisório:

> HISTÓRIA DA LITERATURA
>
> meu coração rasurado
> minha cesta de papel picado
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 217)

A correspondência entre coração e rascunho relaciona experiência e escrita, sugerindo que, apesar da semelhança, elas estão num constante desencontro, não bastando sentimento para fazer poemas. Novamente temos a representação irônica de um sujeito e de uma poesia descartáveis. Assim, além de o sujeito desconfiar de suas palavras, como se aquilo que ele escrevesse muitas vezes não prestasse, ele suspeita da própria literatura, com suas classificações, constituída de raros acertos. Nada parece definitivo, como sugere o próprio título, *Dia sim dia não*, expressão que remete a um movimento oscilante. Do ponto de vista formal, os poemas também são descontínuos, compostos por versos livres, alternando entre poemas curtos e longos, agrupados em conjuntos de versos ora atribuídos à Eudoro Augusto, ora à Francisco Alvim.

As vozes poéticas que circulam no livro estão constantemente a dar queixa, sem deixar de ironizar o tom lamentoso, de desconforto e perplexidade. Seja quando se exprimem na primeira pessoa, manifestando um sujeito queixando-se de si próprio:

ARREPENDIMENTO

Eu não devia ter nascido
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 222)

AI, AI

— Ai, ai
— Ai, ai pra mim também
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 222)

Seja quando são anônimas, exprimindo sentimentos de revolta e de medo face a um contexto violento e opressivo:

DISSERAM NA CÂMARA

Quem não estiver seriamente preocupado e
perplexo
não está bem informado
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 235)

VOLTAS

Aqui a gente sai
e não sabe se volta
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 236)

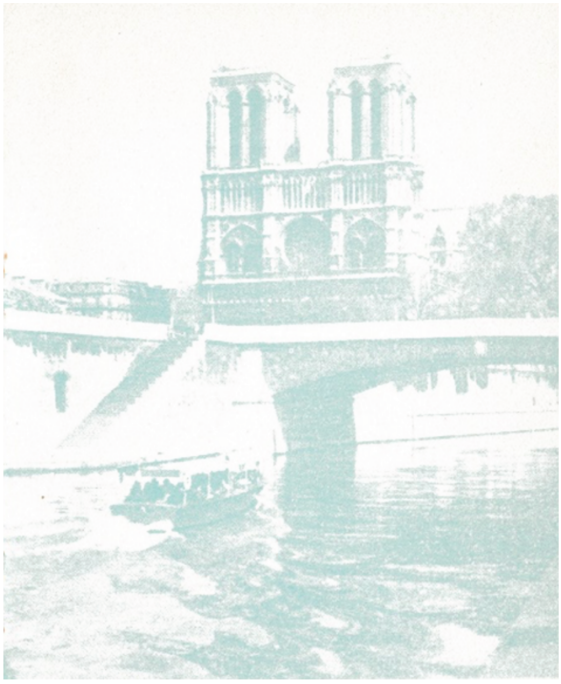
Podemos nos perguntar: Aqui, onde? Na temática das injustiças sociais, o contexto brasileiro, por vezes, reforça a perplexidade das vozes e do olhar, como é o caso do poema a seguir, o qual se refere à história do Brasil, marcada por "*poucos mais*" de três séculos de escravidão, e ao episódio da Lei Áurea, assinada em 13 de maio de 1888 pela princesa Isabel:

NOSSA HISTÓRIA

Foram poucos mais de trezentos anos

No treze de maio restavam uns seiscentos mil
Valiam perto de quinhentos e cinquenta mil contos
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 225)

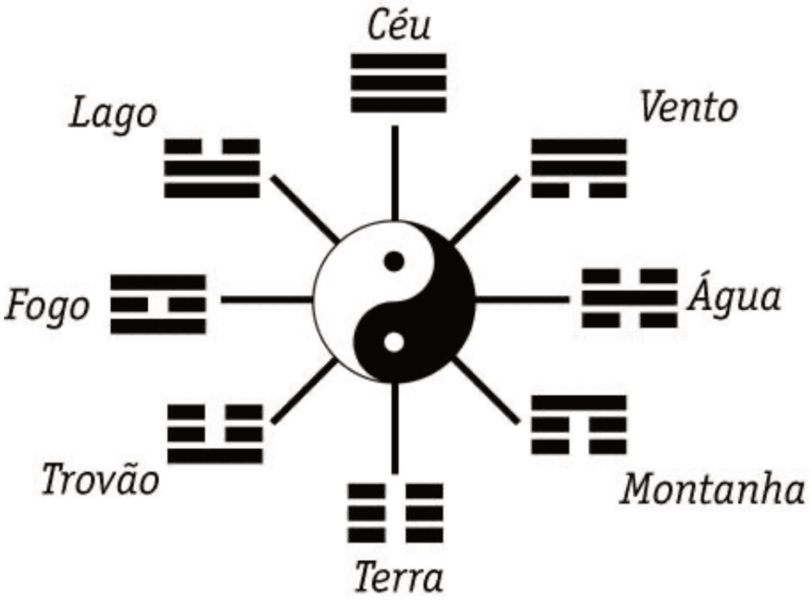
Encontramos o mesmo tom disfórico, mas irônico, no livro seguinte, *Festa*, publicado em 1981. O contraste do título com os cinco poemas que compõe o livrete é notável. A edição independente traz, na última página, um fotograma de *Notre-Dame de Paris*, vista do outro lado do rio Sena, com um barco a atravessá-lo. Apesar de o livro ter sido incluído na edição de *Poemas [1968-2000]*, publicada em 2004, a imagem foi excluída.



1.2. Vozes em cena

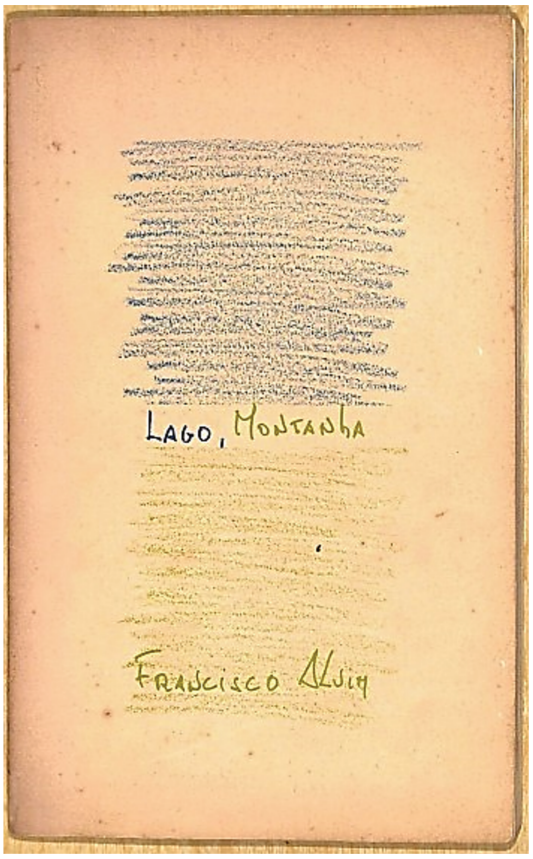
No mesmo ano de 1981, Francisco Alvim lança *Lago, Montanha*, livro que, juntamente com *Festa*, foram publicados na coleção Capricho. É possível que o título *Lago, Montanha* tenha sido derivado do *I Ching* (*Livro das mutações)*, obra milenar da filosofia chinesa. Funcionando como um livro da sabedoria, o *I Ching* apresenta 8

trigramas, símbolos que correspondem às 8 possibilidades de combinação do *Yin Yang* (conceito do taoísmo que representa o princípio das dualidades presentes na natureza):



Cada um dos elementos atua sobre o outro, de modo que as forças opostas podem se somar ou se anular. As combinações dos 8 trigramas formam 64 hexagramas, símbolos compostos de seis linhas com significados específicos, constituindo uma forma de escrita que compreende as principais sabedorias chinesas. Assim, *Lago, Montanha* poderia ser alusão ao hexagrama 31, que significa influência, comunhão, estimular-se mutualmente:

Quando observamos a ilustração da edição artesanal do livro de Francisco Alvim, montanha e lago diferem apenas na cor de seus traçados feitos a lápis, sugerindo uma diluição do hexagrama:



Nesta ilustração, a montanha, riscada de verde no lado inferior da capa, sugere sua projeção no lago, como se avistássemos a imagem em sua fluidez e reflexo, espelhada na água. Nessa perspectiva, assim como o *I Ching* manifesta a compreensão de que tudo está em constante transformação, *Lago, Montanha* expressa com mais intensidade a temática do tempo que passa, com imagens a expressar seu fluxo, sua fugacidade. As páginas convidam-nos a adentrar o lago, o açude, o olhar d'água de onde emergem paisagens de tempos diversos. As imagens constituem-se, portanto, no limiar da memória, em seu fluxo e perda. Entretanto, o sujeito não deixa de contemplar com ironia a fugacidade dos dias: "A vida é um adeusinho" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 187). A uma vontade de reter o calor do sol, ainda que realçando a face que esfria, o desejo que se apaga:

> […] Tu meu corpo
> meu pobre corpo soturno
> que apagas o sol
> trazes o escuro desejo
> que te conduz ao corrupto
> e à morte –

espelho em que me vejo:
jarro obscuro do abandono
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 154)

Lago, Montanha destaca-se igualmente pela temática do amor: "água louca, louca água do amor" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 148). Vale mencionar que este livro é dedicado à Clara, esposa de Francisco Alvim. Nesse âmbito, a significação do hexagrama 31 faz eco ao remeter a comunhão, ao representar a influência ou atração mútua entre os sexos. O amor aparece como à seiva vital que faz mover, mas é também elemento ligado ao fluxo da vida, que não escapa à finitude. Apesar do notável lirismo do livro, as vozes anônimas, as falas desconexas e frases feitas não deixam de circular. Em sua diversidade formal, são muitos os poemas curtos, cujo título participa dos fragmentos de diálogos encenados:

SOZINHA

— Vá ao cinema
— Com quem?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 179)

Conflitos, relações de poder e injustiças sociais também estão presentes em *Lago, Montanha*, espalhando novamente nas páginas situações de opressão e de violência. Ademais, vestígios da vida diplomática de Francisco Alvim continuam a aparecer, como no poema "Olhar Embaixador":

eu acho que o grupo adotou uma decisão muito infeliz
e que em plenário a coisa não vai sair assim
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 147)

Ainda no ano de 1981, foi lançada a primeira reunião de sua obra poética, *Passatempo e outros poemas*, na coleção Cantadas Literárias, pela editora Brasiliense. O único livro que não foi incluído nessa coletânea foi *Dia sim Dia não*. Portanto, até 1981, seus livros foram lançados em edições artesanais, inserindo-se no circuito comercial das grandes editoras a partir dessa coletânea lançada pela Brasiliense, a qual recebeu o Prêmio

Jabuti em 1982. Desde então, sua obra poética passou a ser mais conhecida. Em 1982, Francisco Alvim também começou a escrever artigos e crônicas para a grande imprensa, sobretudo à *Folha de S. Paulo*.

Em 1988, como marco de 20 anos de sua obra poética, Francisco Alvim publicou *O corpo fora*, incluído na coletânea *Poesias reunidas, 1968-1988*, lançado na coleção Claro Enigma, pela editora Livraria Duas Cidades. A coletânea recebeu o Prêmio Jabuti em 1989. A propósito dessa obra, o poeta comenta:

> São 20 anos. Era 68, de um lado. E, do outro, era 88: o símbolo de nossa tragédia de sempre, o único fato histórico relevante do Brasil, que é a escravidão. Foram quase 400 anos da escravidão. Isso nos distingue do resto do mundo. […] Então, aquilo me fez fazer O corpo fora. […] tive de cortar uma porção de poemas. 90% do Elefante surgiu dos cortes de O corpo fora. (FERRAZ, 2001, p. 272)

1988 foi o ano marco de redemocratização do Brasil com a Constituição Cidadã, concebida após a ditadura militar (1964 – 1985). Mas 88, como indica o próprio poeta, resgata, sobretudo, o ano de 1888, marco da abolição da escravidão no Brasil com a Lei Áurea. Assim, o centenário da abolição acabou por influenciar a publicação de *O corpo fora* em 1988, que, como explica o poeta na mesma entrevista, teria sido publicado juntamente com *Elefante* posteriormente. De fato, a temática da escravidão está muito presente no livro, como memória de um passado cruel, sem deixar de apontar os preconceitos e a desumanização que se perpetuam após a abolição:

> […] Os pretos
> antes de ir para o eito
> untavam-se
>
> Evitavam as frieiras
> o reumatismo
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 96)

> ERAM ÍNDIOS
>
> Roubaram o leite
> Pintei o arame farpado de preto
> No escuro não viram
> Peguei
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 112)

ORA VEJA

O guarda era preto
A moça era branca
Queria limpar a família dele
e sujar a dela
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 119)

[…] Desculpe o racismo mas
tratamento de crioulo é trabalho
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 121)

VANTAGEM

E tem mais uma:
É branco
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 125)

As falas cotidianas e coloquiais dos poemas cristalizam preconceitos linguísticos e socioculturais. Nesse prisma, podemos ler a epígrafe de *O Corpo Fora*: "Imensa profundeza nas locuções vulgares, buracos cavados por gerações de formigas[6]". Esse trecho, retirado do diário *Diários íntimos: Meu coração a nu*[7], de Charles Baudelaire, publicado postumamente, em 1867, parece ser uma das chaves da performance discursiva da poesia de Francisco Alvim, a qual desentranha das locuções corriqueiras, triviais, banais, o complexo espectro social.

O título, *O corpo fora*, para além de aludir ao conjunto de poemas que ficaram de fora do projeto do livro *Elefante* — mas dentro da coletânea lançada em 1988 —, remete igualmente a fala popular "tirar o corpo fora", que é esquivar-se de uma responsabilidade, livrar-se de uma situação delicada, fazendo-nos lembrar de um poema de *Dia sim dia não*:

o tropeiro tira o cavalo da chuva
o seresteiro bota a viola no saco
o poeta tira o cu da reta[8]

[6] Texto fonte em francês: "Profondeur immense de la pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis".

[7] Título em francês: "Les Journaux Intimes: Fusées, Mon Cœur mis à nu", de Charles Baudelaire (1821-1867).

[8] Poema "Salvaguardas", atribuído à Eudoro Augusto.

(ALVIM, Francisco, 2004, p. 226)

O poeta, portanto, dribla as situações com as palavras: “Pode ser que sim, pode ser que não” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 105). Com as palavras, o poeta se mete em risco, mas é também através delas que ele escapa, ou seja, ele está implicado, dentro das cenas, e ao mesmo tempo fora, ouvindo, recolhendo, instaurando um jogo movediço de perspectivas, de retirar-se e dar a voz ao outro, o qual ludibria nosso ouvido e olhar. À vista disso, os poemas deste livro são majoritariamente compostos por vozes anônimas, ambíguas, cenas quebradas e diálogos fragmentados. A respeito da relação entre voz e corpo, Zumthor elucida: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). A ambiguidade das vozes abre um espaço instável na configuração do sujeito poético. O leitor, inserido nesse espaço, ao preencher as lacunas semânticas, materializa a voz e as percepções sensoriais de um corpo, inscrevendo seu próprio corpo no poema. Nessa perspectiva, Zumthor nos explica que a situação de leitura remodela o “aqui, eu, agora”, de modo que o poema “se joga em cena” em um corpo que o recebe, o ouve e lhe dá voz, mesmo em surdina.

A teatralidade das vozes aparece marcada pelo impasse, situações limítrofes entre ir ou ficar:

VOU E VOLTO

Não vai
Não vai
que você não vai
gostar
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 89)

Ver / escutar ou não:

BEM-TE-VI

Viste ou não viste
eu é que não aguento mais
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 97)

CICATRIZ

Eu vou mostrar
Não quero ver
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 124)

Não há lugar definido do gesto, do assunto, da fala: “Na hora do tranco ninguém sabe quem é / quem” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 93). Os fragmentos de cenários expõem conflitos como brigas por heranças, disputas entre casais, desavenças profissionais etc. Acompanhamos também a encenação do embaraço das vozes, revelando poder, submissão, resignação:

[…] Amanhã antes de ir embora
você conversa um pouco comigo?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 110)

JURO

Só faço isso
porque preciso
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 91)

RELAÇÕES

Nos falamos mas
não conversamos
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 119)

CONVERSA?

Quando começava a dizer
algo
era prontamente interrompido
Estava lá para ouvir e não
para ser ouvido
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 106)

O último poema desse conjunto sugere que ter palavra, tanto na esfera privada quanto na pública, é um gesto submetido a uma hierarquia. Nesse sentido, percebemos que a força das imagens está naquilo que as vozes silenciam, mas que nós, leitores, conseguimos enxergar. Como aponta Roberto Schwarz, “o segredo da gramática

atrapalhada está no medo, nos vazios mentais que se instalam em quem fala. […] Cabe ao leitor afeito ao mundo acreditar nos indícios de toda ordem e imaginar as situações a que as falas pertencem" (SCHWARZ, 2002). Ao projetarmos os fios narrativos dos fragmentos, percebemos os pesares que o riso encobre, o perecimento de corpos que vão se deixando levar, seja por hábitos, seja por medo. O corpo, mesmo indeterminado, gasta-se, explorado pelo trabalho, envelhecendo, revelando-se em sua debilidade:

VELHO

Tou suando
Que diabo será isso?
Pernas bambas demais
Que fraqueza
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 101)

PASSEI MAL

Das seis da manhã
às seis da tarde
Não podia deitar
Não podia sentar
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 110)

NÃO É NADA

São as pernas
que estão se acabando
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 111)

EM PÉ

Não me sento nem
pra almoçar
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 108)

É interessante notar como os títulos dos poemas também oferecem uma chave de leitura ao participarem na montagem do cenário, na projeção da história, contribuindo para desenredar a dimensão implícita dos versos. Eles nos lançam no meio da conversa, dando-nos acesso à cena *in medias res*. As últimas páginas do livro agrupam poemas líricos, nos quais o sujeito volta a exprimir sua subjetividade em primeira pessoa, mas os reflexos de si continuam imprecisos. Novamente as imagens surgem vagas, líquidas, até mesmo a cidade é tocada pelo fluxo da água: "as ruas fluem: são rios" (ALVIM,

Francisco, 2004, p. 130). A temática da efemeridade da vida, do desamparo do ser e da morte refletem-se no olhar longínquo do sujeito: "Olhar do corpo / que se despede" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 132).

> […] Meus passarinhos da treva
> voem baixo
> respeitem meu cão doente
> e minha alma que soluça
> Meus passarinhos tenham dó
> a dor é tanta
> cantem não cantem
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 135–137)

Se o livro começa com a potência sonora das vozes, finda no intervalo do canto, espaço paradoxal de silêncio, no qual a palavra finda, esvaziada de sentido, mas de onde também surge em seu ritmo e reflexividade. A intermitência entre som e silêncio será muito explorada no livro seguinte, *Elefante*. Após ter sua obra publicada pela editora Brasiliense e pela Duas Cidades, *Elefante* é lançado em 2000 pela Companhia das Letras. São 12 anos que separam os livros *O corpo Fora* e *Elefante*. Neste intervalo, Francisco Alvim exerceu o cargo de cônsul-geral do Brasil em Barcelona, de 1995 a 1999, em seguida, em Roterdã, de 1999 a 2003.

Alguns poemas de *Elefante* foram divulgados antes do lançamento do livro, como é o caso de "Céu" e de "Elefante", publicados em 1993 na revista *Novos Estudos CEBRAP* (ALVIM, Francisco, 1993). Posteriormente "Elefante" apareceu na revista *Inimigo Rumor*[9] juntamente a outros 17 poemas (ALVIM, Francisco, 1999, p. 17–26). A epígrafe que abre o livro, "Nasci Nu", remete ao primeiro verso do poema "Memória", de Murilo Mendes:

> Nasci nu.
>
> Quando eu vim me sussurravam:

[9] Os poemas foram publicados juntamente com textos críticos de Augusto Massi e Sérgio Alcides.

Adeus, desde já adeus. […]

Esta epígrafe nos dá uma chave de leitura aos poemas despidos de artifícios, recortados das falas cotidianas, da realidade direta, da qual o poeta recolhe a palavra bruta e a desloca para o espaço poético. Nessa perspectiva, a linguagem poética interroga-se: "Qual o real da poesia? (ALVIM, Francisco, 2004, p. 09). Tendo em vista que a palavra, mesmo bruta, ao adentrar o universo literário, será também ficção e o real poético será aquele que o olhar configurar: um espaço lúdico, aberto e inacabado. Portanto, a reflexão sobre a própria linguagem poética continua notável em *Elefante*, de modo que "Nasci nu" expõe igualmente a fragilidade do ser e de sua criação, de suas palavras. Nesse sentido, um outro diálogo intertextual se faz presente: o elefante drummondiano (DRUMMOND, 1945, p. 104), matéria poética, criatura fabricada com poucos recursos, mas grandiosa, "massa imponente e frágil", ecoa no livro de Francisco Alvim, com seu encanto e graça:

> […] Eis meu pobre elefante
> pronto para sair
> à procura de amigos
> num mundo enfastiado
> que não crê nos bichos
> e duvida das coisas. […]
> (ANDRADE, 1991, p. 104–107)

Apesar do desencanto do mundo, da descrença e da ausência de canto, o elefante drummondiano, como disfarce do próprio sujeito e da linguagem poética, procura, se refaz, continua a seguir pela "rua povoada", ainda que sua vida seja mínima, ainda que se dissolva pela noite, fatigado, "qual mito desmontado", ele recomeça, resiste. O elefante alviniano, também misto de opulência e de fragilidade, igualmente disfarce da linguagem poética, já surge escuro, matéria eivada pelo movimento do mundo que se espalha dentro de si:

> O ar de tua carne, ar escuro
> anoitece pedra e vento.
> Corre o enorme dentro de teu corpo
> o ar externo
> de céus atropelados. O firmamento,
> incêndio de pilastras,

não está fora – rui por dentro.
Reverbera no escudo o brilho baço
do túrgido aríete
com que distância e tempo enfureces.

Teu pisar macio, dançarino,
enobrece os ventres frios,
femininos.

A tua volta tudo canta.
Tudo desconhece.
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 50)

Os limites entre o fora e o dentro se desfazem, de modo que o corpo do elefante, como um cosmo, vai refratar as pancadas do tempo, sobrevivente infindável, tal qual uma figura mítica. A harmonia que resulta da presença do canto e da ausência do conhecimento, entretanto, logo se dissolve nas páginas seguintes. O ar escuro irá delinear sombras, vestígios dos astros longínquos. A respeito da imagem do elefante, o poeta comenta:

> A ideia do elefante e a sua beleza foram para mim uma coisa muito real. Eu estava no Quênia e vi um grupo de elefantes se acercando do lugar onde nós estávamos almoçando. Isso provocou uma reação imediata, todos se precipitaram, porque era uma coisa tão encantadora. Deviam ser umas elefoas com uns dois ou três elefantinhos – era um bando de elefantes. Todos saíram correndo, e aí os garçons e os guardas da reserva vieram alucinados, dizendo: "São feras! São feras!". Porque o impulso era de beleza, de vontade de se acercar, de tranquilidade, de harmonia. […] Pela primeira vez eu vi aquela maravilha que era o elefante. Era um ser cheio de vento, dançarino, como está no poema-título do livro. Era uma coisa de canto, de música, que envolvia, e ao mesmo tempo de escuridão, aquela massa tremenda. Então, o elefante para mim tem um sentido que a minha poesia não tem, pelo menos não na sua grande vertente, que é um sentimento de harmonia, "A tua volta tudo canta. / Tudo desconhece", quer dizer: o que produz o enguiço, a problematização, a infelicidade, é exatamente a ausência de canto e a presença do conhecimento. (ALCIDES, 2002, p. 199–207)

O elefante alviniano assinala o impulso, a vontade de apreensão de um ritmo, do belo, que sempre escapa. Ele representa a sombra de um cosmo harmonioso, de um ideal, sem deixar de indicar uma inadequação ao mundo moderno, pela sua ameaça de extinção, pelo seu corpo frágil e desengonçado, expondo seus limites e os do sujeito poético. A

ilusão se esvai e o ar escuro que passa a assombrar o sujeito o lembra de que, além de nu, ele já nasceu marcado pelo seu fim. Nesse prisma, a temática do tempo que passa, das despedidas e perdas continuam flagrantes: “Longe ficaram as montanhas / Perto o lago não está” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 83). O lago novamente aparece como espelho do sujeito que se olha e vê vestígios de si e do mundo a desaparecer. As imagens, líquidas, fluem sem que o sujeito consiga retê-las:

> ARQUIVO
>
> não pode ser de lembranças
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 47)

Novamente o tempo esvazia sujeito e seu mundo, apagando a luz. Face a esse movimento de destruição, a palavra, no limiar da memória, corrói os olhos do sujeito, que volta a aparecer cego:

> […] Palavra do pó, limalha
> ranhura do olhar cego
>
> O sol com brilho de lua
> apaga-se em desmemória
>
> […] Aventura humana e dura:
> a nenhuma aventura
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 82)

O corpo do sujeito poético continua a se configurar como um espaço aberto, penetrável não só pela paisagem e pelas vivências, mas também por vozes alheias. O deslocamento do sujeito, sempre em trânsito, habitando as “rugas da vida” (ALVIM, Francisco, 2004, p. 26), chegando e partindo, é notável neste livro. Essa mobilidade evidência o seu envelhecimento, apontando a dificuldade de caracterizá-lo. A ação de envelhecer é, assim, um ato de linguagem aberto e maleável, que indefine o sujeito.

> VELHO
>
> Todo velho fica assim
> meio

Ah nem sei como fica
Ele não fica
Um velho não fica
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 26)

O tom que atravessa a diversidade formal do livro continua dissonante, descortinando um variado espectro do ser em suas desventuras e complexidade:

:
O ser humano é o seguinte
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 77)

A descrição anunciada pelos dois pontos expõe uma proposta desmedia, vã, de definir o que é o ser humano. O verso desponta como um avesso de resposta, no inacabamento das cenas, no embaralhar das vozes, indo do anonimato à subjetividade do eu. O ser humano é o tudo e o nada, linguagem aberta em interação, poliglota como muitos poemas, formal e informal, buscando sempre se safar. São tantas as facetas do ser traçadas nas páginas, que o próprio sujeito volta a aparecer como um objeto descartável: "Vontade de me jogar fora" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 62).

A teatralidade das vozes poéticas em *Elefante* surge igualmente marcada pelo impasse entre falar ou não:

[…] Não disse isto
mas devia ter dito

Então bota de lado essa cerimônia
e diga logo o que você pensa
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 72)

Entre ir ou ficar:

CRIATURA

Vai embora não
Vem cá
Não me põe doente não

Se não era pra ficar
pra que que veio?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 70)

HOSPITALIDADE

Se seu país é assim –
tão bom –
por que não volta?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 29)

E, ainda, entre ver e escutar ou não:

[…] Se não escutou, limpa o ouvido –
que está sujo
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 60)

QUER VER?

Escuta
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 55)

É curioso como esses impasses a nível cênico são indissociáveis dos impasses a nível formal e semântico, ou seja, de todo o movimento textual de construção e dissolução de sentidos, das interrupções sintáticas que tornam a leitura um espaço em aberto, a preencher com olhos-ouvidos que vão projetar a partir desses fragmentos. Neste livro, as vozes em cena também não deixam de abordar a temática da escravidão e suas consequências até os dias atuais:

OLHA

Um preto falando
com toda clareza
e simpatia humana
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 61)

AMENO

Capitão Militão José de Souza Meno
era danado de mau
rapava a cabeça dos pretos
passava piche
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 39)

Entre os grupos sociais mais desfavorecidos, as mulheres também se destacam. Desde o livro *O corpo fora*, elas ocupam espaços consideráveis nas cenas, seja nas situações de desigualdade conjugal, seja nas cenas de violência, abuso sexual, ou ainda, na exploração do corpo nos serviços da casa.

1.3. *Meio do caminho*: poesia do desencanto

No ano de 2004, a editora CosacNaify, em parceria com a editora 7Letras, reuniu toda a obra poética de Francisco Alvim até então, lançando *Poemas [1968-2000]* na Coleção "Ás de Colete". Passados 11 anos da publicação de *Elefante*, o poeta lançou seu livro de poesia mais recente, *Metro nenhum,* publicado em 2011, também pela Companhia das Letras, sendo que alguns poemas já tinham sido divulgados em certas revistas e jornais, como fizera com *Elefante*. No intervalo entre esses dois últimos livros, Francisco Alvim foi nomeado embaixador do Brasil na Costa Rica, em 2003, aposentando-se do Ministério das Relações Internacionais em 2008.

Em relação ao título do último livro, *Metro Nenhum*, o poema "A poesia" ajuda-nos a compreendê-lo:

Houve um tempo
em que Schmidt e Vinícius
dividiam as preferências
como maior poeta do Brasil
Quando por unanimidade ou quase
nesse jogo tolo
de se querer medir tudo
Drummond foi o escolhido
ele comentou
alguém já mediu
com fita métrica
pra saber se de fato sou
o maior poeta?

Estava certo
Pois a poesia
quando ocorre
tem mesmo a perfeição

do metro –
nem o mais
nem o menos
– só que de um metro nenhum
um metro ninguém
um metro de nadas
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 53)

Este poema, ao ironizar a vontade da crítica literária de eleger, indicar melhores e piores, de medir qualidades e defeitos, enfatiza que a poesia escapa às avaliações quantitativas. A unidade de medida – "fita métrica" – surge ambígua, podendo ser o metro do comprimento do sujeito ou referência à metrificação dos versos, – da qual os poemas de Francisco Alvim constantemente escapam –, culminando no esvaziamento de seu sentido, "um metro de nadas". Esse texto leva-nos a outro, o qual, de certa forma, comenta a linguagem direta, tida como fácil, coloquial, ou ainda não-poética que compõe grande parte de sua obra:

SENTE-SE

leitura fluida
Agradável
Sem anteparos ou
escolhos
É para se ler de uma
sentada
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 36)

Da mesma forma que a qualidade da linguagem poética é abordada com ironia, a figura do sujeito é igualmente posta a apreciação:

MINHA PESSOA

Só tem
Serve?
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 12)

AVALIAR

Quem sou eu
para
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 11)

A respeito da indagação irônica quanto à qualidade da própria escrita poética, Heloisa Buarque de Holanda, no posfácio já citado da edição de 1998 de *26 poetas hoje*, observou:

> […] era uma poesia "não-literária", mas extremamente preocupada com a própria ideia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em "brincar" com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos. Além disso, mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária […] (HOLLANDA, 1998)

Sujeito e palavras são colocados com frequência em questão, expressando um sentimento de incerteza diante das imagens que das mãos se descolam. "A mão que escreve", título de um poema, é uma mão apócrifa, que desconfia da exatidão de suas linhas:

> NÃO É DESCONFIANÇA
>
> é falta de certeza
> (ALVIM, Francisco, 2011, p. 29)

Como dar contornos ao mundo e a si próprio se tudo se desvela tão impreciso? Portanto, da questão literária, o livro lança-nos à dimensão da representação do real. Imagens e linguagem, fragmentadas, se dispersam, sem bordas:

> E se parede não existe –
> tudo
> mera superfície
> de traço e cor?
> (ALVIM, Francisco, 2011, p. 51)

Diante dessa dispersão, o "aqui" e "agora" revelam-se uma camada rota, retratada como o instante que ofusca a visão em *Sol dos cegos*, e "não nos explica o que somos / o que queremos" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 316). As imagens da água voltam a aparecer,

mas em sua secura, assinalando perdas e esquecimentos. A linha do horizonte surge branca, cega, de modo que o tempo presente está quebrado – "cacos de ar" (ALVIM, Francisco, 2011, p. 15) –, o que provoca um efeito de tempo paralisado, esvaziado de qualquer sentido:

> NADA, MAS NADA MESMO
>
> tem a menor importância
>
> Nem antes
> Nem depois
> Nem durante
> (ALVIM, Francisco, 2011, p. 25)

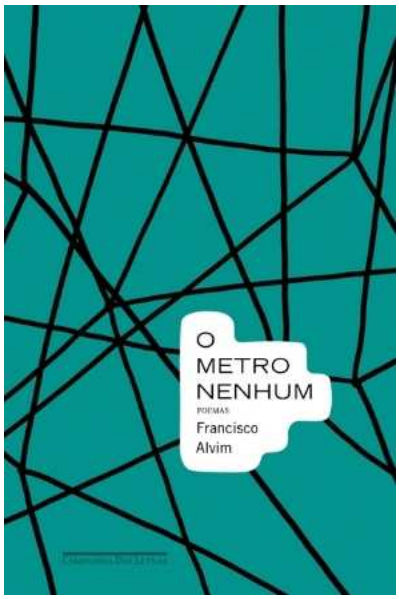
Como continuar? Se, no meio do caminho, o sentido se apagou? A memória, em seus sobressaltos, desalinha passado e presente, deixando o próprio sujeito em suspenso:

> MEIO DO CAMINHO
>
> Dá vontade
> de sentar dar
> nem
> um passo à frente ou
> atrás
> (ALVIM, Francisco, 2011, p. 64)

Dialogando novamente com Drummond e seu conhecido poema "No meio do caminho", de *Alguma poesia* (1930), notamos o esmorecimento do sujeito poético, próximo do tédio no poema de Francisco Alvim, estagnado num mundo que perdeu a espessura. Nesse prisma, há também uma alusão à expressão popular "senta e chora", acentuando o sentimento de impotência do sujeito. A respeito dessa face trágica do poeta, Carlos Saldanha comenta na orelha do livro:

> Dante sentado no meio do caminho sem loba pra aperrear, ele semiboceja com vontade nenhuma de continuar nem pra lá, nem pra cá (o Inferno é Perigoso e o Paraíso, um saco), e naquela encruzilhada metrô nenhum passa, nem sequer pro Purgatório. Mas essa face trágica é também a lyrica, um lyrismo de irônica melancolia

Zuca Sardan acrescenta outra leitura ao título “metro nenhum”, sugerindo a ausência de saídas e de motivação que colocariam o sujeito em movimento e o desviaria de sua apatia. A capa do livro aventa essa leitura, expondo linhas que lembram um mapa de metrô.



O tempo em suspenso é vivido com assombro e estranheza, como sugere o longo poema “Agora”, que abre com a citação do primeiro verso do seguinte poema de Maria Ângela Alvim:

> Que hora estranha. Pensas: sozinha.
> – Tirando o enredo o mundo é um medo
> que se avizinha.
> Te aceitaria o mundo aceito?
> Nunca. Sozinha.
> Ele te cerca de seu segredo
> raso e profundo,
> tal qual se fosses, cega criatura,
> razão segura de seu degredo.
> (ALVIM, Maria Ângela, 2002, p. 101)

O tempo presente de *Metro nenhum* configura justamente esse intervalo de perda de enredo, insignificante e ao mesmo tempo sigiloso:

[…] Pensa
a surdez a mudez
do mundo […]
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 80–81)

Apesar do silêncio, as palavras persistem no pensamento e na mão que continua a escrever, como possibilidade de um devir:

[…] O tempo à frente

Detrás do sono
da sombra? […]
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 80–81)

As palavras conseguem tornar a "sombra gargalhante" (ALVIM, Francisco, 2011, p. 86), recriar o enredo perdido, de modo que os últimos poemas do livro, "Estampa", "Sonoro" e "Através" sugerem movimento. Há persistência da luz que brilha e da voz que dança, mesmo na linha branca e cega do horizonte. O poema "Sonoro", por exemplo, expõe três linhas sobrepostas, a do horizonte, a da coluna vertebral e a do verso, as quais compõem a coluna sonora que é o poema, espaço de abertura e de reinvenção:

[…] ar
que respira outro
Ar
areia que respire outro
pó,
de astros de
estrelas

Luz, luz
que cresce
no espaço que se abre
da aurora
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 87, 88)

A linguagem poética mobiliza os olhos a enxergar através: "Viu, lá fora? / A gaivota?" (ALVIM, Francisco, 2011, p. 89). Essa imagem encerra o livro, juntamente

com uma ilustração, estampa caricata realizada por Zuca Sardan, intitulada “No alpino”, que sugere a figura de Francisco Alvim em um bar:

A respeito dos encontros no Bar Alpino, Zuca Sardan conta em entrevista que ele e Francisco Alvim iam com frequência no período em que se preparavam para ingressar no Itamaraty. Por terem sido reprovados várias vezes no vestibular, ganharam certa experiência com as provas, de modo que os “aspirantes novatos” se reuniam com eles neste bar para ouvirem “sábios conselhos”:

> Uma vez marcamos entrevista com três elegantíssimos aspirantes no Bar Alpino, na praia do Leme. O Bar Alpino era mais imprevisto que o Castelo do carteiro Cheval. […] No meio do salão, não mais que de repente, erguia-se mais retorcida que tromba d’água uma escada em caracol que dava acesso, por cima das árvores… ao Cine-Alpino: um penumbroso girau com velhas cadeiras de vime, sofás capengas, onde se oferecia uma série caótica de nacos de filmes variados que criavam um pandemônio incontrolável […] Já estávamos sentados à mesa, impartindo nossos esotéricos conselhos, bebendo chope… Havíamos encomendado uns bifes-com-fritas que não chegavam. Levantei-me pra ir reclamar. Um dos três novatos, elegantíssimo, achou por bem me acompanhar. Conhecedor dos truques da casa, fui direto à janelinha mínima, aberta no muro dos fundos, que dava pra cozinha, e onde, em contínuo lufa-lufa, os garçons recolhiam os pratos encomendados. E vi-me diante de cena assaz singular: meio abstraído do vai-e-vem dos garçons, o cozinheiro, com ar elevado, havia transformado a janelinha num mini-teatro: ele brincava com uns baratões, levantando-os carinhosamente pelas antenas, e os fazendo executar um graciosíssimo ballet. Fascinado pelo espetáculo, custei um pouco a dar-me conta de

> que o finíssimo novato se contorcia de horror…". (SARDAN, 2003, p. 177–178)

Em 2018, na ocasião da comemoração dos 80 anos do poeta, a revista *Suplemento Pernambuco* organizou uma edição especial em sua homenagem, com o ensaio crítico de Miguel Conde, "Breve perfil da poesia de Chico Alvim, "despaisado" poeta que completa 80 anos", além de publicar o poema inédito "Aqui, ali":

> isso?
> também faço
>
> NOSSA
>
> você escutou?
> escutou?
>
> DAQUI A POUCO
>
> eu morro
> e você
> nem me aproveitou
> (ALVIM, Francisco, 2018a, p. 12–15)

Também foi publicado em 2018 a antologia *Francisco Alvim 80 anos*, como parte do "Ciclo Vozes, Versos", organizado por Heitor Ferraz e Tarso de Melo. O livreto inclui dois poemas inéditos:

> PEÇO TEMPO
>
> Uns dez minutinhos
> Uma meia-horinha
> (ALVIM, Francisco, 2018b, p. 28)
>
> DUAS RESPOSTAS [DE UMA ENTREVISTA A VILMA ARÊAS, DESENTRANHADAS POR HEITOR FERRAZ]
>
> 1.
> Tem ironia? Tem. Tem uma "dorzinha"? Tem. Tem cinismo? Demais. Nó dado? Também. Desmanchado? Não sei. Quanto aos versos, também poderia ser dito que às vezes são como se fossem feridinhas que resultam dos cortes com os cristais das expressões feitas.
>
> 2.

> Como se sente, à beira dos oitenta?
> Como aos nove, mal pacas
> (ALVIM, Francisco, 2018b, p. 29)

Este último poema, motivado pela entrevista, encerra a antologia, tecendo um comentário sobre toda a sua obra poética, "feridinhas que resultam dos cortes com os cristais das expressões feitas", movendo-se entre o evidente e o encoberto, entre o riso e o desencanto:

> Acho que a minha poesia é uma poesia desencantada, uma poesia do desencanto, que não é de todo bem-humorada: é ilusoriamente bem-humorada. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa, ela não abre o jogo, ou finge que abre. Ela cria uma série de desvãos. Mas como ela é muito referencial e está sempre ao alcance de estamentos de compreensão diferenciados, numa primeira leitura o sujeito acha graça […]. Mas nem tudo é piada nos meus poemas, e se houver piada é bem diferente da piada modernista. […] A minha coisa é doentia, não deu certo, o país é este que a gente vê aí, as sensações que ele desperta são estas que estão aí, então não é algo que me faça rir. Ou, se me faz rir, é com o riso torto. (ALCIDES, 2002, p. 199–207)

O leitor, portanto, é convidado a articular as fissuras, os espaços vazios, a jogar com as vozes e com os fragmentos intertextuais, remodelando cenas nas quais convivem o registro culto da tradição literária e a linguagem cotidiana, marcada socialmente e historicamente. Quanto maior o abismo, a perda de significados, maior a potência significativa dos poemas, maior o jogo lúdico entre os versos e os títulos, como se a montagem pudesse lançar outras luzes às cenas, ao mundo, desenhando contornos que ainda não tiveram lugar.

2. Luís Quintais: o antropólogo e *a inútil poesia*

2.1. *A imprecisa melancolia*

Luís Quintais, nascido em 1968 em Angola, viveu a infância atravessada pela guerra colonial portuguesa, passando a viver em Lisboa ainda jovem. Antropólogo de formação, desenvolveu pesquisas etnográficas sobre as guerras coloniais portuguesas e a memória traumática de ex-combatentes. Em 1998, defendeu sua dissertação de mestrado, intitulada *O voo destrutivo do tempo: memória e trauma numa unidade psiquiátrica*, sob orientação do professor João de Pina Cabral, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Seu estudo tece uma reflexão sobre os conceitos de memória narrativa e traumática ante a invenção de uma desordem psiquiátrica de stress pós-traumático. É no contexto de elaboração dessa pesquisa de mestrado que Luís Quintais publica seu primeiro livro de poesia, *A imprecisa Melancolia*, em 1995, recebendo o Prêmio Aula de Poesia de Barcelona.

A tensão entre memória traumática e memória narrativa aparece em seus poemas fragmentando a própria escrita e problematizando o limiar entre esquecer e não esquecer, entre linguagem e silêncio. As atrocidades não se limitam ao cenário das guerras, estão espalhadas nas imagens do cotidiano, numa espiral de violência e de barbárie que tocam o indizível e o irrepresentável da condição humana. Diante disso, o sujeito poético opta pela fuga do evidente e do visível, como um modo de salvar a memória, de continuar a ver e a criar seu mundo no espaço do poema. No entanto, desde o primeiro livro, a

impossibilidade da poesia de capturar a beleza se faz presente: “A beleza é difícil. // Queria ensaiar uma magia menor […]” (QUINTAIS, 2015a, p. 762, 763). O tema da melancolia delineia-se já nos primórdios de sua obra poética, exprimindo não somente a ausência do Belo, como manifestando a experiência da morte e a impossibilidade de representação totalitária do real: “[…] Vejo morte e sofrimento lá longe / e o que me comove está mais perto e é inapreensível […]” (QUINTAIS, 2015a, p. 762, 763). Nessa perspectiva, Rosa Maria Martelo afirma que “Há actualmente, na poesia portuguesa, uma linha de escrita que se caracteriza por tematizar o mundo contemporâneo sob um olhar intensamente marcado pela perda” (MARTELO, 2010, p. 303). Na mesma direção, João Barrento explica que “este ‘estranho estado de alma’ da poesia portuguesa em tempo de mal-estar, terá aberto o caminho a essa forte presença da melancolia como disposição e dispositivo poético, a uma ‘vocação elegíaca’ que marca a sensibilidade dominante da actual ‘geração da ausência’” (BARRENTO, 1996, p. 83). Nesse prisma, portanto, sua poesia recupera a tradição elegíaca, suscitando uma intensa meditação sobre a finitude, uma “consciência de que o homem morre a cada instante um pouco mais, da veloz fuga do tempo, da brevidade da vida, da instabilidade e fragilidade da existência humana” (LAGE, 2010, p. 164).

A composição poética também é marcada pela fragilidade e fuga. Há sempre uma dimensão do registro que escapa, tornando as imagens opacas, cinzas. O termo “cinzas”, aliás, perpassa a sua obra, referindo tanto ao aspecto destrutivo do tempo, quanto à imprecisão do percurso do sujeito, em sua errância: “Falhar é seguir, novamente, a estrada da atrocidade cotidiana” (QUINTAIS, 2015a, p. 762, 763). Falha e erro assinalam o inevitável fracasso que marca o destino do sujeito e de sua linguagem, condenada a balbuciar.

Em 2006, Luís Quintais defendeu sua tese de doutorado, igualmente sobre a orientação do professor João de Pina Cabral, na Universidade de Lisboa, intitulada *Mestres da verdade invisível no arquivo da psiquiatria forense portuguesa*. Este estudo, publicado em livro em 2013, investiga as relações entre o direito e a psiquiatria, analisando como a discursividade das leis produzem indivíduos, através da compreensão das doenças mentais. Em outras palavras, “como é que se fazem “pessoas” a partir do conhecimento em profundidade acerca do cérebro, sabendo-se que modos de descrever objectos contaminam modos de acção” (QUINTAIS, 2017b). Com viés analítico no

arquivo da psiquiatria forense portuguesa do século XIX, seu trabalho contribui para os estudos antropológicos que relacionam loucura e crime.

Entre o período do mestrado e o do doutorado, Luís Quintais publicou os livros de poesia *Lamento* (1999), *Umbria* (1999), *Verso Antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004) e *Canto Onde* (2006). Nesses livros, o limiar entre humano e desumano é explorado a partir de um registro predominantemente descritivo, como se arquivasse a (in)sanidade, o horror e o perigo das ações humanas. O poema "Passagem (monólogo de um soldado vinte e três anos depois)", de *Lamento* (1999), possivelmente recupera alguma coisa do trabalho de campo de Luís Quintais, num hospital psiquiátrico, ouvindo os ex-combatentes de guerra:

> Aos dezanove anos surge o grave no caminho.
> Vigio uma picada. Disparo uma arma pesada.
> Desfaço o crânio do rapaz de que me fica o gelo,
> o súbito terror de se saber já morto,
> esmagado pela certeza de não poder escapar.
> Um guerrilheiro de treze catorze anos,
> não mais. Conduzem-me até aos incontáveis corpos desfeitos.
> Eu sou apenas o mais novo, e em nome de todos
> devo reclamar a mão que tira a vida:
> cartilagens estilhaçadas, pedacinhos de osso, massa encefálica,
> sangue, lava que escorre e queima para lá do fogo.
>
> Foi assim que o tempo começou a contar.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 724)

Explorando a noção de trauma, sua poesia prossegue atravessada pela experiência da morte e da atrocidade. O mundo hostil se delineia neste livro através da imagem do deserto, onde o sujeito aparece de mãos cansadas, escondendo o choro. Em face da extrema aridez, a escrita poética surge como perspectiva de renovação e de fuga do destino catastrófico:

> Não é possível esquecer que eu nasci num país em guerra. Como é que é possível pôr pessoas no mundo num país em guerra? Essa negatividade nunca me abandonou. Mas de algum modo, a minha situação histórica relativamente distante é uma belíssima apóstrofe ou invocação da crença, isto é, da irracionalidade. E eu sou claramente um irracionalista, pesem embora todas as formas de racionalismo de que sou tributário também. Como diz Wallace Stevens, a poesia é uma

> manifestação do irracional. Ela é, se quisermos, uma afirmação da crença ou da suspensão da descrença. Tudo o resto é oficina ou técnica dentro da técnica. (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233)

O último poema que dá nome ao livro "Lamento" é em memória ao antropólogo Paulo Jorge Valverde (1961-1999), morto de malária contraída em São Tomé e Príncipe. Se essa perda enfatiza o tom lutuoso do livro, o poema não deixa de insistir na vontade de escrita e de ficções:

> […] Nada posso fazer. A não ser perseguir
> ficções, as que nos têm forçosamente de salvar.
> Se assim não for, só nos resta a sujeição à perda, ao desespero […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 744)

No mesmo ano de 1999, Luís Quintais publicou *Umbria*, cujo título remete a um lugar permeado de sombras. A epígrafe de abertura, "O tempo o claro dia torna escuro", de Camões, antecipa o que encontraremos ao longo das páginas, um jogo de contrastes entre claro e escuro, aludindo ao tempo que passa, às inconstâncias da vida e do próprio sujeito poético, cuja identidade é imprecisa, "um sinal que no arenoso fundo / se apaga" (QUINTAIS, 2015a, p. 633). A temática da finitude de tudo, além do sentimento de não pertença do sujeito poético, continuam fortemente presentes. Nessa perspectiva, a imagem do céu descortina um vazio indefinível. Há momentos, entretanto, em que as imagens aparecem nítidas, despertando certo contentamento. São episódios nos quais frequentemente aparece o registro dos filhos. Apesar disso, as imagens nítidas, nas quais desponta o real iniludível, são tão efêmeras e tão duráveis que nem mesmo elas estão destituídas de sua fugacidade:

> […] Assim que o meu filho adormece,
> aprendo o limite do durável,
> a impossível contemplação.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 649)

Se, por um lado, temos um olhar contemplativo, analítico, por outro lado, nem a visão escapa de sua fugacidade, de seu limite, ameaçada pela dispersão. Nesse âmbito,

destacam-se as imagens efêmeras do espaço urbano, no qual o sujeito aparece em constante trânsito, descrevendo hotéis, escolhos, chegadas e partidas, além de percursos em transporte público, cujos vidros sujos indefinem ainda mais as imagens. Apesar das várias cidades descritas em *Umbria* (Veneza, Barcelona, Berlim, Londres etc.), Lisboa é um cenário frequente, inundada de turistas, barulhenta e igualmente degradada. No livro *Verso Antigo* (2001), o registro hostil da paisagem urbana intensifica-se, associado à imagem do deserto, com seus caminhos esgotados e áridos, refletindo igualmente o esvaziamento do próprio sujeito:

> […] A tua vida está fora de círculo.
> Nada de ti partindo, a ti chegando,
> será igual a sua soma.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 576)

A estética da decadência, com cenários devastados, queimados, continua no livro *Angst* (2002). Apesar de as primeiras páginas aludirem a um possível abandono da "poesia das despedidas", do tom lutuoso, trazendo imagens orgânicas da natureza, dos filhos e do ciclo da vida, essa promessa de paz é logo desfeita pelo sentimento de angústia e de medo, já assinalado no título pela palavra alemã, *Angst*. Aliás, é curioso à referência ao alemão em face da temática do extermínio em massa, da presença de campos de concentração e de diversas outras formas de extermínio aos quais humanos e animais submetem-se:

> […] Corpos e mais corpos nada mais que corpos sujeitam-se a
> recentes tecnologias de extermínio.
>
> Os séculos decorrem sem culpa.
>
> Tudo se apaga.
> Como a admirável metrópole em blackout
> (QUINTAIS, 2015a, p. 547)

Este poema é uma resposta a outro poema de Czeslaw Milosz, com quem Luís Quintais também irá dialogar nos livros seguintes. Neste prisma, a experiência da morte, somada à efemeridade e ao sentimento de vazio, não tardam a ocupar as páginas, de modo

que o sujeito vai questionar até mesmo a utilidade de suas palavras: “Que poderei ofertar-vos? Quase nada. Nada” (QUINTAIS, 2015a, p. 533). Por fim, a poesia das despedidas reocupa o espaço: “despede-te desta terra de tristeza e mágoa, despede-te!” (QUINTAIS, 2015a, p. 536), evidenciando, por um lado, desistência e desgaste; por outro lado, revolta e violência. Nessas fronteiras, o sujeito aparece corroído pelo desespero. O fim do livro é profundamente descrente: “A barbárie igual a civilização, /a civilização igual à barbárie” (QUINTAIS, 2015a, p. 546).

Lugares devastados e corpos torturados acentuam-se no livro de 2004, *Duelo*, obra que recebeu os Prêmios Pen Clube de Poesia e Luís Miguel Nava – Poesia 2005. Nele, a temática principal é o horror e o medo da condição humana, submissa às várias formas de holocausto. A condição de submissão dos animais, condenados a morrerem em massa e de forma aterrorizante para saciarem as tranquilas refeições das casas e de restaurantes também ocupa grande parte das cenas. Ao longo do livro, deparamo-nos com corpos de animais mortos, expostos para a venda, misturados aos corpos de humanos em campos de concentração ou em suas vidas miseráveis, a procurar no lixo das cidades o próprio alimento. Diante de tanto horror e de tanta miséria, o que pode a poesia? O que podemos nós? Questões como essas percorrem as páginas, fazendo-nos refletir sobre a (in)utilidade da escrita poética, sobre o poder e a fragilidade da linguagem e da mente, como indica a epígrafe do livro: “se a mente é a força mais terrível do mundo, também é a única força que nos defende contra o terror[1]” (tradução nossa). A referência ao poeta norte americano Wallace Stevens reforça a dimensão reflexiva sobre a própria escrita poética enquanto jogo de linguagem e a ambivalência das palavras, sempre capazes de mudanças de sentido.

Apesar de o cenário persistente ser o de um lugar já destruído, acabado, no qual o sujeito chega tarde, após o fim, o tom apocalíptico é contraposto ao jogo de ressignificação das palavras que possibilita reconfigurar os fragmentos, os restos e as cinzas de maneiras diversas, recriando o real, a memória e a biografia. Ao refletir sobre a própria escrita, o sujeito também ironiza sua herança moderna, infiltrada de relatos

[1] Epígrafe original em inglês: “if the mind is the most terrible force in the world, it is also the only force that defends us against terror”.

confessionais. Nesse sentido, o título do livro, *Duelo*, pode ser lido sob o prisma do combate com a tradição e com o legado moderno, evidenciando o conflito entre impessoalidade e subjetividade. Na mesma direção, o livro *Canto Onde* (2006) explora a ideia de um duelo com a tradição, afinal, como cantar? Ou ainda, o que resta a cantar? O único canto possível parece ser a melodia do lamento que se tornara composição poética – elegia, desde a antiguidade ecoada. A esse respeito, Luís Quintais comenta:

> A minha poesia é uma resposta da qual não se isenta o lamento, o sentido da perda. Não é apenas a impossibilidade adorniana da poesia após Auschwitz. É também o choro de Hölderlin à beira do Neckar perante o recuo dos deuses, o que obviamente precede a tão glosada observação de Adorno. Como viver num mundo onde a crença recua talvez inexoravelmente? (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233)

Mas a palavra "canto" pode igualmente referir-se a um espaço de crença, ameaçado de desaparição. Nesse sentido, o livro *Canto onde* explora a imagem do poeta sem asas, voltando a abordar a tópica baudelairiana da perda da aura:

> […] Dobrado vai em direcção à vida,
> o mesmo é dizer em direcção à morte:
> traz um sobretudo que lhe faz vergar
> os ombros,
>
> e a aura, se de aura se pode falar,
> é a de um bicho que no solo
> se quer sumir, acabrunhado
> pelo desespero ou pelo medo do desespero […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 332)

A perda da aura faz-nos lembrar do inseto do poema "Áporo" de Carlos Drummond de Andrade, que mesmo aprisionado em terra inóspita, continua a cavar, até que o labirinto se desata e uma orquídea verde se forma. O sujeito poético em Luís Quintais aproxima-se do áporo drummondiano, desamparado, mas persistente e vigilante ao acidente significativo que fará brotar a poesia. A respeito da influência da poesia brasileira em sua obra, Luís Quintais comenta:

> Gosto muito de Drummond. Melancólico até ao osso, mas também irónico, como no comovente livro de despedida Farewell onde nos diz em "Aristocracia": "O conde de Lautréamont / era tão conde quanto eu / que sendo o nobre Drummond / valho menos que um plebeu". E lembrei-me de Maria Ângela Alvim. E lembrei-me de Ana Cristina Cesar. (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233)

O sujeito poético em Luís Quintais insiste em ver, mesmo que seja para "Ver até onde a visão descreve o modo como se vai morrendo (QUINTAIS, 2015a, p. 334). Nessa perspectiva, muitos poemas descrevem o aprendizado da morte aos filhos, seja através do registro da morte de um peixe no aquário, ou de um rato morto encontrado no quintal, ou ainda através da efemeridade das circunstâncias ou das despedidas. Ademais, ecos de seu trabalho acadêmico espalham-se pelos poemas. É frequente o uso de um vocabulário médico-psiquiátrico, bem como especificidades anatômicas do corpo humano, ou ainda, classificações de doenças mentais que estigmatizam pessoas e culminam por definir sujeitos condenados a tratamentos: "[…] Não posso falar contigo, vou ser internado". Descrito bipolar, cederá ao drama que com ele se encena. O insecto tem a precisa teoria da mente, a que há-de fechar o corpo na cilada dos invisíveis classificadores" (QUINTAIS, 2015a, p. 349).

Atualmente, Luís Quintais é professor no Departamento de Ciências da Vida na Universidade de Coimbra, onde leciona cursos nas áreas de Antropologia da biomedicina e das biotecnologias, Antropologia das neurociências, Teoria e história da antropologia, Cultura e cognição e Culturas visuais. Seu livro de 2008, *Mais espesso que água*, explora tanto a anatomia do corpo e de sua materialidade, de carne e de líquidos, "num fluxo de sangue e plasma só pelo vento percutido" (QUINTAIS, 2015a, p. 246), como a dimensão abstrata da memória. O título, nesse limiar, "É uma música do passado, / uma marca d'água / no meu sistema nervoso" (QUINTAIS, 2015a, p. 318). A perseguição por mapas enreda-se com essa marca d'água, inscrição que se vinca no corpo a partir da experiência que o sujeito faz do mundo. Há um desejo de traçar caminhos e biografias, de delinear mapas invisíveis da cidade, da mente, "de nossas existências confusas" (QUINTAIS, 2015a, p. 318), culminando num registro impreciso. O espaço urbano continua degradado e abandonado: "Há lixo nas ruas (há sempre lixo nas ruas, e que transparência tem o lixo nas ruas)" (QUINTAIS, 2015a, p. 352). À vista disso, o sujeito busca um lugar onde ninguém está, uma espécie de pós-lugar, depois da escrita, fazendo referência à ideia de

pós-moderno que o poeta traduz como pós-holocausto, como se vivêssemos numa experiência de destruição da história, de suspenção do tempo, aguardando o recomeço de uma experiência outra que não seja a de submissão às formas de extermínios. Em entrevista realizada em 2012, Luís Quintais elucida:

> Eu gostaria de me descrever como um poeta pós-moderno. Para mim, pós-modernismo significa pós-holocausto. Eu acho que a minha poesia […] parte de uma sensibilidade profundamente melancólica que se torna uma sensibilidade elegíaca. Uma sensibilidade que deriva de uma espécie de consciência trágica do que poderá ser, talvez, o fim da história. Eu levo o pós-modernismo muito a sério porque eu acho que ele significa pós-holocausto. Defenderia o ponto de vista de que Auschwitz é a última estação de experiência ocidental. Todo o projeto utópico moderno acaba com o extermínio. E nós continuamos a viver sob o império do extermínio de uma certa forma. Basta olhar para os animais. As condições do extermínio continuam presentes no nosso mundo. Qualquer escritor que escreva hoje, qualquer poeta, tem que se confrontar, de uma forma muito séria, com a dura experiência de que nós escrevemos depois de o mundo ter acontecido. (MOREIRA, 2012, p. 208–209)

Essa concepção de experiência pós-moderna aproxima-se da compreensão de Francisco Alvim quando ele se descreve como um modernista tardio, no sentido de remeter a um período pós auroral, distópico. Ambos os poetas descortinam, assim, uma visão decadente e infeliz de seu tempo. Nessa perspectiva de uma experiência pressa às formas de extermínio, além das referências ao continente africano, *Mais espesso que água* também traz imagens da Europa Oriental. Os poemas "Janja, Norte da Bósnia", "Europa de Leste", "Nina Cassian: uma ficção", além do notável diálogo travado com Czeslaw Milosz evidenciam essa influência, sobre a qual Luís Quintais comentou:

> Talvez seja daí que vêm os melhores. […] mais importante que Kafka ou Walser é o polaco Bruno Schulz, […]. E há Herbert e Brodsky e Szymborska, claro. E como compromisso e resistência que exemplo maior senão o de Akhmatova? De resto, nunca estive na Europa Central nem na Europa de Leste. A Kakania de Musil, em particular, será um dos lugares de familiaridade e lamento para alguém como eu sempre tão inquietado com o legado Moderno. (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233)

Apesar da referência espacial, o poema "Europa de Leste" ilustra com fina ironia o apagamento dos limites entre ocidental e oriental quanto à barbárie e à lógica de produção e de extermínio em massa, além de abordar a falsa liberdade de escolha na qual nos fazem crer: "— Comer no McDonald's ou perseguir judeus" (QUINTAIS, 2015a, p. 303).

Para além do alinhamento com os interesses investigativos do poeta enquanto antropólogo, *Mais espesso que água* é também infiltrado de traços biográficos, sobretudo, a experiência da morte:

> Imagens acústicas. A voz do meu pai
> apaga-se, já quase não a oiço,
> não a reconheceria
> num encontro de acaso.
> A voz da minha mãe,
> ainda tão presente,
> como o momento
> em que a levaram pela rua fora:
> sobre o seu corpo,
> na imerecida reserva dos sobrevivos,
> a serra nevada do que foi a sua carne
> (QUINTAIS, 2015a, p. 243)

Nessa temática, o poema "Óbito" descreve a dimensão institucional da morte, atestada friamente por um funcionário, e o imponderável do sentimento de perda. O poema "Dor" relata o encontro, na rua, do sujeito com a dor personificada, onde ele recebe uma notícia, possivelmente a morte de alguém. A seguir a esses poemas, temos uma sequência de referências e homenagens a algumas pessoas que morreram em 2007: Ingmar Bergman, Fernando Costa Quintais, tio de Luís Quintais, Isabelina Gomes, sua mãe. Há especialmente poemas dedicados à mãe, os quais expõem a dor de sua ausência, como "Nuvem de Oort" e "Água, fogo lento". Assim como em Francisco Alvim, notamos também o registro do sujeito a envelhecer, o que se observa de modo direto no poema "Quarenta", idade do poeta em 2008, e indireto pelas imagens "de ti que o tempo destrói. Assiste ao espetáculo da sua destruição" (QUINTAIS, 2015a, p. 305).

2.2. Legado moderno: ecos e revisitação

O livro *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*, de 2010, diferencia-se de todos os demais do ponto de vista formal. Se, nos livros anteriores, encontramos ideias de ordem, divisão de partes, nenhum deles apresentou poemas cuja forma fosse tão homogênea. Entre versos livres e poemas em prosa, eles eram compostos de fragmentos textuais disformes. Já o livro de 2010 surge como tentativa de continuidade formal, de fazer do livro um poema único, dividido em 33 fragmentos, todos compostos por dísticos, numerados, sendo apenas o último que escapa à numeração, intitulado "# (Eco para a Ana)". Quando foi questionado a respeito da especificidade formal deste livro, Luís Quintais comentou:

> Quando escrevemos poemas, basicamente nós não nos preocupamos com o sentido global deles e, muitas vezes, ficamos insatisfeitos com o processo de construção do livro […]. Então, eu comecei a colocar hipóteses como os poetas modernos faziam […] cada livro é um poema. Isso é muito difícil de fazer, tão difícil que só consegui uma vez, no Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro, que é o livro de que mais gosto. Quando encontramos continuidade nas coisas, continuidade formal… Como é que se faz? Isso para mim é um segredo. Tentei responder a isso no Riscava, através daquela sequência de 33 fragmentos e depois aquele texto em prosa. Eu ia usar 33 por conta dos meus poetas favoritos. O meu poema emblemático é o "The Man With the Blue Guitar", de Wallace Stevens, que eu traduzi e ele tem 33 fragmentos. Eu só descobri que meu livro teria 33 fragmentos no processo e é engraçada a analogia, pois a minha mulher ia fazer 33 anos, e achei curioso que aquilo ficasse com 33, e gosto do número 33... e o livro do Dante, a primeira parte, "O Inferno", tem 34 fragmentos, mas paraíso e purgatório contêm 33 fragmentos. Mas isso também eu só descobri depois […]. Eu não sou nada da numerologia, mas achei que tinha graça, uma piada. Do ponto de vista construtivo, é interessante. O livro começa com uma brincadeira que é uma transformação de um verso da abertura do primeiro livro do "The Man With the Blue Guitar", que escrevo em inglês "A shearswork of sorts" e o poema diz "A shearsman off sorts". O shearsman é o podador. […] Então, eu alterei o verso, fiz uma brincadeira. Em vez de escrever "shearsman", escrevi "shearswork". A palavra nem existe no dicionário, eu inventei… que seria, portanto, […] a violência de podar os acasos. Há uma ideia de construção do livro, e eu sabia que eu não poderia construí-lo inteiramente porque tinha sempre que podar os acasos para fazer com que a indeterminação não tomasse a minha vida. […] Há uma tensão entre a determinação e a indeterminação, e eu queria jogar com isso.

> Então, portanto, aquilo é quase ao mesmo tempo um comentário irônico ao fracasso, à possibilidade do fracasso. O livro começa com o fracasso. (MOREIRA, 2012, p. 206–212)

O aspecto formal do livro, constituído como uma brincadeira, com suas transformações de palavras, como um jogo cujas regras são escapáveis, agrega certa dinâmica ao olhar melancólico que atravessa os poemas. O texto em prosa no final do livro funciona como uma espécie de posfácio, lançando um pensamento reflexivo sobre a escrita poética e interrogando o desejo de ordem que moveu o livro. Nessa perspectiva, o sujeito questiona a noção de origem, de começos que funcionariam como direção vetorial das experiências da vida. Afastando-se dessa compreensão, prefere a ideia de eco, de revisitação:

> O som terá acontecido, e o mundo – na sua materialidade de que a linguagem faz parte – devolve-me o som. […] Os poemas não são vectoriais, são escalares. […] As palavras não são a linguagem, e o que ofereço a um leitor é simplesmente o vestígio, a biografia. No seu melhor, o poder sobre a vida – essa reação à devoração – é uma forma de encantamento, uma tecnologia que encanta. […] O que me interessa está sempre a jusante, no delta do rio, não na nascente. As palavras que se reúnem sob os sortilégios desse jogo de linguagem que é a poesia servem uma ideia de ordem, disse. São a régua e o esquadro da experiência que não pode ser metrificada, que não é mensurável. Talvez seja este o sentido flutuante da poesia[2].

O aspecto incomensurável da experiência que extravasa a perspectiva de versos metrificados aproxima-se da escrita poética de Francisco Alvim, constituída de *Metro nenhum*, "um metro de nadas", escapando igualmente da metrificação dos versos. A escrita poética de ambos teria um poder sobre a vida, reagindo à destruição do tempo pela sua capacidade de invenção e pela possibilidade "de falar daquilo que se não pode falar, ou seja, a ideia de irrepresentável, o extermínio. Tem uma dimensão do irrepresentável

[2] Este texto, posfácio do livro *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*, será reutilizado como prefácio na reunião de sua obra poética *Arrancar Penas a um Canto de Cisne – Poesia 2015-1995*, publicada em 2015.

que nós não podemos compreender. A única possibilidade de fazer isso é através de um lance elíptico, que sugere mais do que diz" (MOREIRA, 2012, p. 206–212).

Apesar de toda descrença e fatalismo alojados na obra poética de Luís Quintais, "Uma asa verte luz na pupila que crê" (QUINTAIS, 2015a, p. 217). A escrita, essa "mão do pensar", suspende a descrença (mesmo que momentaneamente), como possibilidade de encantamento num mundo profundamente desencantado:

> Eu já não acredito, mas penso ainda no sagrado,
> como se a crença se transfigurasse em pensamento, […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 227)

A dimensão do sagrado, ecoada na linguagem poética, torna-se matéria do pensar, tela onde tudo pode ser projetado, inventado, reescrito, apesar de reconhecer as amarras do sistema linguístico, uma vez que tudo pode ser dito dentro dos moldes de sistemas de valores em vigor. Nessa perspectiva, o poeta ironicamente contrapõe até mesmo a liberdade da linguagem poética: "Não nos esqueçamos que se trata do único lugar, a literatura, onde tudo pode ser dito. Embora, como nos tenha dito o grande Drummond, "livre, bem livre, / é mesmo estar morto" (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233).

O título *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro* faz pensar no ofício de professor que Luís Quintais exerce. O poema "X" traz a imagem de um sujeito diante de seus discípulos (alunos?) a analisar a dor do mundo, riscada no quadro negro, ao mesmo tempo em que reflete sobre a sua própria dor. Há aqui o persistente sentimento melancólico de fatalidade, um abandono de si ante as incontornáveis lacunas da biografia, da memória e da história:

> O que podemos projetar
> que não seja o desenho
>
> do nosso futuro incompleto? […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 197)

Em 2013, Luís Quintais publicou *Depois da música*, retomando a ideia de experiência tardia: “Depois da escuridão, / noite sem asas” (QUINTAIS, 2015a, p. 116), “sonho da linguagem: / Uma revisitação póstuma” (QUINTAIS, 2015a, p. 112), “Vivemos depois da música” (QUINTAIS, 2015a, p. 129), “Vivemos depois do fim” (QUINTAIS, 2015a, p. 153). O cenário que se configura no livro é de um lugar e tempo de espera, de vigília face ao mundo apodrecendo. Entretanto, em meio às ruínas, a erva cresce, o azul sobrevive, ou seja, temos imagens que refletem a resistência da própria linguagem poética. Na segunda parte do livro, denominada “Treva”, lemos:

> […] No museu Auschwitz-Birkenau
> o eterno é uma voz
> que oferece um chá depois do duche,
> desvelos a aflitos e diabéticos. […]
>
> A erva cresce,
> cobre a linha férrea abandonada.
>
> Porque cresce a erva?
> Porque são verdes os campos?
>
> Porque é azul o céu?
> Porque continua, porque sobrevive o azul?
> (QUINTAIS, 2015a, p. 117)

No livro *Depois da música*, há igualmente uma sequência de poemas que registra o holocausto sofrido pelos judeus e a mesma lógica de extinção em massa aplicada aos animais. O poema “Dos animais”, por exemplo, expõe o espaço de um matadouro, nivelando humanos e animais num mesmo desamparo e indiferença de suas desaparições: “As carcaças desfilam presas a ganchos sobre o balcão. Assemelham-se a fatos pendurados na lavandaria correndo num dispositivo de seleção que lhes restitui os seus usos” (QUINTAIS, 2015a, p. 121). O tempo presente, herdeiro do “mais impiedoso dos séculos” (QUINTAIS, 2015a, p. 100), é um tempo no qual tudo está sujo: poesia, cidade, sujeito: “Um forno não é um forno / e um chuveiro não é mais um chuveiro” (QUINTAIS, 2015a, p. 119); “Ruídas, puídas, / toneladas de roupa / empilham-se ainda” (QUINTAIS, 2015a, p. 120). Como viver após tamanha barbaridade? A poesia parece surgir como resposta na terceira parte do livro, intitulada “Contágio”. Sua relação com a música evidencia a urgência em expressar-se, a tentativa de continuar, mesmo se contaminados

por uma herança da qual não há fuga. “Contágio” também evidencia a revisitação da tradição, a “acústica impressão” que se propaga no sujeito como ecos. Nesse sentido, são inúmeras as referências a compositores e a musicistas do fim do século XIX e do século XX, como Mark Linkous, Chet Baker, Rowland Stuart Howard, David Sylvian, Mark David Hollis, Blind Willie Johnson, Alan Shorter, Bob Dylan, Son House, Robert Johnson, Skip James, Woody Guthrie, entre outros. Talvez seja somente Bach a referência que escapa ao contorno dos últimos séculos, como eco mais antigo.

Quanto às imagens urbanas, Lisboa desponta degradada e Coimbra configura um espaço de solidão e de abandono. Os filhos são mencionados em alguns poemas, associados à fragilidade do mundo que os rodeia:

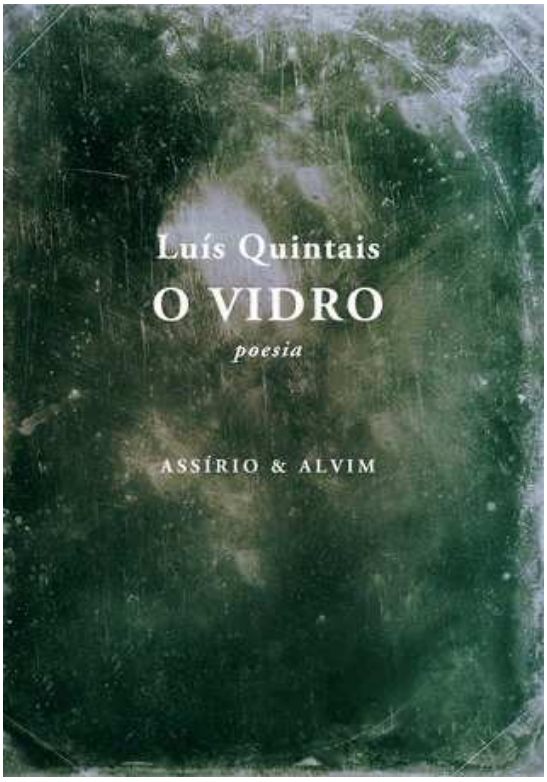
> Fiz uma casa para os meus filhos
> de canas e papel.
> Era apenas uma moldura-de-uma casa.
> Aí crescem os meus filhos, […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 155, 156)

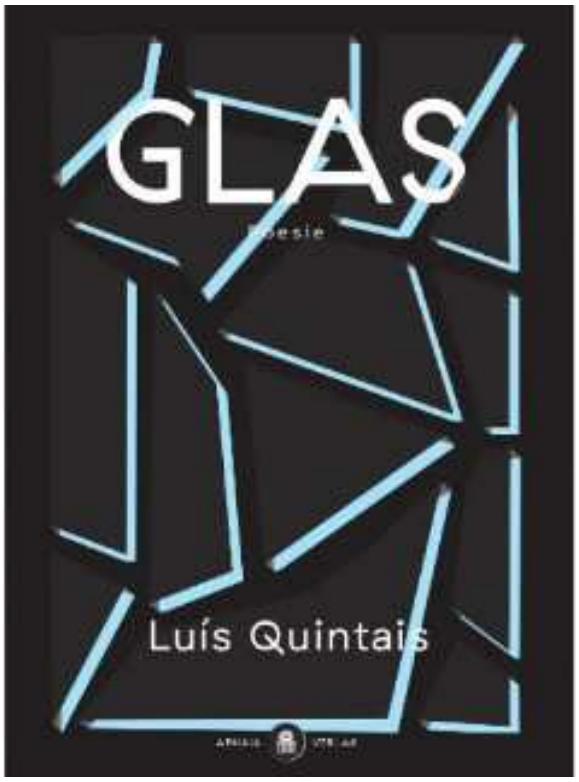
Ou ainda, em suas relações com a música, como em “Gabriela ao piano” ou “Uma luz brincando”, poema em que Bach, metonímia da música, é comparado a Deus, como uma matéria criativa virtuosa. Para além dessa dimensão acústica, tudo continua ruinoso, gasto. Nesse sentido, as imagens frequentes de vidros estilhaçados aludindo à biografia do sujeito antecipam o título do livro seguinte, *O vidro*, publicado em 2014, o qual obteve três premiações: Fundação Inês de Castro, 2014, P.E.N. Clube Português de Poesia, 2015, além do Prêmio Nacional de Poesia António Ramos Rosa, 2016. Ademais, o livro foi traduzido para o alemão por Mário Gomes, sob o título *Glas*, e publicado em 2017, em Berlim, pela editora Aphaia Verlag.

No Brasil, a poesia de Luís Quintais ganha espaço com o lançamento de duas antologias, uma publicada em 2008 pela editora Oficina Raquel, como parte da coleção *Portugal, 0*, e outra publicada em 2010 pela editora 7Letras, intitulada *Poesia revisitada (1995-2010)*. Até *O vidro*, quase todos os livros foram publicados pela editora Cotovia, com exceção de *A imprecisa melancolia*, lançado pela editora Teorema, *Umbria*, pela editora Pedra Formosa, e *Depois da Música*, pela editora Tinta da China. Com *O vidro*, Luís Quintais passa a ser publicado pela editora Assírio & Alvim. Nesse sentido, é

interessante que o primeiro livro lançado por essa editora venha dedicado ao antigo editor do poeta, André Fernandes Jorge, diretor da Cotovia. O aspecto formal do livro também chama a atenção. Dividido em duas partes, a primeira, "O vidro" lembra a homogeneidade de *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro.* Cada página apresenta um fragmento de seis estrofes compostas por dísticos, ligados entre si pela técnica do *enjambement*. Os 50 fragmentos podem, assim, serem lidos como um único e longo poema.

A temática que sobressai na primeira parte é bastante reflexiva, fazendo-nos pensar na opacidade da linguagem ao resgatar imagens do passado, sem deixar de projetar aquilo que não teve lugar. No limiar da memória e da ficção, a voz do sujeito surge estilhaçada, de vidro. Diante disso, é curioso a capa da edição portuguesa, imagem opaca que sugere desgaste com os riscos e nuances, e a capa da edição alemã, menos abstrata, figurando estilhaços de vidros:





Há um constante questionamento a respeito da recomposição do passado: Como registrar a "fabricação dos humanos e dos inumanos" (QUINTAIS, 2015a, p. 27), sem se contagiar? Como perfilhar "o caminho invertido das chaminés / onde o fumo se

transforma em corpos // e os corpos saem dos fornos / e começam a andar de novo na estranha terra" (QUINTAIS, 2015a, p. 29, 30). Sim, o tema do holocausto aparece outra vez, como uma espécie de eco a relembrar que os mais adaptados sobrevivem. Há a necessidade de registrar o que desaparece e a indiferença dessa desaparição. Nessa perspectiva, o desencanto melancólico é retomado na imagem de um sol negro a contraluz. Um anjo da destruição volta a atravessar o cenário, no qual o sujeito acumula fragmentos, os próprios e os alheios.

O sentimento de abandono do espaço público desponta também no espaço privado de um quarto de hotel. Nesse perímetro não familiar, o sujeito traça ideias de ordem, evidenciando os limites do palpável:

> […] Dizes, a minha ciência
> é a admirável voz do concreto, mas depressa
>
> te defines por ficções mal cerzidas […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 44)

A segunda parte do livro intitula-se "Ecolalia", remetendo à ideia de eco, de repetição, de balbucio. Assim é a voz hesitante dos poemas em prosa, muitas vezes compostos de apenas um verso, sem títulos. A dissolução da forma homogênea da primeira parte será aludida como "contaminação da desordem no vaivém da escrita" (QUINTAIS, 2015a, p. 72). Em "Ecolalia" temos pequenos relatos inacabados, lugares de guerras, situações de refúgios, registros que ludibriam a voz enunciativa, como se o sujeito desse a voz a outros, ou então, vemos e ouvimos uma cena recontada e recortada várias vezes, ecoando nas páginas sob diferentes pontos de vista. A inconstância da voz enunciativa reforça o olhar contingente com o qual o sujeito capta vestígios de um mundo a desaparecer. Nessa perspectiva, o trabalho investigativo de Luís Quintais sobre o escultor Rui Chafes, publicado em 2015, *Exúvia, gelo e morte: a arte de Rui Chafes depois do fim da arte*, contribui para pensarmos sobre a sua própria obra poética:

> O luto do mundo. É isto o trabalho de Rui Chafes, um modo de traçar na paisagem […] um vestígio de qualquer coisa que é irresgatável, qualquer coisa que exorta uma experiência de radical alheamento em relação às lógicas de uma história sem duração […]. Uma medida de

> melancolia ou uma hipótese elegíaca torna-se manifesta. O trabalho de Rui Chafes adquire tonalidades que o colocam do lado de uma certa consciência de que vivemos num mundo onde a beleza é um dilaceramento, uma contemplação do gelo, um confronto com uma inscrição violenta e ilegível que percorre a pele da terra, da Natureza, do rosto de humanos nas grandes metrópoles do abandono. (QUINTAIS, 2015c, p. 11)

A beleza é contemplação do que se esvai, do que se finda. Portanto, ela é indissociável de sua perda. A marca da morte, a marca do tempo que passa, assim como a compreensão da realidade como escassez percorrem a arte de Rui Chafes, mas igualmente a poesia de Luís Quintais. Há um rico espelhamento em seus gestos artísticos: "essa possibilidade de constituição de um mundo através de fragmentos, estilhaços, impressões […]. Rui Chafes é alguém que tem um entendimento profundo da essência da alegoria" (QUINTAIS, 2015c, p. 9–15). A respeito dessa afirmação, vale acrescentar: Luís Quintais também.

O interesse e investimento científico em diversas áreas do conhecimento é assinalado por Luís Quintais do seguinte modo:

> Como antropólogo prefiro as fronteiras, os espaços que teimam em persistir entre culturas, os interstícios, os híbridos, as ontologias fluidas, as anomalias, os rizomas. Escrevi sobre guerra, trauma e memória; sobre as implicações forenses do discurso psiquiátrico; sobre biotecnologias e bioarte; sobre cultura e cognição; sobre antropologia e literatura; sobre arte e arquitectura; sobre neurociências; e, ultimamente, sobre o Japão como imagem. (QUINTAIS, 2020)

Ainda em 2015, Luís Quintais publicou *Uma arte do degelo: a bioarte e a tectónica do presente* (QUINTAIS, 2015d), livro no qual levanta questões éticas, estéticas e sociais sobre a prática das biotecnologias no campo artístico, defendendo que "Não é a arte que se torna perigosa ao cooptar as biotecnologias de última vaga. É antes esse mundo híbrido que a tecnociência instaura que reclama tal perigo" (QUINTAIS, 2017b).

No mesmo ano, Luís Quintais publicou a tradução de *The man with the blue guitar & other poems* (1937), sob o título *O homem da guitarra azul & outros poemas,* de seu mestre Wallace Stevens, lançado pelas edições Guilhotina, acompanhado de notas explicativas e de um ensaio crítico (STEVENS, 2015). Ademais, a editora Assírio &

Alvim lança, em 2015, a antologia que reúne vinte anos de sua obra poética, *Arrancar penas a um canto de cisne. Poesia 2015-1995*. O livro segue ordem decrescente, de *O vidro* até *A imprecisa melancolia*, trazendo um precioso ensaio crítico, "Inventar a antiguidade do som mais antigo", de Pedro Eiras. A imagem da capa, "Crepúsculo", de 2000, também é digna de nota. Trata-se de uma obra de Rui Chafes que expõe asas suspendidas por dois fios, aludindo a uma carcaça morta e afastando-se da convencional ideia de liberdade. Seus tons de sombra sugerem também uma imagem em seu negativo. Esse conjunto poético recebeu o Prêmio Associação Portuguesa de Escritores (APE) / Teixeira de Pascoes, em 2017.

O título resgata a lenda que associa o canto do cisne a uma melodia de lamentação, fúnebre. Buffon (1770) em sua obra *Histoire Naturelle des oiseaux* (*História natural dos pássaros*) descreve a crença dos antigos de que o cisne passava a sua vida emitindo sons sem muita beleza, mas que no momento de sua morte, realizava um canto harmonioso, como se tivesse se preparado para uma grande obra no fim da vida, assinalando com ela o seu próprio fim:

> […] tudo no cisne respira prazer, o encantamento que a graça e a beleza nos fazem sentir, tudo nos anuncia, tudo o figura como o pássaro do amor, […] os Antigos não se contentavam em fazer do cisne um cantor maravilhoso, solitário entre todos os seres que estremecem ao ver sua destruição, ele ainda cantava no momento de sua agonia, e anunciava, através de sons harmoniosos, seu último suspiro: diziam eles que era perto de expirar, dando à vida um adeus triste e terno, que o cisne tornava esses sons tão doces e comoventes, e que, como um leve e doloroso murmúrio, em voz baixa, chorosa e lúgubre, formava sua canção fúnebre; esse canto era ouvido quando, ao amanhecer, os ventos e as ondas se acalmavam; até mesmo cisnes morrendo ao som dessa música e cantando seus hinos fúnebres foram vistos. Nenhuma ficção na História Natural, nenhuma lenda entre os Antigos foi mais célebre, mais repetida, mais reconhecida; ela conquistara a imaginação viva e sensível dos Gregos; Poetas, Oradores, até mesmo os Filósofos a adotaram, como uma verdade agradável demais para duvidar. Devemos perdoá-los por suas lendas; elas eram amáveis e comoventes; valiam muitas verdades tristes e áridas, eram doces emblemas para almas sensíveis. Os cisnes, sem dúvida, não cantam sua morte; mas ainda hoje, quando se fala do último êxito e das últimas realizações de um belo gênio prestes a morrer, lembramos com enternecimento dessa expressão; é o canto do cisne[3]! (BUFFON, 1770, p. 01-30, tradução nossa)

Tal lenda aparece em Platão, no diálogo de Fédon (399 a.C.), no qual Sócrates tenta convencer Cebes e Símias de que não sofre pelo seu suicídio iminente, comparando-se ao cisne:

> quando eles [cisnes] sentem aproximar-se a hora da morte, o canto que antes cantavam se torna mais frequente e mais belo do que nunca, pela

[3] Texto fonte em francês: "[…] tout dans le cygne respire la volupté, l'enchantement que nous font éprouver les grâces et la beauté, tout nous l'annonce, tout le peint comme l'oiseau de l'amour, […] les Anciens ne s'étaient pas contentés de faire du cygne un chantre merveilleux, seul entre tous les êtres qui frémissent à l'aspect de leur destruction, il chantait encore au moment de son agonie, et préludait par des sons harmonieux à son dernier soupir : c'était, disaient-ils, près d'expirer, et faisant à la vie un adieu triste et tendre, que le cygne rendait ces accents si doux et si touchants, et qui, pareils à un léger et douloureux murmure, d'une voix basse, plaintive et lugubre, formaient son chant funèbre ; on entendait ce chant, lorsqu'au lever de l'aurore, les vents et les flots étaient calmés ; on avait même vu des cygnes expirants en musique et chantant leur hymnes funéraires. Nulle fiction en Histoire Naturelle, nulle fable chez les Anciens n'a été plus célébrée, plus répétée, plus accréditée ; elle s'était emparée de l'imagination vive et sensible des Grecs ; Poètes, Orateurs, Philosophes même l'ont adoptée, comme une vérité trop agréable pour vouloir en douter. Il faut bien leur pardonner leurs fables ; elles étaient aimables et touchantes ; elles valaient bien des tristes, d'arides vérités, c'étaient de doux emblèmes pour les âmes sensibles. Les cygnes, sans doute, ne chantent point leur mort ; mais toujours, en parlant du dernier essor et des derniers élans d'un beau génie prêt à s'éteindre, on rappellera avec sentiment cette expression touchante ; *c'est le chant du cygne !*". (Trata-se do francês modernizado).

> alegria que sentem ao ver aproximar-se o momento em que irão para junto do Deus a que servem. […] Para mim, não é a dor que faz com que eles cantem […] muito ao contrário, provavelmente porque são as aves de Apolo, possuem um dom divinatório, e é a presciência dos bens existentes no Hades que os faz, no dia de sua morte, cantar de modo tão sublime, como jamais o fizeram no curso anterior de sua existência. Ora, eu, quanto a mim penso ter a mesma missão que os cisnes; creio que estou consagrado ao mesmo Deus, que os cisnes não me superam na faculdade divinatória que recebi do nosso Soberano, e que, do mesmo modo, não sinto mais tristeza do que eles ao separar-me desta vida. (PLATÃO, 1972, p. 96)

O canto do cisne, no momento da morte, celebra ao mesmo tempo a eternidade, como se fosse um canto de imortalidade. Nessa perspectiva, o cisne simbolizou também a epifania da luz, como síntese da luz solar, masculina, e lunar, feminina, tornando-se uma figura andrógina e sagrada. Quando lemos o título "Arrancar penas a um canto de cisne", notamos que a dimensão de imortalidade desse canto é desfeita, despenada, indissociável de sua perda, como ecos a soltar-se, os quais nos levam a fragmentos de sons, uns mais antigos que outros, sem que cheguemos a uma origem epifânica. O embate entre a revisitação da tradição – ecos de outros cantos – com o canto do poeta é impetuoso, desordenado. O que resta, o que persiste é "uma luz sem origem, a luz / do desespero" (QUINTAIS, 2015a, p. 200–201). É neste cenário de vestígios de luz, de esgarçamento do canto que se reúnem vinte anos de sua obra poética.

2.3. *Regressará à leveza do ver*

Em 2017, Luís Quintais publicou *A noite imóvel*, livro de poesia que também foi contemplado com o Prêmio Oceanos, em 2018, e o Prémio Correntes d'Escritas, em 2019. O livro inicia-se com uma fotografia de Luís Quintais: o reflexo de uma pessoa no vidro de uma mesa (seu próprio?), cujo pescoço é atravessado por uma sombra que enquadra em espaços diferentes a cabeça e o corpo, sendo que este parece apagar-se. Esse enquadramento de sombras dentro do vidro lembra um fotograma. A mesa é um espaço

frequente em sua poesia, remetendo ao processo de escrita e à biografia, assim como o vidro, tela onde são projetados vestígios de imagens do sujeito.

As duas epígrafes do poeta Wallace Stevens: "Noite e imaginação sendo uma só", "Dizemos que Deus e a imaginação são um ...[4]", fazem confluir num mesmo campo semântico noite, imaginação e Deus, como um espaço de possibilidade, linguístico e sagrado. Entretanto, esse espaço está em colapso, desaparecendo. O livro todo descreve um lugar em ruínas como alegoria dessa desaparição que culmina no vazio:

> Na mesma cadeia associativa,
> Wallace Stevens colocou Deus e noite.
> Eu esclareço os propósitos de tal voragem.

[4] Epígrafes originais em inglês: "Night and the imagination being one", "We say God and the imagination are one…".

Deus e noite desfazem-se
semioclasticamente
O vazio é o colapso dessa forma.
(QUINTAIS, 2017a, p. 35)

Não por acaso, a seguir as epígrafes, temos um kanji, ideograma japonês, o qual significa vazio, nada ou ausência:

Se o esvaziamento de sentido reforça a perda, a descrença e a obscuridade desse espaço, ele assinala igualmente um lugar ainda inominável, podendo habitar vários significados possíveis. Vazio como um espaço de liberdade criativa, aberto para um devir. Portanto, o livro constitui-se nessa dialética entre o registro de um mundo a desaparecer, cético, e a possibilidade de criação alojada na suspensão da descrença, na linguagem. Nessa perspectiva, *A noite imóvel* reforça a dimensão reflexiva sobre a própria linguagem poética que marca toda a obra poética de Luís Quintais.

O livro é dividido em sete partes assimétricas e disformes, além de um texto em prosa, funcionando como um prefácio, que nos convida a adentrar um cenário irregular, ruinoso, composto por zonas de luz e de sombra. Nesse texto, o olhar do sujeito avança para o lado escuro, onde, de súbito, surge a luz: "adiante, mais adiante, esperando-te, como um braço decepado que invadisse a noz de medo e clausura que te envolve. Uma luz que vibra um duro golpe na parede e que se desdobra em imagem" (QUINTAIS, 2017a, p. 12). A luz turva a visão e reflete o jogo da linguagem a projetar imagens do "corpo que se move entre escolhos e perigos" (QUINTAIS, 2017a, p. 12). O cenário torna-se, assim, "um molde onde cabem as projecções mais fantasiosas da história, melhor seria dizer da duração, parêntese ou falha onde coloca as vozes dos que aqui respiram" (QUINTAIS, 2017a, p. 12). O sujeito habita as dobras, ou seja, o limiar entre

o que já morreu e o que ainda vive. O sobressalto temporal e espacial é efeito desse hiato, da "diferença que há entre o que vês e o que toma conta de ti" (QUINTAIS, 2017a, p. 12).

A impressão de imobilidade e de tempo em suspenso atravessa o livro: "Todos os relógios / estão parados" (QUINTAIS, 2017a, p. 27); "[…] um tempo de espera, um sinal onde / o vazio se diz e se recolhe (QUINTAIS, 2017a, p. 56). A luz, que delineia imagens e sombras, é mortal, projetando vestígios do sujeito em seu desaparecer: "[…] Os nossos rostos envelhecem, secam sob o fragor da luz"; "O tempo nunca se desfaz. Dentro dele desfazemo-nos nós" (QUINTAIS, 2017a, p. 66, 67); "assiste à inexorável proximidade / do seu fim […]" (QUINTAIS, 2017a, p. 83–85). A luz, assim, agrega movimento ao cenário, mas de declínio, diante do qual o anjo benjaminiano desponta.

O espaço como um canto escuro (noite imóvel) traz novamente a imagem do inseto drummondiano: "[…] inseto sem fuga, encurralado na eterna // e serena vida da imaginação" (QUINTAIS, 2017a, p. 68). O canto, portanto, não traduz completo enclausuramento:

> […] Não te aflijas,
> aproxima – te do cenário
>
> decepado,
> e espreita por essa abertura.
> (QUINTAIS, 2017a, p. 74)

Não é somente o cenário que está decepado, a própria forma poética surge mutilada, decomposta, sendo a primeira e a última partes as mais fragmentadas. Diante disso, o sujeito questiona a continuidade da escrita:

> A espessura da linguagem está contida
> no caderno aberto, em decomposição […]
>
> Talvez seja equívoco,
> este poema.
>
> Talvez deva ser destruído.
> (QUINTAIS, 2017a, p. 29–30)

A reflexão sobre a composição poética é permeada por referência aos cantos da *Ilíada*, como ecos de uma forma mais antiga que coabitam com a destruição formal das páginas. Nessa perspectiva, a Itália aparece como lugar de concentração de ruínas, amálgama de passado e de presente, de noite e de dia, como espaço onde a beleza ainda é possível. Em meio às ruínas, o livro termina com a imagem orgânica da natureza, depositando crença na germinação do pó, das palavras:

> Da destruição mais extrema, da corrosão mais dramática, surge a semente, a esperança germinada, a vontade de violência que é toda a história, que é toda a natureza. […] Da ruína do mundo haveremos de nascer outra vez, como quem nasce primeiro. Apagam-se os deuses tardios. Apaga-se o seu séquito de luz. […] Fomos esperados por essa flor, por esse céu, por essa manhã. A flor azul, a sobreviva flor azul nascerá no deserto. (QUINTAIS, 2017a, p. 67–72)

Orgânicas e abertas são igualmente algumas imagens ligadas ao Japão, como o poema "Um príncipe em todas as coisas":

> […] No fundo das palavras há uma mácula
> onde despontavam as cerejeiras
> para um canto ainda sem nome
> reverberando na mente, na minha mente.
> (QUINTAIS, 2017a, p. 63–64)

É curioso o interesse pelo Japão, a começar com o ideograma no início do livro, passando pela sua presença imagética. Mas se, por um lado, o imaginário do Japão reforça o olhar contemplativo do sujeito poético em sua insistência a ver, em sua vigília e apuração das imagens, por outro lado, ele também manifesta uma experiência da destruição, de modo que encontramos o registro de espaços urbanos – da cidade de Tóquio, por exemplo –, que se afasta da organicidade do poema anterior.

Vale destacar, ainda, traços biográficos do poeta, sobretudo, na parte V: "Príncipe da imaginação", onde encontramos uma sequência de poemas que fazem referência ao nascimento da filha mais jovem de Luís Quintais, Amélia. Em "Ecografia #3" lemos:

> É uma imagem do tempo

desenhando-te, flor, floração,
fértil sombra, alma.

Ecos desfiam o perfil
de Amélia, ombros,
dedos, olhos, encéfalo,
pétalas, sépalas,
sonhos.
(QUINTAIS, 2017a, p. 100)

O poema seguinte "Uma criança nasce, esplende", expõe o evento como anúncio de futuro, sem deixar de contrapô-lo ao olhar do sujeito que continua atento ao seu próprio fim. Ademais, há três outros poemas sobre a filha: "Amélia", "Tempo (Amélia 29.01.16)" e "Móbile". A biografia espalha-se como resíduos sobre as páginas, depositando crença na organicidade da natureza e na germinação das palavras ao recriarem o real. Portanto, sua obra é dialética: temos um registro de um mundo em decomposição confrontado com um mundo em pleno florescer. No prisma da experiência da destruição, há referências à primeira casa em África:

[…] Depois da guerra, fugimos
todos, mobília abandonada,
ficaram-nos as roupas
do corpo, e na alma
fantasmas.

Não voltei a essa casa,
a essa rua,
a essa janela.
(QUINTAIS, 2017a, p. 115–116)

Em seu livro *Agon*, publicado em 2018 pela Assírio & Alvim, as marcas biográficas continuam a se acumular, fazendo confluir vozes em tempos diversos "num exercício de contenda com a dor" (QUINTAIS, 2018, p. 20):

[…] essa casa, essa rua, não te servem de abrigo ou consolo.
A escadaria é velha, tão velha e ofendida

como a tua infância. No campo de batalha
arrasta o corpo ferido, arrastas dor em pedra fria
e invólucro de sombras faz das tuas mãos

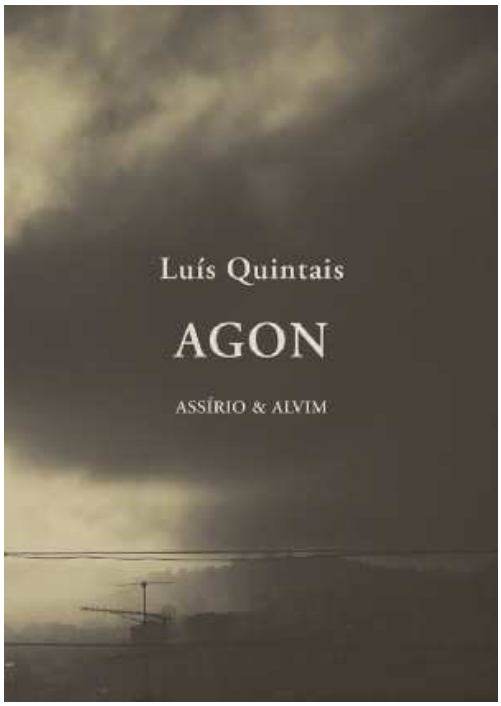
> um puro gesto de dizer. Silhuetas imaginadas
> projectam-se no ecrã do céu […]
> (QUINTAIS, 2018, p. 21–22)

O título do livro, *Agon*, convida a ler as palavras agonia, agonizante, agónico, as quais aparecem na sua obra associadas a imagens de um mundo em decomposição, em ruínas. Nessa perspectiva, o tom melancólico do livro evoca outros títulos como *Angst*, *Umbria*, *Lamento*, *Canto Onde*, *A Imprecisa Melancolia*, *Verso Antigo*, *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro* e *A Noite Imóvel*. A etimologia grega da palavra agon traz a dimensão do combate, da luta ou da competição, levando-nos ao livro *Duelo* e a dimensão reflexiva de sua poesia, em constante combate com a tradição. A esse respeito, o poeta comenta:

> Muito mais um duelo, um combate, um agon. Aliás, a primeira coisa que reúne poemas meus chama-se Agon, […]. Tudo o que faço é um combate (mortal) com a tradição. Ninguém foge a isso, e eu também não. Gostaria de ser digno desse combate. Mas gostaria também de acreditar que desse combate surgirá o invariável e a memória de que sou feito […]. Um dia serei um poeta, é assim que começa o esforço em direcção a esse vazio significativo. Trata-se de uma crença, mas sem crença nada se faz. (MEDEIROS; GONÇALVES, 2015, p. 227–233)

Na dramaturgia clássica grega, o agon é um dos componentes principais da tragédia. Ele pode designar tanto um conflito entre personagens — protagonista e antagonista —, ou ainda um conflito interior. O agon é também uma das partes da comédia, caracterizada pelo debate entre o coro e o protagonista. O jogo com as partes fixas, especialmente o agon, mobilizava as expectativas do público. Com o mesmo anseio, principiamos pela epígrafe de Lawrence Durrell, "The agon, then. It begins" ("O agon, então, começa"), como prelúdio de um embate nas páginas seguintes. Os primeiros poemas logo configuram o espaço de tensão: "Dentro da linguagem, da sua expressão mais nocturna, aí nesse lugar de invisibilidade prolongada" (QUINTAIS, 2018, p. 9).

Nesse cenário sombrio, já sugerido na fotografia que serve de capa, emergem vozes "a interrogar, de novo, a invisibilidade // das coisas que se iluminam por dentro[5]".



Assim, o livro novo apresenta um "Tema antigo" da poesia de Luís Quintais: a indagação sobre a própria linguagem e a sua capacidade de representar e de ressignificar o mundo: "Não acredito em paisagens exteriores, por isso jamais as descrevi. Prefiro quando nos sujeitamos à escuridão da nossa individualidade, aceitando a luz que aí houver" (QUINTAIS, 2018, p. 43).

O termo agon já apareceu no livro *Mais Espesso Que a Água*, de 2008. O título de um dos poemas "O Agon, de Outro Modo[6]", configura o "corpo em combate" que se desloca pela cidade "como quem viaja pelo inferno, / mas sem guia" à procura do acidente – da poesia? A descrição do poema é intercalada por uma voz que parece interrogar-se a

[5] Poema "Tema Antigo", de *Umbria* (1999).

[6] "Saio de bicicleta – Ah, o homem da lírica intempestiva vontade – / e viajo pela cidade como quem viaja pelo inferno, / mas sem guia. Simplesmente atento, procurando // a breve redenção da velocidade. / Vou desenhando-te no cérebro. / Vigio-te num fluxo de sangue e plasma só pelo vento percutido. // Ainda me choras, voz? O vento bate o rosto / do neófito homem lento, à procura do acidente / que lhe fará sentir o corpo em combate, o agon, de outro modo".

si própria: “Ainda me choras, voz?” Essa sobreposição de vozes também ocorre em vários poemas de *Agon*, com o mesmo tom de lamento. Além disso, o movimento do olhar continua a ser “Do invisível retirar o visível” (QUINTAIS, 2018, p. 53), em estado constante de vigília: “A cidade é uma rasura, e muda a cada instante que passa, porque a cada instante eu aperfeiçoo a minha arte de tornar as imagens claras” (QUINTAIS, 2018, p. 53). O jogo de visibilidade está sempre a questionar a opacidade da linguagem, entre transparência e distorção – como vidro:

> Foge para o escuro: a palavra. –
> Ártico do sangue adentro.
> O mar já não é azul. É branco
> de indiferença e morte.
> (QUINTAIS, 2018, p. 57)

Agon é composto por 51 poemas – alusão à própria idade do poeta? Livro de forma irregular, variando entre o uso de versos livres e de poemas em prosa, evidencia o desejo de ordem na enumeração de todos os poemas, sendo apenas quatro intitulados: 41. “Ricorsi”; 43. “Sulcos”, o poema mais longo do livro, fragmentado em 21 partes, numeradas de 43.1 a 43.21; 44. “Requiem”; 49. “Depois de Kant”. As vozes que se manifestam são muitas vezes divergentes entre passado e presente, confusas em suas posições do discurso, oscilantes entre “eu” e “tu”, ora em diálogo, ora em monólogo, continuamente interrogativas: “Onde acaba a indefinição das falas? // Que voz é esta, há tanto escutada, escrita / a medo?” (QUINTAIS, 2018, p. 22); “Qual a ciência do grito?” (QUINTAIS, 2018, p. 57); “O que propõe a mão que escreve?” (QUINTAIS, 2018, p. 58). No final do livro, lemos:

> Agon é o resultado de um processo de reescrita de dois cadernos que o autor julgava ter perdido. Os poemas contidos nesses cadernos têm, à data de publicação deste livro, mais de trinta anos. Metáforas arqueológicas, declinações agonísticas, perseguições e interpelações várias, adquiriram a configuração que se apresenta.

Este excerto provoca uma hesitação quanto ao lugar do livro na obra do poeta, preambular ou derradeiro? Se os poemas de *Agon* têm mais de 30 anos, são mais antigos

do que *A Imprecisa Melancolia*, primeiro livro de poesia de Luís Quintais, publicado em 1995. O trecho leva-nos igualmente a associar o embate de vozes ao processo de reescrita. Em vários poemas notamos falas que aparecem como citações, entre aspas ou em itálico. Entretanto, apesar dessas marcas, as vozes são muito bem intrincadas, sendo um gesto perigoso desentranhar dos poemas inéditos as palavras mais antigas. Ademais, Luís Quintais continua a evidenciar em sua poesia o quanto tudo é "um jogo de acidente". A despeito de nosso desejo de ordem, de indagar origens, o que importa é o movimento de ressignificações, a jusante, o fluxo da linguagem:

> Respinguem-se os poemas. Não há início genuíno. Tudo está gasto. O que fazes é reconstruir Argos com materiais mais inúteis, impróprios, em agonia. Mordes a própria cauda. Ouroboros. Alegre contemplação no desastre. (QUINTAIS, 2018, p. 19)

A linguagem gasta, suja e imprópria é o lugar de inquirição do sujeito poético em sua busca de sentido e continua a traduzir a impossibilidade de pureza da língua, de retorno ao original. O gesto de escrita, "uma e outra vez repetido", recria a partir do que "agonizante te olha com olhos de febre" (QUINTAIS, 2018, p. 9). Por outras palavras, o movimento de revisitação em "ouroboros" é corrosivo na medida em que registra o que vai se acabando. Essa dialética entre construção e destruição é sugerida na aproximação fonética das palavras "Argos" e "agonia". Grafado em maiúscula, Argos nos remete a duas personagens mitológicas: ao construtor da embarcação dos argonautas, também nomeada Argo, e ao Argos Panoptes, gigante que possuía cem olhos, servo de Hera, o que poderia indicar o estado de constante vigília do sujeito poético.

As palavras "que de tão exaustas te esmagam por ineficácia e lamento" (QUINTAIS, 2018, p. 35) pouco iluminam o interior do corpo ao nomear. Não há deslumbramento. O sentido se esvai antes que as imagens tomem forma, de modo que o olhar e a escrita são permeados de falhas: "A fina agulha do sentido vai cerzindo o pano que cobre o mundo, delineando formas, objetos que se adivinham por contornos e arestas" (QUINTAIS, 2018, p. 48). O olhar atento colhe vestígios nos quais ecoam outros vestígios mais antigos. Daí o campo de batalha ruinoso onde são traçadas a biografia e a história. Mesmo fragmentadas e descontínuas, as imagens projetadas pela escrita implicam memória, seja pela descrição de imagens reais – "Recenseavas os objetos: estações

ferroviárias, mendigos inertes como cepos de madeira parte dos bancos onde encontravam o recolhimento, o sono" (QUINTAIS, 2018, p. 43) – ou abstratas – "A dor riscada no ilegível / caderno de viagem. // Eras um exemplo de errância" (QUINTAIS, 2018, p. 36).

A relação entre linguagem e memória constitui outro tema importante de *Agon* e de toda a poesia de Luís Quintais. Por um lado, temos a possibilidade de recuperar, de representar, de lembrar; por outro, a probabilidade de erro, de engano, de inevitável esquecimento. Essa dualidade lança as vozes em cena numa tensão constante, entre fidelidade e desconfiança, realidade e ficção. Os relatos oferecidos ao leitor, assim, se dão pelo lapso e pela dispersão: "Usas a memória como um andaime em colapso iminente" (QUINTAIS, 2018, p. 28).

Nas últimas páginas, o envelhecimento do sujeito poético acentua-se. Em face da decadência e à perda, a infância e a figura da criança surgem à tona, como possibilidade de floreio, invenção da linguagem e revisitação da história: "When the drums begin, and the opaque lightning trembles in the night sky, I become a child again, in revisited history" ("Quando começam os tambores e o relâmpago opaco estremece no céu noturno, volto a ser criança, na história revisitada"). A segunda citação de Lawrence Durrell, que encerra o livro, aponta o fim como uma continuação através da escrita, que reinventa princípios num amálgama de recordações e de projeções de tudo aquilo que não teve lugar:

> […] Haverá ainda um começo ou um reencontro,
> uma elipse ou uma fuga
> para o que, da tua vida, foi
> só promessa.
> (QUINTAIS, 2018, p. 71)

As lacunas e os vazios surgem, assim, como convites que põem a imaginação em movimento, ativando a força de "faz-de-conta" da linguagem "para que o abismo seja um pretérito recriado" (QUINTAIS, 2018, p. 62).

No mesmo ano de 2018, Luís Quintais publicou um livro híbrido, *Deus é um lugar ameaçado*, editado pela Huggly Books, contendo fotografias polaroides e textos em prosa os quais ora se aproximam do gênero ensaio, ora delineiam poemas, ora parecem legendar as imagens, ou ainda a tecer reflexões filosóficas, não ocupando em definitivo nenhuma

dessas categorias, como se o próprio lugar do livro estivesse ameaçado ou, no mínimo, ameaçasse as fronteiras de classificação. Na ocasião da apresentação desse trabalho, ocorrida no CAPC (Círculo de artes plásticas de Coimbra), em janeiro de 2019, Luís Quintais escreveu:

> Deus é um lugar ameaçado é um livro de fotografia? Um livro de poesia? Um ensaio? Uma ficção? Talvez a palavra ficção seja a mais correcta. Uma ficção que se organiza em torno de um conjunto de imagens Polaroid para reflectir sobre o lugar da poesia e da linguagem num mundo em perda. Uma ficção e um conjunto de imagens que ponderam comentar o mundo como vestígio ou sinal de algo que, talvez, tenha desaparecido. Um vestígio da linguagem, da possibilidade de representação, em suma, da possibilidade de invenção. (QUINTAIS, 2019b)

Dois pontos chamam a atenção nesse comentário de Luís Quintais, os quais se refletem em toda sua obra poética e a aproxima da poesia de Francisco Alvim: o tema em torno do lugar da poesia e da linguagem e a estética da decadência, ou seja, o registro do "mundo em perda". Portanto, se a linguagem é o espaço de habitação do sujeito, que lhe permite representar o mundo, ela surge ameaçada, imprecisa, ela própria em decomposição, fragmentada, registrando vestígios. Vale observar que as palavras, neste livro, são impressas em cinza, como se estivessem falhadas ou gastas, a desaparecer das páginas. Algo foi perdido, sendo através dos vestígios daquilo que já foi destruído que podemos ressignificar, criar, inventar. Nessa perspectiva, o livro assinala a experiência humana tardia de atribuição de sentidos e a impossibilidade de sermos atuais: "todo o sentido é retrospectivo, é já memória e tem a ver com qualquer coisa que nos escapou[7]" (QUINTAIS, 2019c). Assim, no processo de ressignificação, há sempre uma dimensão que se perde, referindo a um mundo em falha.

A fotografia apareceu como tema no livro *Lamento* já relacionada à morte, apresentando um paradoxo entre presença e ausência, passado e presente, assim como a ruína: marca do que já se perdeu, mas que persiste. Em várias ocasiões, Luís Quintais

[7] Entrevista realizada com Luís Quintais pela EsecTv em setembro de 2019. Disponível no site: https://www.youtube.com/watch?v=71LnaIFrso4

declarou que seu trabalho fotográfico é influência de sua escrita poética, ambos como uma tentativa de suspensão do tempo:

> Há uns [anos] atrás comecei a tirar fotografias porque muitos dos meus poemas e muitos dos meus ensaios são sobre o "ver". O que vemos, o que não vemos, o que conhecemos, o que não conhecemos, o que está fora do ver, isto é, fora da mente, fora da cognição. Usei as imagens como um arquivo de traços que o meu ver ia deixando na paisagem. Raramente fotografava pessoas. Ainda hoje não sei porquê. Interessei-me muito por espaços urbanos, ou restos deles, arquitecturas em declínio, ruínas, decadências e pó. […]. Como antropólogo é isso que continuo a explorar. Como escritor também. Ao olhar para estas fotografias (e haverá fotografia hoje, ainda?), reparo, por exemplo, como muitas das minhas particulares obsessões e declinações como escritor se encontram aí incluídas. A mesma vontade de pensar a biografia através de indícios, sombras, ruínas; a mesma vontade de interrogar a fragilidade, a violência, a memória e a morte. (QUINTAIS, 2020)

No livro *Depois da música*, Deus aparece esquecido e vitrificado, configurando cada vez mais um espaço frágil, no limiar da memória. Em *A noite imóvel*, vimos que Deus é um espaço paradoxal, sombrio, noturno, em colapso, ao mesmo tempo em que mobiliza imaginação e criação. Esse paradoxo é reforçado no novo livro, no qual Deus é um vestígio, uma sombra a apagar-se, mas que resiste (como a poesia?). As fotografias gravam vestígios, lugares ameaçados de desaparição, enquanto o texto comenta, divaga e também registra:

> Melhor seria dizer que se trata de uma interpelação à natureza do vestígio. […] Uma teoria sobre a sombra e a intimidade. Um lugar de perigo no interior de cada um. «Repara» […] O que diz a sombra de tão obscuro? Ela é uma função da natureza ameaçada de Deus. Deus é frágil. Deus é um lugar ameaçado pela ignorância ou negligência dos humanos. Ele é a sombra que caminha a nosso lado quando o verão sobre a terra torna aguda a luz que recorta a sua presença em cada movimento depositando-se no pó. E nós transportamos Deus como quem transporta a pele. (QUINTAIS, 2019a)

Além de reflexões em torno deste lugar ameaçado, nomeado Deus, há também notáveis observações quanto ao conteúdo das fotografias:

> Nada podia ser objecto de expressão. Tudo morria logo a seguir nas minhas mãos. […] Fotograva sombras ou objectos que convocavam sombras. […] Registo ou resíduo de uma passagem. Cenário esventrado, esburacado depois do abandono O espectáculo do mundo destruído era sublinhado com ênfase. […] Fotografei a areia, alguns destroços, a zona da rebentação. Mas o que representam as imagens? (QUINTAIS, 2019a)

Entre as fotografias que compõem o livro, duas assemelham-se muito a imagens que já circularam anteriormente. Refiro-me à fotografia que inicia *A noite imóvel*, e a que serviu de capa para o livro *Agon*:

Mesmo se “Todas as imagens têm por referente a morte” (QUINTAIS, 2019a), contingentes e frágeis ante a ameaça de desaparição, percorremos um olhar que, na medida em que grava o desaparecer do mundo, inventa outros espaços de habitação, construindo começos e traçando caminhos após a destruição: “Eu caminho e reescrevo o adágio. Olho. Olho outra vez. Ver. Ali. / Eu continuo a caminhar” (QUINTAIS, 2019a). Dessa forma, as imagens poéticas de Luís Quintais continuam a ensinar o poder de criação. Por disso, “nenhum deus haverá que nos perdoe a ilusão do início, a tentação da escrita” (QUINTAIS, 2018, p. 20).

Poeta? Fotógrafo? Antropólogo? Luís Quintais apresenta várias facetas, assim como o poeta e diplomata Francisco Alvim. A respeito da investida da crítica em denominar, Luís Quintais responde:

> Gosto da designação de “pensador lírico” que traduz uma reflexão de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin (“he thought poetically, but he

> was neither a poet nor a philosopher[8]") e gostaria muito de ser digno dessa expressão que me parece consonante com a minha sensibilidade. Porém, quando escrevo poemas, quando reflicto sobre isso, quando publico poemas, estou, evidentemente, interessado em ser lido como um poeta. (QUINTAIS, 2020, tradução nossa)

Um de seus projetos atuais, que não entrará no *corpus* analítico desta tese, é sobre o Japão. A partir de uma viagem realizada "ao país do sol nascente" em 2019. Nesse âmbito, Luís Quintais publicou, em 2020, dois livros que reúnem fotografias e textos: *Via negativa* e *Regressará à leveza do ver: uma viagem no Japão*.

As sínteses dos percursos poéticos de Francisco Alvim e de Luís Quintais apontam algumas diferenças relevantes entre a poesia contemporânea no Brasil (com destaque para o eixo sudeste-sul) e em Portugal. Naturalmente, não estamos diante de contextos literários nem de protocolos de leitura similares: a linguagem lírica do poeta brasileiro vale-se mais fortemente do prosaico. Em muitos momentos, constitui-se mesmo de diálogos cotidianos e bem coloquiais, provocando espontaneamente o riso, assim como empatia mais direta com o leitor. Ainda que haja também poemas mais reflexivos e analíticos, boa parte de sua obra trabalha o poético a partir de um vocabulário popular, tratando de objetos e fatos banais, na tradição dos modernistas. No entanto, essa opção pelo aparentemente simples não culmina de modo algum na emoção trivial, na partilha de sentimentos facilmente identificáveis. Pelo contrário, a linguagem poética de Francisco Alvim está sempre a surpreender, ela nos desloca de nossos lugares previsíveis de leitura, deslocando a própria tradição a que alude. Ao desordenar o senso comum, interrompe o circuito da emoção corrente e, pela ironia questionadora, confronta o leitor com o mal-estar e a distopia de seu tempo. O riso descompromissado que as pequenas narrativas parecem provocar cede lugar a um ponto de vista agudamente crítico que desvela as tensões da vida individual e da sociedade brasileira.

[8] "ele pensava poeticamente, mas não era poeta nem filósofo". (Tradução nossa)

Na poesia portuguesa contemporânea, há poéticas que também apresentam essa linguagem mais prosaica e afetiva[9], uma expressividade emocional mais direta, abordando situações banais do cotidiano e promovendo, em medida simples, o "retorno ao real", postulado por Joaquim Manuel Magalhães: "Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar" (MAGALHÃES, 1981, p. 168). Nesse âmbito, destaca-se a poesia "pop", desconcertante, de Adília Lopes, hoje com mais de 30 títulos publicados, por exemplo, ou há ainda os poetas reunidos na antologia publicada, em 2002, sob o título *Poetas sem qualidades* (organizada por Manuel de Freitas), que manifestam um lirismo, por vezes, francamente jocoso e escarnecedor. Sem construírem um grupo, cada um desses jovens poetas seguiu seu caminho poético independente, convergindo, porém, pelo teor irônico e crítico à sociedade contemporânea, massificada e consumista, e pelo uso de uma linguagem lírica mais simples, mais próxima da prosa e do literal. Entretanto, essa via mais ostensivamente dessacralizadora do lirismo não é lugar comum na poesia portuguesa do século XX – marcada por uma tradição de alto lirismo, mais imagético e reflexivo, enraizado numa linguagem mais metafórica –, nem traça uma linhagem da qual

[9] Certamente, a poesia portuguesa contemporânea apresenta linhagens diversas, dentre as quais evidencia-se uma vertente mais melancólica, que explora a ideia de perda, de nostalgia e de crise, ressaltando imagens ruinosas e relações urbanas marcadas pela solidão e pela distopia. Sobre isso, é de destacar a obra de João Barrento intitulada *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX* (1996), sobretudo o ensaio "O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno". O estudo de João Barrento mostra-nos um panorama bastante alargado dessa face saturnal da poesia portuguesa dos anos pós-70, mas ainda há muitos outros estudos que examinam essas manifestações poéticas e a articulação ou não de tendências. A poesia de Luís Quintais aproxima-se, por sua perspectiva de pensamento lírico e por seu trabalho de imagem, de poetas anteriores que começaram a publicar nas décadas de 70 e 80, como, por exemplo, António Franco Alexandre, Nuno Júdice, Manuel António Pina, ou mesmo de Manuel Gusmão, o qual, apesar de pertencer pela idade à geração dos poetas de 70, estreou-se como poeta somente na década de 90. Segundo Luís Quintais, em palestra recente sobre seu livro *Deus é um lugar ameaçado*, dos poetas mais próximos em idade, valoriza a poética de Daniel Faria, falecido precocemente, por "cria(r) a ilusão de escrever sem tempo" (2021). Destaca, porém, em relação a si, sua singularidade, sua solidão, sem prender-se a uma determinada prática poética. Um traço geracional, entretanto, que lhe interessa é o hibridismo que marca a produção poética mais recente. Por considerarmos a existência de uma fortuna crítica apreciável a respeito das diferentes linhas de trabalho poético na contemporaneidade portuguesa, nossa preocupação nesta tese não é retomar essa contextualização mais detalhada, e sim abordar de forma mais detida a articulação entre a obra literária de Luís Quintais e seu trabalho de antropólogo, a relação produtiva entre sua biografia e bibliografia acadêmica e artística, chamando a atenção para o mal estar, a condição urbana tensionada e o desajuste que o sujeito poético manifesta na escrita poética, em sua procura constante pela reconstituição de memórias, de vestígios da vida, de biografemas (como já disse Barthes), constituindo a escrita como um espaço de salvaguarda do que se perde ou se destrói no movimento do mundo. De certa forma, Luís Quintais compreende sua poesia como um "sobressalto cognitivo".

Luís Quintais faça parte[10]. Apesar de sua poética tratar aqui e ali de cenas do cotidiano, de ações circunstanciais, com o uso frequente de uma linguagem descritiva – que manifesta uma vontade de narração –, além de uma enunciação intimista, seus poemas não promovem a empatia imediata com o leitor que busca mais leveza comunicativa. As cenas líricas de Quintais são indissociáveis de uma meditação que, por vezes, beira o pensamento filosófico. O real banal dá lugar a reflexões sobre a história – humana e desumana, que é também a história de Portugal e de suas tensões pós-coloniais – e sobre a própria linguagem ocidental que a registra. Nessa perspectiva, notamos o apreço da ideia de testemunho seniano e da relação entre linguagem, tempo e memória. Ademais, o léxico lírico de Luís Quintais afasta-se do tom popular, da dicção trivial, valendo-se de uma linguagem mais rarefeita, menos figurativa, com intensa valorização da imagem e sua formulação conceitual.

Apesar das diferenças assinaladas, ambas as poéticas apresentam um olhar inquiridor e melancólico, ainda que este se apresente de forma mais performática no poeta brasileiro e mais meditativa no poeta português. Se a temática da morte, da finitude, da perda, ou ainda a ideia de catástrofe e de fim aproximam essas poéticas da tradição elegíaca, Rui Lage (2010) as distingue, explicando que, na poesia melancólica, "o sujeito está mais preocupado com delinear e decantar a acédia que o acomete, a tristeza vaga que o traz "sob o signo de Saturno" (LAGE, 2010, p. 152), ao passo que a poesia elegíaca empenha-se "em sondar o puzzle da vida e da morte" (LAGE, 2010, p. 152). Nessa perspectiva, segundo Lage, a poesia elegíaca apresenta uma perda consciente, o que possibilita uma reflexão sobre essa perda, promovendo a "passagem da ignorância ao conhecimento" (LAGE, 2010, p. 151). Já na poesia melancólica, a perda fica a nível

[10] A respeito disso, vale ler a entrevista realizada com Luís Quintais, em anexo no final desta tese, na qual o poeta enfatiza esse distanciamento: "Na minha geração, confesso que nem sempre me sinto muito próximo da maior parte das pessoas. […] Acho que hoje há uma geração de poetas que são muito próximos do Joaquim Manuel Magalhães e que são, de alguma forma, a ortodoxia da poesia portuguesa. […] Eu não gosto de pessoas que basicamente dizem isto: Eu não acredito naquilo que estou a fazer; eu não acredito na poesia. […] Eu acredito naquilo que faço, não tanto como escritor, mas como leitor de poesia. E, portanto, eu acredito que a poesia pode fazer a diferença. E há pessoas que estão a escrever e não acreditam nisso. E a pergunta que se está a fazer a seguir é, então, por que que se faz? […] Há um cinismo na geração mais nova. Eu gosto da ironia, mas não gosto do cinismo. Há um desencantamento cínico, um ceticismo absoluto e cínico".

inconsciente, o que leva o crítico a comparar a diferença entre elegia e melancolia àquela realizada por Freud entre luto e melancolia.

> A elegia continua […] vivamente empenhada na pesquisa e descoberta da verdade, na *anagnorisis* – definida por Aristóteles como a 'passagem do ignorar ao conhecer' (XI: 61-63) – e para tal continua a servir-se da meditação, da modalidade interrogativa e do pensamento especulativo. […] a passagem da ignorância ao conhecimento, da ilusão à realidade, ou da mentira à verdade, culmina em desengano, o qual podemos agora definir como o confronto do sujeito não com aquilo que ele idealiza, não com aquilo que *deveria* ser, mas sim com aquilo que é. O embate, no fundo, com a realidade passada pelo crivo da experiência e revelada não no que tem de superficial e acidental mas no que tem de verdadeiro – de visceral.
> É essa busca da verdade para além da superfície das aparências que distingue em primeira mão a poesia de cunho melancólico da elegia. […] A simples melancolia não é elegia porque se esgota em si mesma (no acento ou coloração que difunde sobre qualquer espécie de poema ou texto literário) e não chega, através de uma meditação focada, a um desengano, a uma descoberta. (LAGE, 2010, p. 151-153)

A produção de saber, a desilusão ou o "desengano" que Rui Lage coloca ao lado da elegia, nós propomos pensá-los também ao lado da melancolia, em seu cruzamento com a alegoria. Isto é, o olhar do alegorista desloca o olhar melancólico de seu abatimento, transformando a experiência do desencanto, do esvaziamento de sentido, em abertura meditativa que produz conhecimento, produz embate com o real, destruindo qualquer ilusão de totalidade ou visão idealizada. Assim, se Lage afirma que "Todas as elegias traduzem a consciência de um desengano" (LAGE, 2010a, p. 166), acrescentamos que a articulação da melancolia com a alegoria também produz sabedoria através de uma visão crítica e analítica, através de um olhar contemplativo que busca no visível o invisível, no evidente o oculto. Trata-se de uma visão movida menos pela intenção de desvelar uma verdade, e mais pelo movimento de reflexão, pelo gesto de questionar em si. Nesse sentido, como assinala João Barrento (1996), "a melancolia – e a sua expressão poética na elegia […] tem se revelado altamente produtiva. A melancolia das épocas de crise tem sido responsável, através de um mecanismo a que chamaria de desencanto reactivo, por algumas das grandes produções culturais desses momentos" (BARRENTO, 1996, p. 86 - 87). Assim, na parte seguinte desta tese, a partir de três capítulos analíticos, abordaremos a articulação entre alegoria e melancolia como um dos mecanismos que

produz algumas saídas e reações ao desencanto, à ideia de crise ou de impasse, criando possibilidades de ressignificar os segmentos textuais.

TERCEIRA PARTE

JOGO DE LINGUAGEM

1. Forma poética

1.1. Fluxo temporal e narratividade

O traço narrativo que caracteriza grande parte da obra poética de Francisco Alvim e de Luís Quintais evidencia dois aspectos significativos da expressão alegórica articulada com o olhar melancólico: o fluxo temporal, como experiência da finitude e da transitoriedade, e a fragmentação, como processo de escrita descontínuo que tornará o cenário sempre incompleto. Comecemos por analisar esses elementos em dois poemas do poeta português.

O ANDORINHÃO-NEGRO

Mas existem andorinhões-negros em Lisboa?,
e que importância é que isso tem?

Às vezes imagino o andorinhão-negro
percorrendo veloz as ruas de Lisboa,
deixando para trás o fim do Verão,
regressando às zonas meridionais,
acendendo uma réstea de calor na planície,
afugentando a passagem para uma outra hora,
um outro ritmo nascendo na distância,
Áfricas do longe chegando suavemente
ao abrigo do voo.

Às vezes imagino que recortaram uma ave
na paisagem,
que a deixaram suspensa sobre o tempo,
e que o tempo não passou
para que a luz a sustentasse devagar nos céus,
e o azul mediterrânico à beira-mar
gravitasse noite adentro sem escurecer,
e a terra não fosse um leito de morte,
mas uma melodiosa

morada
(QUINTAIS, 2015, p. 756)

Entre a primeira e a segunda estrofes, observamos experiências temporais diferentes. Das Áfricas à Lisboa, o deslocamento migratório da ave agrega movimento ao cenário da primeira estrofe. Temos aqui a experiência do tempo que passa, "voa", implicando dessemelhança entre o que foi e o que é. Assim se delineia o imaginário da ave, circunscrito na distância de sua origem. Neste intervalo, a imagem do andorinhão-negro vai remeter a um tempo outro, já que mesmo a imaginação desenha um outro ritmo e apenas faz acender "uma réstea de calor na planície", como se o vestígio da imagem familiar de um verão passado esboçasse um acalento na pele do sujeito e pudesse abrigá-lo da passagem do tempo.

Na segunda estrofe, quase temos a impressão de que, de fato, a imagem da ave recortada na paisagem evocará um refúgio, ou seja, uma possibilidade unitiva entre o passado e o presente, suspendendo o tempo para culminar na experiência simultânea e totalitária do símbolo. Se a estrutura simbólica é a da sinédoque, como assinalou Paul de Man ([1971], 1999), o símbolo é sempre parte da totalidade que representa, de modo que "na imaginação simbólica, não tem lugar nenhuma disjunção entre faculdades constitutivas" (MAN, 1999, p. 212), a imagem da ave, do ponto de vista simbólico, promoveria uma relação de continuidade entre o passado e o presente, como parte do todo comum da vida do sujeito. Entretanto, a melodiosa morada é apenas uma ilusão momentânea. Os últimos versos assinalam a temporalidade como experiência da finitude, de modo que a terra, mundo e corpo do sujeito não configuram uma morada ou abrigo, mas sim "um leito de morte". A propósito do fluxo temporal na relação entre os signos, o qual estrutura a expressão alegórica, Paul de Man (1999), na mesma direção de Benjamin (2009), explica que ele é incontornável na medida em que o signo alegórico refere-se sempre a outro que o precede, com o qual não irá igualar-se: "O significado constituído pelo signo alegórico só pode então consistir na *repetição* (no sentindo kierkegaardiano do termo) de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir" (MAN, 1999, p. 227). Dessa maneira, a temporalidade alegórica promove um efeito de negativo:

> Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação, a alegoria designa sobretudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal. Ao fazê-lo, impede uma identificação ilusória entre o eu e o não-eu que é agora plenamente, ainda que dolorosamente, reconhecido como não-eu". (MAN, 1999, p. 227)

No prisma alegórico, a imagem fixa da ave recortada na paisagem, suspendida no tempo, torna-se emblema para se falar de outra coisa ausente. Ela é um fragmento desconexo que não alude ao todo, promovendo uma descontinuidade, uma intermitência entre presença e falta. A imagem torna-se "um mero fantasma" (MAN, 1999, p. 212), ruína que jaz como experiência da distância, remetendo a qualquer coisa que já não está mais presente. Daí o emblema enquanto imagem morta, ao contrário do símbolo que é imagem orgânica. À vista disso, a imagem da ave alude à história ocultada nos versos, à vivência nas Áfricas, a uma provável migração do sujeito à Lisboa e sua busca por abrigo.

A epígrafe do poema, "Mas existem andorinhões-negros em Lisboa?, / e que importância é que isso tem?", para além de referir a uma cisão entre percepção e realidade, lembra que a ave escolhida para o registro é a espécie que passa a maior parte do tempo a voar, deslocando-se constantemente, podendo ficar até dez meses sem pousar. Essa informação é interessante para refletirmos sobre o fragmento que temos da narrativa do sujeito: sua migração e desenraizamento, já que não encontra morada. Nesse sentido, é igualmente interessante o destaque ao único verso que compõe a terceira estrofe: "morada", como se reforçasse a sua ausência. O emblema, assim, remete a um tempo e espaço perdidos, evidenciando o olhar melancólico, de estranhamento. Fixado na imagem da ave – em si uma clivagem do real – o sujeito contempla o vazio que ela descortina, como um *memento mori* a apontar para sua própria desaparição. Dessa imagem, desse olhar contemplativo que rumina uma ave aparentemente sem função no cenário de Lisboa, somos lançados para uma dimensão reflexiva a qual nos faz pensar sobre o (não) lugar de habitação do ser no mundo. Desse modo, o olhar melancólico, submerso no fragmentário, ao contrário de culminar na inércia e na completa falta de sentido, produz saber, produz outra imagem abstrata, mas significativa. É exatamente este o movimento da linguagem alegórica: ressignificar.

O fluxo temporal e a narrativa descontínuos que estruturam a linguagem alegórica expressam, portanto, a historicidade biográfica, e não o instante místico, como assinalou Benjamin (2009). Nessa perspectiva, podemos ler outro poema de Luís Quintais:

> Como chegámos a este lugar? A guerra deflagrava em todas as regiões deste mapa que nos iria desenhar, a nós, ponto a ponto, semelhança a semelhança. Famílias reuniam bagagens, despediam criados, fugiam apavoradas por estradas tomadas de assalto pela vegetação densa. Impropriedade do medo, negras margens do remorso. Rompiam-se sacos placentários, criaturas atiradas para a rua do sem-regresso berravam a sua inviolável linguagem, precipitavam-se de encontro ao muro denso da história, exigiam um nome, um símbolo apodrecendo na eleição de um cacifo, uma caixa onde depositariam a sua fragmentada posse, o seu saque. (QUINTAIS, 2015, p. 71)

A narração inicia-se evocando um espaço atual. A questão da chegada a este espaço desdobra-se no enunciado de uma história passada, de migração. Do fato concreto, famílias fugindo da guerra, passamos a uma dimensão abstrata, o medo e um possível arrependimento. A reflexão, que interrompe a história, evoca um percurso sem volta, além de enfatizar um perigo iminente. Em seguida, temos o registro do nascimento de crianças, como último fragmento do campo narrativo, novamente interrompido por reflexões as quais se desviam da questão inicial do poema. Em seus desvios, o texto nos convida a refletir sobre a temporalidade "sem-regresso" e sobre o desamparo do ser humano desde seu nascimento, sempre a procura de abrigo e de elementos com os quais possa traçar sua história e identidade. No entanto, o próprio nome, elemento importante da biografia do sujeito, é um arbitrário "símbolo apodrecendo", imagem que se afasta da ideia de símbolo como possibilidade de identificação, ou sinal dos deuses, fulgurante e totalizador. No poema, o nome é ruína, marcado pelo seu fim, revelando o percurso decadente do sujeito e a degradação de si próprio. Vale lembrar que Benjamin (2009) assinala que a imagem alegórica por excelência é a ruína, tendo em vista que o processo alegórico de ressignificação, entre destruição e construção de sentido, apaga significado e contexto iniciais, desfazendo qualquer ilusão de totalidade.

Apesar do uso da metáfora para relacionar o nome à caixa e ao cacifo e assim criar um terceiro reino imagético do sujeito como recipiente de acúmulo de fragmentos apodrecendo, a própria imagem resultante dessa metáfora reflete o olhar do alegorista,

colecionador de fragmentos, além de enfatizar, mais uma vez, o tempo que mata, que tudo destrói. Ademais, a macroestrutura do texto é apoiada pela expressão alegórica, tendo em vista que os desvios da narrativa promovem a correlação entre os planos concreto e abstrato, traduzindo um modo de expressão marcado pela impossibilidade de um registro totalitário. Associando os dois poemas, podemos principiar um mosaico da história do sujeito: fuga da guerra, migração da África à Portugal… A forma poética minada nos propicia a recomposição da narrativa, sem que obtenhamos uma conjuntura original nem definitiva.

Esse modo de expressão fragmentário pode ser observado nos seguintes poemas de Francisco Alvim:

DIÁRIO

O dia que traz consigo?
Arcas, roupas de baixo
livros sem capa
versos alambicados
sapatos a que faltam cadarço
vogam pelo quarto
batem desencontrados
fazem um barulhão
dos diabos
que acorda os vizinhos
Domingo ou segunda-feira
há sempre missa
todos saem
O prédio fica vazio
no meio do bairro vazio
de uma cidade vazia
O poeta, sem vizinhança
Remotíssima criatura
levanta-se, vai à janela
e espia o pátio lá em baixo
Podia pensar um verso
podia, mas não pensa
(ALVIM, 2004, p. 370)

Um diário normalmente arquiva anotações, narrativas cotidianas. O poema abre-se como reflexo do fluxo dos dias, espaço de registro, no entanto, ele aponta para a nulidade do cotidiano, o qual surge desarticulado pela enumeração de objetos dispersos pelo quarto, com ar de abandono. Através dos sapatos, sem função no cenário, somos

levados a imaginar a vida que se movimenta lá fora, incômoda e igualmente desarticulada da figura desse sujeito – que é um poeta. O único vínculo parece ser o barulho dos sapatos e o olhar do sujeito, a espiar pela janela.

Se a passagem do tempo é realçada pela referência aos dias da semana, "Domingo ou segunda-feira" equivalem-se, expondo a temporalidade como repetição, movimento que reitera o vazio do enredo e a nulidade dos dias. Essa repetição – que esvazia tanto o cenário quanto o sentido ontológico da passagem do tempo –, pode ser percebida pela sonoridade do poema, através do uso da epístrofe, com a repetição da palavra "vazio" no final dos versos abaixo, juntamente com a aliteração entre "vazio", "vazia" e "vizinhança":

> O prédio fica vazio
> no meio do bairro vazio
> de uma cidade vazia
> O poeta, sem vizinhança

Diante do esvaziamento de sua própria narrativa, o poeta contempla a vida de fora a qual surge tão sem sentido quanto a sua, fadada à repetição. Se a missa poderia ser um espaço de possibilidade de sentido, de abertura para uma transcendência, ela surge como evento apenas capaz de mobilizar as pessoas a se deslocarem. Nem a missa escapa dessa lógica repetitiva e sem sentido, de modo que o poeta, "Remotíssima criatura", prefere espiar pela janela a frequentá-la. À vista desse vazio de dentro refletido no vazio de fora, o poeta descarta até mesmo a escrita, optando por não pensar em nada. No entanto, temos diante dos olhos uma composição poética, de modo que o dizer uma coisa querendo expressar outra destampa a chave irônica do poema, em seu vínculo com a alegoria, levando-nos a refletir sobre a utilidade da escrita diante dessa narrativa que é um nada; sobre a possibilidade de abertura da linguagem poética, de criação e de ressignificação. Em outras palavras, o cenário fragmentário, constituído a partir da dispersão imagética e do esvaziamento de sentido, destampa o olhar melancólico articulado ao "olhar do anotador de fragmentos" (QUINTAIS, 2015, p. 59), o olhar do alegorista, que transforma as imagens insignificantes em objetos de saber.

Vinte anos após a escrita do poema “Diário”, Francisco Alvim escreve outro com o mesmo título, reforçando a ideia de esvaziamento e o efeito de temporalidade descontínua, tornando a narrativa fragmento de coisa nenhuma:

DIÁRIO

O nada a anotar
(ALVIM, 2004, p. 146)

O gesto performático de escrever para assinalar que a escrita é dispensável e a existência é insignificante faz com que o registro se torne um testemunho dessa experiência de vazio, de modo que a escrita passa a ser muito significante: o poema irá configurar um espaço potente de reflexão do ser no mundo. Nessa mesma perspectiva, podemos ler o poema a seguir de Luís Quintais:

NADA

Eles estão sentados,
o mesmo copo, a mesma mesa,
a segura e indivisa
natureza
do sangue e da voz:
a mãe, o pai, o filho
de espinha bífida,
velhos, muito velhos
os três.

Dentro
do arnês
uma intimidade maior
que o tempo
os traz,
o mesmo copo,
a mesma mesa,
dias fora,
nada.
(QUINTAIS, 2015, p. 123)

Na primeira estrofe, o registro descreve uma cena como se fosse uma fotografia: uma família sentada em torno de uma mesa. O fluxo temporal é sugerido no envelhecimento da mãe, do pai e do filho, e na repetição dos gestos cotidianos,

evidenciada no uso dos objetos “o mesmo copo, a mesma mesa”. O tempo que passa, portanto, não agrega progressão ao cenário. Ele deflagra a destruição dos corpos e a incontornável herança de uma falha, de uma anomalia.

Na segunda estrofe, passamos do plano descritivo ao reflexivo. Por meio do detalhe dos objetos aborda-se a subjetividade dos corpos, de modo que a partilha do copo e da mesa será o que há de mais íntimo, de mais humano no registro. Isso nos leva a associar a falha à própria natureza do ser, como se os corpos fossem apenas armaduras, coisificados. Ademais, a reiteração dos versos “o mesmo copo, / a mesma mesa”, circunscreve o fluxo temporal como uma espiral cuja repetição dos dias assinala o vazio da existência, a perda de espessura do real observada por Martelo (2009). A composição surge, assim, como um fragmento de um enredo em falha, evidenciando um destino fatalista diante do qual será também constante a interrogação sobre a (in)utilidade das palavras na obra do poeta português.

O mosaico narrativo, em sua incompletude, está sempre a traçar desventuras do drama humano, com suas perdas inevitáveis e envelhecimento certeiro:

POLIANTEIA DO DR. SÁ

Mar cego
Na mesa do bar
agoniza –
sobrancelhas brancas –
o velho

Perdeu o navio
Como saber o itinerário
agora
se os mapas os jornais
não contêm indícios?

O velho dr.

Um vago sentir
de outras tardes de outras
noites
Lá fora
o vento sul
nas amendoeiras

Notícias do navio
que perdeu

não chegam ao velho

Notícias da mulher
que perdeu
não chegam ao velho
Notícia dos filhos
que já o esqueceram
não chegam ao velho –
afinal
tão bom para o mar

Mar cego
viagem

Um berçário
cheio de moscas
Crianças com
lodo nos olhos
na boca

Lá fora
sopra o sudeste
Vento maligno
para o navio

Longe já vai
da enseada
o navio –
bicho nos corredores
do mar

Quem o vê não
vê seu
rastro –
pisa leve
o bicho

Dentro do navio
corredores
Fora do navio o jardim
do mar

O mar o navio
qual senda a mais ampla?

Entre baixios
naufraga
o navio

Na mesa do bar
agoniza
o velho

Perdeu perdeu o
navio
o velho dr.

Um rio escuro
onde crianças
já o precederam
no pulo

Longe dali
naufraga
um navio
(ALVIM, 2004, p. 358-361)

O poema inicia-se expondo dois cenários em paralelo: um concreto, a mesa do bar; outro abstrato, o mar cego. No plano concreto, a personagem de um velho é introduzida na narrativa por uma metonímia, o detalhe das sobrancelhas brancas, reforçando sua idade avançada e evidenciando sua agonia, sua morte iminente. Na dimensão abstrata, temos a figura do navio, a qual alude a vida passada desse sujeito, a vida perdida. A expressão alegórica que estrutura o texto irá funcionar na correlação desses dois planos. Assim, na medida em que o "velho dr." se caracteriza por "Um vago sentir / de outras tardes de outras / noites", ele associa-se ao navio que é emblema de um tempo outro, irrecuperável. Nesse prisma, toda a trajetória do sujeito, sua viagem, desponta como imagem morta, náufraga. Temos aqui a experiência da perda, da distância: o navio está longe do abrigo, longe do porto, ele próprio perdido. Navio e sujeito aparecem como um bicho que se arrasta pelos corredores do mar, sem deixar rastro, de modo que se torna impossível reconstituir seu itinerário, sua história, sua biografia. Face ao apagamento da trajetória, o mar configura-se como espaço de vaguidão, de esquecimento. É isso que resta no tempo do presente: um "mar cego".

A viagem traduz, portanto, as inevitáveis perdas, a passagem do tempo sem regresso, do tempo que destrói:

Um berçário
cheio de moscas
Crianças com
lodo nos olhos
na boca

Se o mar é o espaço por onde, num tempo já morto, trafegou o navio, este também surge como espaço interior do sujeito, com seus corredores a transitar resíduos de pensamentos e de sensações, igualmente impossíveis de reconstituição plena. Nesse sentido, navio e mar aproximam-se aludindo a uma história perdida, de si próprio e do mundo que o envolve. Perdido o espaço navegável, que implica movimento, ele torna-se jardim, terra intransitável para um navio. Ao longo da narração, os obstáculos no percurso fazem com que o navio naufrague e provocam uma intermitência em nosso olhar: enxergamos o desaparecer do velho em uma mesa de um bar – plano concreto – e tudo aquilo que com ele finda – plano abstrato. Nessa perspectiva, as três últimas estrofes reiteram a perda de toda uma vida passada, longe dali, da mesa do bar, sendo a figura do velho um vestígio. No fim do poema, já não há mar, apenas um rio escuro que nada reflete, nada faz emergir. Ao contrário, o rio configura um espaço onde a vida fracassada do sujeito, seu corpo agonizante, irá afundar.

O desfecho da temporalidade como experiência da finitude e da narrativa como um enredo em falha nos remete ao título do poema, tornando interessante a indefinição em que culmina a designação do Dr. Sá, nome especificado no título, mas diluído num anonimato diante da menção variável de "o velho" ou "o velho dr.", ou seja, a especificidade do nome desaparece do enredo, evidenciando a impossibilidade de reconstituição da história, do rastro, do trajeto. A figura do Dr. Sá, assim como a do navio, é uma ruína, de modo que a antologia, coleção de memórias e de anedotas que deveria ser o relato do poema, revela-se como uma compilação de perdas. O único evento notável dessa "Polianteia" parece ser o próprio naufrágio do sujeito.

As análises textuais, portanto, mostram que a expressão alegórica, como técnica de escrita fragmentária, impossibilita a representação totalizante do instante absoluto – sobretudo em poemas mais longos –, estruturando-se a partir de um fluxo temporal intermitente. O que temos é a experiência da distância: o amálgama de imagens desconexas e o foco nos detalhes remete àquilo que já não é. Olhamos os estilhaços narrativos e avistamos outros cenários. Esse movimento descontínuo mobiliza um cruzamento tanto entre os planos concreto e abstrato, realidade e percepção, como entre tempos diversos e desarticulados, evidenciando igualmente o olhar melancólico, ao apontar sempre para uma dimensão ausente, ou para um tempo e espaço perdidos. Desse modo, os poemas não mostram uma progressão da narrativa, a qual, ao contrário, sofre

constantes desvios. Entretanto, os cenários poéticos não culminam em paralisia. Os momentos de suspensão de sentido deslocam o olhar melancólico de sua posição inerte, esvaziada, promovendo um potente jogo de ressignificação que nos leva a refletir sobre a própria poesia e sua capacidade de testemunhar o ser no tempo.

1.2. Sujeito poético: fragmentação e indeterminação

O cruzamento entre a expressão alegórica e o olhar melancólico também pode ser estudado por meio da configuração do sujeito poético, da fragmentação e da indeterminação das vozes que circulam nos poemas. Todavia, a abordagem da presença textual do sujeito destampa um longo debate sobre a voz poética e sobre o autor. À vista disso, Dominique Combe defende que o sujeito poético é uma "instância enunciativa" (COMBE, 2005, p. 39), produto de um discurso e de suas características específicas, como locutor, interlocutor e situação. A crítica literária tem assinalado a tensão ligada à primeira pessoa do texto poético – eu – que pode remeter tanto ao sujeito biográfico – poeta – quanto ao sujeito do enunciado, como nos explica Yves Vadé:

> os debates sobre o "eu lírico" levantam a questão de seu status, entre ficção e expressão da experiência vivida [...]. Trata-se sempre da lacuna entre um eu empírico escritor, circunscrito pela biografia, e o que diz a escrita, que rompe os limites do eu empírico e dá a impressão de vir de outro lugar[1].(VADÉ, 2005, p. 29, tradução nossa)

Ao longo do século XX, a poesia moderna recusou a identificação da voz poética com a voz do poeta. Vale lembrar a conhecida afirmação de Mallarmé (1897), em seu texto *Crise de Vers*, quando ele declara que "a obra pura implica a desaparição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras[2]" (MALLARMÉ, 1897, tradução nossa); ou ainda, a busca de Rimbaud (1871) por uma poesia impessoal, afirmando que "Je est un

[1] Texto fonte em francês: "les débats sur le "moi lyrique" posent la question de son statut, entre fiction et expression de l'expérience vécue […]. Il s'agit toujours de l'écart entre un moi empirique écrivant, circonscrit par la biographie, et ce que dit l'écriture, qui fait éclater les limites du moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs".

[2] Texto fonte em francês: "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots".

autre" ("Eu é um outro") (RIMBAUD, 1990, p. 8). A respeito da impessoalidade da voz poética e do consequente apagamento do autor, Barthes ([1968], 2004) comenta:

> a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.
> Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado,* para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. […]
> Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é […] restituir o seu lugar ao leitor). (BARTHES, 2004, p. 57–64)

O gesto de escrever faz perder a identidade, apagando a figura do autor, mas ao mesmo tempo cria novas vozes, novas figuras moldadas pelas palavras em cena, no espaço da leitura. Nessa perspectiva, o poeta português Fernando Pessoa radicalizou tanto este "desfasamento" da escrita – que provoca a cisão identitária do sujeito –, como esta atuação da linguagem ao criar diferentes autores – heterônimos – não só com biografias próprias, mas com dicções poéticas bem diferentes. A ambiguidade da voz enunciativa do poema, entre autenticidade, alteridade e fingimento, coloca em questão a função do autor, a qual, como elucida Foucault ([1969], 2001), "não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições-sujeitos que diferentes indivíduos podem ocupar" (FOUCAULT, 2001, p. 264–298). Esse espaço instável na configuração do "eu", portanto, é frequentemente analisado em termos da representação do sujeito poético:

> o “eu” da enunciação está numa relação movediça com o “eu” do enunciado, que pode ser tanto fim como fonte, efeito e causa. Essa tensão, que não se resolve numa dialética, enfatiza assim a instabilidade desse sujeito: o sujeito lírico em questão, isto é, esse sujeito como questão, como inquietação, como força de deslocamento[3]. (RABATE, 2005, p. 66, tradução nossa)

O leitor, inserido nesse espaço instável, ocupa posições constantemente deslocáveis ao preencher as lacunas semânticas, materializando a voz e as percepções sensoriais avivadas pelo texto. Nesse prisma, a figura do sujeito poético, misto de subjetividade lírica e voz universal, é a figura da voz enunciativa (re)vivida pelo leitor. Tendo em vista que, na linguagem alegórica, boa parte do que as vozes veiculam é ocultado, o leitor também ocupará posições movediças do ponto de vista do enunciado, na recomposição dos conteúdos não explicitados no texto:

> Na técnica alegórica, a recuperação do sentido textual ocorre no que é identificado pelo leitor, ou seja, na diferença entre o conteúdo manifesto e o(s) conteúd(os) latente(s), permitindo, através de sua exegese, identificar componentes significativos denunciantes da apreensão de níveis profundos de realidade nela contidos. […] o conteúdo não materializado explicitamente no texto e que, independentemente disso, constrói e / ou desconstrói relações implícitas entre as macro e microestruturas textuais. […] Essa estratégia exige um leitor atento, que guarde as pistas e as várias referências que o texto traz para tentar construir algum significado posteriormente. (SANTOS; CONSANI, 2014)

Portanto, o leitor irá compor a figura maleável do sujeito poético, articulando o plano enunciativo, como efeito da *mise en scène* das pessoas do discurso, com o plano do enunciado, que implica todo um “conhecimento das entrelinhas” (SANTOS; CONSANI, 2014), evidenciando, assim, o vínculo indissociável entre som e sentido, caro à poesia.

[3] Texto fonte em francês: “le “je” de l’énonciation est dans un rapport mouvant avec le “je” de l’énoncé, à la fois but et source, effet et cause. Cette tension, qui ne se résout pas en une dialectique, fait ainsi porter l’accent sur l’instabilité de ce sujet : le sujet lyrique en question, c’est-à-dire ce sujet comme question, comme inquiétude, comme force de déplacement”.

Na obra de Francisco Alvim, o plano enunciativo é frequentemente marcado pela fragmentação das vozes que, descontínuas e inconclusas, produzem um efeito de indeterminação da figura do sujeito poético:

DESASTRE

Quebrou um tanto de coisa
não gosto nem de pensar
tenho medo dele morrer
foi domingo
esqueci até de perguntar que hora
não dá nem pra telefonar
não consegui dormir
desliguei o rádio
sonhei que ele tinha morrido afogado
que sonho mais doido
acho que foi de madrugada
fui tomar banho primeiro
fui fazer arroz
fui comprar galinha
tem de ligar pra lá de vez em quando
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 175)

O poema "Desastre" apresenta vários elementos indeterminados: quem fala? Quem escuta? Trata-se de um diálogo ou de um monólogo? O fio narrativo também não se delineia completamente, suscitando dúvidas que tornam o cenário incompleto e ambíguo. Temos vestígios da cena, cabendo ao leitor imaginar tudo o que falta, traçar os espaços, fazer suposições, atribuir as vozes – diálogo entre duas mulheres falando de um homem? O vínculo do título com o poema também não é evidente, apenas dá pista de uma situação infeliz diante da qual as personagens estão apreensivas. Essa inquietação é transmitida ao leitor, que não consegue ter acesso ao conteúdo desse desastre. Diante do vazio semântico, os versos "fui tomar banho primeiro/ fui fazer arroz/ fui comprar galinha", provocam uma surpresa, descortinando outra dimensão desesperante: a inadiável vida cotidiana, a urgência das tarefas banais necessárias à sobrevivência. Portanto, os espaços elípticos no texto deslocam nossa percepção, associando duas esferas da condição humana: a reflexiva – o medo da morte e das consequências do desastre – e a pragmática, composta por gestos automáticos – tomar banho, comprar arroz, fazer galinha –, a qual pode ser uma forma de adiar a aceitação do real, isto é, esse "conjunto

de eventos chamados à existência[4]" (ROSSET, 1984, p. 23, tradução nossa). Nesse sentido, Rosset explica que, quando a realidade se revela penosa, nossa tolerância de suportá-la é suspensa, ou seja, ocorre uma cisão da percepção do real, entre um aspecto teórico – o que se vê –, e um aspecto prático – o que se faz (ROSSET, 1984, p. 12).

Movendo o leitor entre o grave e o fútil, entre o estranho e o corriqueiro, a linguagem fragmentária promove, portanto, a busca de falas e de cenários que não são imediatamente apresentados, articulando-se com a melancolia na medida em que, tanto a esfera reflexiva quanto a pragmática apresentam um caráter fatídico. Entretanto, essa perspectiva de infortúnio é dialética, uma vez que a situação narrada, esvaziada de um lugar específico ou de personagens fixas, pode ser associada a outros episódios e vozes que circulam em outros poemas, desdobrando-se em várias conjunturas diferentes. Ademais, o caráter fatídico ou desesperante do poema, ao ser aludido através do desajuste das conversas, dos gestos banais, enfim, de toda a descontinuidade lógica da cena, provoca humor, reinventando expectativas na leitura. Assim, o espaço de dramatização humana passa a ser o próprio poema onde as vozes descontínuas transitam:

> DEBATE
>
> eu quis colocar esse tipo de coisa
> mas então pensei
> mas meu deus do céu
> aí ele disse
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 64)

As vozes poéticas de "Debate" permanecem tão enigmáticas quanto as do poema "Desastre". Quem coloca? Quem pensa? Quem fala? Ademais, existe "esse tipo de coisa" que torna o objeto uma incógnita. A falta de pontuação, traço estilístico contumaz em Francisco Alvim, também confere ambiguidade à cena, ampliando as possibilidades de combinar os versos, de ouvir e de ver. As vozes expõem igualmente o caótico das falas cotidianas, permeadas por exclamações populares como "meu deus do céu" e por citações do discurso alheio, "aí ele disse". Neste poema, também somos mobilizados a recompor

[4] Texto fonte em francês: "l'ensemble des événements appelés à l'existence".

falas e a projetar um cenário ausente. Ao perscrutarmos os vazios semânticos do texto, a expressão “meu deus do céu” descortina uma situação de insatisfação, salientando uma mazela ou desavença cujo conteúdo nos escapa.

Diante deste emaranhado de vozes, o sujeito poético configura-se, em muitos poemas de Francisco Alvim, como um espaço polifônico, onde a voz da primeira pessoa da enunciação disputa lugar com as vozes das outras pessoas do discurso. O termo polifonia, de origem grega, *poluphônias*, designa o som de vários instrumentos ou vozes, opondo-se aos sons monofônicos. Procedente do campo da música, a polifonia é frequentemente associada à técnica do contraponto, traduzindo várias melodias independentes, destinadas a serem executadas simultaneamente. Nos estudos literários, o termo relaciona-se com as ideias de Mikhail Bakhtin ([1970] 2001) sobre o gênero romance. Em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* o autor formula o conceito de polifonia como uma multiplicidade de vozes independentes no interior de um texto:

> A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2013, p. 4–5)

Quando analisamos poemas, o termo é útil para refletirmos sobre a indeterminação da figura do sujeito poético, já que nos permite a abordagem de diversas vozes – de suas consciências e de seus diferentes mundos – que emergem em um mesmo enunciado:

> INÍCIO
>
> Tem o apartamento
> do Rio
> É muito pequeno
> Vendo uns tapetes
> te compro outro maior
> Aí ela não quis
> Chama nosso filho
> e papai
> diga a eles que a gente não vai continuar

Chama você
Vão ver
que é você
que quer se separar
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 73)

O título *Início* contrasta com o conteúdo encenado: o embaraço do fim de uma relação. Os versos nos transportam para dentro da intimidade de um casal. O conflito de interesses é nítido: um dos atores quer se separar, mas o outro não. De repente, no meio das vozes em cena, entra um narrador. Esbarramos no verso central do poema – "Aí ela não quis" – capaz de estruturar toda a cena. Graças a ele e ao emprego das letras maiúsculas, podemos arriscar uma divisão das vozes. Eis aqui uma possibilidade de leitura: Amante 1 – "Tem o apartamento/ do Rio"; Amante 2 – "É muito pequeno"; Amante 1 – "Vendo uns tapetes/ te compro outro maior"; Narrador – "Aí ela não quis"; Amante 2 – "Chama nosso filho/ e papai/ diga a eles que a gente não vai continuar"; Amante 1 – "Chama você"; Amante 2 – "Vão ver/ que é você/ que quer se separar". Ainda que haja uma ou outra possibilidade de divisão diferente dessa sugerida, os indícios mais fortes apontam para a opção indicada. Mas afinal, quem é o narrador? A própria voz do amante 1? Um interlocutor do amante 1 fora da cena? O leitor talvez? Qualquer que seja a resposta, a mudança brusca da primeira pessoa para a terceira pessoa do discurso distingue o tempo presente da cena, tempo da primeira enunciação, do aqui e agora dialógico, e o tempo presente do narrado, tempo da segunda enunciação que comenta a cena. O efeito é de uma composição multifacetada, desconcertante porque variável e repentina. Ela provoca o desaparecimento do autor, mas recria um lugar – ainda que deslocado – do leitor. Seja como intérprete, testemunha, ouvinte ou locutor, ao enveredar pelos espaços esburacados do poema, pelas lacunas semânticas do texto, o leitor ocupa posições enunciativas movediças a partir das quais vai compondo as cenas, sempre frágeis e inacabadas, ameaçadas de dissolução:

> O desparecimento do autor, que desde Mallarmé é um acontecimento incessante, encontra-se submetido à clausura transcendental. Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Do mesmo modo, não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços,

> as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto. (FOUCAULT, 2001, p. 264–298)

A situação narrada, esvaziada de um lugar específico ou de personagens fixas, pode ser associada a outros episódios e vozes, como por exemplo, o poema a seguir:

> CASAL
>
> No quarto ela arruma a mala
> Na sala ele vê televisão
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 113)

Os fragmentos cênicos podem ser reunidos a outros, trazendo diferentes perspectivas do enredo, diversas maneiras de ver e de ouvir, sem que, contudo, tenhamos acesso a um cenário completo ou a um sujeito específico. O leitor, portanto, ao perscrutar os vazios textuais, as lacunas sintáticas e semânticas, refuncionaliza voz, cenário e enredo.

A fragmentação da voz enunciativa e a indeterminação do sujeito poético também caracterizam a poesia de Luís Quintais. No entanto, na obra do poeta português, o embate das vozes se dá de forma menos teatralizada e mais cognitiva, de modo que as fissuras no registro ocorrem pela intercalação da voz que narra com a voz que reflete.

> MONÓLOGO AO ESPELHO
>
> Haverá sempre uma razão, dizia-me ele, agora olha-te ao espelho, descreves o que vês, traços do teu fim, traços do fim desse homem com quem esquecias o vazio que se instalava em ti desde a adolescência. Agora, repara, nesse outro homem com quem vives há tempo de mais, adormecido, incapaz de se sobressaltar quando te levantas de madrugada e te sentas à frente do espelho, estática, concentrada em vestígios de um lamento tão espesso como a negra morte que levou aquele que um dia, há quanto tempo?, descreveste para ti mesma como "o homem da tua vida". E que expressão tão sem significado, que engano e que embaraço cai sobre ti agora quando te recordas, como o eco dessa voz que se ausentou definitivamente, dessa esperança irremediável em algo ou alguém que a morte levou. Olhas-te ao espelho. Será manhã daqui a pouco. Terás de compor essa face que se desmancha sem que ninguém dê conta. Eyeliner, rímel, que mais? Por este tempo tão curto que vem do silêncio quase pleno da madrugada, só entrecurtado pelo ruído metálico dos elétricos que partem para lugares

precisos: Graça, Cais do Sodré, poucos destinos para tanta vida que se acotovelará em breve, lá para as sete. Por agora és apenas tu à frente deste espelho. Serás apenas tu? Que rosto é este que espreita? O rosto dessa imperceptível diferença depois da morte do homem que nunca chegaste a conhecer senão episodicamente, e que parece toldar todos os teus pensamentos hoje, neste instante, neste espelho, sobre esse fundo que é escuro pois contém toda a tua história, a desse outro que está ali deitado, adormecido, o teu "marido", essa figura oficial, por assim dizer, do desespero. Repara como dorme, esse homem que parece sobreviver a todo desespero. Esse homem que jamais vê as cintilações do desespero. Disse-te tantas vezes que não havia em si estados de alma, sim foi essa a expressão que usou – "Não tenho estados de alma" –, e por aí ficou, como sempre, num mutismo indiferente de que o sono, um sono pesado e sem sonhos – que será sonhar? interrogo-me há tanto –, é apenas o somatório de todas as mortes que o habitam. Como pude alguma vez apaixonar-me por este homem terrível, este homem de uma dureza de cristal, este homem-mortalha, abandonado como um recém-nascido num baldio qualquer da alma, numa região sem forma, apagada, como uma cidade apagada, em blackout? Não consigo responder a isto. O meu rosto é trespassado pela fina dor. Esse outro que amei, que amo ainda como quem ama um membro decepado, morreu ontem pelas 11.45h. A irmã telefonou-me, disse-me, "V. morreu esta noite a caminho do hospital. O automóvel despistou-se na marginal, um pneu furado, talvez, não se sabe ainda". Que importância o pneu furado? pergunto eu, apetece-me arrancar o meu rosto, esta superfície de pele e andrajo e oferecê-la aos cães, para que mais ninguém se debruce sobre ela, nem sequer como memória. Onde estão as minhas lágrimas que as não vejo? Não tenho lágrimas, apenas a dor finíssima que me trespassa os olhos, as pálpebras, a fronte. Tenho de me recompor. O homem com quem me casei há muitos anos atrás – fiquemos por aqui no que de erro se fez na minha vida – está quase a acordar, sei que acorda sempre às 7, essa hora em que os anónimos se enchem de fúria e se acotovelam nas ruas de Lisboa, a fúria ruidosa de quem nasceu ocupado e também não tem estados de alma. Componho este rosto que o infortúnio faz quebrar. Estou cheia de pena de mim mesma, e tenho de esconder os fios de baba desta aranha que se chama auto-comiseração. Batôn, rímel, que mais? Como apagar cada sulco que o meu rosto faz agora? Envelheci quanto anos numa noite? Ó interminável noite. Apresso-me. A esconder-me. Talvez fabrique uma nova e rara forma de alegria. Talvez ensaie uns passos de dança à frente do espelho. Talvez. Mas não vou para nenhum baile, ou será que vou? A vida é uma imensa coreografia. Uma encenação onde não se permite o erro. Sulcos de dor transparecem. Como escondê-los? São cada vez mais. Preciso de terminar este trabalho. A luz invade o quarto. Não tenho lágrimas, seria impossível disfarçar o que o choro faz a um rosto assim, aniquilado, à procura de uma máscara que lhe caia bem. Sorrio, incrédula, perante esta expressão. Que me caia bem esta máscara. Como esses vestidos que escolhia tão cuidadosamente. Tecidos fluidos, de água, decote em v, manga curta, cintura elástica, cor rubra, cor pérola, cor oliva, vestidos plissados, negros, negros, negros. A tumultuada luz traz segura a manhã, pressinto-a. O homem com quem me casei mexe-se já, um pouco, dobra um joelho, agita-se ligeiramente. Tudo é indiferença e esquecimento nesses pequenos passos em direcção à vigília. Disfarço

> cada mancha de desgosto que perturba o meu rosto. Agita-se a vida, como um líquido antes em repouso. O trânsito sibila. (QUINTAIS, 2017a, p. 43–45)

Neste poema, o cenário é bem preciso. Visualizamos um quarto, uma cama, um homem que dorme, uma mulher diante de um espelho. Temos a descrição dos gestos, da posição do corpo, inclusive a referência das horas e da cidade de Lisboa. Entretanto, esse enquadramento da cena é apenas uma camada rota, não traduz acabamento do fio narrativo. As descrições precisas são frágeis, dissipam-se em reflexões desconexas que trazem a dimensão de um tempo outro, irrecuperável, ou do espaço exterior, desordenando o relato, como um fluxo de consciência exteriorizado. Ademais, a voz poética, em seu monólogo, é inconstante, introduzindo no discurso enunciações em segunda e terceira pessoas. Composto pelos fragmentos enunciativos, o sujeito poético descreve o que sente e o que interpreta a partir de sua memória, sem economizar nas palavras, ao contrário do que ocorre na poesia de Francisco Alvim[5].

Observamos a fragmentação da voz em sua reflexividade, o que provoca desvios do cenário, criando hiatos a serem recriados pelo leitor, levando-o constantemente a inquirir a ideia que se esconde atrás do discurso, dos detalhes, das repetições. Nessa perspectiva, a oscilação entre os planos narrativo e reflexivo nos faz indagar sobre o conteúdo do poema. Recolhendo os vestígios do relato, compreendemos que se trata da inquirição do sujeito poético sobre a sua própria história. Interrogativo, ele busca apreender uma identidade de si, mas ao fragmentar o plano da enunciação, o enunciado também falha, ou seja, falar de si é falar de suas perdas, de seus erros, de sua incompletude. É falar daquilo que não teve lugar no enredo – uma história amorosa –, e daquilo que teve, mas que não faz sentido algum – um casamento frustrado. A morte do outro amado reflete, assim, a própria morte do sujeito em sua vida, seu infortúnio, como "eco dessa voz que se ausentou definitivamente"; como marca do fracasso de seu destino. Portanto, a indeterminação do sujeito poético ocorre em sua constituição falhada, a nível reflexivo. Diante do esvaziamento de sentido de seu próprio enredo, o rosto é apenas

[5] A esse propósito, cabe assinalar a frequência com a qual Luís Quintais tem publicado seus livros, quase anualmente, enquanto Francisco Alvim tem livros cujo espaçamento temporal de publicação é superior a uma década, além de serem obras pouco extensivas.

superfície, máscara, não guardando especificidade nenhuma, a não ser a maquiagem para a encenação que é a vida. A única coisa segura desse relato instável é a passagem do tempo, a manhã que surge e que põe em evidência a superfície da pele, indiferente à interioridade, aos "sulcos de dor".

A intermitência da voz, ao falhar o registro, revela a dificuldade de recomposição da biografia, assinalando a ambivalência da própria linguagem, potente como possibilidade de representação do real, mas condenada ao erro, imprecisa:

> Haverá biografia? Quando tinha seis ou sete anos, por aí, lançava bolas a uma parede, batia-as violentamente com uma raquete empenada, batia-as desalmadamente. As bolas voltavam a mim, agressivas, rápidas, capazes de me matar, não fosse eu hábil no desvio do momento que em mim se antecipava como uma voz que já não reconheço nem escuto. O demónio virá como uma bola de ténis quebrando o vidro da biografia. Milimetricamente, recordo-me. Por duas vezes não era uma bola de ténis, mas balas à procura de uma vítima, eu próprio, sentado no muro fronteiro à casa. Quero ainda quebrar o vidro. Vou quebrá-lo. Vou quebrar esta mão do lembrar. (QUINTAIS, 2015a, p. 85)

A voz enunciativa deste poema também provoca desvios no relato. Afinal, qual é a cena que adentramos? Se, do ponto de vista da enunciação, há certa estabilidade da voz que fala em primeira pessoa, o mesmo não ocorre do ponto de vista do enunciado. A imagem do muro sobrepõe a lembrança infantil, de brincar com bolas, à outra, de ordem violenta, que pode aludir ao passado das guerras coloniais as quais vivenciou o poeta. Se assim for, a presença do autor volta à tona, provocando um distanciamento do projeto de impessoalidade caro à poesia moderna. Nesse prisma, faz todo o sentido a questão que abre o poema: "Haverá biografia?". A sobreposição de lembranças, perceptível na substituição do léxico "bolas" por "balas", lança-nos da força da brincadeira à violência concreta da cena, deslocando igualmente a perspectiva do mundo infantil ao adulto, o gesto de rememorar às questões abstratas sobre a fragilidade da vida. Assim, a descontinuidade das imagens e do assunto promove uma transposição do plano narrativo ao reflexivo, convidando-nos a preencher cognitivamente as lacunas do texto.

Observamos novamente a busca do sujeito poético por traçar sua biografia. Tal empreitada delineia um cenário inconstante, entre o tempo da(s) lembrança(s) e o presente da escrita. O elemento demoníaco perpassa ambos, refletindo tanto a ameaça das "balas",

quanto a vontade do sujeito de “quebrar o vidro”. Em todo caso, esse elemento traz a dimensão do perigo, associando-se a imagem enigmática do “vidro da biografia”. Ele evidencia, por um lado, os restos do passado que persistem na memória, “violentamente”, “desalmadamente”; por outro lado, ele expõe o risco das palavras na representação do real e na reconstituição do “eu”. Diante da(s) lembrança(s) que invade(m) o sujeito, “como uma voz que já não reconheço nem escuto”, há uma força impulsiva contraditória, entre o desejo de lembrar e o de esquecer.

A imagem do vidro remete a um obstáculo que, mesmo transparente ou opaco, torna algo inacessível. Associado à biografia, o vidro traduz o jogo de visibilidade da memória, entre fidelidade, “Milimetricamente recordo-me”, e imprecisão, “Quando tinha seis ou sete anos, por aí”. Como haverá biografia, se a reconstituição do passado falha e o registro é minado, implicando perdas e desvios? Diante da impossibilidade de quebrar o vidro, ele torna-se tela na qual a imaginação projeta sua ficção. Na reconstituição da cena, quando as bolas se tornam balas, o sujeito poético aparece “sentado no muro fronteiro à casa” e não mais a lançar bolas a uma parede. O contrassenso da descrição – que se quer exata – revela, por um lado, a possibilidade de recuperar, de narrar, de lembrar; por outro lado, a probabilidade de erro, de engano, de inevitável esquecimento. Desse modo, os relatos oferecidos ao leitor, assim como a própria figura do sujeito poético, se dão pelo lapso.

A mesma cena do muro aparece dispersa em outros poemas, descrita sob diferentes perspectivas:

> Brincava sobre um muro. Tinha carrinhos, pedrinhas, pensamentos obscurecidos por uma inocência, hoje, sem recorte. Dentro da casa, a família afatigava-se na contemplação da fuga através de um belo exercício de ânimo, festa e recusa, reconheço-o. Escutei um silvo e depois outro. Um bocado de estuque sobre a cabeça e alguém haveria de vir em meu socorro do vazio da casa que era como um saco sem fundo e sem propósito. “Uma bala perdida” e eu perdido para a vida, ou quase, por centímetros poucos e distracções cortezes e felinas. (QUINTAIS, 2015a, p. 86)

De um poema a outro, mais detalhes surgem. No entanto, ao contrário de agregarem precisão ao cenário, eles expõem elementos em contradição com a cena

anterior, nos distanciando ainda mais de um relato completo e exato. A brincadeira já não é a mesma no momento em que surge a "bala perdida", de modo que o traçado biográfico fica ainda mais incerto.

A imagem do muro é recorrente na poesia de Luís Quintais, aproximando-se da imagem do vidro na medida em que também é um obstáculo, barreira, que torna algo inapreensível. Há uma insistência em reconstituir a cena da criança em cima do muro, ao mesmo tempo em que esse esforço dá a ver um cenário de guerra: "O estrépito de armas escutava-se ao longe. O horizonte era uma barreira de sons e metal, de assaltos felinos no cio do céu" (QUINTAIS, 2015a, p. 82). No entanto, a impossibilidade de recomposição integral do passado faz do muro uma imagem morta da infância, recuperável apenas enquanto ruína, entre o visível e invisível, "como traço que se apaga, dor murada pelo esquecimento" (QUINTAIS, 2015a, p. 87). Marcado pelo seu inacabamento, assim é desenhado o muro da biografia, ou o "muro denso da história", que passa a ser testemunha, "Muros que contemplam a barbárie" (QUINTAIS, 2018, p. 52).

Ainda que o sujeito tenha se esquivado da morte nos diversos fragmentos que temos da cena do muro, sua infância foi perdida, não escapou da passagem do tempo, assim como ele próprio não escapará:

> Havia um muro à porta de casa, e quando o sol nascia, o muro era uma lâmina que te ameaçava com seu brilho metálico. Era coisa fácil imaginar a morte de um ser amado, dizendo-lhe: Aproxima-te daquele muro. Porém, não havia gume que anulasse a segura condenação do tempo, nem artifício que a afastasse sob o adágio da alegria. (QUINTAIS, 2018, p. 50)

Os retalhos enunciativos levam-nos sempre a uma dimensão reflexiva, a qual descortina o olhar melancólico, apontando para a finitude do ser ou para um tempo perdido, sem deixar de assinalar a capacidade da linguagem de persistir. Nesse sentido, o muro, como emblema da infância, se estende na linguagem, nos poemas, num movimento de resgate e de perda: ecos da criança, "adágio da alegria". Se há tristeza diante do tempo morto, ainda que ele seja atravessado pelas guerras, há um reconhecimento positivo do passado, uma representação de proteção familiar, dentro do muro, de modo que a escrita parece tanger menos um tom de lamento e mais um gesto de gratidão.

A busca do sujeito por traçar sua identidade, oscilando entre biografia e ficção, é constante na obra de Luís Quintais. Seja por uma fissura da voz enunciativa ou pela sua estabilidade, a figura do sujeito culmina numa imprecisão. No entanto, mesmo indefinido, o sujeito muitas vezes aproxima-se da pessoa empírica do poeta. Ademais, há um impasse entre impessoalidade e subjetividade que faz da figura do sujeito um espaço expressivo de questionamento da própria linguagem poética:

> IL FAUT ETRE ABSOLUMENT MODERNE
>
> São mutuamente exclusivas as ordens da confissão e da poesia. Assim nos disseram os modernos. Sejamos modernos, pois. Mas quando vejo a minha mãe a subir (passo medido pelo cansaço e pela fraqueza) a Rua Castilho, a rua onde cresci e onde o mundo parece ter crescido desmesuradamente para a minha medida de homem acostumado às alturas (vivia num quinto andar que me parece agora um décimo), quando vejo a minha mãe de corpo pesado a subir a rua em direcção ao meu encontro, parando uma, duas vezes, passando as mãos pelo rosto suado (afinal estamos no pino do verão e a rua foi sempre soalheira, ou pelo menos soalheira deste lado em que a minha mãe sobe, o lado que habitámos após o nosso regresso das Áfricas, com o problema da habitação e tudo isso que parecia desesperar os enteados do Império), quando vejo a minha mãe subir a rua onde a minha lembrança dela estaca e se precipita no vórtice da ilegislável brandura (a que terá feito Santa Teresa levitar ou algo entre a pura irrealidade e a pura realidade que todo o poema deveria sitiar), sei que os modernos nos pouparam ao infortúnio da confissão, mas que nos roubaram o idioma em que a luz de verão se faz de novo, como o princípio que quero descrever certeiramente sem que lhe saiba o tema ou a palavra que o torna claro. (QUINTAIS, 2015a, p. 438)

Este poema pode ser lido no prisma do embate com a tradição e com o legado moderno, evidenciando o conflito entre impessoalidade e subjetividade. A escrita carregada de uma herança moderna, como evidencia o título "Il faut être absolument moderne", ("É preciso ser absolutamente moderno"), referência à obra *Une Saison en Enfer* (*Uma estação no inferno*), do poeta francês Arthur Rimbaud (1873), surge infiltrada de relatos confessionais. Como ser fiel ao projeto de escrita moderno, impessoal, se as palavras irrompem dos resíduos de uma memória individual, movimentando não apenas um legado que é literário e histórico, mas laços afetivos, vivências da vida comum e cotidiana? Além da expressividade do poema, as marcas do autor manifestam-se

diretamente, afinal, Luís Quintais morou na Rua Castilho, em Lisboa, tornando inevitável o entroncamento entre sujeito poético e autor.

A imagem da mãe a subir a rua é lembrança remota que vai e vem no próprio movimento do texto, nas frases longas e inconclusas, culminando em imagem aberta, inacabada, assim como se dá o movimento repetitivo da memória: um constante reiterar que inscreve e difere, revisita, cria lugares, idioma, que dão ao sujeito uma possibilidade de nomear – ainda que as palavras sejam frágeis – e um sentimento de pertença – ainda que os lugares estejam sempre ameaçados de desaparição.

Na obra de Francisco Alvim, ocorrem igualmente desvios da voz impessoal. Ainda que a configuração do sujeito poético se dê majoritariamente pela sua indeterminação, ela não ocorre somente pela fragmentação das vozes enunciativas, como já referido. Há poemas de cunho subjetivo e reflexivo que farão das palavras um lugar de cruzamento do passado e do presente, testemunhando o limite e a potência da linguagem na reconstituição da biografia:

ESPELHO

Meu deus como é triste
Olhar a noite nos olhos
O som da treva ecoa
no brejo mais fundo

Lembrar a montanha
a tarde cheia de sinos
a menina – névoa no azul
o menino

Uma luz
que afastasse este breu
para além da estrela remota

Olho e vejo um furo
no escuro – um lago?
Aviões partem
Para que deserto?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 14)

O poema inicia com uma exclamação, “Meu deus como é triste”: “Olhar”, “Lembrar”. O emprego do infinitivo impessoal nas duas primeiras estrofes expressa um

tom genérico, sem se referir a uma pessoa em específico. A voz enunciativa só é determinada na última estrofe, quando os verbos aparecem na primeira pessoa, "Olho e vejo". No entanto, os traços do rosto, previstos no espelho, remetem a outra imagem: "um furo/ no escuro — um lago?", a qual assinala um abismo entre o olhar e o ver, ou seja, assim como o poema "Monólogo ao espelho", o sujeito se olha e vê outra coisa. Neste caso, o "eu" é cerzido através da paisagem, movendo-se entre elementos palpáveis, "brejo", "montanha", "lago", "aviões" etc., para nos levar a um plano reflexivo. A escrita registra aquilo que o olho – desdobrado em sua mente – consegue capturar, sem deixar de assinalar o que escapa a apreensão, se espalha e se perde: "Aviões partem / Para que deserto?". A palavra "deserto", além de trazer a imagem de um espaço vazio e estéril, remete também ao verbo desertar, suscitando uma reflexão sobre o aspecto incompleto da existência humana, sobre o sentimento de falta e desamparo. Nessa perspectiva, a alegoria combina-se com o olhar melancólico, funcionando na correlação entre os planos concreto e abstrato, como expressão na qual há sempre uma dimensão ausente. À vista disso, observamos que as diferentes modulações da luz no poema não alcançam uma iluminação completa. Oscilando entre opacidade e escuridão, as imagens traçam vestígios da biografia do sujeito, como a longínqua luz dos astros, que há muito brilharam e, quando chegam até nós, já é um brilho morto, uma sombra.

O vestígio da luz, assim como a voz falhada, expõe a clivagem entre percepção e realidade, instaurando igualmente uma ambiguidade temporal – entre passado e presente. A propósito dessa clivagem, Luís Quintais a elabora a partir da reflexão sobre o eco: "O som terá acontecido e o mundo – na sua materialidade de que a linguagem faz parte – devolve-me o som. O som da minha voz? Da corrente de consciência daquilo que em mim circula como um vento que espalha aquilo que sou?" (QUINTAIS, 2015a, p. 11). Essa ressonância conceitualizada pelo poeta português abeira a análise sobre a luz remota dos astros do poema "Espelho", de Francisco Alvim, na medida em que, aquilo que o sujeito consegue apreender do mundo e de si próprio – que é pouco: o eco do som, o vestígio da luz – se dá pela dialética entre presença e ausência.

Se, como vimos, a imagem do vidro, entre transparência e opacidade, reflete vestígios da biografia, servindo ao mesmo tempo de tela onde o sujeito projeta o que a memória não alcança, em "Espelho" é a paisagem que articula esse jogo de visibilidade, promovendo um olhar reflexivo do sujeito sobre si próprio, indissociável da experiência

de perda. Nesse sentido, cada uma destas vozes remete a ecos de outras vozes, de outras vivências, longínquas. A expressão alegórica, assim como o olhar melancólico, realça a distância, não faz convergir, de modo que as vozes, ao se refletirem em outras, se desfazem em "acústica impressão" (QUINTAIS, 2015a, p. 111), provocando um efeito em abismo que se propaga indeterminando e extinguindo o sujeito poético:

> Cada vez mais velho
> debruças-te sobre o espelho
>
> […] A palavra dita decepa-te a lembrança
> Cada vez mais velho, o espelho é a pique
> (QUINTAIS, 2018, p. 67)

No entanto, por vezes, temos referências que circulam nos poemas de Francisco Alvim que também nos fazem aproximar a voz enunciativa da voz do poeta, problematizando a completa indeterminação do sujeito, ou o desaparecimento do autor. Nesse âmbito, o registro do envelhecimento do sujeito, somado às menções de sua vida de diplomata, ou à certos interlocutores do convívio de Francisco Alvim, são alguns dos elementos que descortinam a pessoa empírica do poeta. Quando lemos, por exemplo, o poema a seguir – já mencionado na segunda parte desta tese – publicado em 2018, ano em que Francisco Alvim completou 80 anos, além da referência a sua idade, o título já remete a uma circunstância da vida do poeta, a entrevista realizada, e a duas pessoas de seu convívio, Vilma Arêas e Heitor Ferraz:

> DUAS RESPOSTAS [DE UMA ENTREVISTA A VILMA ARÊAS, DESENTRANHADAS POR HEITOR FERRAZ]
>
> 1.
> Tem ironia? Tem. Tem uma "dorzinha"? Tem. Tem cinismo? Demais. Nó dado? Também. Desmanchado? Não sei. Quanto aos versos, também poderia ser dito que às vezes são como se fossem feridinhas que resultam dos cortes com os cristais das expressões feitas.
>
> 2.
> Como se sente, à beira dos oitenta?
> Como aos nove, mal pacas
> (ALVIM, Francisco, 2018b, p. 29)

Como não confundir, nessa leitura – e em algumas outras –, sujeito poético e poeta, a comentar sua própria poesia? Portanto, o jogo acústico das vozes, em ambas as obras, faz da figura do sujeito um espaço tecido de impasses, entre destruição da voz autoral e sua identificação, biografia e ficção, impessoalidade e subjetividade. A respeito da presença ou ausência das marcas do autor, Barthes (2004) dirá:

> O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2004, p. 57–64)

Ruptura ou continuidade com o projeto de escrita moderno? Essas obras poéticas oscilam. Elas manifestam um impasse, configurado como um movimento dialético. Há um aspecto eterno – no âmbito da fragmentação da voz, no esvaziamento sintático e semântico – que lança a enunciação num constante processo de atualização da leitura, aqui e agora, cabendo ao leitor materializar a voz e preencher as lacunas do texto: "a sua mão [do autor], desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem" (BARTHES, 2004, p. 57–64); mas há igualmente um aspecto transitório, que traz a dimensão do testemunho, que envia a outro conteúdo, a outro tempo anterior à escrita, fora da enunciação, ainda que sem recuperar qualquer origem. A linguagem alegórica irá articular ambos os aspectos, eterno e transitório, que participam da configuração do sujeito poético, articulando-se com o olhar melancólico na medida em que há sempre uma dimensão de perda nessa configuração.

Notamos que, na poesia de Francisco Alvim, as falas – no geral mais performáticas –, apesar de muitas vezes indeterminarem ou pluralizarem o sujeito poético, fazem com que criemos elos afetivos, adentrando os cenários, ouvindo e

convivendo, imersos nas existências encenadas que mostram nossa banalidade, relações de poder etc. Há também poemas mais reflexivos cuja subjetividade da voz também promove elos afetivos com o leitor. Na poesia de Luís Quintais, ainda que o protocolo de leitura seja outro, um processo de compreensão e de interpretação menos performático e mais mental, a voz poética – seja pela fragmentação ou indeterminação, seja pela sua singularização na primeira pessoa –, produz igualmente elos afetivos. No entanto, esse elo com as vozes se dá mais pela via reflexiva, ou seja, por um processo mental de compreensão e de interpretação.

2. Imagens poéticas: entre permanência e fugacidade

2.1. *Meus olhos são telas d'água*

Neste capítulo, estudaremos as imagens poéticas na poesia de Francisco Alvim e de Luís Quintais a partir do paradoxo entre permanência e fugacidade. Há uma vontade de retê-las, fixá-las nas molduras do texto, mas o próprio registro assinala a inevitável transitoriedade das coisas, de modo que a visão dá a ver as perdas, o que já não está no cenário, mas que nele faz eco, aparição imprecisa, criando muitas vezes um efeito fantasmagórico entre presença e ausência.

Na obra do poeta brasileiro, a articulação entre permanência e fugacidade pode ser analisada pelas imagens líquidas. Muitos cenários convidam-nos a adentrar lagos, açudes, poços, rios, mar... o olhar d'água onde se cruzam tempos diversos, descortinando a experiência do sujeito no espaço, sua memória cultural e pessoal. Esse olhar constituído a partir dos componentes concretos que observa, segundo Michel Collot, compõe a paisagem dos poemas, como elemento de pensamento, estrutura imagética de sentido:

> Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador. Objetar-me-ão dizendo que é também – ao que parece, a princípio, se seguirmos a cronologia das acepções da palavra paisagem na história das línguas românicas – uma representação pictórica. De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. As teorias da paisagem deram ênfase ora ao primeiro, ora ao

> último desses componentes, em detrimento do segundo. […] Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considerarei, portanto, a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista.
> É o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua "artialização", mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis […]. É um "ato estético", mas também um ato de pensamento. A percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem. […] a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo. (COLLOT, 2013, p. 17–18)

O olhar do sujeito poético, esse ponto de vista a partir do qual temos acesso a um mundo construído e suas imagens, nos transporta dos elementos concretos dos cenários a uma dimensão abstrata, reflexiva. Enveredamos, assim, por um gesto de percepção que é expressão do espaço vivido – muito próximo da contemplação na obra desses poetas – buscando traçar sentidos às imagens escritas. Nos poemas a seguir, a paisagem surge em seus reflexos e movimentos, mas muitas vezes promove um efeito de paralisia:

> OLHAR
>
> Sombra da nuvem no lago
>
> Um arco
> de luz se abre
>
> Tarde imóvel que voa
>
> Na sala
> em que ela está
> bela
> bela como a neve dos Andes
> horizontes extensos
> umidade dos montes
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 205)

Avistamos o lago e vemos outra coisa: a projeção da nuvem em seu negativo, sua sombra. A luz que se abre revela uma cena aparentemente estática: "Na sala / em que ela está / bela". A imagem desponta como uma fotografia, fixa. O elemento belo é associado

à eternidade de certa neve que nunca derrete: “bela como a neve dos Andes”. No entanto, a comparação também aponta para uma dimensão transitória, mutável, já que a neve, assim como a nuvem da qual se origina, também pode estar em constante transformação. Além disso, a luz segue o desenho de um arco, forma que sugere movimento de maior ou menor amplitude. Esse movimento paradoxal, notório no verso “Tarde imóvel que voa”, é reforçado no final do poema: a paisagem dos Andes, vista da perspectiva do horizonte, dá uma ilusão de permanência, de linha reta, contínua e infinita, mas uma outra visão mais próxima do real interpõe-se a esta, trazendo o aspecto da umidade dos montes, da inconstância do vapor de água, lembrando-nos de que o próprio horizonte é uma curva – como o arco da luz. Há, portanto, uma cisão entre percepção e realidade, perto e longínquo, estruturada pela expressão alegórica. Nesse prisma, “bela como a neve dos Andes” pode nos levar a ver uma mulher morta numa sala (a irmã do poeta?), imagem que também desponta entre percepção (sensibilizar-se com a beleza de um corpo) e realidade (vê-lo morto), entre eternidade (a memória – e o poema – que fica) e transitório (o corpo que se vai). Desse modo, parece que a própria composição surge como uma sombra, imagem em negativo, a remeter a outro tempo, como fotografia: apesar de a câmera produzir uma abertura de luz capaz de registrar o instante, este continua a mover-se, num fluxo inapreensível.

Se a imagem é sombra refletida, ela não presentifica a experiência, e sim assinala sua ausência, como as sombras que perpassam a superfície das águas são vestígios de nuvens longínquas. O cenário descortina, assim, o olhar melancólico a registrar um mundo em perda:

ÁGUA

Um homem jovem
Tinha pouco mais de trinta anos
quando caminhava
neste ou num outro jardim

Os telhados de ardósia
o casario cor de areia
a luz molhada da cidade
retendo-o na rua entre duas sensações:

água do mar água dos rios

Via sua vida fluir
como se tudo nela convergisse
para um lago do olhar –
um lago sem margens
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 143)

O movimento do homem na paisagem leva-nos a pensar na passagem do tempo, trazendo uma dimensão subjetiva das imagens enquanto recordações. Não por acaso, temos a menção à idade que o homem "tinha" quando realizou a caminhada, ou seja, a composição poética remete a um tempo passado. A paisagem, constituída de elementos escapáveis como areia, ou escorregadios, como os telhados de ardósia, ou ainda moventes como a água, dá a ver a cidade através de uma luz molhada, inconstante e imprecisa, levando-nos a pensar no movimento de fluidez da memória. Nessa perspectiva, as imagens também apontam para uma cisão entre percepção e realidade, a qual é notável no paradoxo dos versos seguintes:

a luz molhada da cidade
retendo-o na rua entre duas sensações:

água do mar água dos rios

É a luz molhada – inconstante – que retém o homem na rua… e não entre duas esquinas, como seria esperado no plano do real. O vocábulo "sensações" nos lança para o plano da percepção, trazendo o imaginário impreciso da memória. Desse modo, os limites entre o fora e o dentro se desfazem: as imagens líquidas, exteriores, constituem igualmente um espaço movente de recordações, subjetivo, aludindo o próprio envelhecimento do sujeito.

A representação do lago, como olhar do sujeito que vê o fora e busca reflexos de si, é recorrente na poesia de Francisco Alvim e lembra o "espelho" de Narciso. No entanto, o lago não delineia contornos precisos do sujeito, não lhe dá a ver uma imagem nítida e reconhecível de si. O lago está sempre a refletir outra coisa, provocando um estranhamento: se o olhar recolhe, retém e faz convergir, ele é igualmente dispersivo, sem margens, movendo outras águas, "água do mar água dos rios", de modo a tracejar vivências que ecoam umas nas outras, "neste ou num outro jardim".

Como dar contornos ao mundo e a si próprio se tudo se desvela tão impreciso? Temos fragmentos de imagens do percurso do sujeito, o qual é traçado sem nenhum contorno pelas águas e pelos ventos que remetem à memória e ao tempo. A luz e as imagens estão sempre a esvair-se, como se registrassem a fragilidade e finitude do ser:

ÁGUA

Falar de ti
é falar de tudo que passa
no alto dos ventos
na luz das acácias
é esquecer os caminhos
apagar o enredo
é pensar as formas do branco
como teu corpo numa praia
branda e azul
Tua pele não retém as horas
escorres, líquida
sonora
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 206)

Este poema, também intitulado "Água", retrata novamente o fluxo do tempo através do aspecto líquido das imagens. A água, aqui, surge num movimento de queda, assinalando, por um lado, a desaparição do ser, o fim do enredo, por outro lado, seu aspecto efêmero remete a eternos recomeços. Assim, se o gesto de dar enredo ao outro, "Falar de ti", não retém o tempo, ele é possibilidade de escapar do completo apagamento, fazendo pensar nas próprias palavras, na composição poética. "Falar de ti" pode ser igualmente estratégia para falar de si próprio, criando um efeito de distanciamento que vai na direção do apagamento do "eu", sem deixar de resistir, resgatando as imagens. Em todo caso, a composição poética sugere que o ato de fala – e de escrita – desponta desse espaço esvaziado, perdido, no qual sobraram "as formas do branco" para constituir o cenário – plano imagético – e o pensamento – plano reflexivo.

O poema dialoga com outros textos do livro *Lago, Montanha*, os quais fazem referência à poesia da irmã de Francisco Alvim e a sua morte. Nessa perspectiva, "Água" ecoa os seguintes versos de Maria Ângela: "– Tirando o enredo o mundo é um medo / que se avizinha." (ALVIM, Maria Ângela, 2002, p. 101), levando-nos igualmente a percorrer o poema "Lendo Maria Ângela":

Nada na manhã clara
e o pensamento –
flor de absinto
indaga o silêncio

Corredores do tempo
paredes além da história
Súbito o mundo
perde o enredo

Restou o medo?
Mais: a coragem
de estranhar-se
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 200)

No plano imagético, avistamos um espaço vazio e mudo, cuja claridade faz pensar nas "formas do branco" do poema anterior, levando-nos para o plano reflexivo e para uma dimensão ininteligível do mundo. Nessa intermitência entre os planos, o pensamento surge em forma de imagem, "flor de absinto", a romper o silêncio e a sugerir que a indagação da linguagem é um gesto intragável, amargo, cuja execução não é nada fluida: o pensamento depara-se com obstáculos que paralisam. À vista disso, o tempo aparece na figura de corredores e de paredes, dando-nos uma sensação de clausura ou de descontinuidade. A água e o seu fluxo já não se manifestam nesse cenário que bruscamente se desfaz, desaparece. A interrupção imagética é associada à percepção do medo, apontando uma consciência do perigo da indagação da linguagem, ou ainda a ausência de coragem que poderia estagnar o sujeito nesse espaço esvaziado e angustiante. Todavia, se também sobrou o medo com sua disposição paralisante, sobrou igualmente "a coragem / de estranhar-se", de continuar a olhar o lago, entre percepção e realidade, ainda que para avistar um tempo morto. Nessa perspectiva, não podemos perder de vista que o pensamento, permeado de corredores e de paredes, é também flor, remetendo à organicidade da vida e a abertura que possibilita continuar o enredo, mesmo que permeado de arestas; possibilita criar imagens, mesmo que para isso o sujeito disponha das "formas do branco" para traçar seu mundo.

O paradoxo entre permanência e fugacidade é elaborado, assim, através de imagens que remetem ao fluxo e à queda d'água, aludindo à passagem do tempo e à morte implacável, sem deixar de mostrar a correnteza da água que regressa e traz ecos do passado, mesmo que em outras águas. Esse duplo movimento revela a insistência do

sujeito poético em continuar a ver, criando novas cores ao mundo, apesar de opacas e aguadas, promovendo muitas vezes um efeito de aquarela no cenário imagético dos poemas, próximo da técnica pictórica:

> de minhas mãos faço jorrar
> a água do ar
> brotar as escuras raízes
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 201)

Se, por um lado, o efeito de pinceladas torna as imagens imprecisas, sem bordas e descontínuas, os traçados dissipados engendram novos arranjos. A intermitência imagética intercala diversos planos estruturados pela expressão alegórica a qual desloca o olhar melancólico de sua posição estagnada. Assim, a dimensão esvaziada, ininteligível, converte-se em "coragem / de estranhar-se", em espaços de abertura – linguagem poética – onde o estranhamento é possibilidade de fazer "jorrar / a água do ar", de olhar de outros modos, "atrás do espelho / além da montanha" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 129), recompondo e ressignificando a finitude do ser e de seu mundo.

Na obra do poeta português, a articulação entre permanência e fugacidade no cenário imagético também pode ser analisada pela presença de águas, seus movimentos e estagnação. Todavia, os poemas não funcionam como pinturas. As imagens estão sempre a nos lançar para uma dimensão reflexiva, trazendo constantes interrogações que estimulam o olho – desdobrado na mente – a realizar uma inquirição por respostas:

> TEMPO
>
> Ocre é o rio, revolvendo lamas, detritos de uma geologia que desperta do seu longo sono. Esta cor, terá ela um rosto, um mapa contaminado de biografia e sangue? Tu permaneces na sombra, recolhes o teu crédito. Evoco-te. Segues a linha d'água. Falas de tempo. O que é eternidade? Haver fósseis de peixes nos Himalaias. Falo-te de tempo também. Este rio de Outubro, este rio ocre desliza no seu leito até o náufrago espetáculo do que recordo. Percola. Revolve areias. Devolve-me o eco de caminhar junto a um rio e ter voz para dizer a duração. Nada sei de ti. Vaga é agora a tua imagem. O ocre do rio será uma beleza armadilhada? O que se quis ver permanece invisível, e nenhuma relação há entre a cor do seu caudal e a evidência do seu legado. (QUINTAIS, 2015a, p. 400)

Da imagem de um escuro rio em movimento somos conduzidos a ver um corpo – rosto, sangue –, e a pensarmos em sua biografia, ou seja, no plano reflexivo, o fluxo do rio traduz a ideia de passagem do tempo, "linha d'água", podendo configurar o próprio percurso – "mapa" – do sujeito poético. No entanto, se as águas poderiam refletir uma narração de sua vida, o rio, ao contrário, não dá a ver. Ele é opaco, assinalando impenetrabilidade: ele não reflete uma imagem do sujeito que se olha – "Nada sei de ti. Vaga é agora a tua imagem" –, nem presentifica as recordações, "Este rio ocre desliza no seu leito até o náufrago espetáculo do que recordo. Percola. Revolve areias". Talvez daí o uso da segunda pessoa, "tu", como estratégia textual para falar de si como um "não-eu", cuja história está inacessível. Esse recurso provoca um olhar de estranhamento como se o "eu" estivesse ausente de seu próprio enunciado:

> O "tu" (vós) pode então definir-se como "a pessoa não-eu". […] Ao par eu/tu pertence particularmente uma correlação especial, a que chamaremos, na falta de expressão melhor, *correlação de subjetividade*. O que diferencia "eu" de "tu" é, em primeiro lugar, o fato de ser, no caso de "eu", *interior* ao enunciado e *exterior* a "tu", mas exterior de maneira que não suprime a realidade humana do diálogo […]. Poder-se-á, então, definir o *tu* como pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que *eu* representa[1]. (BENVENISTE, 2005, p. 255)

No plano discursivo, portanto, uma voz diz "tu" com a possibilidade de evocar um "eu" obscuro, "Tu permaneces na sombra", transportando nosso olhar para um plano abstrato o qual mobiliza uma reflexão sobre a dificuldade de recomposição de sua biografia, ampliando o aspecto temporal do poema:

> Quase tudo se joga no espaço que medeia entre um Eu que se expõe e um Tu ausente, distante, despedido, que possibilita, afinal, a escrita – uma escrita que oscila entre o afundamento elegíaco da alma e o *spleen* que permite saltar para uma leitura do mundo fora do Eu, e dá também

[1] Texto fonte em francês: "Le « tu » (« vous ») peut donc se définir: « la personne non-je ». […] Au couple je/tu appartient en propre une corrélation spéciale, que nous appellerons, faute de mieux, de subjectivité. Ce qui différencie « je » de « tu », c'est d'abord le fait d'être, dans le cas de « je », intérieur à l'énoncé et extérieur à « tu », […] On pourra donc définir le « tu » comme la personne non-subjective, en face de la personne subjective que « je » représente".

> a esta poesia a sua dimensão temporal mais ampla. (BARRENTO, 1996, p. 92)

Para além dessa perda do Eu, que gera um efeito de estranhamento ou de suspensão temporal, podemos ler o "tu" como um outro que permanece na memória do sujeito. Um "tu" que ele quis conhecer, mas que continua indecifrável, remetendo à fugacidade da experiência: "Devolve-me o eco de caminhar junto a um rio e ter voz para dizer a duração. Nada sei de ti. Vaga é agora a tua imagem. O ocre do rio será uma beleza armadilhada?". Nesse prisma, a beleza armadilhada seria uma história de "Outubro"? Uma narração ocultada no caudal ocre do rio? Em todo caso, a "beleza armadilhada" associa-se ao aspecto misterioso ou inapreensível do sujeito – ou desse outro "tu" – fazendo pensar na própria composição poética, inundada de engenho e de artifício. "Tu" pode, ainda, referir-se ao leitor, como uma estratégia de diálogo para nos envolver no texto, levando-nos a pensar em nossa própria relação com o tempo, com a biografia e com a memória. Para todos os efeitos, o tempo que o rio configura é o "presente de um passado" (ALVES, 2007, p.03), ou ainda, nas palavras de João Barrento em suas considerações sobre temporalidade da poesia portuguesa mais recente, "um tempo que é simultaneamente uma atmosfera que se respira e um tempo-outro" (BARRENTO, 1996, p.79). Essa intermitência ou dialética temporal caracteriza, segundo João Barrento, uma estética da elegia:

> Há nesta poesia uma presença insistente de tempos reais e próximos, ou então, mais (meta)físicos e metafóricos do que históricos – Setembros, Outubros, Novembros, Invernos –, que originam, no entanto, uma suspensão e um esvaziamento da própria temporalidade, sob o olhar do melancólico, e por detrás de uma cortina de névoas, sombras, outonos, crepúsculos, penumbras. Aqui, nesta poesia de puras atmosferas, impregnada de um – apesar de tudo – sereno sentido da perda, da ausência, do adeus, são, ao que penso, mais visíveis os códigos clássicos da elegia. (BARRENTO, 1996, p. 92)

No plano imagético, o rio e seus atributos como lama, detritos, cor ocre, caudal, também delineiam um cenário sombrio, espesso, remetendo igualmente à opacidade da memória e à persistente busca do sujeito em ver, em resgatar imagens e reconstituir uma história. Ele percola, busca extrair alguma coisa desses elementos, revolve-os, questiona

o rio-mapa de sua biografia. As águas, portanto, evidenciam um jogo de visibilidade, aproximando-se da já abordada imagem do vidro. Entretanto, se o vidro ainda oscilava entre transparência e opacidade, o rio é completamente opaco: "O que quis ver permanece invisível".

Os elementos concretos deste cenário imagético, por um lado, nos deslocam para um plano abstrato onde há fuga, perda, fluxo temporal rumo ao desaparecimento, mas, por outro lado, remetem igualmente a uma dimensão eterna: "O que é a eternidade? Haver fósseis de peixes nos Himalaias". Todavia, a ideia de eternidade é traduzida por "sinais de morte" (QUINTAIS, 2015a, p. 345), pelos próprios elementos efêmeros, pelos restos, sendo indissociável da ideia de finitude. Ela se constitui pelo que acaba, mas que permanece: pelas marcas que voltam e persistem. Imerso nesse espaço fantasmagórico, entre presença e ausência, o sujeito sente a espessura dos detritos, escuta os ecos, insiste em revolver, mas a visão não atravessa essa tela opaca e espessa que é o rio, de modo que o cenário imagético se esvai – ou permanece – em sombras e imprecisão. E se a espessura desse rio poderia ao menos indicar um grande legado, o sujeito assinala mais uma vez a impenetrabilidade da biografia, apontando que, se não fica um completo vazio, ficam os vestígios.

No poema a seguir, também podemos observar que tudo é provisório no fluxo permanente do rio. O sujeito poético novamente perscruta, volta-se ao passado em sua busca de sentido, mas "o sentido é escuro, escuro", não se deixa ver bem, é inapreensível:

INICIAÇÃO NO ESCURO

[…]
III
O rio escurecia
e depois aclarava e depois escurecia.
As árvores gravitavam nas margens
da tua memória, […]

E tu, tu? E tu fazias abolir
o sentido para fazer eclodir de novo
o novo sentido. E tu procuravas entre despojos
um aro de bicicleta partido,
um casaco com bolsos que dessem para o improvável
um qualquer outro achado preso à cega geometria
e à circunstância do procurar.

IV
Atravessas a ponte, lês o jornal, alheias-te
do rio, mas o rio sitia-te
com sua música de eleição,
a que julgaste escutar,
apesar dos sinais de morte
te encadearem
com a luz extrema. […]

V
[…] O rio é o teu deserto
e a palavra
apenas a palavra
com que o descreves,
a tenda onde o provisório
vem habitar.

VI
Incendeias-te de significados
e descobre com horror
o que se encontra nas margens
desse esforço:

o rosto lodoso do rio
que traz a voz dos ausentes. […]
(QUINTAIS, 2015a, p. 345,346)

Estes fragmentos pertencem a um longo poema intitulado “Iniciação no escuro”, composto por sete partes. Nele, o rio, como tela do passado, como fluxo da memória, ora traduz uma possibilidade – ou uma sugestão – de visão, de sentido, ora afasta-se dessa hipótese. Em todo o caso, seu movimento de reiteração e intermitência pode ser lido como uma alegoria do próprio pensamento, do gesto de inquirir e de ressignificar: “E tu, tu? E tu fazias abolir / o sentido para fazer eclodir de novo / o novo sentido”. Mais uma vez, o uso da segunda pessoa pode ser um recurso de distanciamento do “eu”, que surge como um “não-eu” cuja própria biografia lhe é estranha, ininteligível. Ademais, a interrogação “E tu, tu?” reforça esse efeito de estranhamento.

Este fluxo do pensar, da memória – que é o rio – traz resíduos, destroços, objetos circunstanciais como possibilidades de significados que fazem com que a procura continue. Não é possível esquivar-se desse rio, “o rio sitia-te”, torna-se um lugar de habitação – a linguagem – que o diz, que consegue dizer as perdas, afinal, só os “sinais de morte” aparecem sob a “luz extrema”.

O rio, com sua escuridão, com sua inviabilidade de apreensão de sentido, vira deserto. No plano imagético, as águas secam, mas o movimento de busca continua através das palavras, no plano reflexivo. Ainda assim, a linguagem é uma habitação provisória. Os gestos de nomear, descrever ou dizer são possibilidades efêmeras de significação. A linguagem é uma tenda, frágil, que pode se desfazer a todo o instante, mas pode igualmente se reerguer, ainda que com outras palavras, outros significados, compondo diferentes cenários.

É curioso o título do poema – "Iniciação no escuro" – diante de uma poética tão preocupada com o ver. Afinal, o título sugere aprender a não ver, o que pode ser compreendido como um aprendizado da contingência, da visão não totalizante, ou ainda da visão imbricada de sensações, de imaginação, de desvios de uma imagem real. Nesse prisma, somos iniciados a desconfiar da visão desde o primeiro livro, *A imprecisa melancolia*, onde lemos: "A chaminé de tijolos tinge o céu / de um vermelho débil / que ele nunca teve" (QUINTAIS, 2015a, p. 769).

Diante do esforço pela busca de significados, são as perdas que emergem, trazendo a "voz dos ausentes". Assim, "o rosto lodoso do rio" alude as pessoas que se foram, as relações humanas, de modo que o poema finaliza por essas marcas de desaparição do humano. Nessa perspectiva, se o passado é irresgatável, náufrago, o sujeito perscruta em um espaço acabado:

TRAÇOS DE UM RIO

No verão recolhi-me a um país
onde a natureza se iria rebelar.
E então pensei: este é o território
em que alguma vertente
menos sonhada da vida
será destruída.

Foi assim que o rio secou,
e o seu leito abriu fendas
que revelam o inacessível.
Sob a força de águas ausentes,
plantas deformam-se.
O fóssil movimento
esclarece-nos
da paisagem que houve ali,
precipitada no insolúvel dos dias,
e que, agora, por estranho repto

> regressará.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 598)

Apesar do cenário de destruição, do espaço acabado e sem vida ao qual remete a secura do rio, este poema também aponta para uma ideia de eternidade: ele está igualmente falando da continuidade daquilo que já morreu. Afinal, o rio seco vai voltar a ser floresta, ou seja, no plano imagético, a devastação e a exuberância da natureza convergem na figura ruinosa do rio, que aponta para a destruição da natureza, sem deixar de assinalar o seu regresso. Nessa perspectiva, os traços de um rio que já não existe enquanto caudal, inaugura outras formas de vida. Pensando o poema em conjunto com os anteriores, a secura não traduz inércia ou falta de sentido. Ela é possibilidade de transformação.

O traço exterior da paisagem é também rastro interior da biografia do sujeito, marca do ser no mundo, de seu percurso. Neste prisma, não podemos esquecer de que o poema foi dedicado à Ruy Duarte de Carvalho (1941 – 2010), antropólogo angolano de grande influência para Luís Quintais. Em um de seus inúmeros textos sobre ele, o poeta escreveu:

> Quando leio Ruy Duarte de Carvalho sou assaltado por uma certeza: estamos perante um escritor na fronteira, um escritor em que o "interior" e o "exterior" estabelecem relações de contiguidade que só podem ser descritas topologicamente. […] Não é por acaso que ele usava o artifício do diário de terreno do etnógrafo para falar em nome de uma possibilidade: a da linguagem mais descritiva e neutral sobre uma paisagem nos transportar para uma região de opacidade em que aquilo que está em causa é a "auto-colocação" do sujeito que se propõe mapear um mundo que o excede, que o excederá sempre. Toda a transparente adequação da linguagem ao que o cerca é, para ele, a porta de entrada para aquilo que está aquém ou além disso: uma densa viagem de descoberta em nome próprio. (QUINTAIS, 2015b)

O cenário imagético que descreve o território destruído, o traço do rio de outrora, adentra o território subjetivo do próprio sujeito, sua memória, entre permanência e fugacidade. À vista disso, se lermos o rio na chave alegórica do pensamento, ainda que a paisagem exterior apareça estéril e inerte, há movimento. A inquirição reflexiva continua a percorrer as "águas ausentes", os traços da memória. Em outras palavras, a escrita que

continua depois do acabado envia a um tempo outro, compondo um cenário onde a presença das coisas se dá pela sua ausência. No entanto, o continuar da linguagem já é presença que reelabora a experiência e traça vertentes significativas do "agora-atual". Talvez por isso a linguagem seja uma possibilidade de habitação, já que é ela que traça e faz mover, testemunhando não apenas o mundo exterior, mas o próprio ser no tempo.

2.2. Espaços urbanos: uma estética da decadência

Nas páginas anteriores, analisamos o paradoxo da constituição imagética nos poemas, entre permanência e fugacidade, através das imagens líquidas, de seu fluxo e estagnação. Iremos, agora, analisar esse paradoxo através das imagens urbanas, verificando como ele configura uma estética da decadência: os espaços são tecidos por um olhar fragmentário que capta o que está morrendo, o que se degrada. Se, como assinalou Benjamin (2009), a alegoria, como expressão fragmentária, articula os aspectos atual e antigo, evidenciando um movimento de transitoriedade, o olhar melancólico avista no espaço presente aquilo que já está ausente, assinalando a morte das coisas, sua finitude:

> ORÁCULOS
>
> Lembrando um poeta encerrado num asilo de Lisboa,
> há três dias que digo, vou tomar o ar da manhã,
> e desço à rua respirando devagar.
>
> Percorro a cidade a pé. É Verão.
> Os turistas andam por óbvios lugares
> a contar pedras, a reanimar a história.
> O ar da manhã invade opressivos lares.
> Os gatos medem perímetros de sol
> onde permanecerão ociosos.
> Mulheres envelhecidas e lentas
> carregam pesados sacos de plástico.
> Descrevo uma cidade através de indícios de corrosão,
> o que o olhar ao acaso recolhe e reparte:
> estuque fracturado, oxidadas caixas de correio,
> portas já sem número, janelas estilhaçadas.
> E quando paro e espreito, assaltam-me
> imagens de abandonadas escolas de província:
> delidos traços a giz sobre o negro da ardósia,
> podridão de madeiras, espectros de crianças
> que deponho como um sudário, pó.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 716)

Apesar de o poema começar fazendo uma referência ao passado, à memória – "Lembrando um poeta encerrado num asilo de Lisboa" –, o verso "há três dias que digo, vou tomar o ar da manhã" traça uma previsão de futuro que se realiza, mas com certa resistência: "e desço a rua respirando devagar". Com isso, nosso olhar é deslocado não só de um lugar fechado e solitário para outro aberto e público – a própria cidade de Lisboa –, mas também de um ponto de vista alto para um baixo. Esse deslocamento espacial pode nos remeter ao título, *Oráculos*, como se este espaço primeiro fosse um lugar de inquirição, de reflexão. Ademais, os vocábulos "poeta" e "asilo" aludem a uma circunstância na qual o sujeito está aparentemente desvinculado das preocupações práticas do dia a dia. No entanto, quando a previsão se realiza, ou seja, ao descer a rua, o cotidiano surge à tona, invade os olhos do sujeito que o adentra sem nenhuma pressa em sua apreensão do real.

Na segunda estrofe, há dois movimentos: um de descrever os fragmentos da cidade que o sujeito percorre, e outro de comentar a descrição feita. Assim, além do gesto de escrever o que se vê, o sujeito reflete sobre o que está sendo escrito: "Descrevo uma cidade através de indícios de corrosão / o que o olhar ao acaso recolhe e reparte:". Nesses dois versos metatextuais, o sujeito expõe uma forma poética dialética, já que escrever é um movimento de construção, mas escreve-se sobre o que é destruído, sobre o que desaparece. Assim, essa forma poética, entre construção e desconstrução, descortina um olhar que recolhe e reparte ao acaso. Os fragmentos das imagens são expostos de modo a revelar a ação do tempo sobre os espaços, sobre os objetos e sobre as pessoas. O que se recolhe parece ser o que há de ruinoso no que se observa, seja através dos gestos gastos das mulheres envelhecidas com seus sacos plásticos pesados – os quais nos remetem ao trabalho cotidiano das compras no supermercado –, seja através dos lares opressivos ou do pouco espaço para o ócio.

Ao descrever as imagens, o sujeito poético capta os traços de morte existentes na vida. Seu olhar inciso e perimétrico funciona como um espectro, ou seja, concentra energia e, ao mesmo tempo, é disperso. Nesse cenário descontínuo e em decomposição, o sujeito, a princípio, parece ocupar uma posição desinteressada, como espectador e não como protagonista. No entanto, ao focalizar o ruinoso do cotidiano, seu olhar não revela apenas a profecia mais elementar de todas: a de que estamos todos destinados ao pó, ao fim – inclusive o poema termina em "pó". A sabedoria deste olhar-oráculo está

profundamente vinculada às práticas cotidianas e parece denunciar que, antes de chegarmos à morte derradeira, à morte inescapável, talvez estejamos percorrendo uma morte em vida. Isso pode ser traduzido, por exemplo, quando o trabalho cotidiano e o cansaço do corpo das mulheres destacam-se, já que nem os gatos têm muito espaço para o ócio.

Os últimos versos apresentam imagens de escolas de províncias as quais recuperam um espaço pequeno, familiar. Atualizando essas imagens no presente do sujeito – a cidade de Lisboa cheia de turistas –, essas escolas tornam-se ruínas, como testemunhas de um tempo outro. Assim, essas crianças também são as crianças do passado, de modo que a ruína traduz igualmente a memória, tornando presente a ausência de pessoas ou de gerações que outrora ocuparam esta paisagem, o que agrega um caráter fantasmagórico ao cenário descrito. As imagens depostas como um sudário sugerem uma tela a qual reflete o rosto do sujeito, ou seja, ele está envolto por esse tempo – tecido – morto que envelopa sua memória apontando o quanto dele próprio já morreu, já passou. A vida prossegue no interior desse sudário, o que também agrega um caráter fantasmagórico ao sujeito, já que ele é presença e ausência, vida constituída de mortes, de perdas. Ele ainda não é inteiramente um cadáver. A morte vai se expandindo nele, acumulando perdas, adensando, até tomar por completo o corpo físico do ser em sua morte derradeira. Portanto, a morte aparece como um processo, um fluxo, que vai embalando a vida.

O olhar que constitui estas imagens aproxima-se, assim, da famosa descrição que Benjamin fez do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee[1]: o sujeito poético também aparece horrorizado, com olhos fixados, presos em um movimento de impasse. Neste prisma, os versos: "Os turistas andam por óbvios lugares / a contar pedras, a reanimar a história" evidenciam que, enquanto os turistas enxergam certa "cadeia de acontecimentos", o sujeito poético, ao contrário, "vê uma catástrofe única" (BENJAMIN, 1987, p. 222–232), como o anjo benjaminiano. Seu olhar não é totalizador, é fragmentário, acumulando igualmente ruína sobre ruína. Dessa maneira, o olhar ruinoso do sujeito talvez esteja a

[1] A descrição de Benjamin a respeito do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, pode ser encontrada na página 57 desta tese.

questionar uma visão de progresso, já que o cenário espaço-temporal não avança, e o tempo presente fica em suspenso, encerrando um ciclo de incompletudes. Ao captar o que se degrada, o que resta, este olhar assinala a vontade de salvar o momento, de resgatar a memória de seu completo desaparecimento. Voltamos aqui ao conceito de história benjaminiano que desponta dos destroços, dos objetos que não nos chegam íntegros e que nos constituem como seres temporais e históricos: "O ser é um eco de destruições, uma agonia devolvida" (QUINTAIS, 2017a, p. 138). O sujeito é testemunha que implica uma ética de estar num tempo vivenciando outros tempos. Nessa perspectiva, as imagens urbanas em Luís Quintais tecem uma "estética do compromisso e da decadência" (QUINTAIS, 2015a, p. 597).

Ao observarmos o trabalho fotográfico de Luís Quintais, notamos um estreito diálogo entre as imagens verbais e não-verbais oriundo de um olhar que capta "indícios de corrosão". Jean Luc-Nancy (2003) afirma que se o "fundo das imagens" nos leva ao texto enquanto encadeamento e busca de um sentido, o "fundo do texto" torna presente as imagens, constituindo um "tecido de uma tecedura sem fim" já que o sentido é indissociável do som, do traço, da figura (NANCY, 2003, p. 126). À vista disso, torna-se muito produtivo a intersecção do poema com algumas fotografias:

Luís Quintais, Upload

Luís Quintais, Concrete light 23

Luís Quintais, Staircase 13, 2008

O aspecto ruinoso do conteúdo dessas imagens, em contraponto com a estética da realização de cada fotografia, o arranjo das cores entre claras e escuras, o enquadramento, o conjunto do primeiro e do segundo plano, enfim, a forma que expõe os "indícios de corrosão" é tão bem elaborada que faz com que aquilo que estamos a ver, os restos, o lixo, o degradado, seja prazeroso de olhar. Nesse sentido, apesar da pressuposta ligação imediata entre o real e a imagem, Sandra Teixeira (2006) elucida que a fotografia promove uma transformação do real, como objeto construído que registra forças, movimentos e intensidades do real captado:

> Toda a sua complexidade advém, por um lado, do fato de a realidade estar ancorada, mais do que em qualquer outra arte, na imagem fotográfica e, por outro lado, do fato de a fotografia depender inevitavelmente de máquinas e procedimentos técnicos. Assim, a fotografia não só permite que a inscrição do real coexista com um distanciamento dele, mas também dá a ilusão de associar diretamente realidade e imagem. Por jogar com essa ilusão, a fotografia também tem uma dimensão poética[2]. (TEIXEIRA, 2006, 648, tradução nossa)

A fotografia, assim como a ruína, se constitui entre presença e ausência, apresentando um paradoxo entre passado e presente. É uma marca do que já se perdeu, mas que persiste. O conceito de ruína aparece atrelado ao de fragmento e a ideia de tempo recorrido. Mário Anacleto de Sousa Júnior (2017), em seu texto "O Conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea", indica que, até o século XV, a ruína revelava uma má administração das cidades, sendo uma marca de decadência. Já no renascimento, as ruínas passaram a representar a antiguidade clássica greco-romana, tornando-se fonte de conhecimento para uma cultura outra. No entanto, se, por um lado,

[2] Texto fonte em francês: "Capter le réel ne signifie pas le copier, le rendre tel quel. Ces « forces », ces « mouvements », ces « intensités » impriment à la photographie sa propre dynamique, son propre mode d'appréhension de la réalité. Toute sa complexité vient, d'une part, de ce que le réel est ancré, plus que dans tout autre art, dans l'image photographique et, d'autre part, de ce que la photographie dépend inévitablement de machines et d'opérations techniques. Ainsi, la photographie fait non seulement cohabiter inscription dans le réel et écart par rapport à celui-ci, mais donne l'illusion d'associer directement réel et image. Parce qu'elle joue de cette illusion, la photographie a aussi une dimension poétique".

elas exaltavam a cultura clássica, por outro, elas ilustravam a decadência do mundo pagão.

No século XX, após duas guerras mundiais que produziram uma avalanche de destruições, também de ordem humana, Sousa e Júnior assinala que as teorias de restauro entram em crise, assim como narrativas históricas que dê sentido a barbárie das guerras. Dessa maneira, na contemporaneidade, as ruínas associam-se a ideia de resto, conotando incompletude. São partes desconexas que escapam a uma visão de conjunto ou relato. Em face da aceleração das mudanças na paisagem e diante da velocidade das construções e destruições das cidades, essas ruínas só se proliferam, agigantando a ideia de catástrofe, de um presente caótico, instável e ininteligível. Nessa mesma direção, Diane Scott (2012), em seu texto "Nos ruines", ("Nossas ruínas"), caracteriza as ruínas como "um buraco no tempo histórico do presente, tempo que de fato não tem nada de homogêneo"[3] (Tradução nossa). Ademais, Scott afirma que "Se a paisagem pôde ser o fundo natural da imagem moderna, a cidade destruída parece tornar-se progressivamente o fundo da imagem contemporânea "pós-moderna"[4] (Tradução nossa). A contemporaneidade desponta, assim, como uma sintomática visita à ruína da modernidade, ante a perda das utopias e das crenças, atrelada a ideia de desordem, resto, fragmento, perda da noção de um todo comum. Na citação acima, Scott nomeia o contemporâneo de pós-moderno, termo também utilizado por Luís Quintais ao se caracterizar como um poeta pós-moderno, assinalando que compreende o pós-modernismo como pós-holocausto (MOREIRA, 2012, p. 208). A esse respeito, vale citar novamente um trecho da entrevista realizada:

> Eu levo o pós-modernismo muito a sério porque eu acho que ele significa pós-holocausto. Defenderia o ponto de vista de que Auschwitz é a última estação de experiência ocidental. Todo o projeto utópico moderno acaba com o extermínio. E nós continuamos a viver sob o império do extermínio de uma certa forma. [...] Qualquer escritor que escreva hoje, qualquer poeta, tem que se confrontar, de uma forma

[3] Texto fonte em francês: "un trou dans le temps historique du présent, temps qui de fait n'a rien d'homogène".

[4] Texto fonte em francês: "Si le paysage a pu être le fond naturel de l'image moderne, la ville détruite semble devenir progressivement le fond de l'image contemporaine, « postmoderne »".

> muito séria, com a dura experiência de que nós escrevemos depois do mundo ter acontecido. (MOREIRA, 2012, p. 208–209)

A fala de Luís Quintais ilustra de certa forma suas imagens poéticas, as quais conotam uma ideia de catástrofe, de fim. O poema acima reflete sobre como continuar a escrever? A ruína, portanto, parece ser uma possibilidade, no limiar entre esquecer e não esquecer, já que carregamos "sobre os ombros a herança da qual / não há despedida, somente um cobarde desvio", (QUINTAIS, 2015a, p. 472). Assim, através da figura da ruína, acessamos o olhar trágico do sujeito poético. Ao descrever a morte que há na vida, ao ecoar experiências de perda, ele revela uma visão melancólica do processo histórico e civilizatório humano. Seu olhar descontínuo dificulta a reconstituição do passado e inviabiliza igualmente a projeção de um futuro. Nesse sentido, o tempo presente aparece como "um tempo de espera, um sinal onde / o vazio se diz e se recolhe" (QUINTAIS, 2017a, p. 56).

No poema a seguir de Francisco Alvim, encontramos igualmente o paradoxo entre permanência e fugacidade através do cenário urbano decadente. O olhar fragmentário capta a degradação da paisagem humana, do ser no espaço em seu cotidiano esvaziado de sentido:

> ESCOLHO
>
> Parado
>
> Na plataforma superior
>
> Entre as pernas
> no chão
> as compras num plástico
>
> Longe do verso perto da prosa
> Sem ânimo algum
> para as sortidas sempre –
> enquanto duram –
> venturosas da paixão
>
> Longe tão longe
> do humor da ironia
> das polimorfas vozes
> sibilinas
> transtornadas no ouvido

da língua

Ali onde o chão é chão
as pernas, pernas
a coisa, coisa
e a palavra, nenhuma
Onde apenas se refrata
a ideia
de um pensamento exaurido
de movimento

Entre dois trajetos
dois portos
(duas lagunas)
duas doenças

Sublimes virtudes do acaso
por que não me tomais
por dentro
e me protegeis do frio de fora
da incessante, intolerável, fuga do enredo?
da escolha?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 79–80)

A imagem da plataforma superior nos situa no espaço urbano com suas estações rodoviárias ou ferroviárias, assim como as "compras num plástico" suscitam o imaginário de supermercados ou a experiência dos centros comerciais. Esse cenário revela um gesto paradoxal: avistamos um sujeito paralisado, como se ele próprio fosse um escolho, um obstáculo que vai na contracorrente do mundo, ao mesmo tempo em que ele está em movimento, efetua escolhas em suas ações de comprar e de se deslocar, "Entre dois trajetos / dois portos / (duas lagunas) / duas doenças". A plataforma superior configura, assim, um espaço "entre", de passagem do sujeito e da multidão de pessoas que compõem a massa urbana, sem deixar de ser também um espaço de suspensão, de solidão, no qual o sujeito surge desarticulado da massa, ausente de si e de seu próprio percurso. Portanto, se a experiência do real, exposta em sua dimensão pragmática, traduzida no gesto de consumir e deslocar-se, poderia exprimir uma sensação de pertença ou de bem-estar – "dois portos" –, ou revelar um encadeamento de fatos que teceriam um fio narrativo da história do sujeito, ela vai se desintegrando e estagnando – "(duas lagunas)" –, culminando num mal-estar ou padecimento – "duas doenças". Essa experiência urbana, fixada na imagem do sujeito, é corrosiva, degradada. Ela esvazia o sujeito de sua

subjetividade, de seu ser pensante. O real registrado aqui não é mais aquele realismo das conversas, “das polimorfas vozes / sibilinas” que, ao serem colhidas, ao adentrarem o universo literário do poema, são também ficção elaborada pelas palavras, no espaço lúdico da poesia. O sujeito agora está longe dessas vozes que circulam em outros poemas, “transtornadas no ouvido / da língua”; vozes que criam enredos e que refletem a vida em interação, que espelham a paisagem humana com seus entrechos, humor e ironia. A imagem fixada surge como um fragmento minimalista, está destituída de enredo, de vínculos, não assinala a fluição da vida, mas antes aponta para a sua estagnação e degeneração.

Avistamos um sujeito inerte. Corpo e pensamento – que remete à linguagem – estão exauridos. Sua inação, que o transfigura em escolho, faz dele um “não ser”, um “sujeito pedra”, matéria morta, como observou Viviana Bosi: “A pedra é ausente de si, matéria que não interage, inalterável e dura. […] Assim, o sujeito pedra, indiferente à alteridade do ambiente, nada contém de essencial que o diferencia como interioridade.” (BOSI, 2013, p. 92–93). Vale lembrar que Benjamin (2009) denominou o estado melancólico de “sintoma de despersonalização” pela desvitalização dos afetos. Resta o concreto, o chão, a coisa – mercadoria e corpo consumidos –; resta o trivial, o cotidiano material. Diante disso, as pernas, no chão, como metonímia do corpo, lembram a expressão popular “pé no chão” que significa manter-se na realidade, sem ilusões. Por isso, o sujeito encontra-se “Longe do verso e perto da prosa”, já que o aspecto prosaico envia ao vulgar, à falta de elevação, podendo referir à praticidade de uma vida destituída de sua dimensão abstrata ou simbólica. O verso, ao contrário, alude ao canto, à lírica, à elevação da vida de sua dimensão concreta e pragmática, levando a pensar na dimensão poética, ou seja, no uso não utilitário das palavras e numa experiência da linguagem potencialmente transformadora do real.

Em face de uma experiência do real factual e utilitária, o sujeito indaga, dirige um apelo às “Sublimes virtudes do acaso” como se fossem criaturas animadas capazes de salvá-lo desse real banal e previsível. Se essa indagação pode ser compreendida como um desejo de autoanulação do sujeito, como sugere a leitura de Viviana Bosi, na medida em que ele prefere ser coisa “indiferente a qualquer possibilidade de decisão voluntária” (BOSI, 2013, p. 99), Viviana Bosi aponta também que a indagação final já expressa uma resistência a essa realidade insensível, revelando que o sujeito não está completamente

destituído de sua capacidade de ser pensante, de sua subjetividade. Ao indagar, ele mostra incômodo diante desse real que desumaniza o sujeito. Ele repele, desvia, entrava, usando as palavras – a própria composição poética – como um escolho, uma obstrução ao "frio de fora", mas também ao frio de dentro, ainda que essa indagação, que essa barragem, tenha pouquíssimas chances de promover uma mudança efetiva no cenário, enquanto ação; ainda que a palavra poética – como o sujeito – esteja ameaçada de desaparição: "e a palavra, nenhuma".

A imagem fixada do sujeito-escolho, ao refletir uma experiência degradada e esvaziada do real, pode apontar para duas leituras: podemos interpretar esse sujeito como parte de um todo que compõe as formas de vida dos centros urbanos na contemporaneidade, ou seja, ele representaria uma metonímia do sistema capitalista que rebaixa os valores humanos, as relações sociais, em prol da valorização das mercadorias, estimulando o individualismo e a relação de consumo sujeito-coisa. Nesse prisma, a imagem fixada do sujeito seria, então, um símbolo de uma sociedade adoecida, composta de "sujeitos-pedra", sem interação, sem enredo, desumanizados e alheios? Simbolizaria a experiência da alienação do sujeito, reduzida à esfera utilitária da vida e à realidade imediata? Se "o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação", como afirmou Paul de Man (1999, p. 227), sendo "a própria ideia tornada corpórea", como retomou Benjamin (2009, p. 174–175), essa leitura revelar-se-á pertinente. No entanto, mesmo lido no prisma simbólico, a imagem fixada do sujeito simbolizaria sua morte em vida, enquanto corpo social. Nesse caso, seria mais um "símbolo apodrecendo" (QUINTAIS, 2015, p. 71).

A segunda leitura interpreta a imagem fixada do sujeito como um emblema, imagem morta, a qual promove uma descontinuidade entre passado e presente; uma intermitência entre presença e ausência. O sujeito torna-se "um mero fantasma" (MAN, 1999, p. 212), ruína que jaz como experiência da distância, remetendo a qualquer coisa que já não está mais presente. Nessa perspectiva, o registro desse sujeito faz ecoar a perda de uma experiência do familiar, de formas de vida comunitárias, de interação humana, apontando a própria perda da subjetividade do "eu", nivelado à coisa, às compras no saco plástico. Nessa leitura alegórica, portanto, a imagem fixada é emblema para se falar de outra coisa ausente, sendo um fragmento desconexo do todo, um escolho, uma ruína, que remete a um tempo e espaço perdidos, como um *memento mori* a evidenciar o próprio fim

do sujeito. Em todo caso, ambas as leituras evidenciam o olhar melancólico: "o sentimento de que as ações humanas estariam privadas de valor, a deslealdade para com os homens em troca de lealdade para com os objetos signos de poder, a indolência fatalista ante um mundo vazio, a reificação das relações humanas" (KEHL, 2015, p. 87).

Ao indagar sobre sua anulação, no final do poema, o sujeito assinala uma vontade de resgatar o enredo, a memória, a subjetividade de seu completo desaparecimento. Assinala que ele ainda é um vestígio de presença de tudo aquilo que está "Longe tão longe". Comparando-o com o poema anterior, de Luís Quintais, notamos que o olhar fixado do sujeito também aparece horrorizado, preso em um movimento de impasse, avistando no presente imediato uma "catástrofe única". Isso nos faz pensar que o olhar ruinoso do sujeito esteja da mesma forma a questionar uma visão de progresso, tendo em conta que o cenário espaço-temporal também não avança e o tempo presente surge igualmente em suspenso.

De um poema a outro, é igualmente notável a interseção entre cidade e sujeito, ou seja, a deterioração do espaço urbano reflete o desgaste do corpo, assinalando um olhar dialético que insiste em ver, mas que expressa abandono, testemunhando a própria extinção do sujeito e a destruição dos lugares.

Uma cidade

Com gula autofágica devoro a tarde
em que gestos antigos me modelaram
Há muito, extinto o olhar por descaso da retina,
vejo-me no que sou:
Arquitetura desolada –
restos de estômago e maxilar
com que devoro o tempo
e me devoro
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 328)

A arquitetura, aqui, remete tanto à cidade quanto ao sujeito, ambos retratados como elementos devastados, consumidos. "Uma cidade", na mesma perspectiva de "Escolho" e de "Oráculos", manifesta uma estética da decadência na qual o aspecto temporal surge indissociável da vertente destrutiva que toca sujeito e espaço. Apesar das convergências analisadas na configuração das imagens urbanas, há uma diferença

sintomática entre as duas poéticas: nos poemas de Francisco Alvim, os espaços apresentam-se de modo mais despaisado, sem remeter a uma cidade em específico. Mesmo quando referências pontuais aparecem aqui ou ali, difundidas nas vozes que circulam em outros poemas, como por exemplo: "[…] É mal-educado / mora no Rio / (Mas é gostoso?) (ALVIM, Francisco, 2004, p. 126), "[…] mora em Ramos / onde tem umas casas que aluga", "Tem o apartamento / do Rio […]" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 73), ainda assim, o cenário é pouco delimitado, embora informações extratextuais – de entrevistas – nos desvendem a forte presença de Paris nas imagens poéticas, além da já reconhecível cidade do Rio de Janeiro. Já os poemas de Luís Quintais, no geral, caracterizam cidades em específico, nomeando-as, além das inúmeras descrições. No entanto, uma cidade destaca-se em sua obra poética pela recorrência de seu registro e por configurar um espaço de memória individual e coletiva, de legado histórico e literário: Lisboa, cidade onde o poeta cresceu e estudou.

Ao percorrermos os espaços urbanos na obra do poeta português, portanto, atravessamos sobretudo imagens lisbonenses, seguindo um olhar descontínuo entre o atual e o antigo. As paisagens repletas de ruínas levam o sujeito poético a constantes indagações sobre o gesto de ver: o que vemos? O que não vemos? Suscitando igualmente questões sobre a possibilidade da linguagem de representar o real e de reconstituir um tempo outro. O imaginário de Lisboa é, assim, indissociável dessas reflexões, configurando-se como um resíduo daquilo que se esvai sem que consigamos apreender completamente; é marca da experiência contingente do ser no mundo:

LISBOA

Devoramos o pretérito
a linguagem assoreada,
a máquina que apaga,
lamina, regurgita.

Sei hoje do travo amargo
dessa máquina dilacerante,
dilacerada, subtileza da morte.
Iludimo-nos com filtros,
mediações impossíveis,
prognósticos vazios.

A cidade é um olho que perscruta,
um óleo que se espalha.

Negro. Espesso.

A boca retrai-se,
prepara-se para a beleza impura, suja.

Mastiga. Diz:

«Lisboa foi a minha cidade, um dia.
Agora, mastigo-a. O vento de verão,
siroco do pensamento árido, ainda o escuto

E é toda a adolescência.»
(QUINTAIS, 2017a, p. 121, 122)

O tema em torno da linguagem conflui com o registro do mundo em perda a evocar uma cidade de outrora. Lisboa é imagem de um tempo morto, reflexos do próprio sujeito e de seus vestígios do passado, constituindo um espaço de habitação frágil que é a linguagem. Algo se espalhou, perdeu-se, sendo através dos vestígios daquilo que já foi destruído que podemos ressignificar, "mastigar", criar. Nessa perspectiva, o poema assinala a experiência humana tardia de atribuição de sentidos e a impossibilidade de sermos atuais: "Devoramos pretérito". Por isso, na empreitada do corpo em expressar, representar, dizer, a linguagem – "travo amargo" – falha. Desponta assoreada, dilacerada, ela própria em decomposição. Não faz surgir imagens da cidade. Apesar disso, o sujeito poético, mais uma vez, insiste em ver, mesmo que seja para "Ver até onde a visão descreve o modo como se vai morrendo (QUINTAIS, 2015a, p. 334):

TRÊS ANOTAÇÕES: LISBOA, SUAS LEIS REVISITADAS

Descrevo Lisboa. Vigio-a num bloco de notas,
imensa, distinta daquilo que, aparentemente,
vem ter comigo através do ilusório legado
dos sentidos e da treva que por dentro os toca.
Há um silêncio e uma presença que não se conhecem.
Primeira anotação: «Lisboa nunca se conhece.
Teria de olhar para trás, para a acumulada memória.
Alguém que não esquecesse, seria essa a aposta.»
Mas eu não sou o príncipe Hamlet,
de Elsinor ensombrando, espectral, os prometidos à morte
que aqui caminham. Quem fala através da voz que me chama?
Onde se situa a escura vertente do tempo
pela qual desceria até ao centro das ruas?
Como calcular este perímetro,
o alcance de uma voz que me chama?

Reparo na distância. Ficaria parado,
perto da insubmissa tranquilidade das línguas esquecidas.
Revisitadas leis. Revisitada memória.
Segunda anotação: «Em Londres foram recenseadas
cento e muitas línguas. Aqui algumas poucas menos.
Sabe-se como é, pede-se grandeza, recebe-se a escória dos séculos.
A cidade não é inequívoca pátria da deslocada provocação
com que se diz o pensamento, uma morada em que se apanha
o mundo de esguelha.»
É pela distância que se constrói um idioma.
Um absurdo para a alma que não queremos:
a etérea medida rondando a fronteira
que separa a noite da manhã prometida.
Terceira anotação: «Simetria alheia à oratória das pedras.
Pretéritos. Aparas de sombra.»
(QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671)

O olhar vigilante do sujeito poético busca fixar imagens de Lisboa, mas a descrição dá lugar a um registro reflexivo da cidade e de seu legado literário. Lisboa constitui-se na diferença entre o que se vê e o que se imaginou a partir de uma memória individual e coletiva do passado. O legado herdado, o repertório histórico-cultural, suscita projeções na imagem vista, de modo que a cidade surge em diferentes tempos, tornando-se inapreensível completamente. Lisboa é memória, fluxo de imagens permeado de falhas, de esquecimento. Aquilo que é lembrado, que resiste ao desaparecimento, é inseparável da imaginação: reconstituir o passado é também projetar uma ficção, pois a fidelidade dos fatos não pode ser assegurada. Por isso Lisboa é constituída por um "ilusório legado", entre realidade e ficção, silêncio e presença. Suas "leis revisitadas" são as leis da descontinuidade, elaboradas no poema através de três anotações, como se fossem três lições de como ver Lisboa:

Primeira anotação: «Lisboa nunca se conhece.
Teria de olhar para trás, para a acumulada memória.
Alguém que não esquecesse, seria essa a aposta.»
(QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671)

A primeira lição, portanto, seria que qualquer visão de Lisboa é parcial, incompleta, já que o presente é indissociável de seu passado e o olhar, preso nos limites da memória, não consegue ter uma visão totalizante do presente e atribuir-lhe completo

sentido. A compreensão se dá no caminhar, sempre *a posteriori*, no ir e vir pelo espaço das ruas, no movimento de recordação da "escura vertente do tempo", que reitera, situando historicamente o sujeito sempre em posições diferentes, movediças diante das imagens que vai recebendo do passado.

A passagem do tempo é sentida nesse movimento de reiteração, através da revisitação do legado que faz coabitar vozes, sobrepostas e fragmentadas, a chamarem o sujeito poético que busca conhecer seu lugar e sua própria voz. Assim, o poema nos traz a voz de Fernando Pessoa (1888 – 1935), evocando no título os poemas "Lisbon Revisited" (1923, 1926). O título em inglês, nos poemas pessoanos, sugere a visão de um sujeito que se sente estrangeiro em uma cidade na qual não se reconhece; aparece multifacetado diante de memórias dissemelhantes de tempos distintos:

> […] Outra vez te revejo,
> Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
> Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
> Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
> E aqui tornei a voltar, e a voltar,
> E aqui de novo tornei a voltar?
> Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
> Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
> Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?
>
> Outra vez te revejo,
> Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.
>
> Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —,
> Transeunte inútil de ti e de mim,
> Estrangeiro aqui como em toda a parte, […]
>
> […] Outra vez te revejo,
> Mas, ai, a mim não me revejo!
> Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
> E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
> Um bocado de ti e de mim!...
> (PESSOA, 2013, p. 300)

A Lisboa da infância, a cidade que era uma promessa de felicidade não comparece no horizonte imagético do sujeito. Face ao percurso desaventurado e diante do esvaziamento de qualquer projeto, a Lisboa "de outrora de hoje" torna-se mágoa

revisitada. O sujeito poético pessoano é, assim, indiferente ao legado, à civilização, preferindo não ter coisa nenhuma e escolhendo a solidão:

> Não: não quero nada
> Já disse que não quero nada.
> Não me venham com conclusões!
> A única conclusão é morrer. […]
>
> […] Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
> Eterna verdade vazia e perfeita!
> Ó macio Tejo ancestral e mudo,
> Pequena verdade onde o céu se reflecte!
> Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
> Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.
>
> Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
> E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!
> (PESSOA, 2013, p. 271, 272)

Neste poema, o sujeito se recusa a fazer parte da sociedade tal como ele a vê: "Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?" (PESSOA, 2013, p. 271, 272). Indiferente a tudo, sua própria língua e pátria tornam-se elementos estranhos. Luís Quintais, revisitando Fernando Pessoa, cria uma provocação:

> Segunda anotação: «Em Londres foram recenseadas
> cento e muitas línguas. Aqui algumas poucas menos.
> Sabe-se como é, pede-se grandeza, recebe-se a escória dos séculos.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671)

A segunda lição ironiza os anseios da história por dar a ver Lisboa como uma cidade cosmopolita e pela busca de um passado glorioso de Portugal e da língua portuguesa. "Reparo na distância. Ficaria parado, / perto da insubmissa tranquilidade das línguas esquecidas" (QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671). No poema de Luís Quintais, idioma e pátria sobrevivem nas sombras, são as "escorias dos séculos", resíduos de uma "manhã prometida", um ilusório legado desviado do projeto de grandeza. Nesta distância, entre o que projetamos e o que vemos, chegamos na terceira lição:

> Terceira anotação: «Simetria alheia à oratória das pedras.

Pretéritos. Aparas de sombra.»
(QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671)

Se o poema nos ensina uma forma disforme da cidade, cruzada por diferentes tempos, se a língua dos poetas que tanto a evocou, culmina em mudez, como, afinal, ver Lisboa? Resta vasculhar as sombras, os ecos, os resíduos do passado, sem pretensão de um retrato suntuoso e épico. As leis da revisitação ensinam a ver entre o que está e o que já não está. Em outras palavras, ensinam a perder, a apanhar o "mundo de esguelha" (QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671). Nesta perspectiva, Lisboa na poesia de Luís Quintais traz o eco de outra voz poética, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 – 2004):

SOPHIA EM LISBOA, AINDA

A tua cidade, a minha antiga cidade,
agora de muros riscados
pelo indecifrável gume do graffiti,
como se a luz intransparente
nos tivesse queimado
por dentro.
Que dizer dessa mão cruel
e escrevente?
O tempo dos assassinos
veio para estar,
aqui, a nosso lado,
sentado e escuro
na suburbana paragem.
Que dizer-te?
Um silvo flecte o ar.
É a tua voz distorcida,
dobrada pelo eco,
o da descrença.
(QUINTAIS, 2015a, p. 149)

A cidade de agora é distinta da rememorada pelo sujeito poético, afastando-se também da Lisboa evocada na poesia de Sophia. Não há semelhança entre passado e presente, há estranhamento. A mão que escreve o poema – assim como a mão que produziu o graffiti indecifrável nos muros – não dá a ver Lisboa. A luz é intransparente, as imagens não se revelam, a cidade não se abre como acontece na poesia de Sophia:

Digo:
«Lisboa»
Quando atravesso – vinda do sul – o rio
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas –
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
[…]
Digo o nome da cidade
– Digo para ver
(MELLO BREYNER ANDRESEN, 2015, p. 179)

"Que dizer?", "Que dizer-te?" (QUINTAIS, 2015a, p. 149), pergunta o sujeito no poema de Luís Quintais, "sentado e escuro", fazendo alusão às palavras que já não dão a ver, ou seja, há um estranhamento, a visão desvia-se da imagem da memória, daí a destruição no interior do sujeito, pois o tempo do "aqui" e "agora" não consegue presentificar o passado. A Lisboa de outrora, "A tua cidade, a minha antiga cidade" surge como imagem irresgatável.

A voz do sujeito, formada pelos ecos deste legado de vozes poéticas, retoma e ao mesmo tempo distorce a voz de Sophia, sendo nesse desvio, nessa distorção que se delineia sua própria voz já sem esperanças, como se a descrença que ela carrega vergasse o canto da tradição, prolongando o legado poético de forma mais rasteira, mais profana.

Portanto, falar de Lisboa na poesia de Luís Quintais é mobilizar um acervo literário, promovendo um diálogo intertextual que vai compondo um itinerário poético da cidade. Esse percurso leva-nos à "Rua Castilho" e ao poeta António Feliciano de Castilho (1800-1875):

RUA CASTILHO

Eu compreendia o poder da toponímia. Rua Castilho, escrevia-se, e o vírus da linguagem percorria o labirinto da história e da circunstância que fazia determinar-lhe os sentidos. Castilho fora um poeta cego envolvido em polémicas cuja esterilidade revelava o perfil de homens que juram mudar os seus tempos por reacção ao tempo de outros homens. Hoje, porém, é a figura de um poeta cego o que faz reverberar os códigos extremos, é o que faz desfilar a tradição e o que interpela o vazio que a tradição nos legou. A impressão solene e dolorosa de que chegados aqui não nos resta senão o medo ou a rasura, e que o caminho

> da rasura é o mais sedutor. Que tudo o resto é habilidade, técnica, ironia. Como são horrorosos os cegos porque olham para o que arde no insuspeito de uma paisagem onde nenhuma luz se escapa de tão densa. Mas Castilho é apenas uma pobre metáfora. Nada na sua habilidade soube destruir os seus próprios desígnios. Com a poesia sentimo-nos livres mesmo sob o advento das formas. Talvez Castilho se esquecesse que a solidão face ao arbítrio das ruas que se cruzam e apelam a nomes que se apagam nos cadernos do futuro nos reserva mais aventura que o sacramento entre homens de letras presos à sua ilusória relevância. O que se apaga deixa um vestígio de treva dentro de si e um cheiro a madeira ou a terra calcinada que nos persegue. A imoral, porque tão vaga, toponímia no coração de uma cidade detém mais lições que o proselitismo dos inflamados versos. (QUINTAIS, 2015a, p. 437)

O poema tece uma reflexão sobre a designação arbitrária dos nomes dos lugares e a referência à tradição literária a partir deles, ironizando que, ao se tornar nome de rua, António Feliciano de Castilho conquistou a relevância que a sua obra não obteve. Seu nome fixado na placa da rua torna-se, assim, um vestígio que persiste de um passado esquecido, um resíduo da vontade de fama desse escritor que, na segunda metade do século XIX, criticou os jovens escritores conhecidos como "Geração 70" ou "Geração de Coimbra", afastados da estética romântica e próximos do Realismo e do Naturalismo. Castilho, defensor do romantismo, acusou-os de falta de bom senso e bom gosto. Esse ataque foi respondido pelo escritor Antero de Quental (1842-1891), provocando uma polêmica que ficou conhecida como "Questão Coimbrã". Toda a disputa literária suscitada por Castilho, toda a preocupação em defender o bom senso e o bom gosto reduziram-se na figura de um poeta cego cujo nome é mais conhecido na cartografia da cidade de Lisboa do que nas páginas da literatura portuguesa.

Embora Lisboa constitua-se dos vestígios da história, de um legado compartilhável, ela não deixa de mobilizar igualmente um acervo de pessoas do convívio íntimo e afetivo do sujeito poético, compondo uma memória de rostos ausentes, um mosaico de experiências perdidas, ou seja, Lisboa é sobretudo linguagem. Imaginário recriado pelas palavras, redito e sitiado a partir dos resíduos de uma memória coletiva e individual, de um legado que é literário e histórico, mas que também colhe afetos, vivências da vida comum e cotidiana. Entre o familiar e o estranho, por um lado, Lisboa surge como abismo, um emblema, entre o sujeito e seu lugar, seu idioma, impossibilitando a apreensão das imagens e evidenciando um espaço subjetivo devastado, como uma

“morada que se espalha” (QUINTAIS, 2015a, p. 670, 671); mas, por outro lado, Lisboa não deixa de afetar, de invocar relações e sentidos, de possibilitar o ato de dizer, mesmo que seja um ato balbuciante para falar de um tempo perdido. Um ato de linguagem que recolhe “a poeira que lhe sobrou depois do esquecimento” (QUINTAIS, 2015a, p. 682).

3. *Isso? Também faço*: faces da apropriação

3.1. O processo paródico, entre repetição e transformação

Este capítulo propõe pensar a alegoria e a melancolia a partir de processos de apropriação, metarrepresentação, ou ainda, refuncionalização, os quais têm caracterizado a arte contemporânea, remetendo a trabalhos de produção e interpretação de imagens – verbais ou visuais – a partir de uma imagem ou texto primário. Trabalhos que recuperam outros, atribuindo novas funções às obras anteriores. Para isso, estudaremos recursos intertextuais e suas estratégias de repetição apurados na estrutura textual dos poemas. Segundo Julia Kristeva ([1974] 2018), a intertextualidade é "transposição de um (ou de vários) sistemas(s) de signos em um outro[1]" (KRISTEVA, 2018, p. 59, tradução nossa), o que exige uma nova articulação: um fragmento textual recuperado perde seu significado e contexto precedente, sendo reposicionado, transposto para um novo conjunto, um novo contexto enunciativo e de significação.

Os processos de relação e de transposição, intrínsecos ao trabalho intertextual, fizeram com que Gérard Genette ([1982] 2010), em seu livro *Palimpsestes* (*Palimpsestos*), formulasse categorias diferentes para examinar cada tipo de relação textual. Para Genette, a intertextualidade refere apenas à relação de copresença, ou seja,

[1] Texto fonte em francês: "[…] transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre".

à presença efetiva de um texto em outro, como os procedimentos de citação, plagio e alusão – quando se torna necessário resgatar o texto A para que o texto B torne-se inteligível. Ela remete a processos relacionais, sem incluir os de derivação e de transformação, denominados por ele de hipertextualidade: "(toda uma obra B deriva de toda uma obra A)" (GENETTE, 2010, p. 24). Portanto, segundo o crítico, é a relação hipertextual que evidencia processos de reescritura, imitação que pressupõe desvios, transformações, como a paródia, o pastiche e a imitação burlesca.

Ainda que o discurso teórico continue a nomear de intertextualidade as manifestações textuais de copresença e de derivação, Tiphanie Samoyault (2008) assinala que a divisão realizada por Genette permite "esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente" (SAMOYAULT, 2008, p. 32), nas quais o espaço do leitor enquanto intérprete fica ainda mais desafiador. Nesse sentido, Genette propõe pensarmos os processos hipertextuais através da concepção de palimpsesto:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. (GENETTE, 2010, p. 07)

Owens (2004) utilizou igualmente o termo palimpsesto para analisar o "impulso alegórico" que marca a arte contemporânea, evocando um objeto que persiste em seus vestígios, mas cuja escritura, significado primeiro, perdeu-se, portanto, ele chega incompleto – como a ruína, já identificada por Benjamin (2009) como paradigma da imagem alegórica, marca de presença e de ausência –, cabendo ao alegorista, ao reescrever, reproduzir ou interpretar, ressignificar o objeto. Por isso o impulso alegórico é tanto percepção, modo de olhar contemplativo – o qual Benjamin (2009) identificou ao temperamento melancólico –, quanto procedimento, processo de apropriação dos vestígios que nos chegam do passado: "A alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto" (OWENS, 2004, p. 115). Nessa perspectiva, considerar o palimpsesto como outro paradigma do trabalho alegórico é aproximar o

"imaginário apropriado" do jogo de ressignificação entre o luto e o lúdico descrito por Benjamin (2009). Ademais, assim como Genette (2010) aponta para a desvalorização das "obras derivadas de uma obra anterior", Owens (2004) expôs a depreciação do trabalho alegórico:

> O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (allos = outro + agoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica. (OWENS, 2004, p. 114)

Se o trabalho alegórico ocorre quando um fragmento é ressignificado ou que um texto é lido por outro, ele tende a designar o próprio comentário, evidenciando-se como modelo crítico: "É esse aspecto metatextual que é invocado sempre que a alegoria é atacada como interpretação simplesmente anexada *post facto* a um trabalho, um ornamento retórico ou floreio" (OWENS, 2004, p. 114). Nesta perspectiva de um "impulso alegórico" que marca a arte contemporânea, estudaremos, neste capítulo, o procedimento paródico como um dos recursos de apropriação intertextual e interartístico.

De origem grega, formada pelo prefixo "para" que tem o sentido de "contra", "oposição", ou ainda "ao longo de", e pelo vocábulo "aoidé" que significa "canto", o termo paródia remete à ideia de "cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia". (GENETTE, 2010, p. 27). Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), recupera a etimologia do termo, buscando combater a compreensão tradicional que reduz a paródia à imitação de outra obra com objetivo jocoso ou satírico. Hutcheon assinala que seu uso foi limitado a uma relação de contraste entre os textos – ligada à retórica irônica. Apesar de apontar que a ironia faz parte do discurso paródico como uma estratégia que permite decodificar, Hutcheon enfatiza que o jogo irônico tem sido sinônimo de ridicularização: "Nada existe no termo paródia que necessite da inclusão de um conceito

de ridículo, como existe nos termos piada, burla, burlesco" (HUTCHEON, 1985, p. 48). A visão tradicional que a compreende como imitação burlesca de modelos do passado perde de vista a dimensão de confrontação estilística – que mobiliza uma repetição com diferença –, além de não levar em conta o distanciamento crítico inerente ao funcionamento da ironia, "entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora" (HUTCHEON, 1985, p. 48).

A estrutura paródica apresenta, assim, um movimento paradoxal: funciona como força conservadora, que repete, fixando outras obras, mas é também força criativa, capaz de transformar a obra incorporada, originando novas sínteses: "Com a paródia, chegamos a um ponto limite: aquele em que textos e intertextos coexistem, se fundem, se interpenetram, sem deixar de mostrar sua diferença[2]". (TEIXEIRA, 2006, p. 390). Se esse processo de incorporação – ou apropriação – pela paródia possibilita deslocamento crítico e criativo da tradição, a "nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir, apenas a função é alterada" (HUTCHEON, 1985, p. 52). Desse modo, o processo de refuncionalização da paródia segue igualmente um princípio de continuação histórico-literária, o que leva Hutcheon a assinalar o significado "ao longo de" do prefixo "para", indicando uma relação de contiguidade entre os textos.

Os poemas a seguir permitem-nos pensar esse jogo de apropriação, entre repetição e transformação, no qual paródia e alegoria convergem:

CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY

— A questão é de saber
se uma palavra pode significar tantas coisas
— Não, a questão é de saber
quem manda
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 78)

No poema de Francisco Alvim, o trabalho paródico é introduzido por meio de uma citação que, segundo Hutcheon (1985), funciona como uma das estratégias textuais da

[2] Texto fonte em francês:"Avec la parodie, nous sommes parvenus à un point limite : celui où textes et intertextes cohabitent, fusionnent, s'interpénètrent tout en affichant leur différence".

paródia[3]. Através do título, recuperamos a referência direta ao texto primário, cujo acesso somente pelos versos seria menos imediato. Trata-se de um fragmento do capítulo 6, intitulado "Humpty Dumpty", da obra *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, escrita pelo matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson, escritor conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll. O fragmento textual, em sua obra, refere-se ao diálogo entre Alice e a personagem Humpty Dumpty:

> "A questão é", disse Alice, "se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes."
> "A questão", disse Humpty Dumpty, "é saber quem vai mandar – só isto."
> (CARROLL, 2002, p. 204)

Observamos que a relação intertextual produzida é de transposição, já que o poema efetua alterações em relação ao texto primário, ou seja, há uma reescritura – o que caracteriza a relação hipertextual para Genette. O contexto do diálogo, na obra de Carroll, mobiliza um grande jogo com as palavras. A própria expressão "Humpty Dumpty" é usada pejorativamente na língua inglesa com o sentido ofensivo de chamar alguém de "baixinho e gordo". A propósito disso, Gardner (apud CARROL, 2002) comenta que a inversão carrolliana baseada em Humpty Dumpty faz supor que nomes próprios – os quais individualizam seres – devam ter significações gerais e que nomes comuns – os quais têm sentidos gerais compartilhados socialmente – possam ter significações arbitrárias e dependentes da vontade do enunciador, afirmando que o humor de Carroll advém em grande parte de seu interesse pela lógica formal (CARROLL, 2002, p. 200). Carroll (2002, p. 204) escreveu: "palavra alguma tem um *sentido* inseparavelmente ligado a ela; uma palavra significa o que o falante pretende dizer com ela, e o que o ouvinte entende por ela, e isso é tudo..." (CARROLL, 2002, p. 204). Nessa mesma perspectiva, em seu

[3] Apesar de Antoine Compagnon (1979) considerar o ato de citar como elemento fundamental na ressignificação dos fragmentos textuais, Hutcheon o compreende como uma estratégia textual, um dos elementos base do gênero paródia: "Quero manter a designação por paródia desta relação estrutural e funcional de revisão crítica, em parte porque acho que uma palavra como citação é fraca demais e não transmite (etimologicamente e historicamente) nenhuma dessas ressonâncias paródicas de distância e diferença que encontramos presentes na referência da arte moderna ao passado. "Citação" poderia servir, de maneira geral, se estivéssemos a tratar apenas de adopção de outra obra como princípio estrutural orientador, mas a sua utilidade é, ainda assim, limitada". (HUTCHEON, 1985, p. 27, 28)

livro *Symbolic Logic*, (*Lógica Simbólica*), Carroll coloca as seguintes palavras na voz de Humpty Dumpty: "sustento que qualquer autor de um livro está plenamente autorizado a associar qualquer significado que lhe agrade a qualquer palavra ou expressão que pretenda usar. […] afirmo que todo escritor pode adotar sua própria regra, contanto, é claro, que ela seja coerente consigo mesma e com os fatos aceitos da Lógica" (CARROLL, 2002, p. 205–206).

O capítulo de *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, portanto, é todo permeado pela discussão em torno da linguagem. A grande questão do diálogo, no contexto da obra inglesa, é saber se o enunciador manda nas palavras ou se as palavras mandam no enunciador[4]. Francisco Alvim, ao parodiar Carroll, põe essa pergunta na ordem do dia, acrescentando uma outra: quem, afinal, enuncia? Se sua obra poética vai criando suas próprias regras baseadas na indeterminação das vozes ou no apagamento do sujeito poético, que concede a voz a outros, ora anônimos, ora personagens da tradição literária, montando um teatro de vozes movediças? O fragmento textual, apropriado no poema de Francisco Alvim, provoca uma reflexão sobre os aspectos formais de sua poesia. Nesse sentido, não podemos esquecer de que, em sua obra, o humor da polivalência das palavras em seu uso cotidiano acentua o desajuste das relações sociais. À vista disso, o processo paródico no poema promove uma refuncionalização da questão do diálogo quando a avistamos face ao contexto da sociedade brasileira, no qual as vozes em sua obra circulam, ou seja, recontextualizada no universo poético apresentado, situado historicamente e atento à cultura nacional viciada pela informalidade normatizada, a conversa se torna emblemática da identificação das assimetrias de classe: "a questão é de saber/ quem manda". Diante da verticalidade assimétrica, a argumentação e a polissemia das palavras perdem qualquer valor. Acima de todo argumento, de toda a pluralidade, prevalece a cultura do mando e do desmando que alicerça as práticas sociais brasileiras. Assim, a fina ironia dessa paródia reside em denunciar o contrassenso de uma sociedade que se pretende moderna – plural e polissêmica – baseando-se em relações de poder autoritário, quando não oligárquico. Neste prisma, torna-se ainda mais irônica a denúncia

[4] A esse propósito, Roger W. Holmes, em seu artigo "The Philosopher's Alice in Wonderland", dá a seguinte resposta: "Em certo sentido, as palavras são nossos senhores, ou a comunicação seria impossível. Em outro, nós somos os senhores; se fosse diferente não poderia haver poesia". (apud. CARROLL, 2002, p 207)

de uma sociedade autoritária vir de um diálogo entre Alice e a personagem infantil Humpty Dumpty, um ovo falante.

O poema a seguir realiza igualmente um trabalho paródico, repetindo e transformando, de modo a nos levar a ressignificar um fragmento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881:

> BRÁS CUBAS
>
> Ai nhonhô
> Cala a boca besta
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 111)

Este poema retoma o capítulo "O vergalho", no qual Brás Cubas, personagem branco, avista o antigo escravo de sua família, Prudêncio, um pouco depois de ele ter sido alforriado pelo seu pai. Na cena, Prudêncio espanca outro negro, que agora detinha como escravo:

> — Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
> — Meu senhor! gemia o outro.
> — Cala a boca, besta! replicava o vergalho.
> (MACHADO DE ASSIS, 2007, p. 167)

Ao avistar Brás Cubas, Prudêncio deixa sua posição de senhor de escravos e passa a se comportar servilmente, submisso ao antigo filho do dono que o fazia de cavalinho quando criança. Por ordens de Brás Cubas, Prudêncio deixa de castigar seu escravo. No romance, a fala "– Cala a boca, besta!" é de Prudêncio. Nhonhô é o tratamento que ele dirige à Brás Cubas. Francisco Alvim, capturando as relações ao avesso e a hierarquia social, do negro que continua submisso ao branco, mesmo após deixar de ser escravo e que, além disso, de oprimido passa a opressor, inverte a fala, evidenciando a ambiguidade de Prudêncio que, no poema, aparece ele mesmo apanhando de seu nhonhô. Em todo caso, nas duas cenas, Brás Cubas, homem branco, sai sempre por cima, ocupando posições privilegiadas e dominantes.

O fragmento do romance, recriado e contextualizado na poesia de Francisco Alvim, funciona junto com outras vozes que circulam em outros poemas, retrabalhando a temática da escravidão não apenas como memória de um passado atroz, mas expondo igualmente a desumanidade naturalizada nos preconceitos que se perpetuam, mesmo após a abolição. Diante da faceta democrática, de convivência social entre raças, o poema desentranha, mais uma vez, a mesma lógica oligárquica.

A paródia, portanto, no embate com a tradição, ao repetir, desloca, possibilitando distanciação crítica – denominado por Hutcheon (1985) de transcontextualização: "Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração com o novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor" (HUTCHEON, 1985, p. 19). A paródia envolve, assim, várias competências: "O codificador e, depois, o descodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual […]" (HUTCHEON, 1985, p. 50). O texto anterior é incorporado promovendo um efeito de negativo do texto evocado. Nesse sentido, a paródia aproxima-se do trabalho alegórico, já que o signo alegórico refere-se sempre a outro que o precede, com o qual não irá igualar-se: "O significado constituído pelo signo alegórico só pode então consistir na *repetição* de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir" (DE MAN, 1999, p. 227). O processo alegórico, portanto, implica perda. O movimento de repetição se dá em falha, a partir de signos que retornam naquilo que já não é – prática que alude à imagem do palimpsesto, ou da ruína.

As estratégias de incorporação e distanciação mobilizadas pela paródia não se limitam a uma relação intertextual. Como assinala Hutcheon, a paródia "é uma forma de discurso interartístico" (HUTCHEON, 1985, p. 13). É muito comum que um texto se aproprie de outros tipos de mídias, como o poema a seguir de Luís Quintais, que promove uma representação textual a partir de outra representação audiovisual:

> WARHOL E O HAMBÚRGUER
>
> Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa. Respeitamos solenemente os quatro minutos e qualquer coisa. Degustamos os quatro minutos e qualquer coisa. E nada aquém ou além da degustação. Alguém terá arquivado solene degustadamente o lixo. A

> aura, porque disso se trata, vem do lixo, e nós regozijamo-nos sempre com relicários e degustações. (QUINTAIS, 2015a, p. 148)

O elemento que serve de fonte primária parodiada é uma cena gravada para o filme *66 Scenes from America*, (*Cenas da América*), produzido pelo cineasta experimental dinamarquês Jørgen Leth, em 1982. A cena, que dura 4 minutos e 28 segundos, mostra o ícone da cultura pop, Andy Warhol, comendo um hambúrguer. A ausência de trilha sonora e de imagens no segundo plano faz com que nossa atenção seja centralizada em sua degustação. Ao final, Warhol rompe o silêncio e pronuncia: "Meu nome é Andy Warhol e acabei de comer um hambúrguer". Essa cena nasceu da vontade de Jørgen Leth de mostrar traços da sociedade norte-americana, sendo o *fast-food* – em específico o hambúrguer – um produto comum consumido por diferentes classes sociais. Posteriormente, o registro foi utilizado como comercial pelo Burger King, ocasionando uma ambiguidade – já comum nos trabalhos de Warhol – entre arte e publicidade.

O poema de Luís Quintais, ao parodiar o vídeo, não se limita a fazer uma representação de seu conteúdo, resumido à frase "Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa". A reiteração temporal, ecoando os "quatro minutos e qualquer coisa" reforça, aliás, o vazio do conteúdo do vídeo. Resta contar o tempo da degustação. O poema funciona como um comentário crítico, deslocando nosso olhar da cena em si para uma reflexão sobre ela. Ele faz pensar no fato de que um gesto banal – comer hambúrguer – é apresentado como evento suntuoso, performance artística, cujo preciosismo lhe é atribuído pela presença do famoso Warhol. Se a mistura entre arte e mercadoria lança a arte num espaço de consumo, faz também com que a mercadoria surja maquiada de trabalho estético. A ironia do poema reside no desnudamento da relíquia, em mostrá-la como mercadoria, além de apontar o contrassenso de apreciarmos e designarmos a arte pelo status em torno dela.

Ao realizar uma abordagem crítica, o poema promove uma refuncionalização da representação. A função agora é refletir sobre o vídeo e sobre a arte, e não caracterizar os americanos, nem vender hambúrguer. À vista disso, Hutcheon tem assinalado a função de revisão crítica que a paródia vem desempenhando na arte contemporânea, considerando o gênero como "uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade" (HUTCHEON, 1985, p. 13). Nessa perspectiva, a refuncionalização e a

revisão crítica, mobilizadas pelos poemas, transformam o material apropriado, criando uma nova forma que depende do gesto de decodificação do leitor na produção de sentido paródico, envolvendo percepção e interpretação. Se o leitor não consegue identificar a paródia, "limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo" (HUTCHEON, 1985, p. 50). A nova forma abre diferentes possibilidades de leituras, dando a ver outros conteúdos. Por desafiar a teoria da arte que busca assegurar uma unidade orgânica da forma e do conteúdo, a paródia tem sido rejeitada. Por isso, Hutcheon afirma que ela "precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa" (HUTCHEON, 1985, p. 14).

Portanto, a paródia partilha com a alegoria não somente os "impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias" (HUTCHEON, 1985, p. 39), o movimento de apoderar-se e de recontextualizar, ou ainda a comum atribuição de um papel ativo ao leitor no processo de ressignificação. Ambas podem funcionar como comentário, evidenciando-se como modelo crítico. Se Owens afirmou que este aspecto metatextual da alegoria foi reduzido a um suplemento, Hutcheon, na mesma direção, declara: "O que se torna claro com esse tipo de ataques é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o génio, a originalidade e a individualidade" (HUTCHEON, 1985, p. 14). A alegoria e a paródia, portanto, respondem a uma contemporaneidade na qual há um esvaziamento da ideia de pureza e essência das obras de arte. Respondem a um enfraquecimento de representações totalizantes, unitivas. Neste horizonte, a arte é coisa impura, no sentido de afastar-se de uma visão autêntica ou original, e apresentar-se como reaproveitamento, recriação, mobilizando todo um legado por meio de uma reciclagem de materiais, sem deixar de ser inovadora. O poema a seguir de Luís Quintais expõe de forma exemplar esse princípio de continuação histórico-literária que repete e transfigura:

HERBERTO, EPITÁFIO

O amador disse ser,
no já crepúsculo de uma vida,
a coisa amada, a poesia.
De metamorfoses se faz a face
do agora morto, o vento torce
vestígios de Inverno,
o mar parece calmo mas contém
futuras iniciações
de que nada sabemos, ainda.

(QUINTAIS, 2017a, p. 142)

Para abordar a perda do poeta português Herberto Helder e a metamorfose de seu corpo em sua obra poética que permanecerá após sua morte, Luís Quintais se apropria da poesia helderiana, parodiando a primeira parte do poema "Tríptico", publicado em 1962, o qual, por sua vez, é uma paródia do famoso soneto de Camões "Transforma-se o amador na coisa amada", de 1595:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semideia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim coa alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como matéria simples busca a forma.
(CAMÕES, 2016, p. 23)

O soneto de Camões é frequentemente evocado pelo tema do platonismo, representando um amor idealizado. Nele, o amador transforma-se na própria ideia, excluindo o horizonte erótico. Herberto Helder, ao parodiar Camões, explora justamente essa dimensão erótica do amor, promovendo uma refuncionalizão do poema:

TRÍPTICO

I
Transforma-se o amador na coisa amada com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado

silêncio da sua última vida.
O amador transforma-se de instante para instante,
e sente-se o espírito imortal do amor
criando a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
E a coisa amada é uma baía estanque.
É o espaço de um castiçal,
a coluna vertebral e o espírito
das mulheres sentadas.
Transforma-se em noite extintora.
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
que escuta
fica com aquele grito para sempre na cabeça
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito
do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.
E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.
(HELDER, 2015, p. 13, grifo nosso)

O texto helderiano corporifica a coisa amada, concretizando o desejo da carne em "ruído e silêncios". Nesse sentido, se a coisa amada e desejada – na qual se transforma o amador – configura imagens de mulheres, há também a suspeita de que ela possa ser a linguagem e seu trabalho poético, igualmente permeada de "ruído / e silencio". Nessa perspectiva, o amador transforma-se em sua própria poesia, "Corre pelas formas dentro", de modo que o poema pode aludir ao ato sexual entre um homem e uma mulher, mas faz pensar também no trabalho poético do amador – poeta – e da coisa amada – a palavra –,

a qual é moldada por ele e lhe permite a criação do mundo vibrante a sua volta. Nessa ótica, a figura da mulher que escuta poderia remeter ao leitor que recebe o eco do poema e o reverbera em seu próprio corpo, transformando-se e fazendo ecoar: "E o amador e a coisa amada são um único grito", diante da reverberação da poesia que transforma o mundo.

Neste jogo de revisitação da tradição literária, a paródia e a alegoria operam como estratégias de inovação que passam pela reescritura e releitura dos fragmentos apropriados: "o vento torce / vestígios de Inverno" (QUINTAIS, 2017a, p. 142). A própria ideia de autoria individual é problematizada nestes trabalhos, na medida em que o autor retoma trabalhos de outros em seu processo de produção, além de o papel do leitor ser tão importante quando o do(s) autor(es) na construção de conteúdos. Por isso Benjamin (2009) destacou a forma interpretativa da alegoria e o trabalho de produção de sentido do leitor, que a partir da sua experiência ontológica, vai ressignificar os restos, as ruínas, os fragmentos que lhe chegam do passado, interferindo, alterando e atualizando o legado histórico e literário. À vista disso, Benjamin aproxima-se – e de certa forma antecipa – o que ficou conhecido como a estética da recepção[5].

Se a alegoria e a paródia mostram um esvaziamento das origens, elas não deixam de suscitar novos começos, transformando algo em outra coisa, propondo ler de outro modo. Nessa perspectiva, retomo a questão colocada no poema "Conversa de Alice com Humpty Dumpty", de Francisco Alvim: quem enuncia? Dita de outra forma, existe um autor que manda nas palavras? O inacabamento das vozes em sua poesia a torna maleável, fragmentando a voz poética, de modo que cada parte de diálogo pode ser atribuída arbitrariamente e ressignificada. Retomando igualmente o poema "Warhol e o hambúrguer", de Luís Quintais, como interpretar o vídeo? Se o poema, ao parodiá-lo, esvaziou seu conteúdo, chamando nossa atenção para o caráter aurático do registro, não foi o caso da apropriação feita pelo Burger King, cuja degustação de Warhol foi usada para estimular a venda de hambúrgueres. Dessa maneira, cada um dos poemas acima, cada uma das apropriações atribuiu novas funções ao material recuperado.

[5] A propósito da estética da recepção, ler *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss (1994).

Os poemas analisados permitem, assim, descortinarmos um pouco do "imaginário apropriado" (OWENS, 2004) da produção poética recente de língua portuguesa, apontando que, tanto no Brasil (eixo Rio-São Paulo) quanto em Portugal, a arte contemporânea tem manifestado um "impulso alegórico" (OWENS, 2004) que resgata vestígios do passado e ressignifica. Este gesto mobiliza diversas estratégias intertextuais e interartísticas, como é o caso da paródia, cujo trabalho entre repetição e transformação revela modos diversos de reunir fragmentos da história e da tradição, promovendo deslocamento crítico e criativo.

3.2. Compilação e bricolagem, *o trabalho da citação*

O repertório movimentado pelas práticas de apropriação leva-nos a percorrer muitos poemas como se estivéssemos diante de uma compilação de citações colhidas de diversas fontes. Como estratégia intertextual, o gesto de citar, isto é, de remover e descontextualizar fragmentos de outras obras para inseri-los num espaço outro, remete à relação de copresença descrita por Genette (2010). No entanto, o intertexto deslocado, longe de estagnar-se como mero adorno sobreposto, tem se manifestado na poesia contemporânea como dispositivo que faz movimentar seu novo contexto, num jogo combinatório transitório, "que desconhece as suas regras e que nos leva a reinventá-las na dependência das circunstâncias da leitura, efêmeras, por definição" (PERLOFF, 2013, p. 90). Como indica sua etimologia, oriunda do latim, *citare* significa fazer mover, convocar, ou ainda "fazer passar do repouso à ação" (COMPAGNON, 1996, p. 60). A citação produz uma dinâmica de produção de sentidos em sua mistura à trama do texto, em seu atrito com outros discursos, com outras citações, constituindo um tecido textual movente:

> Isso pode ser facilmente entendido: a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido é a sua resolução. (COMPAGNON, 1996, p. 58, 59)

A potência de elaboração e ressignificação da citação é, assim, reavivada pela leitura como ação criativa que põe em circulação, em fricção, os diferentes textos, funcionando como força de trabalho: "ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das

forças atuantes: ele é essencialmente variável" (COMPAGNON, 1996, p. 47). Seguindo a linha da estética da recepção, Antoine Compagnon destaca a importância do leitor como "força atuante" que constrói, de modo que a obra é compreendida como um objeto a ser reordenado pelo ato de leitura:

> O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático "deslocado" e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (LAURENT, 1979, p. 29)

A citação, como uma das estratégias intertextuais, é uma ferramenta de produção de sentidos que aproxima o processo de leitura do trabalho de bricolagem, isto é, de uma atividade de montagem ou reciclagem de materiais: "A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação" (COMPAGNON, 1996, p. 15). O crítico associa o ato de escrita e de leitura ao jogo do recorte e da colagem, pensando ambos, autor e leitor, como um *bricoleur* que "trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha" (COMPAGNON, 1996, p. 39).

Iniciemos, então, o jogo de linguagem a partir da leitura de um poema de Francisco Alvim:

> COM NINGUÉM
>
> *The city telephones are highly emotional*
> *They howl whine and shriek*
> *They sulk: refusing to be coaxed*
> *into a dialling tone*
> *no matter*
> *how hard you try*
> *They have tantrums: cutting*
> *you off*
> *in mid conversation*

Aqui não converso com ninguém

Los obispos elaboran documentos
La démission du Ministre du Plan traduit le malaise économique
Aumentos de sueldos
En busca de un milagro

Me passa o cigarro

La clase media va ahora
al purgatorio

(problemáticos contraditórios heróis brancos
e bonitos)

Mañana me voy
con Georgia
mañana me voy

Você se lembra de anteontem? *ouvidos acostumados*
a distinguir à distância o rumor das coisas que se aproximam
percebem sob o tropel confuso das massas cuja sombra começa
a dominar o horizonte da nossa cultura os passos do homem de
destino não há a estas horas país que não esteja à procura de um
homem isto é de um homem carismático ou marcado pelo destino
para dar às aspirações das massas uma expressão simbólica
imprimindo a unidade de uma vontade dura e poderosa ao caos
de angústia e de medo de que se compõe o patos ou a demonia
das representações coletivas não há hoje um povo que não clame
por um César

Detesto esta cidade
O seu problema é que você está ficando velho
Velho, eu? Você é quem está ficando velho

Les indices récents d'une légère baisse de la popularité du
président et de son gouvernement dans l'opinion publique
ne seraient pas étrangers au choix opéré

Me passa o cigarro

ne distinguait plus la raison de son plaisir, tandis que Roberte,
les cuisses et les fesses ruisselantes de l'impertinence de nos
deux néophytes, s'abandonnait à ses ultimes secousses, ahanant
et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre et de
députée devenant pute entre Condorcet et Saint Lazare

Oh, que famintos beijos na floresta

frustration at your fingertips
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 20–22)

Marcado pelo plurilinguismo, pela forma irregular das estrofes, assim como pelo hibridismo de gêneros textuais, este poema apresenta uma estrutura fragmentada, aberta e flexível que faz pensar na noção de descentramento elaborada por Linda Hutcheon (1991) para caracterizar as poéticas da pós-modernidade (HUTCHEON, 1988). Numa primeira leitura, o efeito é o da vertigem ante a polifonia das vozes que, além de divergirem no uso da língua, variando entre inglês, francês, português e espanhol, diferem quanto a suas posições no discurso, sugerindo igualmente desavenças no plano temático – também descontínuo. Ao adentrarmos o poema em reiteráveis releituras, o efeito inicial de vertigem dá lugar a uma desconfiança: estar diante de um amálgama de citações costuradas por pedaços de diálogos. Tal impressão leva o olho a enxergar trechos escritos em itálico, suscitando outras dúvidas: será que esses trechos são citações e os outros não? Será que podemos fiar-nos a essa marca tipográfica?

O poema reuni diferentes vozes, discursos e conteúdos. O plurilinguismo e a polifonia evidenciam a configuração do(s) sujeito(s) poético(s) através da compilação de diferentes planos: o biográfico – do poeta diplomata –, o social – de um cidadão possivelmente brasileiro que atravessa as situações evocadas –, e o performático – do "eu" do tempo presente da cena, do aqui e agora dialógico (expresso nos trechos que não estão em itálico) e que parece ter uma posição distanciada dos eventos. A montagem realizada pela apropriação do discurso alheio acaba por misturar esses planos, deslocando constantemente o leitor e solicitando reiteráveis interpretações. O gesto de leitura segue por um terreno instável, no qual as forças atuantes produzem um movimento paradoxal, entre a vontade do leitor de juntar, de bricolar, de costurar o texto, e o caráter desagregador dos fragmentos. Diante dessa montagem, o poema de Francisco Alvim faz lembrar a estrutura dos cantos de Pound, cuja influência é reconhecida pelo poeta na entrevista realizada em 2018:

> O interessante dos cantos é que o Pound faz uma montagem que é outra coisa que eu peguei muito dele. Ele fragmenta e entra tudo ali, entra anedotas, entra perfis que ele faz de contemporâneos, entra doutrina econômica, entra um mundo de coisas, […] eu via o teatro que ele fazia com aquilo tudo e aquele teatro me impressionava. O teatro do conhecimento, quer dizer, aquele espírito equivalente a um criador do renascimento que está com o mundo todo para ser formado. (MOREIRA, 2020, p. 24)

Somos provocados, assim, a enveredar pelo jogo intertextual do poema e a buscar as referências, ao mesmo tempo em que arriscamos combinar fragmentos, reinventando cenas, traçando passagens que são possibilidades de leitura.

Na primeira estrofe – em itálico e inteiramente em inglês –, temos uma situação de conversa extremamente tensa. Os telefones surgem como metonímia das pessoas que se exprimem com bastante exaltação e fúria: gritam, se recusam a serem persuadidas:

> *The city telephones are highly emotional*
> *They howl whine and shriek*
> *They sulk: refusing to be coaxed*
> *into a dialling tone*
> *no matter*
> *how hard you try*
> *They have tantrums: cutting*
> *you off*
> *in mid conversation*
>
> *Os telefones da cidade são altamente emocionais*
> *Eles uivam, gemem e gritam*
> *Eles ficam amuados: recusando-se a ser persuadidos*
> *em um tom de discagem*
> *Não importa o quanto você se esforça*
> *Eles têm acessos de raiva: cortando*
> *você fora no meio da conversa*
> (Tradução nossa)

Com a insistência de uma voz que diz "você" com a possibilidade de evocar um "eu", há um corte: "*you off / in mid conversation*". A exclusão dessa voz em desacordo com as outras parece ser a solução do conflito. Diante dos vazios semânticos que ocultam o conteúdo por trás dessa tensão, somos mobilizados a projetar um cenário que está ausente e a inquirir o emaranhado de vozes no qual, por vezes, um sujeito se exprime em primeira pessoa, em desajuste com seu meio. Talvez por isso, a voz em primeira pessoa, além de despontar isolada na segunda estrofe, expõe sua segregação em outra língua – português: "Aqui não converso com ninguém".

A terceira estrofe, escrita em itálico, mistura o espanhol e o francês, descortinando um cenário político em tensão, como se fossem trechos de notícias de jornais sobre o contexto político de algum país:

Los obispos elaboran documentos
La démission du Ministre du Plan traduit le malaise économique
Aumentos de sueldos
En busca de un milagro

Os bispos elaboram documentos
A demissão do Ministro do Planejamento traduz o mal-estar econômico
Aumentos salariais
Em busca de um milagre
(Tradução nossa)

Algo infortunado aconteceu, mas só temos acesso as reações que parecem ser suscitadas por tal contexto dramático. Entretanto, o último verso "*En busca de un milagro*", sugere desespero e insuficiência dessas ações. Ainda que o assunto esteja encoberto, os fragmentos de informações ampliam a tensão do cenário poético. Talvez por isso, na quarta estrofe, uma voz, novamente em primeira pessoa e em português, solicita um cigarro.

A passagem da terceira à quarta estrofe introduz uma performance discursiva, deslocando – como em outros momentos do poema – o plano enunciativo para o plano da enunciação. Avistamos uma cena teatralizada de um sujeito que pede um cigarro, portanto, ele não deve estar sozinho nesse espaço de encenação. Percebemos um paradoxo, pois se na segunda estrofe, a qual também é deslocada para o plano da enunciação, o sujeito afirma que não conversa com ninguém, constatamos que tal afirmação já se dá numa encenação de diálogo. O paradoxo é acentuado quando lemos o título "Com ninguém", formado por uma preposição que indica "em companhia de" e por um pronome indefinido indicando "nenhuma pessoa", ou seja, se o título aponta para uma situação de solidão, as vozes em cena mostram o contrário. Esse paradoxo levanta a seguinte questão: será, então, que as vozes se comunicam realmente? Qual é o assunto ocultado pelas vozes e disperso nos versos? Diante dessa perspectiva teatral, é igualmente interessante que os diálogos sejam os trechos que não estão escritos em itálico, o que nos leva a imaginar os demais trechos como interferências da cena: falas, notícias, música, leituras etc.

A estrofe seguinte expõe uma temática social, mostrando a classe média no purgatório, o que nos faz pensar em sua posição intermediária no estrato social: não está no inferno dos pobres, mas também não alcançou o paraíso dos ricos:

La clase media va ahora
al purgatorio

A classe média vai agora
ao purgatório
(Tradução nossa)

O purgatório, como espaço da classe média, ilustra um lugar ou condição temporária de tormento, pois exige um constante e duplo esforço: ela visa atingir o paraíso, a classe rica a qual almeja pertencer, buscando assemelhar-se a ela, ao mesmo tempo em que teme ir para o inferno, a classe dos pobres da qual tem pavor, aversão, repelindo qualquer identificação ou aproximação. No prisma de uma necessária salvação, podemos ler a sexta estrofe: "(problemáticos contraditórios heróis brancos / e bonitos)". Se os heróis são figuras que realizam ações excepcionais, seres idealizados aos quais todo um povo se identifica e admira, no poema, os heróis não são tão prestigiosos assim. "Problemáticos e contraditórios" lança a chave irônica desses heróis "brancos e bonitos", levando-nos a pensar nos colonizadores. Diante disso, qual seria a beleza da colonização? Como os heróis brancos podem ser bonitos se promoveram ações desumanas, como a escravidão?

A sétima estrofe possivelmente recupera uma canção. As rimas entre o primeiro e terceiro verso lembram um refrão ou estribilho, como parte principal de uma música que se repete, sobretudo em músicas populares:

Mañana me voy
con Georgia
mañana me voy

Amanhã me vou
com Geórgia
amanhã me vou
(Tradução nossa)

Neste âmbito, "*Mañana me voy*" provavelmente retoma um gênero musical folclórico denominado "tonada". No conjunto de melodias e cantos reunidos no cancioneiro tradicional chileno, há uma tonada parecida com os versos de Francisco Alvim: "Mañana me voy pa` Francia" (Amanhã me vou pra França). Em todo caso, o

fragmento textual, lido em combinação com as demais estrofes, nos faz pensar em um desejo de fuga diante de um contexto adverso.

Ainda que não saibamos exatamente o(s) conteúdo(s) por trás das tensões e dos temores incrustados nos versos, a oitava estrofe descortina um país em específico. Ela é constituída a partir da citação de um texto escrito por Francisco Campos (1891 – 1968), jurista que foi ministro da justiça no governo de Getúlio Vargas, principal mentor do Estado Novo e autor da Carta Constitucional de 1937 que dissolveu o congresso e concentrou poderes ditatoriais nas mãos de Vargas. O excerto citado refere-se ao texto "A política e o nosso tempo", o qual foi escrito para uma conferência proferida em 28 de setembro de 1935. O poema retoma em particular a parte intitulada "Aparição de César". Posteriormente, esse texto foi publicado em formato de livro, *O Estado Nacional. Sua estrutura. Seu conteúdo ideológico*:

> As massas encontram-se sob a fascinação da personalidade carismática. Esta é o centro da integração política. Quanto mais volumosas e ativas as massas, tanto mais a integração política só se torna possível mediante o ditado de uma vontade pessoal. O regime político das massas é o da ditadura. A única forma natural de expressão da vontade das massas é o plebiscito, isto é, voto-aclamação, apelo, antes do que escolha. Não o voto democrático, expressão relativista e cética de preferência, de simpatia, do pode ser que sim pode ser que não, mas a forma unívoca, que não admite alternativas, e que traduz a atitude da vontade mobilizada para a guerra.
>
> Há uma relação de contraponto entre massa e César. Os ouvidos habituados a distinguir, à distância, o rumor das coisas que se aproximam, percebem, sob o tropel confuso das massas, cuja sombra começa a dominar o horizonte da nossa cultura, os passos do homem do destino.
>
> Essa relação entre o Cesarismo e a vida, no quadro das massas, é, hoje, um fenômeno comum. Não há, a estas horas, país que não esteja à procura de um homem, isto é, de um homem carismático ou marcado pelo destino para dar às aspirações da massa uma expressão simbólica, imprimindo a unidade de uma vontade dura e poderosa ao caos da angústia e de medo de que se compõe o pathos ou a demonia das representações coletivas. Não há hoje um povo que não clame por um César. Podem variar as dimensões espirituais em que cada povo representa essa figura do destino. Nenhum, porém, encontrando a máscara terrível, em que o destino tenha posto o sinal inconfundível do seu carisma, deixará de colocar-lhe nas mãos a tábua em branco dos valores humanos. (CAMPOS, 2002, p. 21–22, grifo nosso)

Os trechos sublinhados são aqueles que aparecem quase inalteráveis no plano enunciativo do poema, introduzidos por uma voz que reitera a encenação de um diálogo: "Você se lembra de anteontem?". Essa questão recupera uma memória passada, indicando, ao mesmo tempo, uma proximidade desse contexto autoritário com o contexto do presente. A busca de um herói, de um César, assim, pode remeter igualmente aos políticos de sempre, majoritariamente brancos. Na introdução do livro no qual encontramos a citação, lemos a seguinte apresentação de Nélson Jahr Garcia: "no texto que ora reproduzimos, [Francisco Campos] conseguiu apresentar argumentos aparentemente bem fundamentados, sólidos e coerentes justificando que a ditadura estadonovista seria o regime mais adequado para o Brasil daqueles dias" (CAMPOS, 2002, p. 06). O texto de Francisco Campos, transportado para a poesia de Francisco Alvim, vai funcionar com as vozes que circulam no poema as quais também buscam persuadir, discutem, indispõem-se, compondo um cenário que oscila entre o sério e o leviano, entre indagações de ordem pública e privada, como podemos observar na estrofe nona. Localizada entre dois enunciados de certa gravidade, ela não só desloca o texto para o plano da enunciação, como desvia nosso olhar para um comentário sobre o(s) sujeito(s) poético(s) que se exprimem em português:

> Detesto esta cidade
> O seu problema é que você está ficando velho
> Velho, eu? Você é quem está ficando velho

A citação que compõe a décima estrofe foi retirada de um artigo do jornal francês *Le Monde*, publicado dia 16 de agosto de 1979, intitulado "M. Delfim Neto est nommé ministre du plan" (O Sr. Delfim Neto foi nomeado ministro do planejamento):

> En choisissant le camp des partisans de la poursuite du développement contre celui des défenseurs d'un refroidissement de l'économie comme moyen de lutte contre l'inflation (près de 60 %, cette année), le président Joao Figueiredo a été, semble-t-il, guidé par le souci de concilier la politique économique de son gouvernement et les impératifs sociaux de l'« ouverture démocratique ». Les indices récents d'une légère baisse de la popularité du président et de son gouvernement dans l'opinion publique ne seraient pas étrangers au choix opéré par le général Figueiredo. (LE MONDE, 1979, grifo nosso)

> Ao escolher o campo dos partidários da busca do desenvolvimento contra o dos defensores do esfriamento da economia como meio de combate à inflação (quase 60% este ano), o presidente João Figueiredo parece ter sido guiado pelo desejo de conciliar a política econômica do seu governo e os imperativos sociais de "abertura democrática". Os indícios recentes de um ligeiro declínio na popularidade do presidente e de seu governo na opinião pública não estariam desvinculados da escolha feita pelo General Figueiredo. (Tradução e grifo nosso)

Delfim Netto foi ministro do Planejamento de 1979 a 1985. Sua gestão anterior, enquanto ministro da Fazenda dos governos militares de Costa e Silva (1967 – 1969) e de Médici (1969 – 1973), ficou conhecida como o "milagre econômico":

> Sua gestão no Ministério da Fazenda foi marcada por um período de desenvolvimento econômico internacional, com muita facilidade de empréstimos, que no Brasil ficou conhecido como os anos do "milagre econômico". Entre 1968 e 1973, o país vivenciou um crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) de em média 11%, queda da inflação e aumento do poder aquisitivo do empresariado e da classe média, fator que possibilitou o aumento do consumo e da produção de bens duráveis, especialmente eletrodomésticos e automóveis. No final desse período, no entanto, com a volta da inflação, a dívida externa brasileira triplicou entre 1967 e 1972 e a concentração de renda se agravou, prejudicando a camada mais pobre da população. (*Memórias da ditadura.* Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/delfim-netto/)

Quando assumiu o ministério do Planejamento, a conjuntura era de crise econômica diante da qual a classe média perdia seu poder aquisitivo. Portanto, esta citação, costurada com as demais, nos possibilita visualizar um contexto social e político que atravessa o poema como plano temático produzindo tensão entre as vozes. Se Delfim Netto desponta como um herói – branco – que, em seu milagre econômico, salvará o Brasil em 1979 num horizonte de abertura democrática, não podemos perder de vista que foi o mesmo herói que assinou o Ato Institucional Nº 5, em 1968, o qual endureceu o regime militar. As citações tecem, assim, um percurso histórico brasileiro como um ciclo de repetição de governos autoritários. Elas mobilizam uma memória que mostra a "abertura democrática" como um horizonte inatingível, uma promessa que tarda o tempo, ou seja, que adia a ação e a perspectiva de mudança para um futuro que não chega. Talvez,

por essa consciência histórica que implica um olhar desolado, a voz em primeira pessoa se queixe em português, reclame, não quer conversar com ninguém.

É interessante que a notícia a respeito de Delfim Netto seja uma citação de um jornal francês de 1979. Afinal, Delfin Netto foi embaixador do Brasil na França entre 1974 e 1978. Francisco Alvim, que também participou das relações internacionais brasileiras, atuando como secretário da representação do Brasil junto à Unesco em Paris de 1969 a 1971, ficou fora do corpo governamental após essa missão, retomando sua carreira diplomática somente em 1995, ano em que atuou como cônsul geral do Brasil em Barcelona. No limiar entre o fora e dentro, atravessando versos poliglotas que apontam sempre para temáticas inquietantes, a voz em primeira pessoa volta a solicitar um cigarro, na estrofe onze, derradeiro verso performático do poema.

Apesar das referências diretas ao Brasil, as quais nos permitem constituir parte do cenário poético, associando as tensões, os temores e a situação dramática aludidos nos versos à conjuntura político e social brasileira, as diferentes línguas e as fontes internacionais espalham o drama para todos os lados, ou, pelo menos, para o lado do ocidente. Nesse sentido, a décima segunda estrofe traz outra citação, em francês, descrevendo um ambiente político misturado entre a esfera pública e privada, entre o discurso sério e cômico:

> Et quand le gras du pouce de Roberte l'effleura — était-ce l'éclair des ongles nacrés ? — X. ne distinguait plus la raison de son plaisir, tandis que Roberte, les cuisses et les fesses ruisselantes de l'impertinence de nos deux néophytes, s'abandonnait à ses ultimes secousses, ahanant et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre, et de députée devenant pute entre Condorcet et Saint-Lazare (KLOSSOWSKI, 1978, p. 100)
>
> E quando o polegar carnudo de Roberte roçou nele – seria a luz das unhas madrepérolas? – X. já não distinguia o motivo de seu prazer, enquanto Roberte, com as coxas e as nádegas molhadas pela impertinência de nossos dois neófitos, se entregava aos solavancos finais, arfando e mandando a todos os diabos suas obrigações na Câmara, e de deputada tornando-se puta entre Condorcet e Saint-Lazare (Tradução nossa)

Esta estrofe é uma citação do romance *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959) do escritor francês Pierre Klossowski (1905 – 2001), o qual constitui o primeiro volume

da trilogia seguida das obras *Roberte ce soir* (*Roberta hoje à noite*) (1954) e *Le Souffleur* (*O soprador*) (1960). Posteriormente, em 1965, as três obras foram reunidas no livro intitulado *Les Lois de l'hospitalité* (*As leis da hospitalidade*). Esses romances, caracterizados pela crítica como audaciosos e pornográficos, constroem-se em torno das personagens Roberte, uma burguesa obcecada pelo seu corpo, e seu marido perverso Octave, um velho professor de teologia. A cena recortada expõe um jogo entre as palavras "Chambre", "députée" e "Chambre des Députés", o qual desvia nosso olhar do espaço público para o privado. Somos levados a associar a descrição erótica ao discurso político. Os versos "*ahanant / et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre*" tornam ambíguo o papel da personagem Roberte, assim como a própria função política. Tal ambiguidade é reforçada pela expressão "*de députée devenant pute*". A ironia da cena é acentuada com a referência à Condorcet, matemático e político francês, representante do Iluminismo, e à Saint Lazare, antigo leprosário, cedido à congregação religiosa fundada por São Vicente de Paulo, em 1632, transformado em prisão para pessoas excluídas de suas famílias, o que promove um contraponto entre o sagrado e o profano. Este contraponto também é notável no espaço da cena, circunscrito entre a rua Condorcet e a rua Saint Lazare, lugar público de prostituição e espaço estadual da Assembleia Nacional.

Continuando em tom irônico, o poema finaliza com imagens eróticas, como se os "Heróis", os "Césares" de nações diversas fossem, agora, receber seus prêmios, suas musas. A penúltima estrofe "*Oh, que famintos beijos na floresta*" é uma citação do canto IX da obra *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões. Essa epopeia celebra os grandes "feitos da famosa / Gente" (CAMÕES, 2020), referindo-se aos portugueses, narrando a expansão marítima de Portugal, para contar o passado histórico glorioso desta nação. Composta de X cantos, o canto IX retrata a "Ilha dos amores" que surge na rota do retorno dos heróis navegadores, como lugar místico onde Vênus os recompensa, pedindo a Cupido que atire flechas às Ninfas para receberem os destemidos guerreiros portugueses. Apaixonadas e calorosas, elas gratificam seus amantes em versos eróticos que se contrapõem ao louvor da fé cristã:

> Oh, que famintos beijos na floresta,
> E que mimoso choro que soava!
> Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
> Que em risinhos alegres se tornava!

O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo.
(CAMÕES, 2020, grifo nosso)

Assim como o canto X, o último de *Os Lusíada,* sucede a cena da ilha dos amores e a voz poética falha, terminando em tom de desalento[1] diante da constatação da cobiça de Portugal, a última estrofe do poema de Francisco Alvim frustra um possível contentamento ou excitação:

frustration at your fingertips

frustração na ponta dos dedos
(Tradução nossa)

Levando em conta a ambiguidade tecida até aqui, o fracasso, portanto, é tanto de ordem pessoal e sexual como de ordem política e reflexiva. Ainda que a descontinuidade lógica da cena provoque humor, reinventando expectativas na leitura; ainda que as citações se esquivem da constatação melancólica de impossibilidade de produção do novo, funcionando antes como um motor propulsor de novas significações, a montagem do poema oferece-nos um plano cênico frustrado e um plano reflexivo bastante melancólico. A representação do mundo se dá em seu desacerto. Nesse sentido, até mesmo a composição poética parece implicada nesse desalento, já que a frustação na ponta dos dedos pode aludir também à mão que escreve o poema, fazendo-nos pensar na impotência das palavras poéticas como ação social. Apesar disso, o jogo de linguagem do poema, a força de trabalho que faz construir a montagem poética, abre vias de escape

[1] Refiro-me, sobretudo, à estrofe 145 do Canto X de *Os Lusíadas* (CAMÕES, 2020):

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Düa austera, apagada e vil tristeza.

desse horizonte desaventuroso, mobilizando a imaginação a projetar outros cenários possíveis.

As citações promovem transcontextualização e refuncionalização. A repetição também se dá com diferença, uma vez que o sentido da citação é transformado no novo texto que a incorpora, o qual é igualmente mobilizado por ela. Nessa perspectiva, apenas na aparência ela é uma marca de copresença, já que a perda de seu significado ou a sua capacidade de transformar-se em outra coisa desvela um movimento dialético, entre presença e ausência. Há um impulso alegórico neste trabalho de produção de sentido citacional. O poema parece empilhar fragmentos que foram retirados de uma continuidade, como diria Benjamin (2009), foram recuperados para serem recolocados, ressignificados no processo de montagem que toca tanto a escrita e como a leitura. Buchloh (1982), nessa mesma perspectiva, apontou o caráter alegórico de tais práticas:

> Ao que parece, os inventores da estratégia da montagem, desde o início de sua prática, eram conscientes de sua natureza intrinsecamente alegórica: "falar nas entrelinhas" em resposta à proibição de expressar-se em público. […] A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado. (BUCHLOH, 2000, p. 179–181)

A montagem de citações perturba os discursos instituídos aos quais elas se referem; ela interfere, desloca palavras, expressões, narrativas, colocando lado a lado coisas reles e elevadas. Esse corpo a corpo entre os textos permite distanciação crítica, inversão ironia:

> Fenômeno, o texto é um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes, uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola); sentido, ele é uma rede de forças que trabalham e deslocam. É por isso que o trabalho é a referência capital: ele compreende a força e o deslocamento, o sentido e o fenômeno. A citação, uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno. (COMPAGNON, 1996, p. 58)

Na poesia de Luís Quintais, a citação participa menos das vozes enunciativas do poema, e mais de suas imagens mentais, de seu plano abstrato. Elemento provocador de reflexões, ela mobiliza o poema a funcionar como se fosse um comentário, suscitando um jogo metatextual:

> 25.
>
> O que é a natureza depois da anulação dos lugares de paz?
> Um poeta acompanha-te, escreve:
>
> *the end of art is peace*.
>
> Mas o que podes esperar da mancha de óleo,
> da pestífera entrega de signos que densamente turvam
> aquilo que, em silêncio, pretendiam
> os que do silêncio faziam vocação?
>
> Silêncio e pobreza, professavam os místicos.
>
> Tudo isso é um eco do improvável que contamina
> a linguagem. Palavras gastas, palavras
> que de tão exaustas te esmagam por ineficácia
> e lamento.
> (QUINTAIS, 2018, p. 35)

A segunda estrofe é uma citação em inglês de um verso do poema "The Harvest Bow" ("O arco da colheita" ou "A laçada da colheita"), de Seamus Heaney, publicado em 1979 na coleção *Field Work* (*Trabalho de campo*). Heaney (1939 – 2013) é um dos poetas mais importantes da Irlanda, juntamente com William Butler Yeats (1865 – 1939), tendo recebido o "Prêmio Nobel de Literatura" em 1995. O destaque em itálico do verso assinala a incorporação de um texto alheio, sem que, por isso, ele funcione como elemento estranho. Ao contrário, o fragmento apropriado articula-se com as demais estrofes, promovendo uma reflexão em torno da arte e da linguagem poética.

O verso "*the end of art is peace*" ("*o fim da arte é a paz*"), no poema de Heaney, é citação de uma frase de Yeats, usada em seu ensaio "Ireland and the Arts" ("Irlanda e

as artes"), de 1901[2]. Em seu ensaio, Yeats defende que a arte tem a finalidade de criar um sentimento de amor ou de paz. Inquieto com o seu desaparecimento, com sua perda de importância social, Yeats compara o artista ao sacerdote, chamando a atenção para o seu dever de despertar a paixão das pessoas para a arte, assim como se faz com a religião:

> As artes falharam; menos pessoas estão interessadas nelas a cada geração. O mero negócio de viver, de ganhar dinheiro, de divertir-se ocupa cada vez mais as pessoas e as torna cada vez menos capazes da difícil arte da apreciação. […] Nós, que nos preocupamos profundamente com as artes, nos descobrimos no sacerdócio de uma fé quase esquecida e devemos, penso, se quisermos reconquistar as pessoas, assumir o método e o fervor de um sacerdócio. Devemos ser meio humildes e meio orgulhosos. Podemos ver o perfeito mais do que os outros, pode ser, mas devemos encontrar a paixão entre as pessoas. Devemos batizar tanto quanto pregar. […]
> Ele [o artista] deve fazer de seu trabalho parte de sua jornada rumo à beleza e à verdade. Ele deve imaginar um santo ou herói ou colina, como os vê, não como se espera que os veja, e deve se consolar, quando outros gritarem contra o que ele viu, lembrando que não há dois homens iguais, e que não há "beleza excelente sem estranheza". Nesse sentido, ele não deve ter humildade. Ele deve, de fato, duvidar da realidade de sua visão se os homens não brigarem com ele como fizeram com os apóstolos, pois há apenas uma perfeição e apenas uma busca pela perfeição, e às vezes tem a forma de vida religiosa e às vezes da vida artística; e não acho que essas vidas difiram em suas recompensas, porque "o fim da arte é a paz", e tanto uma como a outra surge do grito: "Tarde te amei, ó beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei!"[3]. (YEATS, 1903, tradução e grifo nosso)

[2] Este ensaio foi publicado pela primeira vez no jornal *United Irishman* (*Irlandês Unido*). Disponível no site: https://en.wikisource.org/wiki/Ideas_of_Good_and_Evil_(Yeats)/Ireland_and_the_Arts

[3] Texto fonte em inglês: "The arts have failed; fewer people are interested in them every generation. The mere business of living, of making money, of amusing oneself, occupies people more and more, and makes them less and less capable of the difficult art of appreciation. […] We who care deeply about the arts find ourselves the priesthood of an almost forgotten faith, and we must, I think, if we would win the people again, take upon ourselves the method and the fervour of a priesthood. We must be half humble and half proud. We see the perfect more than others, it may be, but we must find the passions among the people. We must baptize as well as preach. […]

He must make his work a part of his own journey towards beauty and truth. He must picture saint or hero, or hillside, as he sees them, not as he is expected to see them, and he must comfort himself, when others cry out against what he has seen, by remembering that no two men are alike, and that there is no 'excellent beauty without strangeness.' In this matter he must be without humility. He may, indeed, doubt the reality

A arte aparece no texto de Yeats como revelação da beleza, da verdade, da perfeição. Pela via da contemplação da arte, as pessoas alcançariam uma experiência de contentamento e de paz. Nessa mesma direção, o poema de Heaney expõe o trabalho artesanal do "arco da colheita" fazendo-nos pensar no trabalho estético das palavras, na fabricação do poema, apontando que a arte também proporciona um sentimento de amor e de paz:

THE HARVEST BOW

As you plaited the harvest bow
You implicated the mellowed silence in you
In wheat that does not rust
But brightens as it tightens twist by twist
Into a knowable corona,
A throwaway love-knot of straw.

Hands that aged round ash plants and cane sticks
And lapped the spurs on a lifetime of gamecocks
Harked to their gift and worked with fine intent
Until your fingers moved somnambulant:
I tell and finger it like braille,
Gleaning the unsaid off the palpable,

And if I spy into its golden loops
I see us walk between the railway slopes
Into an evening of long grass and midges,
Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,
An auction notice on an outhouse wall —
You with a harvest bow in your lapel,

Me with the fishing rod, already homesick
For the big lift of these evenings, as your stick
Whacking the tip off weeds and bushes
Beats out of time, and beats, but flushes
Nothing: that original townland
Still tongue-tied in the straw tied by your hand.

The end of art is Peace
Could be the motto of this frail device
That I have pinned up on our deal dresser —
Like a drawn snare

---

of his vision if men do not quarrel with him as they did with the Apostles, for there is only one perfection and only one search for perfection, and it sometimes has the form of the religious life and sometimes of the artistic life; and I do not think these lives differ in their wages, for 'The end of art is peace,' and out of the one as out of the other comes the cry: 'Sero te amavi, Pulchritudo tam antiqua et tam nova! Sero te amavi!'".

Slipped lately by the spirit of the corn
Yet burnished by its passage, and still warm.
(HEANEY, 1979, grifo nosso)

A LAÇADA DA COLHEITA

Quando deste a laçada da colheita
maduro o teu silêncio insinuou-se
em trigo que não ganha ferrugem
mas que ao apertar-se volta a volta reluz
a ganhar forma numa coroa,
de palha um nó de amor descartável.

Mãos a que varas de freixo deram calos
e espicaçaram uma vida de combate de galos
que sabiam seus dons e certeiras labutaram
até sonâmbulos os teus dedos se moverem:
digo-o e nos dedos como braille o sinto,
respigando do palpável o não dito,

e se espreito pelas laçadas de ouro, eis
nos vejo a ir entre dormentes e carris
por uma tarde de mosquitos e altas hastes,
fumo azul a subir, sebes com arados, velhos trastes,
um anúncio de leilão na parede do anexo —
tu, com uma laçada da colheita na lapela,

eu com a cana de pesca, já de saudades cheio
do grande gozo dessas tardes, e a tua vara que veio
ceifando pontas de ervas e de arbustos bate
fora do tempo, e bate, sem que salte
nada: esse recanto originário, de língua que ficou
ainda atada na palha que a tua mão atou.

O fim da arte é a paz
podia ser o mote que esta coisa frágil traz
e no armário de pinho pus pregado —
como um laço armado
que ao espírito do grão há pouco deu contorno
mas brunido pela sua passagem, ainda morno.
(HEANEY, 1998, grifo nosso)

O "arco da colheita" é um objeto feito de palha recém-cortada que era oferecido como um símbolo de afeição. Remetendo ao artesanato e às tradições rurais em extinção, o arco, no poema, é silenciosamente modelado e cedido ao sujeito poético, evidenciando a relação de afeto entre ele e o outro mais velho, cujas mãos fabricaram "um nó de amor descartável". O silêncio e a simplicidade que caracterizam o objeto parecem apontar para

uma esfera mística: vemos o sujeito a dedilhar o arco, decifrando-o como se desvelasse o contentamento da vida em sua relação com a natureza e com a arte: “digo-o e nos dedos como braille o sinto, / respigando do palpável o não dito,”. Nesse prisma, os dois artefatos – arco e poema – traduzem uma experiência de harmonia e de paz: “O fim da arte é a paz / podia ser o mote que esta coisa frágil traz”. No entanto, se o arco da colheita pode ser compreendido como símbolo do amor e da paz, ele também pode ser lido como um emblema para falar de um tempo morto, de uma tradição que desaparece e ameaça a própria identidade do sujeito. Daí, talvez, a sua busca por um espaço de paz na lembrança de uma tradição e tempo outros e na evocação daquele que lhe deu o arco e que parece já não existir. Nesse sentido, o arco assinala uma distância entre o sujeito e a tradição rural, entre as mãos que escrevem e as mãos que fabricaram o arco. Ainda assim, o artefato é fonte de paz, de modo que a linguagem que o diz, que o representa, também configura um lugar de aconchego. Em seu discurso, na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, Heaney comenta sua crença de que a arte ajuda as pessoas, proporcionando paz:

> A poesia ajuda, ao representar verdadeiramente o que está errado, a perturbação que está a ser sofrida, a forma que a tristeza tem. Esse sentido de apaziguamento, pela representação do que está mal, ajuda cada um de nós, e se vários indivíduos são ajudados, o colectivo é ajudado. Não que os artistas sejam profetas, mas frequentemente encontram maneiras de ver e dizer, de novo, chegam a imagens que avançam. […] os ditadores esperam dos escritores que falem por slogans, ou apelem à solidariedade do colectivo. Mas não é para isso que a criação deve apelar, mas sim ao que na consciência de cada um se reconhece como verdade. […] Wallace Stevens disse que a poesia representa a imaginação lutando contra a pressão da realidade. A pequena laçada está a lutar contra o que a cerca, tentando fazer a paz. (HEANEY, 2009)

Se, no poema de Heaney, há a possibilidade de as palavras alcançarem a paz, no poema de Luís Quintais, esse horizonte não comparece. As palavras estão gastas, “palavras / que de tão exaustas te esmagam por ineficácia e lamento”. Não há um tom de contentamento. O poema não aponta para nenhuma ideia de salvação:

> O que é a natureza depois da anulação dos lugares de paz?
> Um poeta acompanha-te, escreve:

the end of art is peace.

Mas o que podes esperar da mancha de óleo,
da pestífera entrega de signos que densamente turvam
aquilo que, em silêncio, pretendiam
os que do silêncio faziam vocação?

Estamos afastados de vez da natureza e dos grandes temas da arte que aparecem nos outros textos – beleza, verdade, amor, perfeição… O ideal é esse, a finalidade da arte é a paz, mas como isso é possível? Diante da mancha de óleo, da sujeira, da peste, de um cenário tão degradado, onde encontrar a beleza? O poema apropria-se da citação para dizer o contrário. Tudo está contaminado, até mesmo as palavras aparecem maltratadas, enfraquecidas. Elas não conseguem reparar o que está danificado, culminando em silêncio. No entanto, não se trata daquele silêncio místico que alude a imagem dos monges, com seus votos de silêncio e de pobreza; do silêncio contemplativo, que busca um contato íntimo com Deus e com o mundo, que busca paz interior. No poema, o silêncio não é promissor. Ele é efeito da impotência das palavras:

Silêncio e pobreza, professavam os místicos.

Tudo isso é um eco do improvável que contamina
a linguagem. Palavras gastas, palavras
que de tão exaustas te esmagam por ineficácia
e lamento.

Não há paz neste silêncio. Se antes o silêncio era associado à revelação de uma verdade, ou de uma beleza, no poema de Luís Quintais, ele muda de sentido, parece indicar medo ou abandono. Nessa perspectiva, "o fim da arte é a paz" funcionaria como lema ao avesso. Apesar de o poema manifestar uma voz questionadora que tange a impessoalidade, como se buscasse verdades universais, logo notamos que essa voz grandiosa falha, não tem respostas, de modo que as interrogações culminam igualmente em exaustão e lamento. A despeito dessa perspectiva melancólica, a palavra poética continua, temos diante dos olhos um poema. Embora a escrita evidencie que a matéria poética esteja gasta, a arte resiste ao seu próprio fim, mesmo tendo perdido a sua finalidade:

> […] resistência como força produtivamente negativa, ou seja, resistir é não tolerar, não se moldar, é contrapor-se ao mundo que está aí, sabendo bem que não se vai mudá-lo com bons sentimentos ou bela retórica. Não se trata, portanto, de persistência da esperança, mas da impertinência da palavra poética […] sua poesia perplexa e inquietante bem nos diz que não há saída, mas a arte continua a se fazer graças à própria consciência de sua impotência. (ALVES, 2017, p. 11)

Há, portanto, uma impertinência em continuar a escrita se a arte não salva. Se já não existem "lugares de paz", a arte desponta como matéria inquieta e perplexa. À vista disso, ao apropriar-se da citação, inserindo-a no novo contexto do poema, Luís Quintais anexa outro significado a ela, fazendo com que se torne outra coisa. Essa transformação de fragmentos significativos desvela igualmente o trabalho alegórico. Um texto é lido por outro, de modo que o poema pode ser compreendido como um comentário ou modelo crítico, evidenciando um jogo de linguagem metatextual. Logo, a citação não é suplemento, é também uma estratégia intertextual que repete e transforma, mobilizando um acervo de obras e um jogo de revisitação da tradição literária[4].

Esse jogo de revisitação da tradição, seja pela citação ou pela paródia, implica um cruzamento de temporalidades que é transversal à alegoria, à melancolia e às práticas de apropriação:

> Aqui estamos face ao homem às voltas com a temporalidade, ou melhor, com *várias* temporalidades – a sua, a do texto, a dele mesmo no texto. [...] A temporalidade é investida de uma variação imposta pela nova situação do sujeito que retoma um passado ao se posicionar em relação ao presente do enunciado. A repetição do mesmo não pode, portanto, ser idêntica[5]. (TEIXEIRA, 2006, p. 292-293, tradução nossa)

[4] A respeito da revisitação da tradição literária que o poema mobiliza, vale lembrar o conhecido verso de Ruy Belo, "O receio da morte é a fonte da arte", do poema "A fonte da arte", publicado em seu último livro, *Despeço-me da terra da alegria*, em 1978. O verso de Ruy Belo, na direção de Luís Quintais, também associa a arte à finitude das coisas, ao mesmo tempo em que a arte resiste ao seu próprio fim.

[5] Texto fonte em francês: "Nous voilà face à l'homme aux prises avec la temporalité, ou plutôt avec *des* temporalités diverses – la sienne, celle du texte, celle de lui-même dans le texte. […] La temporalité est investie d'une variation imposée par la nouvelle situation du sujet qui reprend un passé tout en se positionnant par rapport au présent de l'énoncé. La répétition du même ne peut donc être identique".

Os fragmentos textuais apropriados levam-nos a outro tempo anterior a escrita, ao mesmo tempo em que participa do presente do enunciado, mas sempre como um elemento a enviar a outra coisa, como presença do passado que assinala a sua distância, ou a sua ausência. O leitor, inserido nessa temporalidade em movimento, tem sempre que transitar, relacionar, fazer da leitura uma atitude de transformação.

Em ambos os poemas, a leitura seguiu o trabalho de um *bricoleur*, a partir de "operações de reciclagem de materiais" (SAMOYAULT, 2008, p. 67), a caça de peças, de referências para realizar uma montagem, para traçar passagens significativas, deslocando os procedimentos de repetição de sua posição fatalista de "Reiteração perpétua de pensamentos idênticos" (SAMOYAULT, 2008, p. 69). Colamos, costuramos, jogamos, investindo os fragmentos textuais e investigando a relação da(s) voz(es) poética(s) com a tradição, compondo uma memória lúdica: "Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modos de emprego variáveis de re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito" (SAMOYAULT, 2008, p. 79). Nesse embate com a tradição, se há uma constante busca de um lugar, há igualmente a constatação de estar fora. Contudo, como apontou Lopes (2019), talvez o lugar da poesia seja estar fora do lugar, isto é, fora de qualquer ordem e finalidade estabelecida.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa mapeou alguns aspectos do que nomeamos de formas do impasse na obra do poeta brasileiro Francisco Alvim e do poeta português Luís Quintais, por efeito do embate que essas obras manifestam entre linguagem fragmentária e caráter narrativo e descritivo, construção e perda de sentido, permanência e fugacidade, ou ainda, repetição e transformação. A configuração desses impasses, apesar de traduzir adversidades no plano semântico e de provocar perturbações no plano sintático – gerando igualmente interrupções na leitura –, produz um espaço poético móvel e dialético que mobilizou o trabalho analítico a investigar a confluência entre expressão alegórica e subjetividade melancólica, como chave de leitura que nos permitiu examinar a marca de intermitência dessas poéticas, com suas descontinuidades temporais, e a dimensão da perda de sentido, que muitas vezes remete a um tempo morto e irrecuperável.

Essa chave de leitura desdobrou-se em três perspectivas, sendo duas concebidas por Walter Benjamin em sua obra *Origem do drama trágico alemão* ([1928], 2009). A primeira é a compreensão da articulação entre alegoria e melancolia como expressão do fragmentário e do transitório, implicando sempre uma dimensão de perda e, por conseguinte, uma visão não totalizante. A segunda compreensão incide sobre o jogo de ressignificação, entre luto e lúdico. Nesse prisma, o olhar do alegorista se cruza com o olhar melancólico ao se constituir a partir do luto dos objetos decompostos, do esvaziamento de sentido, deslocando-se, a seguir, para a face lúdica na qual os objetos insignificantes revelam-se como objetos de saber e chaves de enigmas. Foi a partir dessas

duas perspectivas que Benjamin analisou a poesia de Baudelaire, articulando os aspectos efêmero e eterno, novo e antigo.

A terceira perspectiva deriva das duas concepções anteriores, compreendendo a relação entre alegoria e melancolia através de processos de apropriação, isto é, estratégias de repetição, como expressão fragmentária da tradição artístico-literária que produz um jogo de ressignificação de obras já existentes. Nesse sentido, os procedimentos intertextuais e interartístico, ao recuperarem trechos de outras obras para ressignificá-los, mobilizam um acervo e compõem uma memória da tradição, um "imaginário apropriado" (OWENS, 2004, p. 114) o qual é associado frequentemente a ideia de tardio, ou seja, de "vir sempre depois" (SAMOYAULT, 2008, p. 68). Assim, se há um "impulso alegórico" (OWENS, 2004, p. 114) implicado nos gestos de apropriação, há igualmente uma constatação melancólica que abre um debate sobre o esgotamento da representação e a "impossibilidade de produzir o novo" (SAMOYAULT, 2008, p. 69). Essa terceira perspectiva, portanto, exigiu um duplo movimento que não apenas atualizou as ideias de Benjamin através de uma análise comparativa entre as obras de dois poetas contemporâneos de expressão portuguesa, como mobilizou pensadores de nossa época.

Orientando-se por essa chave de leitura e suas três perspectivas, o trabalho de análise buscou traçar algumas configurações do impasse no plano poético, as quais nos ajudam a pensar o tempo presente e seu plano histórico e social. Para isso, elaboramos algumas linhas investigativas, começando por examinar o fluxo temporal e a narratividade. Nesse âmbito, observamos que a expressão alegórica, como técnica de escrita fragmentária, impossibilita a representação totalizante do instante absoluto, estruturando-se a partir de um fluxo temporal intermitente. O que temos é a experiência da distância e da transitoriedade, que implica dessemelhança entre passado e presente. Os estilhaços narrativos são como emblemas, através dos quais avistamos outros cenários ausentes. Esse movimento descontínuo mobiliza um cruzamento tanto entre os planos concreto e abstrato, realidade e percepção, como entre tempos diversos e desarticulados. Desse modo, a expressão alegórica aproxima-se do olhar melancólico na medida em que os fragmentos narrativos, em sua incompletude, apontam sempre para uma dimensão ausente, ou para um tempo e espaço perdidos. Não há progressão da narrativa. O efeito de interrupção temporal falha o enredo, além de assinalar a finitude das coisas. Entretanto, os cenários poéticos não culminam em paralisia. Os momentos de suspenção de sentido

deslocam o olhar melancólico de sua posição inerte, esvaziada, promovendo um potente jogo de ressignificação. Assim, o dinamismo da linguagem alegórica, ao provocar difusão de sentido, põe em movimento os impasses – tanto a nível formal, quando semântico –, possibilitando recomposições da narrativa, sem que obtenhamos uma conjuntura original, definitiva ou integral. Além disso, em seus desvios narrativos, os poemas nos lançam para uma dimensão reflexiva a qual nos faz pensar sobre o (não) lugar de habitação do sujeito no mundo; sobre a temporalidade "sem-regresso" (QUINTAIS, 2015, p. 71) e a capacidade da poesia de testemunhar o ser no tempo. Desse modo, o olhar melancólico, movimentado pelo processo de significação alegórica, ao contrário de estagnar-se ou de resultar em falta de sentido, produz saber, convida-nos a refletir.

O estudo da figura do sujeito poético constituiu outra linha investigativa. Nesse âmbito, examinamos o cruzamento entre expressão alegórica e olhar melancólico através da fragmentação e da indeterminação das vozes que circulam nos poemas. Observamos que, na obra de Francisco Alvim, o plano enunciativo é frequentemente marcado por vozes descontínuas e inconclusas, produzindo um efeito de indeterminação do sujeito. Em muitos poemas, temos um emaranhado de vozes que configuram um espaço polifônico, no qual diversas consciências e seus diferentes mundos emergem num mesmo enunciado. Diante das intermitências enunciativas, a dinâmica do processo de significação alegórica promoveu a busca de falas e de situações que não são imediatamente apresentadas, aproximando-se da melancolia na medida em que as falas manifestam um caráter fatídico na representação do sujeito. Entretanto, essa perspectiva de infortúnio é dialética, uma vez que as vozes enunciativas, esvaziadas de um lugar específico ou desvinculadas de personagens fixas, podem ser associadas a outros episódios e vozes que circulam em outros poemas, desdobrando-se em várias conjunturas diferentes. Ademais, o caráter fatídico ou desesperante, ao ser aludido através do desajuste das conversas e de toda a descontinuidade lógica das cenas, provoca humor, reinventando expectativas na leitura, numa constante configuração do sujeito poético.

Seja como locutor, ouvinte, intérprete ou testemunha, ao enveredar pelas lacunas semânticas do texto, o leitor ocupa posições enunciativas movediças a partir das quais vai compondo os enunciados sempre ameaçados de dissolução. Apesar dessa experiência mais performática – que possibilita reunir os pedaços de falas e criar diferentes perspectivas do enredo, sem que tenhamos acesso a um sujeito específico –, certas

referências que circulam nos poemas, por vezes, fazem-nos aproximar a voz enunciativa da voz do poeta, problematizando a completa indeterminação do sujeito, ou o desaparecimento do autor. Ademais, o plurilinguismo das vozes, os traços da vivência no estrangeiro e as diversas situações de trabalho nas quais espaços protocolares de embaixadas, ministérios e outras instituições governamentais ganham relevo, também fazem com que associemos o sujeito poético ao sujeito biográfico diplomata. Portanto, o inacabamento das vozes manifesta uma subjetividade conflitiva, entre individualidade e anonimato, a qual alude à experiência poética de Francisco Alvim com o grupo dos poetas marginais, tendo em vista que o modo de produção artesanal dos livros e a distribuição "de mão em mão" leva a uma leitura da figura do sujeito mais individualizada e próxima do autor. Todavia, a subjetividade da voz poética promove uma dissolução do sujeito e escapa da individualidade. Ela é atravessada pela voz dos outros e pela experiência coletiva de escrita.

Na poesia de Luís Quintais, o embate das vozes se dá de forma menos teatralizada e mais cognitiva, de modo que as fissuras no registro ocorrem pela intercalação da voz que narra com a voz que reflete. Observamos a fragmentação da voz em sua reflexividade, o que provoca desvios do cenário, criando hiatos a serem recriados pelo leitor, levando-o constantemente a inquirir a ideia que se esconde atrás do discurso. Nesse sentido, ao fragmentar o plano da enunciação, o enunciado também falha, ou seja, a voz enunciativa intermitente, ao falar de si, expõe suas perdas, sua incompletude. Portanto, a indeterminação do sujeito poético ocorre em sua constituição falhada, a nível reflexivo, apontando a dificuldade de recomposição da biografia. Aliás, a busca do sujeito por traçar sua identidade é constante na obra do poeta português. Seja por uma fissura da voz enunciativa ou pela sua estabilidade, a figura do sujeito culmina numa imprecisão. Contudo, mesmo indefinido, o sujeito, muitas vezes, também se aproxima da pessoa empírica do poeta. Há um desejo de impessoalidade, mas o registro irrompe permeado de resíduos de uma memória individual, de laços afetivos da vivência cotidiana do autor. Além disso, a inquietude com o resgate do passado, com a transformação da cultura e do humano, com a velocidade e precariedade das relações colocam em diálogo obra poética e trabalho antropológico de Luís Quintais.

As inconstâncias enunciativas e os impasses entre impessoalidade e subjetividade, individualidade e anonimato, ou ainda, biografia e ficção, fazem da figura do sujeito

poético um espaço de questionamentos. Somos levados a uma dimensão reflexiva da própria linguagem, a qual descortina o olhar melancólico, apontando a finitude do ser ou um tempo perdido, sem deixar de assinalar a capacidade das palavras de persistirem, de recriarem. À vista disso, essas obras travam uma relação conflituosa com o projeto de escrita moderno. Há um aspecto eterno – no âmbito da fragmentação da voz, no esvaziamento sintático e semântico – que lança a enunciação num constante processo de atualização da leitura, aqui e agora, cabendo ao leitor materializar a voz e preencher as lacunas do texto; mas há igualmente um aspecto transitório, que traz a dimensão do testemunho, que envia a outro conteúdo, a outro tempo anterior à escrita, fora da enunciação, ainda que sem recuperar qualquer origem. A linguagem alegórica articulou ambos os aspectos, eterno e transitório, impessoal e subjetivo.

Com essas considerações em torno da figura do sujeito poético, pudemos depreender que os dois poetas têm uma preocupação comum com o lugar de habitação do ser – o modo de olhar aberto, desajustado, em trânsito – o qual se reflete nos ofícios exercidos por eles – diplomata e antropólogo. Assim, uma parte desta tese foi dedicada à abordagem dos percursos poéticos de cada um, na qual demonstramos a relação estreita entre escrita literária e percurso profissional, bibliografia e biografia.

A terceira via investigativa examinou as imagens poéticas e seu aspecto dialético, entre permanência e fugacidade. Se, por um lado, a escrita provoca um efeito de fixação, por outro lado, o cenário assinala a inevitável transitoriedade das coisas. Dentro desse campo analítico, nosso estudo, num primeiro momento, buscou compreender esse movimento paradoxal através de imagens que remetem ao fluxo d'água, produzindo igualmente um efeito de estagnação. Constatamos que, em ambas as obras, o olhar do sujeito poético – esse ponto de vista a partir do qual temos acesso a um mundo construído, a uma estrutura imagética de sentido que compõe a paisagem nos poemas (COLLOT, 2013) – nos transportou dos elementos concretos a uma dimensão abstrata. Há uma cisão entre percepção e realidade estruturada pela expressão alegórica. Enveredamos por um gesto de contemplação, por vezes meditativo, que dá a ver em intermitência o espaço vivido e o espaço das recordações, remetendo às perdas, àquilo que já não está no cenário, mas que nele faz eco, aparição imprecisa, criando muitas vezes um efeito fantasmagórico entre presença e ausência. Nesse sentido, a própria composição surge como uma sombra, imagem em negativo, a remeter a outro tempo. Ela não presentifica a experiência, e sim

assinala sua distância. O cenário imagético articula, assim, expressão alegórica e olhar melancólico a registrar o que fica daquilo que já se ausentou. O sujeito vê o fora e busca reflexos de si, mas não obtém uma imagem nítida e reconhecível, apenas vestígios. Os elementos concretos do cenário – águas, rios, lagos, poços, açudes… – provocam um estranhamento, uma difusão do olhar, refletindo sempre outra coisa. O resultado é um olhar sem margens, permeado de vivências que ecoam umas nas outras.

Esse olhar impreciso, na poesia de Francisco Alvim, cria um efeito de aquarela, próximo da técnica pictórica. E se, por um lado, a sensação de pinceladas torna as imagens sem bordas e descontínuas, por outro lado, os traçados dissipados engendram novos arranjos. Na obra de Luís Quintais, os poemas não funcionam como pinturas. As imagens trazem constantes interrogações que estimulam o olho – desdobrado na mente – a realizar uma inquirição por respostas. As águas evidenciam um jogo de visibilidade, remetendo igualmente à opacidade da memória e à persistente busca do sujeito em ver, em resgatar imagens e reconstituir uma história. Ao analisarmos seus poemas, vimos que o rio, como tela do passado, como fluxo da memória, ora traduz uma possibilidade – ou uma sugestão – de visão, de sentido, ora afasta-se dessa hipótese. Em todo o caso, seu movimento de reiteração e intermitência pode ser lido como uma alegoria do próprio pensamento, do gesto de inquirir e de ressignificar. Ademais, a ideia de eternidade é traduzida por elementos efêmeros, sendo indissociável da ideia de finitude. Ela se constitui pelo que acaba, mas que permanece, ou seja, tudo é provisório no fluxo permanente do rio.

O paradoxo entre permanência e fugacidade foi compreendido, assim, através de imagens que remetem ao fluxo e à queda d'água, aludindo à passagem do tempo e à morte implacável, sem deixar de mostrar a correnteza da água que regressa e traz ecos do passado. A intermitência imagética intercala diversos planos estruturados pela expressão alegórica a qual transforma o olhar melancólico em espaço de abertura. Com isso, o estranhamento torna-se possibilidade de recompor e ressignificar a finitude do ser e de seu mundo. Nessa perspectiva, somos levados novamente a uma dimensão reflexiva da linguagem, que dá a ver a própria composição poética, líquida e sonora, com seus significados contingentes. Assim, ainda que as águas venham a secar no plano imagético, notamos que o movimento continua através do fluxo das palavras, a nível reflexivo.

Ainda no campo analítico das imagens poéticas, examinamos, num segundo momento, o paradoxo entre permanência e fugacidade através dos espaços urbanos, verificando como eles configuram uma estética da decadência já que são tecidos por um olhar que capta aquilo que está a desaparecer, mas que persiste em sua incompletude, carregando traços de destruição. Nesse âmbito, vimos que a cidade e o sujeito se refletem, compostos de ruínas – de fragmentos imagéticos incompletos, entre presença e ausência – que revelam a ação do tempo, funcionando como testemunhas de outro tempo e espaço, o que também agrega um caráter fantasmagórico às imagens. A partir disso, analisamos o cruzamento da alegoria – como expressão fragmentária que articulou os aspectos atual e antigo das imagens, evidenciando um movimento de transitoriedade –, com o olhar melancólico que avista no espaço presente aquilo que já está ausente, assinalando a morte das coisas.

Através do aspecto ruinoso das imagens, acessamos o olhar trágico do sujeito poético. Ao descrever a morte que há na vida, ao ecoar experiências de perda, ele revela uma visão melancólica do processo histórico e civilizatório humano. Nesse sentido, em ambas as obras, o olhar do sujeito, ao compor os espaços urbanos, aproximou-se do anjo benjaminiano, com um olhar horrorizado, como se estivesse preso num movimento de impasse, avistando no presente imediato uma "catástrofe única"; um olhar fragmentário, que acumula ruína sobre ruína. Ao captar o que se degrada, esse olhar assinala a vontade de salvar o momento, de fixar imagens, resgatando a memória de seu completo desaparecimento. À vista disso, abordamos um pouco do trabalho fotográfico de Luís Quintais, demonstrando o estreito diálogo entre o olhar das imagens verbais e não-verbais.

Inferimos que o paradoxo das imagens na constituição dos espaços urbanos, entre permanência e fugacidade, presença e ausência, leva-nos novamente a uma dimensão reflexiva também dialética sobre a própria composição poética, já que escrever é um gesto de construção, mas se escreve sobre aquilo que é destruído. Apesar das convergências analisadas na configuração desses espaços, há uma diferença sintomática entre as duas poéticas: nos poemas de Francisco Alvim, as imagens urbanas apresentam-se de modo mais despaisado, sem remeter a uma cidade em específico. Já os poemas de Luís Quintais tendem a caracterizar cidades em específico, nomeando-as, além das inúmeras descrições. Pela recorrência de seu registro, Lisboa destaca-se, traduzindo uma memória individual

e coletiva, laços afetivos e legado histórico e literário. Contudo, o gesto de nomear e de descrever não faz surgir imagens da cidade. Lisboa aparece em seu negativo, referindo aquilo que ela já não é, enegrecendo o olhar e ecoando ausências. Mesmo assim, o sujeito poético, mais uma vez, insiste em ver, mesmo que seja para "Ver até onde a visão descreve o modo como se vai morrendo" (QUINTAIS, 2015a, p. 334).

A quarta e última linha investigativa examinou a intersecção entre alegoria e melancolia a partir de processos de apropriação, ou seja, de recursos intertextuais e interartísticos e suas estratégias de repetição. Estudamos o procedimento paródico e o *trabalho da citação* (COMPAGNON, 1996) e seus movimentos dialéticos, uma vez que funcionam como força conservadora, que repete, fixando outras obras, mas são também forças criativas, capazes de transformar o texto incorporado. No caso da paródia, ela produz um efeito de negativo do texto evocado, aproximando-se do processo de ressignificação da alegoria, já que o signo alegórico se refere sempre a outro que o precede, com o qual não irá igualar-se – prática que alude à imagem do palimpsesto, ou da ruína. Com isso, vimos que a paródia, no embate com a tradição, ao repetir, desloca, possibilitando distanciação crítica – denominado por Hutcheon (1985) de transcontextualização.

A citação produz uma dinâmica de produção de sentido em seu atrito com outros discursos, com outras citações, constituindo um tecido textual movente. Como estratégia intertextual, ela aproxima o processo de leitura do trabalho de bricolagem, isto é, de uma atividade de montagem ou reciclagem de materiais. Sua repetição também se dá com diferença, uma vez que o sentido da citação é transformado no novo texto que a incorpora, o qual é igualmente mobilizado por ela. Essa dinâmica de produção de sentido também foi compreendida na perspectiva de um *impulso alegórico* (OWENS, 2004), tendo em vista que os fragmentos textuais citados são retirados de uma continuidade, como diria Benjamin (2009), são recuperados para serem recolocados, ressignificados no processo de montagem que toca tanto a escrita como a leitura. A montagem de citações perturba os discursos instituídos aos quais elas se referem. Esse corpo a corpo entre os textos permitiu distanciação crítica e inversão irônica, promovendo igualmente transcontextualização.

Ao realizarem uma abordagem crítica, os poemas analisados, seja pelo procedimento paródico ou pelo *trabalho da citação*, provocaram uma refuncionalização da representação. Nesse sentido, eles partilham com a alegoria não somente o movimento de apoderar-se e de recontextualizar – que exige um papel ativo do leitor no processo de ressignificação. Eles funcionaram como comentário, como dispositivos de revisão crítica, levando-nos mais uma vez a uma dimensão reflexiva da linguagem. Nessa perspectiva, assinalamos que esse aspecto metatextual da alegoria é com frequência reduzido a um suplemento, ou mera legenda, assim como os trabalhos que fazem uso de estratégias de repetição são geralmente considerados de menor valor, cópias de segunda mão. Com isso, reafirmamos que o impulso alegórico na arte contemporânea responde a um distanciamento de representações totalizantes, unitivas, e que as práticas de apropriação afastam-se de uma visão autêntica ou original, apresentando-se como recriação que mobiliza todo um legado, sem deixar de ser inovadora. A inovação liga-se ao jogo que repete, difere e transforma, constituindo um novo imaginário da tradição, denominado por Owens de *imaginário apropriado* (OWENS, 2004).

Apesar da recorrência com a qual esse *imaginário apropriado* tem sido associado a uma ideia de tardio, abrindo um debate sobre o esgotamento da representação, afastamo-nos dessa constatação melancólica, reafirmando o potencial inovador de tais práticas. Assim, "Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modos de emprego variáveis de re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito" (SAMOYAULT, 2008, p. 79). À nível reflexivo, esse embate com a tradição expôs uma constante busca de um lugar – seja do sujeito, seja da composição poética diante de seu legado. Contudo, essa procura – esse questionar – não traçou nenhuma ordem, nenhuma regra, nenhum lugar definitivo. No limiar entre o dentro e o fora, num espaço flutuante e dialético, essas obras poéticas alojam-se. Se há um esvaziamento das origens, tais práticas intertextuais e interartísticas não deixam de suscitar novos começos, transformando algo em outra coisa, propondo ler de outro modo.

Os caminhos investigativos referidos criaram passagens, possibilidades de leitura a partir das quais desentranhamos algumas formas do impasse dessas obras poéticas e o gesto reflexivo que elas implicam. Cada uma das linhas analíticas deparou-se com um

movimento dialético no qual os momentos de suspensão, as imagens de fim e a ideia da catástrofe foram transformados em espaços de abertura. Confirmando nossa primeira hipótese, o dinamismo de produção de sentido alegórico deu visibilidade lúdica ao olhar melancólico, engendrando um rico jogo de linguagem, cujos contrassensos e descontinuidades lógicas, na poesia de Francisco Alvim, despertaram uma leitura mais humorística e irônica. Já na poesia de Luís Quintais, o jogo de ressignificação alegórico, ainda que apresente ironia, criou mais espaços líricos de pensamento. Em ambas as poéticas, o aspecto reflexivo e questionador ficou evidente, de modo que confirmamos nossa segunda hipótese, apontando como as configurações dos impasses traduzem alguma experiência contemporânea do deslocamento, do estranhamento, e revelam certo campo de visão do tempo presente, dando a ver um horizonte permeado de conflitos. Essa dimensão reflexiva incide sobre a própria linguagem poética em sua busca de um lugar diante do legado literário, em sua investida de significação do mundo.

Nesse prima, essas obras expressam uma consciência crítica acentuada que, por vezes, beira uma concepção da escrita muito próxima da "atitude inquieta" das vanguardas: "[…] nossa forma de entender o que está acontecendo (ou de recusar que algo esteja acontecendo); nossa forma de avaliar a relevância social do poeta, de privilegiar as manifestações amplas; nossa forma, enfim, de entender o sucesso ou fracasso da poesia continua trazendo marcas evidentes da elaboração que as vanguardas do século XX deram à questão da modernidade". (SISCAR, 2016, p. 36). Todavia, não há a intenção de elaborar manifestos, ou "palavras de ordem" (SISCAR, 2016, p. 25), nem o imperativo de ser absolutamente de seu tempo, como quis Rimbaud (1873). Temos projetos de escrita – que, no caso de Francisco Alvim, passa pela experiência de escrita coletiva e produção artesanal de livros; no caso de Luís Quintais, pela experiência interartística entre poesia e fotografia, ou pelo avizinhamento entre poesia e filosofia, poesia e antropologia –, mas não há uma dimensão de projeto fundador ou totalizador. Ao contrário, a relação com o provisório, já evidenciada por Baudelaire, acentua-se nessas poéticas, mobilizando o cruzamento de diferentes tempos. Nesse sentido, a configuração do tempo presente como um espaço constituído de ruínas, como imagem em negativo a remeter àquilo que já desapareceu, mas que persiste em sua incompletude, leva-nos a compreender a confluência da alegoria e da melancolia com uma das estratégias de escrita mais significativa para pensar as tensões da poesia contemporânea em torno da ideia de

fim, de vazio, ou de desencanto. Em outras palavras, a escrita que continua depois do acabado, compondo um cenário distópico onde a presença das coisas se dá pela sua ausência, já é presença que reelabora a experiência e traça vertentes significativas do "agora-atual"; que constrói perspectivas de futuro pela crença de que as palavras possam fazer diferença, possam afetar e provocar transformações, ainda que diminutas, ainda que o horizonte revolucionário não compareça. Essa crença no jogo de linguagem que vai criando suas regras, criando modos de olhar, de sentir, de expressar, também é um tipo de utopia, uma projeção. Assim, encerramos este trabalho com a epígrafe que o principiou: "estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo" (SISCAR, 2016, p. 25).

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes primárias

De Francisco Alvim

Poesia

ALVIM, Francisco. *Sol dos Cegos*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1968.

ALVIM, Francisco. *Passatempo*. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974.

ALVIM, Francisco, EUDORO, Augusto. *Dia sim, dia não.* Brasília: Edições Mão no Bolso, 1978.

ALVIM, Francisco. *Festa*. Rio de Janeiro: Coleção Capricho, 1981.

ALVIM, Francisco. *Lago, Montanha*. Rio de Janeiro: Coleção Capricho, 1981.

ALVIM, Francisco. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Coleção Cantadas Literárias, Editora Brasiliense, 1981.

ALVIM, Francisco. *Poesias Reunidas (1968-1988)*. São Paulo: Coleção Claro Enigma, Livraria Duas Cidades, 1988.

ALVIM, Francisco. *Elefante*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

ALVIM, Francisco. *Poemas: 1968 - 2000*. São Paulo, Rio de Janeiro: Coleção Ás de colete, Cosac & Naify, 7Letras, 2004.

ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ALVIM, Francisco. *Francisco Alvim 80 anos*. São Paulo: Quelônio, 2018b.

Poemas em livros e revistas

ALVIM, Francisco. Poemas. *Novos Estudos CEBRAP*, n° 35, São Paulo, 1993. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-35/. Acesso em: 24 fev. 2020.

ALVIM, Francisco. Poemas. *Revista Inimigo Rumor*. v. 6. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999. p. 17–26.

ALVIM, Francisco. A mão que escreve. *Novos Estudos CEBRAP*, nº59, São Paulo, 2001, p. 203.

ALVIM, Francisco. Quadro. *Inimigo Rumor*, nº10, Rio de Janeiro, 2001, p. 98.

ALVIM, Francisco. Presídio. Ío. *Folha de S. Paulo, caderno Mais*! São Paulo, 2001, p. 20.

ALVIM, Francisco. Seja herói. Nada, mas nada mesmo. *Inimigo Rumor*, nº11, Rio de Janeiro, 2001.

ALVIM, Francisco. Aqui, ali. *Suplemento Pernambuco*, n°148, p. 12–15, 2018a. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/77-capa/2099-o-metro-nenhum-de-chico-alvim.html. Acesso em: 24 fev. 2020.

Artigos, outros

ALVIM, Francisco. Prefácio. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*: *1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

ALVIM, Francisco. Pais e netos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07/05/82.

ALVIM, Francisco. O Corpo fora. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04/06/1982.

ALVIM, Francisco. Eu é que presto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02/07/82.

ALVIM, Francisco. Papagaio verde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06/08/1982.

ALVIM, Francisco. Um literato, felizmente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo 03/09/82.

ALVIM, Francisco. Infância Vetusta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02/10/82.

ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento e perfídia. *Folha de S. Paulo, suplemento Folhetim*, São Paulo, 05/12/82.

ALVIM, Francisco. A coisa está preta ou o País em trégua. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11/06/83.

ALVIM, Francisco. Novidades literárias, *Novos Estudos CEBRAP*, v 2,3. p. 39-48, São Paulo, 1983

ALVIM, Francisco. Vale a pena falar de novo? – conversa sobre alguns poetas de hoje. *Letras - Revista da Faculdade de Letras da UFRJ*, nº2. Rio de Janeiro, 1984.

ALVIM, Francisco. A lírica amorosa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20/05/1984.

ALVIM, Francisco. A mãe de todas as casas. *Folha de S. Paulo, suplemento Folhetim*, São Paulo, 30/09/1984.

ALVIM, Francisco. Dândi. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*. São Paulo, 15/09/85.

ALVIM, Francisco. O Mangue de Segall e Oswald (nota sobre o poema). ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Editora Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

ALVIM, Francisco. Entre a carne e o sonho. *Novos Estudos CEBRAP*, nº35, São Paulo, 1993, p. 260.

ALVIM, Francisco. Conversam falsamente a falsa e o falso confidente. *Remate de Males*, nº20. Campinas: Unicamp, 2001.

ALVIM, Francisco. Prefácio. PEIXOTO, Mário, PEREIRA DE MELO, Saulo (orgs.). Poemas de permeio com o mar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

De Luís Quintais

Poesia e ficção

QUINTAIS, Luís. *A Imprecisa Melancolia*. Lisboa: Teorema, 1995.

QUINTAIS, Luís. *Lamento*. Lisboa: Cotovia, 1999.

QUINTAIS, Luís. *Umbria*. Guimarães: Pedra Formosa, 1999.

QUINTAIS, Luís. *Verso Antigo*. Lisboa: Cotovia, 2001.

QUINTAIS, Luís. *Angst.* Lisboa: Cotovia, 2002.

QUINTAIS, Luís. *Duelo*. Lisboa: Cotovia, 2004.

QUINTAIS, Luís. *Canto Onde*. Lisboa: Cotovia, 2006.

QUINTAIS, Luís. *Mais Espesso Que A Água*. Lisboa: Cotovia, 2008.

QUINTAIS, Luís. *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*. Lisboa: Cotovia, 2010.

QUINTAIS, Luís. *Depois da música*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

QUINTAIS, Luís. *O Vidro*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim. 2014.

QUINTAIS, Luís. *Arrancar penas a um canto de cisne: poesia 2015-1995*. Porto: Assírio & Alvim, 2015a.

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Porto: Assírio & Alvim, 2017a.

QUINTAIS, Luís. *Agon*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

QUINTAIS, Luís. *Deus é um lugar ameaçado*. Coimbra: Huggly Books, 2019a.

QUINTAIS, Luís. *Via negativa*. Coimbra: Huggly Books, 2020.

QUINTAIS, Luís. *Regressarás à leveza do ver: uma viagem no Japão*. Coimbra: Huggly Books, 2020a.

Artigos, outros

QUINTAIS, Luís. (org). Poesia e Revolução. *Revista Relâmpago.* Nº 29/30. Lisboa: Edição Fundação Luís Miguel Nava. 2012.

QUINTAIS, Luís. O Voo Destrutivo do Tempo: Memória e Trauma Numa Unidade Psiquiátrica. 2013. http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218799367L2sNU7ei6Ec51MW2.pdf.

QUINTAIS, Luís. Inquérito: "A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?". http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia

QUINTAIS, Luís. *Dobra e escala em Ruy Duarte de Carvalho*. 14 dez. 2015b. Disponível em: https://luisquintaisweb.wordpress.com/2015/12/14/dobra-e-escala-em-ruy-duarte-de-carvalho/. Acesso em: 17 dez. 2020.

QUINTAIS, Luís. *Uma arte do degelo: a bioarte e a tectónica do presente*. Lages do Pico: Companhia das Ilhas, 2015d.

QUINTAIS, Luís. *Antropologia das neurociências*. 8 dez. 2017b. Disponível em: https://luisquintaisweb.wordpress.com/licoes/antropologia-das-neurociencias/. Acesso em: 25 fev. 2020.

QUINTAIS, Luís. *Exúvia, gelo e morte: a arte de Rui Chafes depois do fim da arte.* Lisboa: Documenta, 2015c.

QUINTAIS, Luís. *Entrevista "Deus é um lugar ameaçado"*. 2019c. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=71LnaIFrso4. Acesso em: 25 fev. 2020.

QUINTAIS, Luís. *Entrevista*. 2019b. Disponível em: http://capc.com.pt/site/index.php/pt/deus-e-um-lugar-ameacado/. Acesso em: 25 fev. 2020.

QUINTAIS, Luís. *Por si mesmo*. 2020. Disponível em: https://luisquintaisweb.wordpress.com/. Acesso em: 25 fev. 2020.

2. Fontes críticas sobre os autores

Francisco Alvim

Teses e dissertações

BASTOS, Laíse Ribas. *Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim*. Tese de doutorado. Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.

FERRAZ, Heitor. *O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GUIMARÃES, Leandro Bernardo. *A poesia polimorfa de Francisco Alvim*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

SOUZA, Adriano. Elefante de Francisco Alvim: Qual o real da poesia? Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – RS), 2012.

Entrevistas

ALCIDES, Sérgio. ALVIM, Francisco. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa. *Rodapé*, n. 1, São Paulo: Nankin, p. 199–207, 2002.

MOREIRA, Deyse. ALVIM, Francisco. Humor e melancolia: montagem poética – uma entrevista com o poeta brasileiro Francisco Alvim. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 31, n. 61, p. 16–30, 2020. Disponível em: https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/44149.

Artigos, ensaios

ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *Inimigo Rumor*, nº6, janeiro-julho 1999, pp. 17-21.

ALCIDES, Sérgio. De uma mosca ele faz um elefante! *Rodapé: Crítica de literatura brasileira contemporânea*, n. 2. São Paulo: Nankin editoria, 2002.

ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. *Remate de males*. n. 2*2*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo. Consciência marginal. *Revista Malasartes*, p. 34–36, 1975. Disponível em: https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes_1_1975.pdf. Acesso em: 24 fev. 2020.

AZEVEDO, Carlito. Imagens dissonantes. *Jornal do Brasil (Ideias).* Rio de Janeiro, 2001.

BASTOS, Laíse Ribas. Francisco Alvim e o corpo fora, o ato de deixar falar. SCRAMIM, Susana, LINK, Daniel, MORICONI, Ítalo (org.). *Teoria, poesia, crítica*. n. 1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 259-270.

BASTOS, Laíse Ribas. Francisco Alvim e a poesia em seu tempo: percurso e poema. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 39-59, 2014.

BASTOS, Laíse Ribas. Inconstante e esquiva: a terceira pessoa e a poesia de Francisco Alvim. *Outra Travessia* (UFSC), v. 2014, p. 227-247, 2015.

BOSI, Viviana. As faces da musa em Francisco Alvim. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

BOSI, Viviana. O sujeito-pedra: tornar-se coisa. *In*: RUFINONI, Simone Rossinetti; REDONDO, Tércio (orgs.). *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin Editorial, 2013. p. 89–107.

BOSI, Viviana. Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). *In*: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (orgs.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970.* São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018. p. 11–62.

BRITO, Antônio Carlos. O poeta dos outros. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, Editora da UFRJ, 1997.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar. *Terceira Margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Ano IX, nº 12, 2005.

COELHO, Joaquim-Francisco. Sob o Sol dos Cegos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13/04/1973.

CONDE, Miguel. O metro nenhum de Chico Alvim. *Suplemento Pernambuco,* n. 148, p. 12–15, 2018. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/77-capa/2099-o-metro-nenhum-de-chico-alvim.html. Acesso em: 24 fev. 2020.

FERRAZ, Heitor. Quem está falando? A modernidade na poesia de Francisco Alvim. *In*: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José Antonio (orgs.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 229–241. Disponível em: http://books.openedition.org/psn/9479. Acesso em: 24 fev. 2020.

FIORESE, Fernando. O corpo fora, de Francisco Alvim, como contracena da mitologia da mineiridade. *Texto Poético revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)*. n. 13, 2012.

FONSECA, Maria Augusta. Inconfidências poéticas de Elefante. *Literatura e Sociedade. n. 6*. São Paulo: DTLLC/USP, 2001-2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Ceder a vez, ceder a voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/12/1981. Republicado em GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.

MASSI, Augusto. Conversa dentro conversa fora. *Inimigo Rumor,* n. 6, 1999, p. 22-26.

MASSI, Augusto. Estilo tardio exibe radicalidade de Francisco Alvim. *Folha de S. Paulo (Ilustrada)*, São Paulo,17/09/2011.

MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 208–217.

MOREIRA, Deyse. LEONEL DE PAIVA, Fábio. A performance do sujeito poético em Francisco Alvim. *Revista eLyra – Revista da rede internacional LyraCompoetics*. n. 10, 2017. http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/211

MOREIRA, Deyse. Poétique du décentrement : l'énonciation polyphonique chez Francisco Alvim et sa représentation de la société brésilienne. AMORIM, Silvia; BOVO, Martin & HEINEBERG, Ilana (orgs.), *Visions décentrées des Études Culturelles,* Ravena: Giorgio Pozzi editore, p. 227-242.

MOREIRA, Deyse. Alegoria e melancolia nas obras poéticas de Luís Quintais e Francisco. *Revista Convergência Lusíada - Travessias: diálogos entre as literaturas portuguesa e brasileira*, v. 31 n° 44, 2020, p. 279-295. https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/390/310

MOREIRA, Deyse. ALVES, Ida. Paródia e alegoria: o imaginário apropriado da poesia de Francisco Alvim e de Luís Quintais. *Revista Texto Poético*, v. 17, n°32, ISSN: 1808-538, 2021, p. 90-108. https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/761/516

MORICONI, Ítalo. Poesia na corda bamba. *Jornal do Brasil (Ideias/Livros),* 04/11/89.

SALLES, Maurício. Vinte anos, vinte segundos. *Letras&Artes,* out/nov., 1989.

SCHWARZ, Roberto. O país do elefante. *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*, 10/02/02. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm.

SCHWARZ, Roberto. Orelha para Francisco Alvim. *Sequências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 205-06.

SCHWARZ, Roberto. Elefante complexo. *Jornal de Resenhas/Folha de S. Paulo*, n. 71*,* São Paulo, 2001.

VECCHI, Roberto. O real como projeto poético do Elefante de Francisco Alvim. *ROJO*, Sara; VECCHI, Roberto (orgs.). *Transliterando o real. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna. Belo Horizonte e Bologna*: UFMG, 2004.

VICTOR, Fábio. Em novo Livro, Francisco Alvim se equilibra entre o lírico e o cotidiano. Folha de São Paulo, 17/09/11.

WISNIK, José Miguel, As avencas poéticas de Alvim. *Folha de S. Paulo*, 06/12/81

Luís Quintais

Teses e dissertações

MOREIRA, Deyse. *Poesia e resistência: os vazios na Luís Quintais*. Dissertação de Mestrado em Estudos Lusófonos, Sorbonne Nouvelle Paris III, 2013.

VASCONCELLOS DE FARIA, Brendo. *Máquina de [foto]grafia: capturando imagens na poética de luís quintais*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura, Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2021.

Entrevistas

BUENO, Danilo. Entrevista com Luís Quintais. *Revista Desassossego*, n. 4, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/04/ENTREVISTA_Danilo_Bueno.pdf.

GUIMARÃES, João Barreto. Entrevista a Luís Quintais Disponível em: www.poesiailimitada.blogspot.com/2006/01/lus-quintais.html.

MOREIRA, Deyse. Entrevista a Luís Quintais. O mundo já acabou, e agora o que fazer? *Abril – NEPA / UFF*, v. 4, n. 8, p. 206–212, 2012. Disponível em: http://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29732.

Artigos, ensaios

ALVES, Ida. De paisagens e jardins na poética de Luís Quintais. *Portugal 0: Luís Quintais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

ALVES, Ida. Paisagem, aceleração e poesia por uma geografia das emoções. *Revista de Letras*, v. 1, n. 34, 2015. Disponível em: http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2402

ALVES, Ida. Interrogações contemporâneas na poesia de Luís Quintais. *Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 1, n. 19, p. 09-18, 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/13015

ALVES, Ida. A lírica escura de Luís Quintais. *Catalonia*, n° 19, 2ème semestre, p.45-52. Disponível em: http://crimic-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/03/Catalonia-19-Alves.pdf

ANDRADE, Maísa Medeiros Pacheco. A poesia de Luís Quintais e a invasão demoníaca da inocência. *Anais do XXIII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 2012. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434243436.pdf

CRUZ, Gastão. Il faut être absolument moderne. Duelo de Luís Quintais. *A vida da poesia*. *Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.

EIRAS, Pedro. Recensão crítica de Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro. *Revista Colóquio Letras*. n. 177 maio/agosto. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

FRIAS, Joana Matos. Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral. *Revista eLyra – Revista da rede internacional LyraCompoetics*, n. 06, 2015.

MAFFEI, Luís. Da memória ao mais duro presente, como se move a poesia de Luís Quintais. Disponível em: http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/174.

MEDEIROS, Maísa Pacheco de Andrade; GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. A nova poesia portuguesa: entrevista a Luís Quintais. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 7, n. 15, p. 227–233, 2015.

MEXIA, Pedro. Luís Quintais extrai do negrume uma espécie de eloquência da sombra. Disponível em: http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=258156.

MOREIRA, Deyse. A Inútil Poesia: Breve análise da poesia de Luís Quintais. *Revista Abril*. v. 5, n. 11, nov., 2013, p. 169-182. Disponível em: http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/51

MOREIRA, Deyse. Poesia e resistência: o sujeito poético na obra de Luís Quintais. *Revista de Estudos Linguísticos e Literários UFBA*. n. 53, 2016. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/view/1252/showToc

MOREIRA, Deyse. Recensão crítica de *Agon* de Luís Quintais. *Revista Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 201, maio, 2019, p. 236-238.

MOREIRA, Deyse. Poesia e fotografia: estilhaços da paisagem na obra de Luís Quintais. Revista *Tamanha Poesia*. v. 4, n. 7, jan.-jun. 2019, p. 414-431. Disponível em: https://tamanhapoesia.files.wordpress.com/2019/05/tamanhapoesia07poesiaportuguesaii.pdf

SANTOS, Robson Caetano. Espaços em ruínas na poética de Luís Quintais. *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*. http://www.abraplip.org/anais_abraplip/documentos/comunicacoes_orais/robson_caetano_dos_santos.pdf.

SOUSA, João Paulo. A Neve sobre a escrita: O poema em prosa na obra de Luís Quintais. EIRAS**,** Pedro (org.). *Jovens Ensaístas Leem Jovens Poetas*. Lisboa: Deriva editores, 2008.

3. Bibliografia Geral

ALVES, Ida. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. *Texto Poético*, v. 3, n. 4, 2007. DOI 10.25094/rtp.2007n4a170. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/170. Acesso em: 19 jul. 2021.

ALVIM, Maria Ângela. *Superfície: toda poesia*. Lisboa: Assíro & Alvim, 2002.

AMARAL, Fernando Pinto. Filhos da melancolia - um olhar sobre alguma poesia portuguesa contemporânea. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v. 8, n. 1, p. 80–98, 2007.
DOI 10.35520/metamorfoses.2007.v8n1a21756. Disponível em:
https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21756.
Acesso em: 7 jul. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ARISTÓTELES. *O Homem de gênio e a melancolia o problema XXX, 1.* trad. Jackie Pigeaud; Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ARRIGUCCI, Davi; VOGT, Carlos; AGUIAR, Flávio; WISNIK, Lúcia Teixeira; LAFETÁ, João Luiz. Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente). *Remate de Males*, v. 1, p. 11–50, 1980. DOI 10.20396/remate.v1i0.8636424. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636424. Acesso em: 31 maio 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* trad. Paulo Berreza. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARBERO, Odette. Le vide : un essai de définition. *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*. n. 5, 2010.

BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e ideia no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: Perrone-Moisés, Leyla (org.). *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57–64. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod_resource/content/4/Barthes_%20a%20morte%20do%20autor.pdf.

BARTHES, Roland. *La Préparation du roman ? Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Seuil, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art.* Paris: Librairie Générale Française, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa de Charles Baudelaire.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris : Gallimard. 2006.

BELO, Ruy. *Obra poética de Ruy Belo. Vol. [9]: Despeço-me da terra da alegria.* 4. ed. Lisboa: Presença, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand.* trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 2009a.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

BENJAMIN, Walter. *Passagens.* trad. Patrícia Freitas Camargo; Cleonice Paes Barreto Mourão. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura.* trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 01, p. 222–232.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, I.* Paris: Gallimard, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Revista Arte e ensaios*, n. 7, p. 179–197, 2000. Acesso em: 10 nov. 2020.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc. *Histoire naturelle des oiseaux. Tome 9.* Paris: Royale, 1770. Disponível em: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-97513&I=3&M=tdm.

BURTON, Robert. *Anatomie de la mélancolie.* Paris : Gallimard, 2005.

CAIRUS, Henrique F; RIBEIRO JR; WILSON A. *Textos Hipocráticos: O Doente, o Médico e a Doença.* Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005. Disponível em: http://books.scielo.org/id/9n2wg. Acesso em: 20 fev. 2020.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Disponível em: https://oslusiadas.org/ix/83.html#_. Acesso em: 3 dez. 2020.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura. Seu conteúdo ideológico.* eBookLibris, 2002. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/chicocampos.html. Acesso em: 12 nov. 2020.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada e ilustrada. Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá.* trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem.* ALVES, Ida. (org.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMBE, Dominique. La référence dédouble: Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. *In*: RABATE, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique.* Paris: Presses universitaires de France, 2005. p. 39–64.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação.* trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DE FREITAS, Manuel (org.). *Poetas sem Qualidades.* Lisboa: Averno, 2002.

DELFIM NETTO. *Memórias da ditadura.* Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/delfim-netto/. Acesso em: 3 dez. 2020.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da Cegueira ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea.* trad. Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.

DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste.* Paris : Librairie Générale Française, 2000.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Disponível em: http://xn--encyclopdie-ibb.eu/index.php/1019826453-MELANCOLIE. Acesso em: 21 fev. 2020.

FAROULT, Guillaume. La douce Mélancolie, selon Watteau et Diderot. Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIe siècle. *In*: CLAIR, Jean (org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident.* Paris: Gallimard, 2005. p. 274–283.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours.* Paris: Flammarion, 1968.

FOREST, Philippe. Décidément moderne, sept notes sans les marges d'un essai en cours. RUFFEL, Lionel (org.). *Qu'est-ce que le contemporain?* Nantes: C. Defaut, 2010. p. 77–92.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III).* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264–298. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos.* trad. Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin.* Paris: L'Harmattan, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. trad. Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mendes Arruda Mariana; Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernidade. *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metafora.* 1. ed. São Paulo: Hedra, 2006.

HEANEY, Seamus. *Discurso de aceitação do Prémio Nobel*. 2009. *Inteligência Brasileira*. Disponível em: http://lutaaquariana.blogspot.com/2009/05/seamus-heaney.html. Acesso em: 3 dez. 2020.

HEANEY, Seamus. *Antologia poética.* trad. Vasco Graça Moura. Porto: Campo das Letras, 1998.

HEANEY, Seamus. *Field work*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2009.

HEANEY, Seamus. *Seamus Heaney - poeta irlandês*. Disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2016/09/seamus-heaney.html. Acesso em: 18 maio 2021.

HEANEY, Seamus. *The Harvest Bow*. 1979. Disponível em: https://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/the_harvest_bow.php. Acesso em: 18 maio 2021.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2015.

HERSANT, Yves. L'acédie et ses enfants. *In:* CLAIR, Jean (org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident.* Paris: Gallimard, 2005. p. 54–59.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje: antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HUGO, Victor. *Les Travailleurs de la mer Tome II*, 1892. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hugo_-_Les_Travailleurs_de_la_mer_Tome_II_(1892).djvu/263. Acesso em: 21 fev. 2020.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do pós-modernismo teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.* trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif.* Trad. Florence Nevoltry. Paris: Éditions Beaux-arts de Paris. 2011.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JÚDICE, Juno (Org.). Anthologie de la jeune poésie portugaise. Trad. de Catherine Dumas, João Carlos Vitorino Pereira, Patrick Quiller et Marie-Claire Vromans. *Revue des créations de la maison de la poésie Rhône-Alpes*. n. 33, 2004.

JÚDICE, Nuno, MAXIMINO, Jorge et RIVAS, Pierre. *18 + 1 poètes contemporains de langue portugaise*. Paris : Éditions Chandeigne / Instituto Camões. 2000.

KANT, Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime.* trad. Roger Kempf. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1992.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões.* 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques ; nature, religion, médecine et art.* trad. Fabienne Durand-Bogaert; Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1989.

KLOSSOWSKI, Pierre. *La révocation de l'édit de Nantes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.

KRAEPELIN, Emil. *La folie maniaque-dépressive.* trad. Georges Poyer. Grenoble: J. Millon, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1989.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé.* Paris: Éditions Points, 2018.

LAGE, Rui. Somos aquilo que perdemos: a elegia e as suas perdas na poesia portuguesa moderna e contemporânea. *Revista Relâmpago*, n° 27, Lisboa, 2010a, p. 163-176.

LAGE, Rui. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI. Perda, luto e desengano*. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/50420

LAURENT, Jenny. A Estratégia da Forma. *Poétique – Revista de teoria e análise literária: Intertextualidades*. trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 05–49.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Galimard, 1983.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia.* São Paulo: EDUSP, 2007.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. *Mythologie de la saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*. Trad. Annie de Faria. Paris : Chandeigne, 2017.

LOURENÇO, Eduardo. *A Europa desencantada, para uma mitologia europeia*. Lisboa: Gradiva, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *L'Europe introuvable. Jalons pour une mythologie européenne.* Trad. Annie de Faria. Paris : Métailié, 2010.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations.* Paris: Eugène Fasquelle, 1897. Disponível em: https://www.jeuverbal.fr/crisevers.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: O lirismo nos fins do século XX. *Literatura e Identidades. Cadernos de Literatura Comparada*. n. 8/9. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras. 2007

MARTELO, Rosa. O olhar do Alegorista na Poesia Portuguesa Contemporânea. *Portuguese Cultural Studies*, v. 2, n. 1, p. 11–22, 2009. Disponível em: https://scholarworks.umass.edu/p/vol2/iss1/3.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Algumas Interrogações em torno de vinte anos de poesia. *Textos e Pretextos. Poesia portuguesa: Os últimos 20 anos*. n. 14. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2011.

MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia. *Obra Poética*. Porto: Assíro & Alvim, 2015.

MEXIA, Pedro. *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Tomar: O contador de historias / Câmara Municipal de Tomar, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images.* Paris: Galilée, 2003.

NOUDELMANN, François. Le contemporain sans époque, une affaire de rythme. *In*: RUFFEL, Lionel (org.). *Qu'est-ce que le contemporain?* Nantes: Cécile Defaut, 2010, p. 59–76.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. trad. Neusa Dagani. *Arte & ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / eba / ufrj*, n. 11, p. 113–125, 2004. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf. Acesso em: 2 jun. 2020.

PÉPIN, Jean. Mythe et allégorie, Paris : Études Augustiniennes, 1976.

PEQUENO, Tatiana. Corpo, melancolia e esgotamento na poesia contemporânea portuguesa. *Revista Diadorim*, v. 19, n. 1, 2017.
DOI 10.35520/diadorim.2017.v19n1a13079. Disponível em:

https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/13079. Acesso em: 7 jul. 2021.

PERLOFF, Marjorie. *O génio não original: poesia por outros meios no novo século*. trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Porto: Assíro & Alvim, 2013.

PIOFFET, Marie-Christine; SPICA, Anne-Élisabeth. *S'exprimer autrement: poétique et enjeux de l'allégorie à l'âge classique.* Tübingen: Narr Francke Attempto, 2016.

PINSON, Jean-Claude. *Habiter en Poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Paris : Éditions Champ Vallon, 1995.

PINSON, Jean-Claude. *À quoi bon la poésie aujourd'hui*. Paris : Édition Plein Feux, 1999.

PLATÃO. *Diálogos: o banquete, Fédon, Sofista, Político*. trad. José Cavalcante de Souza; Jorge Paleikat; João Cruz Costa. São Paulo: Globo, 1972.

RABATE, Dominique. Énonciation poétique, énonciation lytique. *In*: RABATE, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses unversitaires de France, 2005. p. 65–80.

REIS-Sá, Jorge. *Anos 90 e agora. Uma antologia da nova poesia portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001.

RIAUDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe) : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. Université de Paris X – Nanterre, Paris, 2007. Disponível em: https://www.theses.fr/2007PA100096.

RIMBAUD, Arthur. *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875)*. Paris: Gallimard, 1990.

ROSSET, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1984.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Les rêveries du promeneur solitaire.* Paris : Librairie Générale de France, 2001.

SAMOYAULT, Tiphanie. *A Intertextualidade.* trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAMPAIO, Abrahão Antônio B. Enigmas da aparência: a função do fenômeno originário para a crítica social de Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 11, n. 11, p. 01–14, 2013. Disponível em: http://gewebe.com.br/pdf/cad11/abrahao.pdf. Acesso em: 8 jun. 2020.

SANTOS, Rosemary Conceição; CONSANI, Marciel Aparecido. Alegoria e midialogia na configuração e apreensão textual: da literatura ao cyberespaço. *Anais do SIELP*. Uberlândia: EDUFU, 2014. v. 3. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/11/1463.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

SARDAN, Zuca. Zuca Sardan: Uma entrevista. *Inimigo Rumor*, n. 15, p. 169–191, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral.* trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation.* trad. Auguste Burdeau. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Monde_comme_volont%C3%A9_et_comme_repr%C3%A9sentation. Acesso em: 21 fev. 2020.

SCOTT, Diane. Nos ruines. *Vacarme*, v. 3, n. 60, p. 164–198, 2012. Disponível em: https://vacarme.org/article2175.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. A poética da alegoria e o barroco. *In*: ANACLETO, Marta Teixeira; AUGUSTO, Sara; SANTOS, Zulmira (orgs.). *D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. p. 95–117. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/31508. Acesso em: 20 fev. 2020.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUSA JÚNIOR, Mário Anacleto. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. *Revista ARA*, n. 2, p. 133, 2017. DOI 10.11606/issn.2525-8354.v0i2p133-157. Disponível em: http://revistas.usp.br/revistaara/article/view/129315. Acesso em: 18 dez. 2020.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie.* Paris : Éditions du Seuil, 2012.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza.* trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEVENS, Wallace. *O Homem da Guitarra Azul & Outros Poemas.* trad. Luís Quintais. Lisboa: Guilhotina, 2015. Disponível em: https://www.livrariasnob.pt/product/o-homem-da-guitarra-azul. Acesso em: 25 fev. 2020.

TEIXEIRA, Sandra. *Vasco Graça Moura et la poésie portugaise de la fin du XXème siècle : le jeu de la référence*. Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2006.

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. *In*: RABATE, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique.* Paris: Presses universitaires de France, 2005.

VANDENDORPE, Cristian. Allégorie et interprétation. *Poétique*, n. 117, p. 75–94, 1999. Disponível em: https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12804/5/Vandendorpe_Christian_1999_All%C3%A9gorie_et_interpr%C3%A9tation.pdf.

VECCHI, Roberto, CALAFATE, Margarida C. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África. Os vestígios como material de uma construção possível. *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. SEDLMAYER Sabrina, GINZBURG Jaime (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

YEATS, William Butler. Ireland and the Arts. *Ideas of Good and Evil.* London: A. H. Bullen, 1903. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Ideas_of_Good_and_Evil_(Yeats)/Ireland_and_the_Arts.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.Poesia portuguesa

ANEXOS

1. *O mundo já acabou, e agora o que fazer?*
Entrevista a Luís Quintais (2012)

Esta entrevista foi realizada pessoalmente com o poeta durante a minha pesquisa de mestrado, na ocasião de uma visita à Universidade de Coimbra, em junho de 2011. Posteriormente, em 2012, ela foi publicada na *Revista Abril*, do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA – da Universidade Federal Fluminense – UFF.

Deyse: O recurso da descrição na construção das imagens em seus poemas é frequentemente apontado pela crítica. Por outro lado, está bem presente neles a temática da ausência. Nesse sentido, poderia ser contraditório o recurso da descrição tecer uma temática de vazios. Parece-me que essa contradição se desfaz na medida em que os traços do descrever, que deveriam situar-nos nos espaços do poema, ao invés de reforçar os contornos, dissipam quaisquer realces, dando-nos uma ilusão de apreensão para instigar a imaginação. Você partilha dessa ideia de que o ato de descrever em seus poemas se concretiza em seu avesso?

Luís Quintais: Talvez em um certo sentido, porque aquilo que escrevo tem uma dimensão desconstrutiva, destrutiva, como se procurasse justamente mostrar esse avesso. Eu gosto de uma definição do que é desconstrução que é dada por um filósofo e antropólogo francês chamado Bruno Latour, que diz que a desconstrução é uma forma de destruição em câmera lenta. Aquilo que eu escrevo tem muito a ver com uma reflexão sobre o papel e a natureza da linguagem e sobre a opacidade da linguagem, sobre a impossibilidade dela em dizer o mundo e, nesse sentido, justamente, a impossibilidade de preencher o vazio, a ausência. A ideia de que o sentido é contingente, instável, algo que nós tentamos agarrar, sabendo que não podemos de todo agarrar, essa é sem dúvida uma das ideias que move o poema. A ideia de que o poema serve para preencher de alguma forma a ausência, o vazio, sendo, porém, um trabalho sobre a linguagem que nunca está

fechado, que existe em processo. Nesse sentido, aquilo que escrevo é muito reflexivo. A reflexividade é uma das modalidades mais sublinhadas ao longo do meu percurso. Trata-se da poesia enquanto música do pensamento. Como um registo que poderia ser definido como uma meditação lírica, em consonância com aquilo que encontro em Wallace Stevens, que é porventura o mais importante dos poetas do século XX e uma sombra tutelar naquilo que escrevo.

Deyse: Nesse sentido do preenchimento do vazio como processo, algo inacabado, você não acha que os seus poemas poderiam sugerir que as coisas, de uma certa maneira, preenchem esse vazio, refletindo a ilusão de que elas nos dão de aconchego, estando sempre a depositar algo no eu-lírico ou ocupando um lugar de identidade falhada, incompleta? Ou seja, o sujeito passa a ser as coisas que possui. As coisas como elo do eu-lírico com o mundo moderno e daí o consumismo ter um papel tão principal na vida do sujeito, proporcionando bem-estar, "preenchendo o vazio".

Luís Quintais: Talvez estamos a falar em duas coisas diferentes, mas que estão relacionadas. Estávamos a falar de uma dimensão quase metafísica, propriamente da natureza da linguagem, ou seja, o que é a linguagem e qual a sua relação com o mundo e, de repente, passamos a falar de algo que tem a ver com a dimensão política da poesia. Acho que a minha poesia tem uma dimensão política forte, não em sentido estrito, mas num sentido poético. O que podemos fazer para preencher esse vazio que não é apenas um vazio da linguagem, mas é um vazio das nossas existências, um vazio que talvez derive dessa espécie de experiência secular que nós vivemos, uma espécie de desencantamento profundo. A poesia é uma espécie de sobrevivência, um vestígio do mundo encantado num mundo profundamente desencantado, qualquer coisa que vem de outro tempo e de outro lugar. Há uma alteridade da poesia nesse sentimento. Poesia é alteridade num tempo onde essa diferença acaba por não fazer a diferença porque vivemos num mundo onde a poesia não tem importância nenhuma. Talvez essa alteridade da poesia a torne mais encantadora, há uma certa potencialidade de reencantar o mundo através da poesia… Pode ser uma crença ilegítima, mas é a única crença que nos move quando escrevemos. Esse momento de crença pré-moderno existe naquilo que faço. A crença é prévia a qualquer experiência humana, se nós não acreditarmos… Temos que postular algumas coisas, partir de algo postulado. Portanto, essa dimensão, essa possibilidade de

reencantamento através da linguagem, continua. Eu gostaria de me descrever como um poeta pós-moderno. Para mim, pós-modernismo significa pós-holocausto. Eu acho que a minha poesia, à medida que o tempo foi passando, tornou-se cada vez mais adulta. Ela parte de uma sensibilidade profundamente melancólica que se torna uma sensibilidade elegíaca. Uma sensibilidade que deriva de uma espécie de consciência trágica do que poderá ser, talvez, o fim da história. Eu levo o pós-modernismo muito a sério porque eu acho que ele significa pós-holocausto. Defenderia o ponto de vista de que Auschwitz é a última estação da experiência ocidental. Todo o projeto utópico moderno acaba com o extermínio. E nós continuamos a viver sob o império do extermínio de uma certa forma. Basta olhar para os animais. As condições do extermínio continuam presentes no nosso mundo. Qualquer escritor que escreva hoje, qualquer poeta, tem que se confrontar, de uma forma muito séria, com a dura experiência de que nós escrevemos depois de o mundo ter acontecido. O mundo já acabou, e agora o que fazer? Continuamos a escrever depois disso. Movimento insensato. O Adorno viu isso muito bem quando disse que escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro. Há alguma coisa de bárbaro e insensato, há uma falta de sensatez no escritor de poesia sem dúvida.

Deyse: Em face desse mundo desencantado para o qual a poesia poderia trazer beleza, "encantamento", já que ele acabou e estamos sem saber o que fazer, e diante do formato da poesia, texto geralmente curto, que poderia circular facilmente pela internet, adaptando-se bem às novas tecnologias, aos blogs etc., não parece contraditório ela estar cada vez mais sem espaço?

Luís Quintais: Ontem eu comentava isso com um amigo meu, que é escritor de ficção, chamado Jacinto Lucas Pires, que acaba de lançar um livro, e eu perguntava-lhe por que escreve romance, porque, de facto, eu concordo com isso. Estranhamente a poesia e o conto são formatos que têm essa dimensão da velocidade, intensidade, seriam absolutamente articulados para o tempo presente em que de fato não temos tempo para ler. Então, por que a poesia não é um formato para o tempo presente? Para mim, isso continua a ser uma incógnita, é uma grande ironia sem dúvida. Eu não tenho resposta para isso. Pensando na frase do Adorno, é curioso porque, se nós pensarmos bem, se calhar, o que é bárbaro é escrever prosa, porque a poesia é a única forma que nós temos de falar daquilo que se não pode falar, ou seja, a ideia de irrepresentável, o extermínio. Tem uma

dimensão do irrepresentável que nós não podemos compreender. A única possibilidade de fazer isso é através de um lance elíptico, que sugere mais do que diz. Isto está do lado da poesia e está muito pouco do lado da prosa: essa elipse, essa sugestão. Há uma urgência e há uma necessidade na escrita de poesia que é muito difícil de encontrar em outro lugar. Isso está fortemente do lado da música e da poesia.

Deyse: Em entrevista com o João Luís Barreto Guimarães, publicada em 2006, você menciona que "Todo o real é também uma construção, uma invenção humana (na dupla acepção entre o descoberto e o criado) […] Por outro lado, dir-se-ia que sou um poeta desse real, que os meus poemas constroem enquanto modalidades do real". Afinal, como antropólogo e poeta, qual a sua concepção de realidade? Você poderia explicar-me melhor o que vem a ser modalidades do real?

Luís Quintais: O real é a mais dura das categorias, é aquilo que, mesmo que eu faça um gesto de vontade própria, mesmo que eu insista, não desaparece. A ordem dos fatos tem a ver com a ordem do real. Seja como for, eu acho que toda a nossa relação com o real é inventada, sendo que inventado etimologicamente nos remete para algo que é descoberto e algo que é criado em simultâneo. Há uma espécie de ambiguidade semântica na palavra invenção. Invenção tem a ver com algo que é descoberto, que está aí, e algo que é criado. E toda a nossa relação com o mundo é de interferência. Nós não podemos fazer outra coisa senão interferir na ordem das coisas, seja através da ciência, através da poesia, da arte, de outra coisa qualquer. Portanto, eu acho que o mundo é construção nesse sentido. Construído porque é inventado e, se ele é inventado, é porque é descoberto, é encontrado, mas é também criado, é ambas as coisas. Há poetas que acham que são veículo de algo que os excede e que a poesia, para aqueles que possuem a "graça", se escreve sem intervenção, como se fosse lida apenas, como se o mundo fosse uma partitura ou um texto. A Sophia de Mello Breyner é assim, o Herberto Helder é assim. Os aborígenes, na Austrália, pensam o mesmo. Leia-se, por exemplo, o Songlines do Bruce Chatwin. Eu acho isso muito insólito, estranho, e, pese embora a iniludível beleza dessa forma de "primitivismo", acho até estranho que alguém acredite nisso. Eu acho que nós descobrimos coisas, mas que, simultaneamente, as criamos. Esse momento de descoberta é um momento de criação e, nesse sentido, a palavra invenção é a mais adequada. É inventar um mundo porque simultaneamente é descobrir e criar. E acho que escrever

poesia tem a ver com isso. Tem a ver com essa ambiguidade, com essa possibilidade de se descobrir criando. E isso interessa-me muito.

Deyse: Em entrevista com o Danilo Bueno, você menciona uma mudança em seu percurso enquanto escritor cuja tendência agora é publicar livros que sejam em si um poema com um projeto inicial de escrita, em vez de um livro com vários poemas circunstanciais reunidos. Por que você acredita nesse caminho? Afinal, um livro com vários poemas cujo tempo os reuniu não poderia exigir dos leitores uma leitura inteiriça, revelando também ele um projeto de escrita?

Luís Quintais: Quando escrevemos poemas, basicamente nós não nos preocupamos com o sentido global deles e, muitas vezes, ficamos insatisfeitos com o processo de construção do livro, com a impressão de que são poemas sem relação nenhuma, e não um livro de poemas, ou um poema só, porque é isso que interessa, ou que me interessa agora. Isso me deixa sempre muito ansioso, muito preocupado, pois, quando tenho que construir um livro feito por mim desses fragmentos, desses poemas, descubro, por exemplo, que tenho que retirar poemas que são às vezes os melhores, mas que não funcionam com os outros. Então, eu comecei a colocar hipóteses como os poetas modernos faziam (...) cada livro é um poema. Isso é muito difícil de fazer, tão difícil que só consegui uma vez, no *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*, que é o livro de que mais gosto. Quando encontramos continuidade nas coisas, continuidade formal… Como é que se faz? Isso para mim é um segredo. Tentei responder a isso no *Riscava*, através daquela sequência de 33 fragmentos e depois aquele texto em prosa. Eu ia usar 33 por conta dos meus poetas favoritos. O meu poema emblemático é o "The Man With the Blue Guitar", de Wallace Stevens, que eu traduzi e ele tem 33 fragmentos. Eu só descobri que meu livro teria 33 fragmentos no processo e é engraçada a analogia, pois a minha mulher ia fazer 33 anos, e achei curioso que aquilo ficasse com 33, e gosto do número 33... e o livro do Dante, a primeira parte, "O Inferno", tem 34 fragmentos, mas paraíso e purgatório contêm 33 fragmentos. Mas isso também eu só descobri depois…

Deyse: E também 33 é a idade que Jesus Cristo tinha quando morreu…

Luís Quintais: Exatamente... Eu não sou nada da numerologia, mas achei que tinha graça, uma piada. Do ponto de vista construtivo, é interessante. O livro começa com

uma brincadeira que é uma transformação de um verso da abertura do primeiro livro do *The Man With the Blue Guitar*, que escrevo em inglês "A shearswork of sorts" e o poema diz "A shearsman of sorts". O shearsman é o podador. É o que faz a poda, e eu gosto dessa imagem porque é uma imagem muito nietzschiana, aquela ideia do poeta como o recenseador de acasos, mas é uma imagem muito mais intensa, imagem mais nietzschiana do que o próprio Nietzsche porque é uma imagem muito violenta. A ideia de poda é uma imagem muito violenta do ponto de vista físico. Então, eu alterei o verso, fiz uma brincadeira. Em vez de escrever "shearsman", escrevi "shearswork". A palavra nem existe no dicionário, eu inventei… que seria, portanto, podar os acasos, a violência de podar os acasos. No fundo, é uma brincadeira muito irônica porque eu precisava ter uma noção clara, quando eu escrevi, do livro que eu tentei construir. Há uma ideia de construção do livro, e eu sabia que eu não poderia construi-lo inteiramente porque tinha sempre que podar os acasos para fazer com que a indeterminação não tomasse a minha vida, não tomasse o poema de assalto, o livro, ou seja, eu não me deixei ir atrás. Quando nós escrevemos um poema, vamos atrás. Eu também não queria ir atrás dessa maneira, queria forçar a coisa de outra forma, mas eu não sabia aonde ia chegar com isso. Há uma tensão entre a determinação e a indeterminação, e eu queria jogar com isso. Então, portanto, aquilo é quase ao mesmo tempo um comentário irônico ao fracasso, à possibilidade do fracasso. O livro começa com o fracasso. São coisas que verdadeiramente só fazem sentido para mim. Eu gostaria de fazer mais vezes esse exercício… mas aquilo que acontece é que continua a chover poemas. Aparecem, aparecem…

Deyse: Você acha que atualmente podemos falar em linhagens poéticas, em específico no que concerne à poesia portuguesa? Há poetas contemporâneos com os quais você̂ se identifica mais?

Luís Quintais: Não sei se há uma linhagem, mas há poetas dos quais me sinto mais próximo. Na minha geração, confesso que nem sempre me sinto muito próximo da maior parte das pessoas. O João Luís, eu gosto muito dele. Há uma espécie de falso realismo nele que acho muito curioso: a ideia de contar uma história ou criar uma situação e depois, de alguma forma, tirar-nos o tapete e desmontá-la. Na situação, está o jogo de aparências e nela se veicula a possibilidade de ser outra coisa. Acho que é um poeta

interessante com o qual tenho afinidades. Se bem que eu o acho muito mais circunstancial do que eu, é muito mais divertido do que eu. Eu acho, na verdade. O meu humor é negro, e é uma coisa muito contida. Agora, eu acho que há poetas contemporâneos com os quais eu me revejo mais. Poetas, por exemplo, como Manuel Gusmão… São quase todos mais velhos. Franco Alexandre é um poeta do qual gosto muito. Acho o Franco Alexandre o grande poeta português vivo. Gosto do Manuel Antonio Pina. Já gostei mais do Herberto Helder do que gosto. Gosto de Ruy Belo, do Cesário – gosto menos do Cesário. Aí está um poeta cheio de graça, não é? Acho que ele é um poeta bom para quem não gosta de poesia. As pessoas que não gostam de poesia gostam todas de Cesário Verde. Ele é um poeta muito bom, importante para entender a modernidade, mas, ao mesmo tempo, é um poeta que eu acho que tem esse problema de ser demasiadamente… É óbvio gostar de Cesário Verde. É fácil. Eu gosto de poesias que resistem, e Cesário Verde não é um poeta que resiste à identificação. Eu gosto de coisas que resistem a essa identificação. Há, porém, coisas do Cesário em que nós resistimos à identificação, e eu gosto disso. O Wallace Steves é um poeta opaco em muitos aspectos, e eu gosto imensamente disso. Há poetas que produzem uma espécie de sobressalto no sentido das coisas e que fazem uma poesia da qual nós não estávamos à espera. O Stevens acho que tem isso.

Eu acho que os poetas mais novos são muito diferentes do que sou. Acho que hoje há uma geração de poetas que são muito próximos do Joaquim Manuel Magalhães e que são, de alguma forma, a ortodoxia da poesia portuguesa. São pessoas como o Manuel de Freitas, o Rui Pires Cabral etc., as quais são profundamente tributárias de um certo Joaquim Manuel Magalhães e que têm uma relação com a poesia que não é a minha. Eu não gosto de pessoas que basicamente dizem isto: Eu não acredito naquilo que estou a fazer; eu não acredito na poesia. Nós vivemos em um mundo onde a crença é prévia para seja lá o que for. E ela não encontra grande justificação nunca. Mesmo quando dizemos que sabemos as coisas, nós não sabemos, cremos, acreditamos que será assim por várias razões. Poetas que não acreditam na poesia são mistificatórios, ou tendem a sê-lo. Eu acredito naquilo que faço, não tanto como escritor, mas como leitor de poesia. E, portanto, eu acredito que a poesia pode fazer a diferença. E há pessoas que estão a escrever e não acreditam nisso. E a pergunta que se está a fazer a seguir é, então, por que que se faz? E isso é muito notório. As pessoas casam-se, mas não acreditam no casamento; têm amigos, mas não acreditam na amizade, não investem o suficiente na amizade; envolvem-se na

política, mas não acreditam nela, na possibilidade de transformar o mundo. E isso nota-se na poesia e em alguns poetas. Cito a geração mais nova. Há um cinismo na geração mais nova. Eu gosto da ironia, mas não gosto do cinismo. Há um desencantamento cínico, um ceticismo absoluto e cínico. Para isso, leio Thomas Bernhard, que é um grande escritor, um homem de um cinismo talvez atroz. Mas nós sabemos ao que vamos quando o lemos. Há muita música e poesia em sua obra. Qualquer livro de Bernhard está construído como se fosse uma partitura, e ali há uma crença na possibilidade de se fazer qualquer coisa através da linguagem. Eu acho que isso é decisivo porque senão não vale a pena, mais vale estar quieto.

2. Humor e melancolia: montagem poética.
Entrevista a Francisco Alvim (2018)

A entrevista que segue foi realizada em junho de 2018, na casa do poeta, em Brasília. Nela, Francisco Alvim relata sua trajetória e influências literárias, comenta a concepção de alguns livros e poemas, tecendo reflexões sobre a linguagem poética no geral e sua própria escrita, próxima de recursos como a montagem e a teatralidade. Esta entrevista foi publicada em 2019 na *Revista Cadernos de Letras* da Universidade Federal Fluminense – UFF.

Deyse: Sua poesia estimula uma reflexão sobre a identidade brasileira, sobre a nossa cultura, nossas contradições, nossos vícios e preconceitos. Vários poemas expõem a prática do "jeitinho" brasileiro, descortinando um complexo espectro social do Brasil. A esse respeito, você poderia comentar a dimensão social em sua poesia?

Francisco Alvim: A minha tentativa será de considerá-la um ângulo mais contemplativo, mais visual do que outra coisa qualquer. Eu acho que esse dado social vem sempre porque ele nos circunda. Desde muito menino, os aspectos propriamente da vida brasileira me tomaram e eu tenho uma tendência a ser mais contemplativo, me vejo como uma pessoa afeiçoada a janelas. Eu gosto de uma janela. Adorava as janelas holandesas porque elas atravessavam a casa, em geral quadradas. Na face da rua, eles fazem um janelão e, depois, no fundo da casa, tem outro janelão enorme, então, a luz entra por todos os lados. As casas holandesas nisso diferem um pouco das francesas que são mais escuras, uma arquitetura mais fechada. Sempre que você vê uma casa francesa,

você pensa em tapetes, cortinados, guéridons, coisas assim. A holandesa é mais aberta. Eles têm uma relação com a luz muito forte. Aliás, na pintura deles, você vê isso. Então, esse aspecto social entra, quer dizer, o Brasil é um país aberto, um país luminoso, é um país que você tem vontade de sair de casa, não te previne. Na Europa, você tem o frio, os espaços são mais ou menos isolados. No Brasil, há um convite permanente para sair, o interior das casas e o exterior pouco diferem. Então, esse contato com a vida visual e de entrechos, quer dizer, a conversa, o som que vem e entra por todos os lados. As histórias são de uma riqueza extraordinária, se você presta atenção… Isso em qualquer parte do mundo, em qualquer lugar, qualquer situação. O homem, tendo a oportunidade de bater um papo, ele bate. E, naquele papo, vem uma quantidade de informações e de histórias… Aí entra a narrativa. Eu sou um narrador frustrado, adoro os entrechos, adoro as histórias, as anedotas. O país tem muito que ver e que dizer, e, desde menino, eu fui muito ligado a isso.

Deyse: Você estreia como poeta com o livro Sol de Cegos, em 1968. No ano seguinte, em 1969, você passa a viver em Paris até 1971, onde atuou como secretário da representação do Brasil na Unesco. Poderia falar um pouco da influência dessa estadia na França em sua escrita poética?

Francisco Alvim: Todo mundo acha que poeta é uma coisa a vida inteira e toda a hora. E não é. O Drummond mesmo dizia: "eu não sou poeta permanentemente". Quando você quer ser poeta, se tem essa ambição, você vai ler e vai fazer a coisa numa pauta, uma pauta musical, como se fosse uma música. Você vai aprendendo as notas de um, de outro, uns já falecidos, outros ainda vivos. Sempre gosto de pensar nesses vivos como passarinhos. A poesia feita por passarinhos. Você ouve o tom de um sujeito que está aqui ao lado, vivendo as mesmas coisas, da mesma geração. Você ouve o tom e vai no pio dele, ele vai te dar uma nota qualquer. Você continua aquele canto que vem dele, e aquilo vai passando e vai se armando um coro de passarinhos. E tem os velhos, tem os poetas de sempre e a França é rica desses, sobretudo. Eu tive muita leitura. Muito antes de ir para a França, eu lia os franceses, eu lia os clássicos, Baudelaire, Rimbaud… Tudo naquela fase que inaugura os tempos da poesia atual. Os tempos modernos vêm com os franceses, vem com Baudelaire que é o grande iniciador. A poesia de Baudelaire é uma coisa extraordinária, porque ele rompe, mas ainda dentro; então, você vê a ressonância

do romantismo todo que é onde começa a grande modernidade. Aí vem mais dos alemães que dos franceses, a primeira geração romântica, poetas notáveis como Novalis, Goethe… Aí começa a surgir a sensibilidade moderna. E Baudelaire traz muito desse mundo com Hugo, as assonâncias que ele tem com Hugo, mas começa a operar as dissonâncias. A poesia rompe com fronteiras que é sempre o papel da linguagem poética – ela está na frente, e ela não perdeu isso. Dizem que a imagem vale mais do que mil palavras – não é muito verdade, porque a poesia está sempre atenta. Então, essa ruptura no nível da linguagem, a poesia está operando, é uma grande ambição dela. Quando ela consegue, ela bouleverse, ela rompe as barreiras de todas as linguagens, aí todas vão atrás dela. Esse poder da linguagem poética é uma coisa extraordinária, é uma coisa de uma inventividade, ela está constantemente na fronteira. E aí entram coisas de uma complexidade incrível. Os filósofos, vira e mexe, estão metidos com poetas. É uma experiência vertiginosa. Uma experiência de conhecimento muito intensa. A minha ligação com os franceses é enorme, esse pessoal todo eu adorava e os outros, Corbière, Lautréamont… é uma coisa infinita. Esses homens fazem parte do meu sangue, da minha percepção das coisas e eles vão vindo até chegar num Drummond, nas pessoas que me são caras e que fazem parte da minha estrutura mental e de sensibilidade. Drummond, Bandeira, Jorge de Lima…

Deyse: O livro Passatempo, de 1974, apresenta fotogramas de uma escultura em diferentes ângulos, cujo contraste entre luz e sombra/ claro e escuro se destaca. Você poderia comentar esses fotogramas e a tópica da luz nos poemas? Tendo em conta o primeiro poema intitulado Luz e a epígrafe "Eu sou ninguém; meu nome é ninguém/ Toda coisa que existe é uma luz".

Francisco Alvim: Esse livro, Passatempo, ele foi muito importante para mim, por isso eu fiz questão de pôr uma nota no final indicando que parte dele foi escrita em Paris e outra parte em minha volta ao Rio. Ele tem dois tempos, tem o tempo do passatempo, que é ele todo, e a parte relativa ao Rio, a partir de 71 a 73/74. São poucos poemas. O livro é fino e tem esse título de Exemplar Proceder. Então, é um livro que, de certa maneira, eu senti que ali a minha voz estava se constituindo, mais do que no Sol de Cegos que é mais um aprendizado. Estou escrevendo nesta grande pauta da tradição e das influências dos nossos grandes, daquela geração que é a idade de ouro nossa, da nossa literatura modernista, o Drummond, o Cabral, o Jorge de Lima, os grandes poetas do

período, o Bandeira, o Murilo, todos poetas gigantescos. Então, Passatempo traz um pouco aquela seivinha nova naquele período incrível que é a vida da gente na década dos 30 anos, eu estava entrando nela. Tudo tem um senso, um vício, um frescor e, ao mesmo tempo, a força da inteligência, da sensibilidade orgânica das coisas. O corpo reage de uma maneira, parece um universo luminoso, ele recebe tudo com graça. O Passatempo, acho que comecei porque fiquei muito amigo do Cacaso e estava vivendo muito aquele ambiente dos anos 70 no Rio, que coincide com esses poemas que estão boa parte sendo feito no Brasil, e outros que trouxe de Paris. Aí o Cacaso, que era uma figura notável com espírito empreendedor, logo teve a ideia magnífica de fazer uma coleção. Então, surgem estes livros, entre os quais o Passatempo. O Cacaso era gregário, ele tinha essa faculdade transitiva, de entrar em contato com as pessoas, motivá-las, era uma prosa encantadora. Ele ia puxando conversa e com jeitão muito brasileiro, "sou brasileiro de estatura mediana, gosto muito de fulana, mas é sicrana que me quer…" Aquele tom da língua escrevendo sempre a favor. Como Bandeira, o grande mestre dele era o Bandeira. O Cabral e o Drummond escrevem a contrapelo, cheios de arestas, eles vão pegando os cactos… e o Bandeira escreve na onda, ele surfa, ele vai na linguagem e ela vira uma música sem ser música. Então, o convívio foi muito bom nessa época. O Cacaso tinha uma ideia de livro, que várias pessoas tinham que entrar e ilustravam e eu comecei a ficar com inveja, a achar que eu tinha que fazer alguma coisa semelhante, mas não achava… então eu me lembrei. Paris pra mim era uma coisa de outro mundo. Eu estava lendo Proust neste período e Paris ressoava em vários tempos, tempo de Baudelaire, tempo de Corbière, de Proust, de Lautréamont, de todos. Então, eu adorava esse lugar da estátua. Quando iam amigos, eu fazia questão de passeá-los por lugares onde eu gostava. E essa estátua, que já não está mais lá, acho que tiraram, fizeram museu, era muito frequentada por mim. Eram *Les bronzes d'Aristide Maillol*, ficavam todos no jardim do Trocadéro. Eu passava tardes perdidas, e eu gostava muito. Eu queria ter sido pintor por influência de minha irmã mais jovem, Maria Lúcia. Ela me fez gostar de pintura desde rapazinho. Eu ia pra lá nos finais de tarde e a luz era uma coisa divina. Essa mulher era uma gigante, que é outro tema da poesia francesa e da mulher em geral, "la géante", e essa é a maior delas. Ela recebe uma espécie de universo, como se ela fosse uma constelação perdida no cosmos, muito mais do que uma estrela, um conjunto imenso de estrelas. Ela está numa posição estranha porque é como se fosse uma posição de queda em que ela absorve o

cosmo de uma potência inacreditável, uma potência feminina porque tem uma doçura, uma coisa que homem não tem. Eu ficava extasiado com essa escultura. Eu levei por lá um amigo que filmou e tive essa ideia de pôr essas fotos no livro, então, pedi ao João Carlos, cineasta, que deu um tratamento diferente, uma coisa meio mundo do Proust. O mundo do Proust eu não consegui, mas consegui um pouco do mundo anterior, que tem um pouco o mundo da guerra, de Auschwitz, e toda aquela tragédia horrorosa que Paris estava cheia. Você andava pelas ruas e tinha lá quem morreu, tinha lá um buraco de bala e a plaquinha de quem foi fuzilado. Enfim, a epígrafe, tinha uma coisa misteriosa na minha cabeça de que o ideal não é o eu, é você não ser realmente ninguém, quer dizer, todo esse esforço do poeta de se distinguir, desde menino que está muito ligado a uma coisa defensiva que você precisa se afirmar, dentro das contingências históricas, esse instinto de sobrevivência, de luta pela vida te põe numa posição agressiva. Então, você tem que se destacar da multidão, o horror é você se misturar. Você quer ficar por cima, isso é uma coisa que te é incutida desde muito cedo. E aí, essa coisa que a idade vai te dando, eu já começava a duvidar um pouco desse ego, e a vontade é ao contrário, é voltar pro rebanho e achar que a verdade está ali no rebanho que passa a ter outro sentido, não é aquele rebanho feroz, que você tem que se livrar dele, pensar por si próprio, não se confundir, a sobrevivência está assegurada pela inteligência, e a gente viu no que isso deu… esse verso prodigioso está na Odisseia, quando Odisseu entra na gruta e está lá Polifemo, o gigante com aquele olho na testa e cego. Aí o Ulisses entra, ele vai matar Polifemo, vai confrontar-se com ele. O Polifemo sente que tem alguma coisa e pergunta "quem está aí? Qual seu nome?". Aí Ulisses responde, "eu sou ninguém". É uma maravilha. E isso vem lá atrás… E tem essa coisa da luz, a luz me impressionava muito, a luz justamente de Paris. O verso "Toda coisa que existe é uma luz", isso é um verso que está nos cantos de Pound. O interessante dos cantos é que o Pound faz uma montagem que é outra coisa que eu peguei muito dele. Ele fragmenta e entra tudo ali, entra anedotas, entra perfis que ele faz de contemporâneos, entra doutrina econômica, entra um mundo de coisas – era um círculo extremamente culto e aquela pantomima dele. Eu não acompanhava aquilo. Ele era um homem de uma erudição, de uma formação muito mais apurada do que a minha, mas eu via o teatro que ele fazia com aquilo tudo e aquele teatro me impressionava. O teatro do conhecimento, quer dizer, aquele espírito equivalente a um criador do renascimento que está com o mundo todo para ser formado. Esse verso me

impressionou muito, ele era de um espanhol… eu me esqueci, eu soube já, tenho isso anotado até, mas minha memória furou, perdeu-se… e é bom que se perca mesmo…

Deyse: O poema "Moça de Bicicleta" termina com os versos "(O Corpo: um sino ouvindo / e repetindo a paisagem)". Mas esse corpo que ecoa, ouve e repete a paisagem parece que também é marcado pelo impasse: falar ou não falar; ir ou ficar; ver/escutar ou não. Você acha que faz sentido essa marca do impasse?

Francisco Alvim: Nesse momento do poema, eu acho que faz, no sentido de que o impasse, de fato, existe, mas nesse momento é um estado perto da fusão, quer dizer, é a visão de que a natureza entra, tudo entra, tudo é som, de certa maneira. O sino aí é a voz de tudo isso, é um universo que é soante, ele soa, é uma sensação de epifania, mas, de fato, por trás, como uma sombra que não se vê, certamente tem essa questão do impasse, que volta em outros poemas. Tem aquela batida de porta, tem o poema que fala do jardim e, de repente, a voz volta-se pra dentro e diz que está voltando pelo escuro corredor que vai do meu corpo a minha mente, uma coisa assim. É o fora e o dentro, é uma janela, uma paisagem serena de fora, de repente, aquilo se transforma numa zona escura. O sino é fora, mas ele traz um som de harmonia, não é a porta batendo.

Deyse: Gostei muito de um dos comentários que nos enviou, no qual fala sobre o elefante que frequenta o livro. Cito "Anônimo e sonoro. Trombeteador (em surdina). A voz de um, a voz de todos. Cheio de ar. Vazio do si. Alheio". Poderia falar um pouco mais desse elefante que, inclusive, dá título ao livro?

Francisco Alvim: Eu vi esse elefante que era uma família de elefante. Nós estávamos, eu e Clara, na África, no Quênia. Estávamos numa reserva que eles tinham na base do Kilimanjaro, e aquela planície, aquele morro que parece um vulcão gordo, enorme que se perde nas nuvens… Quando a gente chegou, infelizmente ele estava encoberto, só se via até a metade, tem a parte de neves eternas que fica pra cima, mas essa a gente não chegou a ver. Mas essa montanha no meio de uma planície, de um planalto, como Brasília, sendo que lá é mais regular, mais baixo. Aquela região consegue ser ainda mais velha do que essa nossa daqui que é uma das mais velhas do mundo, inclusive porque se desprega da África. E ali, aquela beleza, aquela coisa deslumbrante, aquela montanha que começava por todos os lados, mas estava envolta duma terra muito maior. Então, chega

essa família de elefantes, tinha um poço de água. Estávamos todos comendo dentro do restaurante e todo mundo saiu voando em direção aos bichos. Eram gigantes, elefantes enormes. Os garçons diziam: “Cuidado! Cuidado! São feras!”. E todos assustadíssimos porque realmente uma mãe daquelas com todos os bebezinhos podiam se assustar e investir. Mas eles eram de boa paz, ficaram bebendo água, ficaram ali à vontade, aqueles seis, sete elefantes e aquela montanha de bicho e de carne, aquela carne cinza, escura. A sensação que você tem é de que são bailarinos realmente, porque o vento entra neles, aquilo tudo tem vazios de carne que se incham de repente e viram baobás. É uma mistura de terra, de pedra, com água, com ar, e tudo isso no corpo cinza enorme, é um cosmos, uma coisa deslumbrante, um ballet, uma dança prodigiosa, um ritmo. Eu fiquei com esse elefante na cabeça. Um belo dia aqui em Brasília, eu fiquei com vontade de me lembrar de como esse poema nasce, porque ele nasce com um tom tão diferente do que eu faço e do que eu fazia, sobretudo nessa época. Eu já estava muito dominado por esse realismo das conversas e eu só consigo me lembrar disso um pouco conceitualmente porque eu penso nesse poema e ele me recorda a primeira paixão que eu tive por poesia que foi através não do Drummond, mas do Jorge de Lima. As metáforas todas que eu lutei minha vida toda para emudecê-las, essa capacidade de estabelecer analogias, própria do recurso da metáfora que você vê muito no Sol de Cegos, e vê, volta e meia, tanto no próprio elefante, mesmo depois, que ressurge, é o Jorge de Lima que está me pegando pela mão e me levando para esse lado. Eu que pensava que tinha dado uma rasteira nele pra ficar com o Drummond… poeta é um caso sério, quando um te pega, você está perdido, aquilo te devora, é impressionante.

Deyse: Dos poetas brasileiros contemporâneos com quais você se sente mais próximo? Por quê?

Francisco Alvim: Do pessoal que veio depois, mesmo quando não participava diretamente, eu acompanhei muita coisa. Eu começo a fazer poemas com meus quatorze, quinze anos, então, pego os anos 50, geração de 45 e os modernistas. Me relacionei pessoalmente com Drummond que era muito amigo de minha irmã mais velha. Eu estive com Drummond algumas vezes, depois eu comecei a namorar a Clara que é de uma família de modernistas. O pai dela é o Rodrigo Melo Franco de Andrade, que foi o diretor do patrimônio histórico. Conheci o Bandeira, conheci o Vinícius, conheci o Nava, conheci

essa gente toda porque eram todos amigos fraternos. Então, isso é a tradição. Quando eu chego no Rio, em 71, nós éramos muito amigos, somos, da Heloisa Buarque de Holanda que era colega de Clara e grande amiga. Isso mesmo antes de ir para o exterior, em 68, mas a poesia estava um pouco parada nesse período. Tinha uma geração intermédia com quem eu me relacionei também, o Octávio Mora, a Lélia Coelho Frota, o Fernando Mendes Vianna, Marly de Oliveira, enfim, esse pessoal todo. Eu pegava livros de todos os lados. Um grande amigo meu era o Alexandre Eulálio que tinha uma cultura excepcional, muito jovem, era um prodígio de leitor. Tinha lido tudo, e sabia, e convivia, era um sujeito de uma energia intelectual incrível, ia atrás, batia na porta. Com vinte e poucos anos, foi à Buenos Aires, foi lá no apartamento do Borges, bateu na porta e bateram uma conversa que durou um dia, sei lá. O Borges ficou encantado com ele. Foi um dos primeiros leitores do Borges no Brasil, ele e o Fausto Cunha. O Borges, nessa época, então, era absolutamente acessível, gostava de conversar, se relacionava com as pessoas. Então, o Alexandre me fez ler o Dalton Trevisan ainda nos gibizinhos que ele produzia na Revista Joaquim que ele tinha lá em Curitiba que distribuía pelo correio. O Alexandre tinha na casa dele e eu lia. Oswald de Andrade, muito antes de O Rei da vela ter sido descoberto por nosso caro José Celso. Então era uma fonte de conhecimento muito grande. Mas, quando eu volto, o país era outro. Houve uma diferença. Quando eu saí, era uma alegria desenfreada, uma farra festiva, em 64, 68, era uma farra tremenda, a esquerda festiva, todos os amigos, festas pra baixo e pra cima. De repente, você volta em 71 e é aquela tristeza, camburões pra todos os lados, gente desaparecendo… Por outro lado, uma efervescência misteriosíssima porque saía nas universidades. Nessa época, eu saí do Itamaraty, fiquei fora, tirei uma licença de uns 4 anos e conheci essa turma toda porque todos estavam na PUC. Clara era professora lá, professora de Ana Cristina, amicíssima. O Cacaso se tornou um grande amigo. Tem um episódio, a criação da Frenesi. O Cacaso, como eu disse, era uma pessoa muito transitiva, ele convivia muito com o pessoal da Nuvem Cigana, pessoal jovem. Há uma diferença de idade muito grande entre mim e essa gente, uns 10 anos por aí, com uma formação muito diferente da minha.

Deyse: Jean Starobinski, em seu livro *L'Encre de la mélancolie*, aponta que uma das saídas mais sublimes do universo melancólico seria o humor, como se o humor permitisse observar a própria vida, as próprias mazelas com olhar mais distanciado, como

uma reação ao sofrimento, tornando o mundo momentaneamente amigável. Você poderia comentar a relação entre o humor e a melancolia em sua poesia?

Francisco Alvim: Eu tenho um grande amigo que teve uma importância na minha vida muito grande, não só pela amizade que a gente teve, mas, nessa área literária, nós vivemos muitas experiências em comum, e continuamos vivendo, que é o Carlos Felipe Saldanha, o Zuca. Ele é meu professor de muitas coisas, inclusive de humor. Ele tem um humor em termos brasileiros, porque realmente tem uma coisa muito brasileira nele, mas, ao mesmo tempo, com uma formação extraordinária porque ele é um sujeito com um conhecimento, uma profundidade de visão, uma sensibilidade enorme. Nós vivemos situações extraordinárias, porque estudamos juntos e entramos praticamente juntos no Itamaraty e aí é que eu o conheci. Passamos muitos anos reprovados os dois, e sempre juntos. Vivemos as agruras daquela situação de ter que fazer um exame dificílimo, somos pouco dotados para aquela circunstância. As situações que a gente vivia, o dia a dia, e aquilo se refletia na literatura que a gente fazia. Eu me deliciava, a gente ria o dia inteiro, ao mesmo tempo, aquelas coisas dolorosas que se passavam a nossa volta, mas que, por conta do teatro que a gente armava, viravam coisas amigáveis, afáveis, porque o humor desarma, ele tem esse dom… Desde o humor de Chico Anysio até o Sterne do Machado, não há garrucha que resista a um olhar fino de um humor. O Felipe tinha essa capacidade inacreditável de mudar a realidade das coisas, como se você vivesse num mundo mágico, paralelo, porque as coisas eram tremendas. Você, aos 20 anos, ter que armar uma profissão, é difícil, é complicado, com o Brasil, que é sempre esse tremor de terra, você não sabe mais qual é a imaginação de pessoas muito jovens. Você vem, entra na sua casa, aquilo te impressiona. Ouve uma conversa aqui, uma conversa ali, uma quantidade de entrechos e enredos e riscos tremendos. Você vive num imaginário, num plano de imaginação solta. O mundo é um tumulto. E essas visões que nós enfrentamos bravamente eu devo muito a ele. Concordo inteiramente que a melancolia, tanto nas coisas que ele faz também, como nas que eu faço, está presente. Ele realmente é um grande humorista. Eu não me considero um humorista porque tem muita ironia nas coisas que eu faço. Eu tenho muita desconfiança da ironia, ela é uma defesa prodigiosa, ela te defende de golpes tremendos na vida, mas o humor demanda mais da imaginação. A ironia tem um vínculo com a realidade muito estreito. Você responde a coisas que estão te acontecendo de maneira muito direta, aí você se fere com aquilo, porque é uma arma que se volta muito

contra quem produz, ao passo que o humor tem uma fabulação. O recurso da imaginação no humor é maior do que no da ironia. A ironia para ser efetiva ela tem que ter esse compromisso com a realidade, e a realidade sempre te rebaixa. Você tem que lutar um pouco nos termos dela para superá-la um pouco. A ironia é uma faca de dois gumes. Você se fere e fere o outro, e a ferida do outro, de uma maneira ou de outra, volta sobre si mesmo. Tem um verso do Drummond que eu esqueço… "Pancada na sua nuca/ na minha é que vai doer".

RESUME DE THESE EN FRANÇAIS

SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED 0020)

Laboratoire de recherche EA 2561 – CRIMIC

Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF / CAPES

RÉSUMÉ DE T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

DOUTOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Discipline : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone / Literatura Comparada

Présentée et soutenue par :

Deyse DOS SANTOS MOREIRA

le 19 octobre 2021

Allégorie et mélancolie dans l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais

Sous la direction de :

M. Michel RIAUDEL – Sorbonne Université, Mme Ida ALVES – Universidade Federal Fluminense, Mme Sandra TEIXEIRA – Université de Poitiers

Membres du jury :

M. RIAUDEL, Michel, professeur, Sorbonne Université
Mme ALVES, Ida, professeur, Universidade Federal Fluminense
Mme TEIXEIRA, Sandra, MCF, Université de Poitiers
Mme DUMAS, Catherine, professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme BOSI, Viviana, professeur, Universidade de São Paulo
M. COELHO, Eduardo, professeur, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mme MATOS FRIAS, Joana, professeur, Universidade de Lisboa

A ma mère, qui s'est battue pour que je puisse étudier
A Fabio et Eloiza, à nos chemins poétiques : veredas
A Fanny, mon chez moi

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance envers mes directeurs Michel Riaudel, Ida Alves et Sandra Teixeira pour leurs conseils avisés durant ces années, leur générosité et leur patience. Un grand merci à tous les trois pour vos lectures attentives, nos échanges éclairants mais aussi pour votre précieux soutien.

Mes remerciements s'adressent également :

Aux poètes Luís Quintais et Francisco Alvim, pour les interviews accordées et les rencontres passionnantes.

Au professeur Catherine Dumas, pour ses cours captivants, son accompagnement durant mon master et ses encouragements tout au long de mes études.

Aux professeurs Paola Poma et Augusto Massi, pour la richesse de leur enseignement, nos échanges constructifs et leur amitié précieuse.

Aux membres de mon comité de suivi de thèse, Fernando Curopos et Maria Araújo da Silva, et aux enseignants membres du conseil de qualification, Masé Lemos, Eduardo Coelho et Luís Maffei, pour leurs lectures attentives et leurs recommandations.

Aux professeurs Viviana Bosi, Eduardo Coelho, Catherine Dumas et Joana Matos Frias pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Aux professeurs Rosa Martelo et Ana Luísa Amaral, pour les disciplines passionnantes suivies à l'Universidade do Porto.

A mes amis au Brésil, Fábio Paiva, Eloiza Oliveira, Eduardo Moreira, Paloma Roriz, Luana Leal, Joana Aguiar, Mônica Ribeiro, Juliana Vinuto, Juliana Ramos, Raquel Camargo et Alenice Abrantes, pour m'avoir insufflé une force constante et pour leur affection.

A mes amis en France, Mirella Botaro, Hendy Thetis, Teresa Silva, Clément Blancher, Ian Harris, Eva Marauri, Michel Chandeigne, Silvia Amorim, Rafael Mendes, Ilana Heineberg, Noémie Leduc, Yuri Mourão, Carolina Rodrigues, Maria Teixeira et Daniele Eckstein, pour leur encouragement et le plaisir de nos moments partagés.

A mes parents, Gesiana et Donizete, à ma grand-mère Celi, à mon beau-père John, pour votre affection et votre soutien inconditionnel.

A Fanny pour l'aide inestimable et la patience quotidienne.

A Odin et Jean-Patrick, pour les distractions félines.

Quel que soit le mot que vous regardez pendant longtemps, vous le verrez s'ouvrir sur une succession d'échecs, sur un terrain de particules, chacun contenant son propre vide.
Robert Smithson

Nous réinventons sans cesse notre lieu, un lieu où la vision de la catastrophe n'a de sens que dans la mesure où elle permet d'imaginer d'autres sortes de commencements.
Marcos Siscar

INTRODUCTION

« Voie sans issue, ou situation qui paraît n'offrir aucune issue favorable », quand nous parcourons les œuvres du poète brésilien Francisco Alvim (1938 –) et du poète portugais Luís Quintais (1968 –), nous sommes confrontés à des circonstances qui évoquent cette définition courante de l'impasse. Les poèmes déploient un espace conflictuel. Du point de vue formel, l'écriture se sert généralement des procédés narratifs et descriptifs, qui présupposent un déroulement dans le temps, une succession d'événements ou une construction logique du récit. Néanmoins, les énoncés et les images sont marqués par la fragmentation et par une discontinuité temporelle, dévoilant un regard attentif sur tout ce qui se détruit ou qui se meurt. Le champ sémantique nous présente des situations de précarité, de détresse, d'hostilité, en plus d'exposer la fragilité du corps. Cet horizon catastrophique, engendré par des interruptions de l'écriture, met en scène des figures de l'impasse, mais qui n'aboutissent pas à une perspective sans issue. En utilisant le fragmentaire, c'est-à-dire toutes les références mobiles et inachevées qui suspendent notre tentative de construction de sens comme moteur de la réflexion, ces figures d'impasse nous mènent toujours à une autre conjoncture. Elles ouvrent le champ des possibles pour recombiner les images, les énoncés et pour continuer le récit, même dans une perspective d'incomplétude.

Ce sont, donc, des expressions poétiques dont le processus de figuration du sens est inachevé, impliquant des pertes constantes, syntaxiques et sémantiques. Cette transformation nous interroge sur les stratégies textuelles mobilisées dans cette forme d'écriture paradoxale, imprégnée de non-dits, mais aussi sur la subjectivité exprimée derrière des scénarios toujours lacuneux et désenchantés. C'est la raison pour laquelle les impasses créées par les fragments sont au cœur de notre recherche. Elles soulèvent une

problématisation de l'intersection entre l'expression allégorique, marquée par un langage fragmentaire et un flux temporel discontinu, et la subjectivité mélancolique, qui exprime la dimension de perte de sens, ou renvoie à un temps perdu. Ainsi, à travers l'analyse comparative entre ces deux œuvres contemporaines d'expression portugaise, ce travail examine la relation entre l'allégorie et la mélancolie, comme une clé de lecture qui vise à comprendre la manière particulière dont ces poétiques représentent l'impasse.

Notre première hypothèse repose sur le fait que les figurations des impasses transforment l'idée de fin ou de catastrophe en jeu de langage, confrontant l'idée d'un présent inintelligible, donnant une visibilité ludique aux impasses, dont les non-dits vont mobiliser et, parfois, ironiser le regard mélancolique, en le détournant de sa position d'inertie et de fatalisme. La deuxième hypothèse consiste à démontrer que ce jeu de langage provoque une réflexion sur l'écriture poétique elle-même et son pouvoir de témoigner de l'histoire humaine au fil du temps. Dans cette perspective, même si les mots sont aussi éphémères, ils déplacent la tradition littéraire, comme une possibilité de configurer de nouveaux commencements.

L'objectif de cette recherche n'est pas d'apporter des réponses aux impasses, mais de retracer certaines de ses figurations dans le champ poétique, faisant écho aux domaines historique et social. Ainsi ce travail se divisera en trois parties. En premier lieu, nous nous pencherons, sur les concepts d'allégorie et de mélancolie, en exposant des considérations diachroniques de la période classique à la période romantique, pour ensuite mettre en avant l'étude réalisée par Benjamin ([1928], 2009) sur le drame baroque allemand, ainsi que son analyse de la poésie de Baudelaire. Nous nous consacrerons, dans cette première partie, à explorer deux compréhensions de l'articulation entre l'allégorique et la mélancolie, élaborées par Benjamin : l'expression du fragmentaire et du transitoire et le mouvement de resignification, entre la construction et la perte de sens.

La deuxième partie présentera les trajectoires poétiques de chaque auteur, démontrant le rapport étroit entre l'écriture littéraire et le parcours professionnel de ces deux poètes : le diplomate Francisco Alvim et l'anthropologue Luís Quintais. La troisième partie examinera la relation entre l'allégorie et la mélancolie en analysant notre corpus poétique, sous le prisme benjaminien.

Nous étudierons d'abord le flux temporel, l'aspect narratif et la configuration du sujet poétique, puis les images poétiques et leur aspect dialectique, entre fugacité et permanence. Enfin, nous aborderons l'articulation entre l'allégorie et la mélancolie à travers des stratégies de répétition qui jouent avec la tradition, actualisant notre mémoire artistico-culturelle, tout en exposant le rapport conflictuel avec ce patrimoine.

PREMIÈRE PARTIE

ALLEGORIE ET MELANCOLIE : CLE DE LECTURE

1. Considérations diachroniques : du classicisme au romantisme

1.1. Les facettes de l'allégorie

L'allégorie a eu plusieurs fonctions depuis l'antiquité classique. Son étymologie grecque dérive du mot *allēgoreō*, composé du préfixe *allos* – autre, différent – et par le verbe *agoreō* – parler en public, parler dans l'Ágora. L'étymologie latine remonte au mot *inversio*, qui indique avoir un sens différent, voire opposé, entre les mots et les choses, entre le sens figuré et le sens littéral. Dans cette perspective, l'allégorie serait une manière d'interpréter ou de parler, mobilisant le lecteur – auditeur ou interprète – pour faire la transposition sémantique nécessaire, remplaçant les signes présents par les absents. Démétrios de Faléron (360-280 av. J.-C.) fut l'un des premiers à utiliser le terme allégorie dans son *Traité de styl*e (IIIe siècle av. J.-C.), le liant au sens figuré du discours du locuteur. Cicéron, dans l'œuvre *Orateur* (Ier siècle av. J.-C.) explique aussi la métaphore par le changement de sens des mots dû à leur similitude et définit l'allégorie comme une série continue de métaphores, aboutissant à un discours différent. La rhétorique occidentale comprenait donc l'allégorie comme la représentation d'un concept abstrait à travers une succession de métaphores. À cet égard, son utilisation récurrente était dépréciée car elle pouvait rendre le discours trop obscur et encombrant. Considérée comme un trope, l'allégorie encore aujourd'hui s'explique souvent par l'analogie et la transposition de sens.

Si l'allégorie est associée à la macrostructure et à ce qui est occulté, la métaphore, au contraire, opère dans une microstructure. Son analogie fondée sur la similitude des signes permet une identification immédiate, un effet de fusion, tandis que l'allégorie, en travaillant la différence de transposition entre les signes, provoque une diffusion de sens.

Dans cette perspective, Fontanier ([1830] 1968) souligne comme essentiel le fait que la transposition métaphorique n'engendre qu'un seul sens, tandis que la transposition allégorique conserve deux sens constants : « Proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement » (FONTANIER, 1968, p. 114). Cristian Vandendorpe (1999) expose différents travaux cognitifs de la métaphore et de l'allégorie pour les distinguer :

> On verra alors que la métaphore filée ne correspond pas nécessairement à une allégorie. Certes, ces deux figures ont en commun de jouer sur un comparé (point de départ) et un comparant (terme métaphorisant) qui peuvent se développer sur les modes in praesentia ou in absentia. […] Au cours de la lecture, les sèmes du comparé et du comparant se superposent dans des constructions imprévues, débordantes de sens, au centre desquelles irradient dans un magma plus ou moins confus les sèmes communs aux deux domaines convoqués. […] Le travail cognitif n'est pas absolument identique dans l'allégorie classique, où les niveaux de sens tendent à fonctionner en parallèle plutôt qu'à fusionner. […] L'allégorie peut donc être définie comme la mise en relation, sur le mode analogique, de deux isotopies plus ou moins détaillées. Sa lecture n'impose pas la fusion de deux sens, mais la reconnaissance après coup d'un sens second sous un sens premier, susceptible d'une adéquation globale ou, dans le meilleur des cas, d'une correspondance terme à terme. (VANDENDORPE, 1999, p. 75–94)

Si, d'une part, l'approximation entre métaphore et allégorie se produit à travers le fonctionnement des deux comme tropes, d'autre part, l'allégorie ne favorise pas la fusion sémantique, elle se développe par intermittence des images.

Au Moyen Âge, étant donné le contexte de la suprématie du christianisme, l'allégorie a servi de ressource pour traduire les manières d'interpréter les saintes écritures. Appelée allégorie des théologiens ou herméneutique, elle mobilisait une transposition sémantique entre les faits de réalité et les vérités bibliques.

La conception artistique de la Renaissance fait cohabiter références chrétiennes et non chrétiennes, revisitant des textes de l'antiquité classique et d'autres sources mystiques à la recherche de la totalité de l'être humain. Dans ce contexte, l'allégorie a été utilisée pour établir des relations, tissant des possibilités pour de nouvelles expressions et interprétations. Cependant, sa transposition sémantique marquée par l'arbitraire, va

s'éloigner de l'optique scientifique de l'époque. Pendant la période baroque, face aux conflits entre la Réforme et la Contre-Réforme, l'allégorie est redevenue une figure de style largement utilisée, expression d'une esthétique dialectique, oscillant entre le sens éternel et transitoire, entre le profane et le sacré. Sa pluralité sémantique et son hermétisme ont permis à l'allégorie de représenter, dans l'art baroque, un monde brisé, incertain, loin du monde divin.

A l'époque du néoclassicisme, au contraire du baroque, l'art s'oriente vers la reprise de l'harmonie du cosmos perdu. En représentant la nature avec fidélité et rigueur, l'art a revisité le concept aristotélicien de mimesis. Dans cette perspective, tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, l'allégorie est à nouveau associée à l'arbitraire, dévalorisée non seulement par rapport aux idéaux scientifiques du néoclassicisme, mais aussi au regard de la valorisation esthétique du symbole par le romantisme. Diderot ([1796] 2000) déprécie l'allégorie, la caractérisant comme « la ressource ordinaire des esprits stériles » (DIDEROT, 2000, p. 68). Schopenhauer ([1819] 1912), dans le même sens, formule les considérations suivantes :

> L'allégorie, dans l'art plastique, est donc […] une tendance vicieuse, dirigée vers un but complètement étranger à l'art ; par suite, elle devient tout à fait insupportable, si on va la chercher trop loin ; car, dès qu'elle ne représente plus que des interprétations forcées et bizarres, elle tombe dans l'absurde ; […] quelquefois on en vient à un tel point d'exagération qu'entre l'image représentée et le concept indiqué, il ne subsiste plus aucune relation fondée sur une association d'idées ou bien sur une notion intermédiaire qui se puisse subsumer sous le concept ; le signe et la signification deviennent entièrement conventionnels ; ils se rattachent l'un à l'autre par une règle arbitraire, choisie au hasard. (SCHOPENHAUER, 1912, p. 249)

Selon Schopenhauer, les aspects hermétique et arbitraire de l'allégorie rendraient le langage poétique obscur et difficile à comprendre. Benjamin ([1928] 2009), en réhabilitant l'allégorie dans son œuvre *Origine du drame baroque allemand*, valorise des aspects qui ont discrédité l'allégorie : son caractère arbitraire et temporel, opposant l'idée d'éternité et la temporalité épiphanique et mystique du symbole.

1.2. La subjectivité mélancolique

La subjectivité mélancolique, depuis sa description dans *Problème XXX* (ARISTOTE, 1998), est conçue comme un état d'inconstance, entre apathie et euphorie, génie et folie. Bien qu'Aristote (IVe siècle av. J.-C.) la considère comme une maladie, il l'associe au caractère exceptionnel des génies, comme s'ils cachaient un savoir surnaturel et mystérieux. Dans l'antiquité, l'aspect inconstant du mélancolique s'expliquait à travers la théorie humorale de Polybe et Hippocrate, selon laquelle cette instabilité est due au déséquilibre des mélanges corporels, en l'occurrence, un excès de bile noire, provoquant des alternances entre le chaud et le froid. La théorie humorale nous renvoie à l'étymologie grecque du terme *melankholia*, issue de *mélas*, noir, et de *choles*, bile, et aussi à l'étymologie latine *melancholia* faisant référence au verbe *mélancholân*, qui signifie avoir de la bile noire, être cholérique, être fou, ou même avoir des idées noires. Ainsi, les individus chez qui la bile noire prédominait étaient atteints d'un mal qui annihile la volonté de vivre, entrecoupé de pulsions de manie créatrices.

La bile dans le corps humain est généralement de couleur jaune à verte. Cet imaginaire noir, décrite par les physiologistes grecs, serait un mythe substantiel, jamais scientifiquement prouvé, comme l'explique Jean Starobinski (2012) :

> La mythologie de la Nuit ne se laisse pas aisément oublier : la bile noire dont parlent les premiers « physiologistes » est un mythe substantiel qui prend le relais des mythes personnels. Un contenu irrationnel s'attarde dans l'apparente simplicité de la théorie des quatre humeurs. Par surcroît, la bile noire n'a pas la belle évidence concrète du sang, du flegme et de la bile jaune. Même si les anciens ont cru la reconnaître dans les évacuations et les vomissements noirâtres de sang digéré, son existence est plus rêvée qu'observée : ses qualités physiques et ses pouvoirs moraux sont un postulat de l'imagination, qui transpose dans la matière les attributs des divinités hostiles. […] On ne s'étonnera pas qu'à l'époque de l'allégorie, la mélancolie ait été la seule, parmi les quatre humeurs, à devenir une personne fictive. Le sang, la bile, le flegme sont trop irrévocablement matériels pour se prêter à la métamorphose : on ne peut les figurer qu'indirectement, en remontant à Mars, à Jupiter ou à la Lune. Pour la mélancolie, tout se passe comme si elle n'avait jamais cessé d'être une figure féminine à la face sombre. Elle rejoint la troupe des tristes compagnons du Cœur, et donne la main à Soucy, Jalousie, et Vieillesse. (STAROBINSKI, 2012, p. 611–614)

La représentation de la subjectivité mélancolique est ainsi associée au mythe sur lequel repose la théorie de la bile noire. N'étant pas directement liée à un élément physiologique concret, la mélancolie a trouvé un grand espace imaginatif. Dans cette perspective, la compréhension de la mélancolie a également reçu des contributions de l'astrologie, qui l'a associée à l'influence de Saturne, une planète qui, jusqu'au XVIIème siècle, était la plus éloignée du soleil, occupant la sixième position parmi les planètes connues. « Comme la mélancolie, Saturne aussi, le *daemon* des oppositions, confère à l'âme, d'une part l'inertie et l'indifférence, d'autre part la faculté de l'intelligence et de la contemplation » (BENJAMIN, 2009a, p.204).

Maria Rita Kehl (2015) explique que, dans la vie sociale, il existe une place imaginaire de l'Autre, occupée par des « figures d'autorité » qui peuvent être morales, religieuses, politiques ou fictives. En ce sens, le mélancolique, déjà dans l'Antiquité, indiquerait un symptôme social en rupture avec le « Bien », c'est-à-dire les aspirations et les normes de l'époque. Le suicide d'Ajax, comme manifestation de la mélancolie, révélerait ainsi la perte de place du héros dans cet ordre social. Au Moyen Âge, la « place de l'Autre » commence à être occupée par les principes de la foi chrétienne, qui doit être souveraine sur les plaisirs du corps. La mélancolie était ainsi associée à l'acédie, « une sorte de désillusion, de tristesse ou de renoncement aux biens spirituels qu'un chrétien pourrait atteindre s'il renonçait aux biens charnels considérés comme de vrais maux » (KEHL, 2015, p. 67, notre traduction). Comprise comme un péché, l'acédie affaiblissait l'âme, l'éloignant de Dieu. Ainsi, Satan et Saturne sont associés pour exprimer dans le sujet la douleur de l'impuissance humaine et de l'abandon de Dieu, de sorte que la mélancolie et l'acédie sont causées par un grand mal qui envahit le sujet : « […] toutes les deux ont pour point d'application la relation du corps et de l'âme […] La différence s'estompe entre une maladie du corps qui affecte l'âme et un mal de l'âme qui se porte sur le corps » (HERSANT, 2005, p. 57). Les deux, cependant, peuvent avoir une valeur positive. La croyance voulait aussi que les mélancolies médiévales possédaient des connaissances surnaturelles. Cependant, dans la mesure où ce savoir pouvait être opposé à celui de l'Église catholique, il était totalement censuré.

À la Renaissance, la récupération des valeurs antiques éloigne la mélancolie de l'idée de péché, l'associant, comme le faisait Aristote, à des êtres d'exception et au génie. Le courant scientifique de l'époque a également revisité la théorie humorale, favorisant

de nouveaux traités médicinaux, comme le livre de Robert Burton, *L'Anatomie de la mélancolie* ([1621], 2005), qui a été publié sous le pseudonyme de Démocrite Junior. Bien que Burton ne soit pas médecin, il a rassemblé une vaste quantité de connaissances sur la « maladie », détaillant ses symptômes, ses causes, ses traitements et ses manifestations.

Maria Rita Kehl (2015) explique que les nouvelles découvertes scientifiques et la diversification des connaissances humaines à cette époque, en déstabilisant l'hégémonie de l'Église catholique, ont fragmenté « le champ de l'Autre ». En ce sens, selon le psychanalyste, la mélancolie fait ressortir la subjectivité du sujet moderne : « ce n'est pas celui qui perd sa place avec l'Autre pour avoir fait du tort ou péché, mais parce que le champ symbolique est devenu pour lui indéchiffrable. La pensée humaniste a sauvé le côté positif de cette chute : l'émancipation de l'homme due à une nouvelle condition » (KEHL, 2015, p. 69, notre traduction). Le paradigme du mélancolique continue d'être la manifestation de la perte de sa place dans la société. Cependant, la condition nouvelle qu'engendre cette perte, d'une part, fait du sujet un créateur, un microcosme de l'univers, mobilisé pour recréer sa place et faire ses propres choix et découvertes ; d'autre part, l'émancipation du sujet est indissociable de la prise de conscience de l'impossibilité de tout savoir et de tout maîtriser, en plus de provoquer des angoisses quant aux chemins à choisir, qui impliquent toujours des pertes. Le mélancolique de la renaissance expose ainsi la fragilité de la vision du monde fondée sur la raison et les lumières, absente des mythes et de toute dimension transcendantale.

Tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, la subjectivité mélancolique a été liée à l'étude de la nature. Le néoclassicisme, et plus tard le réalisme, visaient à étudier scientifiquement la nature et la mélancolie, qui est considérée comme une maladie des êtres sensibles, dont le traitement serait de découvrir de nouveaux paysages. Le romantisme, quant à lui, se souciait d'observer l'état d'âme exprimé par le paysage, afin de révéler les sentiments les plus intimes du sujet : « La douce mélancolie […] est affaire de cœur plutôt que d'humeur ou de raison » (FAROULT, 2005, p. 279). Rousseau ([1776-1778], 2001), dans son texte autobiographique *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, est considéré comme l'un des premiers à caractériser le sujet romantique introspectif comme un mélancolique. Dans le prisme romantique, Kant ([1764], 1992) soutient que la mélancolie est le plus sublime des sentiments humains : « le mélancolique a surtout le

sentiment du sublime : Aussi se montre-t-il très sensible à la beauté dont il attend non seulement qu'elle le charme mais qu'elle l'émeuve en lui inspirant de l'admiration » (KANT, 1992, p. 30). Diderot (1765), dans cette même perspective, qualifie le sentiment mélancolique de plaisir de l'âme : « La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, & laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme & des sens » (DIDEROT, 1765, p. 311). Tout au long du romantisme, donc, la mélancolie était un thème auréolé, représentant une expérience de volupté de la subjectivité humaine.

2. Walter Benjamin et le drame baroque allemand

L'étude de Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), ne sera reconnue que tardivement comme un travail très novateur sur le Baroque et sur l'allégorie. Plusieurs points pourraient être abordés, cependant, ce chapitre se focalise sur le concept benjaminien de l'allégorie et son articulation avec la mélancolie.

2.1. Le concept benjaminien de l'allégorie

Dans la période Classique, Benjamin affirme que l'allégorie était déjà le contrepoint du symbole. Même si une théorie de l'allégorie n'existait pas encore, elle était déjà destinée « à constituer le fond obscur sur lequel devrait se détacher en clair le monde du symbole » (BENJAMIN, 2009a, p. 219). Concernant la dichotomie symbole *versus* allégorie, il convient de rappeler que la rhétorique occidentale a toujours pensé à l'allégorie en opposition à la métaphore, qui partage avec le symbole le caractère unitaire, c'est-à-dire que la transposition métaphorique et symbolique donne lieu à un seul sens, tandis que la transposition allégorique maintient deux significations constantes. Il est intéressant de noter que Quintilien ([Ier siècle après JC], 2016) avait déjà déconseillé l'utilisation récurrente de l'allégorie qui pourrait obscurcir le discours. Ainsi, outre les préjugés de l'antiquité classique, réactualisés dans le classicisme, l'allégorie a également été dévalorisée à l'époque romantique. Benjamin montre comment l'allégorie a été

dévaluée comme « une simple façon de désigner les choses » (BENJAMIN, 2009a, p. 222), si bien que son étude vise à la reconsidérer, montrant qu'il ne s'agit pas d'une simple « technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture » (BENJAMIN, 2009a, p. 222). Elle témoigne de son caractère dialectique : elle est convention, tout comme « L'écriture elle-même apparaissait justement comme un système conventionnel de signes, le premier de tous » (BENJAMIN, 2009a, p. 222), mais elle est aussi expression, la considérant comme l'art d'inventer par le caractère arbitraire dans le rapport entre signifiant et signifié.

L'aspect temporel sera fondamental pour l'élaboration du concept benjaminien d'allégorie. Dans cette perspective, en abordant la différence temporelle entre symbole et allégorie, Benjamin expose les idées de Creuzer (1819) qui définissent le concept de symbole à partir de caractéristiques telles que la concision, l'instantanéité, la totalité, et l'allégorie à partir d'une progression :

> C'est comme l'apparition soudaine d'un spectre, ou comme un éclair illuminant tout à coup l'obscurité de la nuit. C'est un moment qui s'adresse à tout notre être […] La différence entre la présentation symbolique et la présentation allégorique est la suivante : Celle-ci ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle ; celle-là est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. Là, une chose en représente une autre […] ici, ce concept lui-même est descendu dans ce monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image. […] Il faut donc situer la différence entre ces deux modes dans l'instantanéité, qui fait défaut à l'allégorie […] Là [dans le symbole], il y a une totalité instantanée ; ici, une série progressive de moments. (BENJAMIN, 2009a, p. 223,225)

Benjamin expose également la pensée de Görres, qui caractérise le symbole comme un « signe des idées, clos sur lui-même, concis et persistant en lui-même » et l'allégorie comme une « image reproduisant ces idées, progressant de manière successive, s'écoulant avec le temps, animée d'un mouvement dramatique, semblable à un fleuve » (BENJAMIN, 2009a, p. 226). Ainsi, dans l'expérience symbolique, nous avons l'unité de temps, « l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché » (BENJAMIN, 2009a, p. 226), tandis que, dans l'expérience allégorique, nous avons une progression du temps, caractérisée par la finitude, par le mouvement paradoxal entre construction et perte de sens.

La polarisation entre symbole et allégorie nous amène à une autre, entre mythe *versus* histoire, qui à son tour, sert aussi à différencier les genres tragédie et drame tragique. L'objet de la tragédie est le mythe, tandis que, dans le drame tragique, il s'agit de la vie historique. Les actions historiques représentées dans le drame baroque allemand ne présentent pas un horizon de rédemption transcendantale. Au contraire, le développement dramatique s'empêtre dans des tensions qui interrogent le salut divin, sans pointer vers un au-delà. Il s'accroche à l'immanence, à l'absence de toute eschatologie, renonçant à l'état de grâce : « Alors que le Moyen Âge met en scène, comme des étapes du salut, la précarité de l'histoire universelle et le caractère éphémère de la créature, le *Trauerspiel* s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine » (BENJAMIN, 2009a, p. 105). L'expérience temporelle de l'histoire, dans le drame baroque, se distancie ainsi de la mythique, étant constituée par l'expérience du « temps meurtrier, de la fatale fugacité des choses, de la chute dans l'abîme » (BENJAMIN, 2009a, p. 121) :

> Si, à l'époque du baroque, l'homme religieux est tellement attaché au monde, c'est qu'il se sent emporté, par un même flux, vers une cataracte. Il n'y a pas d'eschatologie baroque ; mais c'est précisément pour cette raison qu'il y a un mécanisme du monde, où toutes les existences terrestres sont rassemblées et exaltées avant d'être livrées à leur fin. L'au-delà est vidé de tout ce qui porte la moindre trace d'un souffle de vie terrestre ; le baroque lui enlève et s'approprie une foule de choses qui échappaient traditionnellement à toute figuration et, à son apogée, il les exhibe en plein jour, sous une forme drastique, afin que le ciel une fois déserté, vide de son contenu, soit un jour un état d'engloutir la terre dans une catastrophe violente. (BENJAMIN, 2009a, p. 85)

Ce sont des passages comme celui-ci qui nous font lire les textes de Benjamin, en nous demandant s'il s'agit de philosophie ou de littérature. Si les moments de cette écriture allégorique mobilisent un langage imagé élaboré, ils ne facilitent pas l'appréhension théorique de concepts, qui s'échappent et se fragmentent. Dans cet extrait, l'histoire apparaît immanente et mondaine, liée au temps, dont le flux entraîne les êtres humains et leur monde terrestre vers l'inévitable vieillissement et disparition. La condition finie de la « chute » du paradis est vidée de tout sauvetage de la dimension divine, de sorte que l'histoire devient un inventaire des événements, « un mécanisme du

monde, où toutes les existences terrestres sont rassemblées et exaltées avant d'être livrées à leur fin ». L'art baroque est fait de ce souffle mondain. Le ciel est la projection d'une transcendance vide, qui laisse présager une catastrophe inévitable. Cette description marque un regard désenchanté sur le processus historique, anticipant l'un des passages des *Thèses sur le concept d'histoire*, de 1940, son dernier texte, dans lequel Benjamin fait une description du tableau *Angelus Novus*, de Paul Klee :

> Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'Ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (BENJAMIN, 1940)

L'Ange de l'Histoire a été décrit dans la « Thèse IX ». Il est intéressant d'observer que, dans les deux extraits, l'histoire est associée au phénomène d'accumulation de ruines et à l'idée de catastrophe, s'éloignant du discours évolutif de ceux qui la voient comme une chaîne d'événements ordonnés vers le progrès. La compréhension benjaminienne d'histoire est très proche du concept d'allégorie, émergeant du détritus et nous conduisant à une autre idée présente dans les Thèses, qui confronte les récits historiques officiels des vainqueurs, c'est-à-dire que la construction historique se fait par l'association des fragments de récits divers, composant une mosaïque qui superpose les récits officiels avec ceux des marginalisés. En ce sens, le processus historique est aussi dialectique, contingent, composé d'arrangements multiples.

2.2. La mélancolie : le fatalisme et la dépersonnalisation

Bien que Benjamin n'ait pas défini de concept de mélancolie, la subjectivité mélancolique est l'une des idées centrales de sa pensée critique, également associée à la compréhension de l'histoire. En étudiant le drame baroque allemand, Benjamin a réuni plusieurs éléments de traditions différentes pour montrer comment la mélancolie se caractérisait entre acédie et force créatrice, traduisant un destin fataliste dans la figure du prince qui, à son tour, reflète le développement de l'histoire de la civilisation. En ce sens, le prince du drame baroque serait une sorte d'anti-héros qui se développe non pas à cause de ses vertus et de ses actions, comme dans la tragédie, mais à cause de sa souffrance, dont l'issue sera la chute, la torture et la mort.

La figure antithétique du prince, entre le pouvoir du souverain et l'incapacité de gouverner, exprime la compréhension de l'histoire face à la fragilité de la condition terrestre, à la perte du monde divin et à la désintégration de l'ordre et de l'harmonie de la Renaissance. Le fait que même le prince, ou le roi, ne soient pas exempts de cette fragilité humaine jette une ombre d'impuissance à l'époque baroque. Au-delà de sa condition fatale et de sa volubilité, le prince est un paradigme du mélancolique, tout comme la vie historique est un miroir de l'éphémère. Tous deux sont périssables, soumis au temps qui tout détruit.

La subjectivité mélancolique a également été analysée dans la figure inconstante du courtisan, comme conséquence de la déloyauté de sa catégorie sociale, dépendante de la couronne et vulnérable à sa volonté. Une condition devant laquelle le courtisan exprime aussi le désespoir et la fatalité, qui peut aboutir à la folie. Benjamin désigne le « symptôme de dépersonnalisation » par cet état mélancolique de dévitalisation des affections et de dévalorisation des actions humaines, considérées comme impuissantes. L'élaboration de l'histoire du point de vue des vainqueurs, selon Benjamin, se constitue à partir de l'occultation de la mémoire de la barbarie. En ce sens, lorsque les dominés s'identifient aux valeurs des dominants, ils le font à partir de l'oubli, de la répression, de leur propre histoire : « Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur

transmission de main en main. » (BENJAMIN, 1940). Ainsi, l'objet perdu de la mélancolie de Benjamin est lié à la constitution de l'histoire du point de vue du progrès :

> Les thèses sur l'histoire contiennent une indication précieuse sur « l'objet perdu » de la mélancolie de Benjamin. Ce serait un objet réprimé, oui ; mais, à la différence de la mélancolie freudienne, cet objet inconscient ne serait pas chez Benjamin la mère primordiale du sujet pris dans son histoire singulière, mais les foules dominées dans les luttes qui ont précédé les générations qui s'identifient, de façon fataliste, à la pointe de vue des dominants. (KEHL, 2015, p. 86, notre traduction)

Le fatalisme de la mélancolie benjaminienne, dans cette perspective, naît de la répétition de la barbarie, effet de dissimulation de l'histoire des réprimés, qui s'identifient aux valeurs des dominants, (auto)trahison, vidant le pouvoir de transformation historique de leur propre catégorie sociale.

2.3. L'expression du fragmentaire

La compréhension de l'histoire présente une perspective pour comprendre l'articulation entre l'expression allégorique et la subjectivité mélancolique : dans les deux cas, nous avons une expérience temporelle du transitoire et de la finitude, un mouvement de réitération qui présuppose des pertes, fonctionnant comme une expression du fragmentaire.

Face au processus fragmentaire de destruction et de construction de sens, Benjamin rappelle que l'image allégorique par excellence est la ruine :

> Le mot « histoire » est inscrit sur le visage de la nature dans le langage de signes du passé. La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. […] Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. […] Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. (BENJAMIN, 2009a, p. 242-243)

L'histoire, figurée dans les ruines, renforce sa définition étymologique, issue du mot grec *histor*, qui signifie voir, témoigner, rechercher la connaissance. Les ruines, dans le « domaine des choses », marquent ce qui a déjà été détruit, mais qui persiste dans son inachevé et sa décomposition, provoquant un paradoxe entre présence et absence, rupture et continuité. Le regard allégorique en projetant ce qui manque favorise non seulement une transposition sémantique, mais aussi une interruption temporelle. Ainsi, l'allégorie, « au domaine de la pensée », peut être associée, d'une part, au fonctionnement discontinu de la mémoire ; d'autre part, les moments de suspension du sens, inhérents au mouvement fragmentaire de l'allégorie, obligent « le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation des « stations » pour réfléchir » (BENJAMIN, 2009a, p. 32), de sorte que les ruines, comme objets de contemplation, stimulent l'imaginaire, promeuvent de nouvelles significations, comme des fragments qui occultent un mystère. Ainsi, l'expression allégorique serait une représentation contemplative dont l'objectif n'est pas de stimuler le lecteur ou l'auditeur, mais d'enquêter sur des idées, de mobiliser des associations de pensée sans cesse renouvelées :

> Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même. Cette façon de sans cesse reprendre haleine est la forme d'existence la plus propre de la contemplation. Car, tandis qu'en considérant un seul et même objet, elle suit des différentes strates de sens, ces recommencements lui donnent une impulsion sans cesse renouvelée et justifient les intermittences de son rythme. Les mosaïques, aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leur majesté […]. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage […]. Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments de pensée est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'émail. (BENJAMIN, 2009a, p. 31)

L'aspect fragmentaire de la poésie de Francisco Alvim et Luís Quintais provoque un écartement dans les images et dans l'énonciation, mobilisant un processus allégorique de resignification à partir de morceaux de scènes éparpillés. Nous sommes en présence d'extraits narratifs qui fonctionnent comme des fragments de pensées. Ils peuvent être lisibles dans leur autonomie. C'est le lecteur qui va combler les lacunes sémantiques et imaginer des situations à partir des échantillons d'images et de voix disséminés dans le

texte. Tout ce qui échoue dans la narration et dans la mise en scène du sujet poétique déplace le regard, le mobilisant pour projeter des histoires. Nous pouvons aussi combiner les scènes singularisées et leur donner des sens et des agencements nouveaux, sans toutefois parvenir à un effet de complétude. Ce processus de décomposition et de décontextualisation indique qu'il n'y a ni situation originale ni composition définitive, dénouant ainsi toute illusion de totalité.

C'est donc le processus allégorique de la resignification, dont la dialectique entre destruction et construction de sens rend l'objet unique, le privant de son sens et de son contexte initial pour le montrer comme un fragment. De cette destruction, les objets, ou les scènes, émergent comme des parties décomposées et autonomes de l'ensemble. Dans ces poétiques, les lacunes des scénarios décomposés font écho à des conflits et à un malaise qui traversent différents agencements possibles et dévoilent des situations infortunées. Cependant, cet horizon catastrophique est dévié par le jeu de réinvention présent dans la composition inachevée. Ainsi, le regard fatal est lui-même bafoué et trompé par le potentiel créatif du mouvement allégorique.

2.4. Le jeu de deuil

C'est cet aspect ludique qui a conduit Benjamin (2009) à caractériser l'art baroque comme l'art d'inventer en raison de la richesse des sens qu'il mobilise. Là encore, le regard de l'allégoriste croise le regard mélancolique au fur et à mesure qu'il se constitue à partir des objets décomposés, passant ensuite au visage ludique, un amusement pour le mélancolique, une sorte de jeu avec la ruine, où les objets insignifiants se révèlent comme des objets de savoir, des clés d'énigmes. Il convient d'attirer l'attention sur le titre du livre *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, plus précisément sur le mot « *Trauerspiels* », qui désigne à la fois « *Trauer* », deuil, et « *Spiel* », jeux. Benjamin fait remarquer que cet état de deuil trouve sa satisfaction dans les énigmes que contiennent les petites choses de la vie, comme un moment d'évasion de la tristesse, de la condition de mortalité :

> Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie : il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance : voilà sa réalité, non pas psychologique, mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. Elle est un schème, et en tant que tel, elle est un objet du savoir. (BENJAMIN, 2009a, p. 251)

Le potentiel du regard allégorique de transformer l'objet décomposé en quelque chose de différent, encourage la dimension ludique du drame baroque, notamment le drame baroque espagnol, considéré par Benjamin comme le plus abouti du genre. Benjamin cite *La vida es sueño* (*La vie est un rêve*) de Calderón, montrant comment à travers l'expérience onirique il a réussi à résoudre le conflit entre l'horizon catastrophique de l'immanence complète et une transcendance possible, en harmonisant le deuil et le jeu. Cependant, Benjamin souligne que cette transcendance, ce détournement du temps meurtrier, est encore une illusion sur le plan de l'immanence.

Le prince mélancolique du drame baroque, contemplatif, rêve, s'abrite dans ce jeu mouvant de la resignification, ramassant des ruines pour les sauver de l'éphémère en devenant des objets de savoir. L'esthétique baroque atteint ainsi le beau, car comme le dit Benjamin : « La beauté durable est un objet du savoir. […] il n'y a pas de beauté, s'il n'y a pas au plus profond d'elle-même un quelconque objet de savoir » (BENJAMIN, 2009a, p. 248). Dans cet art combinatoire, l'arbitraire et la capacité à manipuler des modèles sont valorisés comme une manifestation de la connaissance. Ainsi, en investissant les mots et les fragments des images de sens, l'allégoriste ne révèle pas l'instant mystique, mais un savoir caché lié au présent, instable et susceptible de dégénérer, de même que la lecture est un processus mouvant. L'esthétique baroque anticipe ainsi ce qui deviendra une expression de la modernité : l'aspect éphémère, fragmentaire et le processus historique vu comme ruine et décadence.

3. Le Baudelaire de Benjamin : poète de l'allégorie et de la mélancolie modernes

3.1. Le transitoire et l'éternel

Dans son analyse sur l'œuvre poétique de Charles Baudelaire, dans son projet inachevé, le *Livre des Passages*, Benjamin (2006) revient sur le thème de l'expression allégorique articulée avec la sensibilité mélancolique, comme un mécanisme de fabrication poétique dialectique qui sera une expression des contradictions du XIXe siècle.

Dans la théorie de l'art de Baudelaire, le moderne se lie à l'actuel, cessant de se définir exclusivement par opposition à l'ancien. En ce sens, la modernité s'affirme par la recherche constante du nouveau, en rompant avec le passé, en bousculant l'idée de continuité temporelle, puisque le nouveau apparaît déjà menacé par sa disparition. Les frontières entre l'ancien et le moderne touchent ainsi à ce qu'elles ont en commun : la fragilité et la disparition. Dans l'essai *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire (2010) formule le concept de modernité, le définissant comme une partie constitutive du Beau : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion ». (BAUDELAIRE, 2010, p. 506). La modernité serait donc « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». (BAUDELAIRE, 2010, p. 518).

Benjamin considère cette réflexion comme le point le plus faible de la théorie de l'art de Baudelaire, affirmant que ses poèmes expriment beaucoup plus fortement le fondement de la modernité.

Selon Benjamin, l'expression allégorique dans la poésie de Baudelaire se concentre sur la forme poétique moderne, articulant les aspects éphémères et éternels, le paradoxe entre le nouveau et l'ancien. La productivité destructrice de l'allégorie, entre deuil et jeu, en évoquant une perte à partir de laquelle se créent de nouveaux sens, permet à l'actuel et à l'ancien de cohabiter dans la ruine, entre ce qui reste et ce qui est perdu et transmuté. Dans le contexte de destruction constante du XIXe siècle, le sens de la plénitude a également été perdu. Pour Benjamin, le caractère fragmentaire, ajouté au temps comme destruction, sont des aspects fondamentaux de l'esthétique moderne, reflétant l'expérience du sujet dans la modernité. Sa compréhension de cette époque corrosive est indissociable de l'époque du capitalisme, dont les processus de production et les moyens de consommation ont atteint une vitesse sans précédent pour l'époque.

Dans sa poésie, Baudelaire a exprimé l'expérience vertigineuse du temps, l'éphémère, l'indifférence entre les personnes rassemblées dans les centres urbains et la perte du familier. L'allégorie de l'escrime expose son œuvre poétique comme un duel, luttant contre la disparition des images, tout en s'empressant de capter des fragments de l'expérience de choc dans la foule. Le poète escrimeur sauve ce qui est dégradant, dévoilant la beauté de la destruction. Si, dans le Romantisme, le fragment pouvait exprimer le Beau comme une métonymie de l'ensemble dont il faisait autrefois partie, dans la Modernité, le Beau se consomme comme un objet perdu. Baudelaire met en lumière cette forme poétique marquée par la perte et la destruction. De plus, le dialogue avec le lecteur et le vocabulaire prosaïque rompent avec les attentes esthétiques de l'époque.

3.2. La ville et la foule : spleen et décadence

La ville de Paris est un des exemples de l'image allégorique analysée par Benjamin dans la poésie de Baudelaire, au seuil de sa somptuosité et de sa fragilité. Le regard qui la parcourt n'a pas de point fixe sur lequel s'appuyer, déstabilisé par les ruines et le paradoxe temporel qu'elles impliquent. Chaque image de la ville est menacée par sa disparition, dévoilant un horizon catastrophique.

Quand nous lisons des vers de Luís Quintais ou de Francisco Alvim, nous observons une esthétique de la décadence dialectique, déjà exprimée chez Baudelaire. Les espaces urbains sont constitués d'images détériorées, mais qui persistent. Dans ce scénario ruineux, le sujet poétique apparaît aussi comme un élément dégradé, épuisé. La question de la Beauté comme objet perdu continue de susciter des questions : « Onde encontraste a beleza? / Onde a reconheceste? » (QUINTAIS, 2015a, p. 583). S'il y a une beauté possible, elle jaillit des décombres, du chaotique, inséparable de sa perte. Dans cette perspective, la structure de composition elle-même s'effondre souvent.

Ce sentiment de décadence s'est traduit dans la poésie de Baudelaire par le spleen, la sensibilité mélancolique. Au-delà de la ville, l'image de la foule dévoile une autre perspective catastrophique chez Baudelaire. Dans la poésie de Francisco Alvim, la masse urbaine est également associée à un aspect détérioré, un tissu dégénératif de l'espace urbain. Dans de nombreux poèmes, nous rencontrons une diversité de voix qui capturent des scènes de la foule, témoins d'une expérience collective chaotique, d'un drame social complexe et d'une rupture des relations. L'image de la foule comme une expérience humaine désastreuse résonne également dans la poésie de Luís Quintais. Lorsque le sujet poétique se mêle à la foule, s'immergeant dans la misère collective, l'inconfort et le fardeau de voir le malheur de sa vie sur le plan individuel font place au sentiment de confort, de légèreté, de soulagement, révélant un échec commun.

Si le sujet classique assumait une identité harmonieuse de lui-même, le sujet moderne et contemporain, éclipsé dans cette masse anonyme et dispersée, sans liens définitifs, se désagrège. Les objets avec lesquels il se heurte n'ajoutent pas de stabilité,

ils se déposent en fragments, composant un amalgame chaotique qui sera l'image du sujet et de son monde.

3.3. La figure du sujet moderne

Le symptôme de dépersonnalisation, qui a caractérisé l'état mélancolique dans la représentation du prince et du courtisan dans le drame baroque allemand du XVIIe siècle, réapparaît dans la poésie de Baudelaire à travers la figure du héros moderne, déraciné et mutable dans ses rôles précaires. Se camouflant en plusieurs personnages (flâneur, apache, dandy, chiffonnier, prostituée, lesbienne…) le sujet poétique baudelairien utilisera l'espace des agglomérations urbaines pour se transformer, révélant diverses facettes de la misère humaine. Ses différents masques, au lieu de cacher une identité intégrale et stable, dévoilent une représentation vide du héros, indiquant la scission et l'instabilité de l'identité du sujet moderne.

Le clivage identitaire du sujet s'accentue dans la poétique contemporaine. Dans la poésie de Francisco Alvim, la désintégration énonciative est telle que même la caractérisation des personnages reste inachevée. Dans de nombreux poèmes, la figure du sujet se dilue dans des voix indéterminées. Même lorsque la voix énonciative apparaît singularisée à la première personne, elle configure un sujet imprécis. Chez Luís Quintais, les images du poète tombé du ciel sont fréquentes, revisitant la thématique de la perte de l'auréole baudelairienne. La fatalité de cette image rappelle également l'ange de l'histoire benjaminien.

Le deuil provoqué par cette chute intensifie le sentiment de perte pour le sujet. Dans la poésie de Baudelaire, le poète qui perd son auréole, ressemblant aux gens du commun que nous rencontrons dans les rues, dans la vie mondaine des centres urbains, sera l'illustration du héros de la vie moderne, désacralisé et éloigné du héros classique, semi-divin. La perte d'auréole révèle également l'extinction de la distinction de l'œuvre d'art par rapport aux marchandises. Pourtant, le poète moderne ne regrette pas ces pertes,

puisque l'éphémère et tout ce qui se meurt deviennent des matériaux qui font la beauté de sa poésie.

3.4. *Où as-tu trouvé la beauté ?*

Benjamin, en étudiant la poésie de Baudelaire, analyse aussi la figure allégorique du chiffonnier, dont le regard se tourne vers les restes, faisant de la poubelle, de la ruine, un élément de glamour face à la destruction. La figure du chiffonnier met l'accent sur l'écrasante industrie qui fait que les objets deviennent indiscernables à la fois dans le processus de production, les marchandises, et dans le processus de destruction, lorsqu'ils deviennent des déchets. En récoltant ce que la ville a rejeté, le chiffonnier cherche à sauver ces objets, en leur donnant un nouveau sens dans la mesure où il les rend utiles ou agréables. Les restes, ainsi singularisés, deviennent objets de beauté, de connaissance, pour l'allégoriste, d'où leur glamour. C'était aussi le regard de l'ange dans la gravure *Melancholia I* (1514), d'Albrecht Dürer, analysée par Benjamin. Les objets conventionnels qui reflètent l'avancement des connaissances humaines, dispersés sur la scène, apparaissent sans fonction, inertes. Cependant, le même regard mélancolique, qui observe abattu, est également un regard contemplatif, il déplace les possibilités significatives de ces objets qui ne sont plus conventionnels pour qu'ils deviennent les clés d'un savoir énigmatique.

Dans la poésie de Luís Quintais et Francisco Alvim, nous retrouvons la figure du chiffonnier qui articule le regard mélancolique et allégorique. Par la représentation des déchets, de la barbarie, la poésie peut se transformer dans un espace puissant de création de mémoire individuelle et collective, engendrant la résistance des mots qui persistent à témoigner de l'expérience de la perte, de l'horreur et de la mort. Ainsi, le langage poétique, espace de recréation du monde, devient objet de beauté en favorisant la réflexion critique, la connaissance, comme objet d'enquête, même s'il n'est qu'un élément de recherche, ouvrant des questions sans donner de réponse.

Le regard désenchanté de ces poétiques rappelle que la contemporanéité continue de faire écho à la fatalité moderne. La mélancolie de Baudelaire, liée au fatalisme, signale l'impuissance du sujet à transformer ou à échapper à la logique de production et de consommation, en plus de signaler l'absence de perspectives sociales ou individuelles. Dans ce contexte, Benjamin met en évidence que la fascination pour les marchandises et les nouveautés ont pour fonction d'obscurcir le vide et la misère de la vie du sujet, lui-même nivelé par la marchandise, en plus de l'anesthésier de l'exploitation et de l'inégalité sociale. Ce sera dans les galeries, par exemple, que Baudelaire présentera une autre figure de sa poésie, le flâneur, un homme des foules, dont l'empathie lui permet de se transformer en quelqu'un d'autre.

Benjamin essaie de mettre en évidence la réalité qui se cache dans le plan fantasmagorique des biens à travers l'expression allégorique. En ce sens, les allégories de Baudelaire servent de passages entre l'histoire et le mythe, c'est-à-dire entre des processus de production inhumains cachés et le mythe du progrès social qui enivre le sujet de l'illusion des progrès techniques et du glamour de la marchandise. Ainsi, le geste héroïque chez Baudelaire, selon Benjamin, serait de résister à la fascination des marchandises, de ne pas croire au projet de progrès historique du capitalisme.

Lorsque Benjamin analyse la mélancolie chez Baudelaire, il décrit le désenchantement du sujet comme une manifestation de la perte d'un horizon révolutionnaire, du scepticisme des actions politiques, ainsi que l'expression du malaise face aux nouvelles configurations sociales de l'espace public dans la modernité, qui a abouti à la perte du familier. Cependant, malgré ce sentiment fataliste, la mélancolie révèle aussi des résistances. Si le désenchantement de sa poésie consacre même le Beau comme objet perdu, il s'écarte du fatalisme complet de cette perte en cherchant, fût-ce individuellement, l'art dans le ruineux. Malgré cette résistance solitaire, la mélancolie chez Baudelaire implique une perte irréparable : la dissolution de l'action collective, considérant que le collectif devient une masse manipulable, à laquelle le sujet refuse d'appartenir.

La perte ou le clivage de l'identité du sujet poétique, ainsi que l'incomplétude et la dégradation des images témoignent ainsi de la confluence entre allégorie et mélancolie. Le regard résultant de cette articulation se tourne vers les ruines, témoigne de l'être dans

le temps, nous amenant à réfléchir sur la relation entre l'inadaptation du sujet et le scénario poétique fragmenté, tant chez Luís Quintais, que chez Francisco Alvim, le sujet occupe des lieux instables, fragiles qui provoquent un questionnement sur notre place dans le monde. Un malaise résulte de ces passages. Dans cette perspective, les deux poètes ont un point en commun concernant le lieu d'habitation de l'être : le regard ouvert, inachevé, inadapté, qui se reflète dans les métiers qu'ils exercent. Le transit des cultures et des relations sociales qu'a vécu le diplomate Francisco Alvim apparaît non seulement dans la référence directe aux ambassades, ministères etc., mais aussi dans la figure du sujet poétique, dispersif, déplacé, à la frontière entre formalité et informalité, ou même dans l'usage de plusieurs langues. Le travail d'antropologue réalisé par Luís Quintais laisse également des traces évidentes dans sa poésie, attentive à la mémoire du passé, à la transformation de la culture et de l'humain, à la rapidité et à la précarité des relations, suscitant les mêmes interrogations que le poète plus âgé : l'un et l'autre dévoilent une condition d'être catastrophique, un regard fragmentaire qui rend difficile toute appréhension absolue du réel. Ainsi, la seconde partie de cette thèse percera le cheminement littéraire de chaque poète, en le reliant à leurs parcours professionnels.

DEUXIÈME PARTIE

LE CONTEMPORAIN :

DEUX POETES D'EXPRESSION PORTUGAISE

1. Francisco Alvim : le diplomate et *le poète dépaysé*

1.1. Un poète marginal ?

Francisco Alvim a commencé à écrire des poèmes alors qu'il était encore adolescent, influencé par sa sœur, également poétesse, Maria Ângela Alvim (1926 – 1959). Il a grandi en transit constant entre Minas Gerais et Rio de Janeiro, rejoignant le cours de droit à l'actuelle Université d'État de Rio de Janeiro (UERJ), qu'il a interrompu pour intégrer l'Institut Rio Branco, lui permettant de débuter sa carrière diplomatique à Itamaraty en 1965. Ses œuvres poétiques enregistrent souvent des scènes de travail, y compris des traces de service public et de vie diplomatique.

Déracinement, voix en transit et espaces fragmentés ont marqué son œuvre depuis son premier livre, *Sol dos cegos*, paru en 1968. L'année suivante, Francisco Alvim se rend en France, où il occupe le poste de secrétaire de la représentation du Brésil à l'UNESCO, à Paris. Ce n'est qu'après son retour au Brésil, en 1971, que son premier livre a été diffusé.

Dans ce livre, plusieurs images font référence à l'idée d'aveuglement. L'impossibilité de la vision se reflète dans le contraste entre la lumière et l'ombre, comme un soleil à contre-jour. *Sol dos cegos* marque un profond désenchantement. La lumière qui dessine le monde traverse des yeux vides et indifférents, jusqu'à s'éteindre. Le moment présent brouille la vision, de sorte que les passants apparaissent tellement confinés dans des gestes, des habitudes, des rites, des tâches et des procédures du quotidien qu'ils ne parviennent pas à voir. En ce sens, les passants dans les rues et les trottoirs sont décrits comme des « mortos inconfessos » (ALVIM, Francisco, 2004, p. 307), faisant allusion à l'aliénation et à l'oppression face au contexte social dans lequel

ils se trouvent immergés. En revanche, l'effacement du sujet, qui perd ses contours, se mêlant aux choses, à l'autre, à l'extérieur, mobilise le regard, générant plusieurs possibilités de voir et d'être vu, même si les images sont marquées par leur finitude.

De retour au Brésil en 1971, toujours sous la dictature militaire, Francisco Alvim s'installe à Rio de Janeiro, se rapprochant des écrivains connus comme des poètes marginaux. Cette expérience a lancé l'individualité du sujet poétique dans un espace de production collective. Il rencontre Cacaso, qui l'invite à participer à l'anthologie de poésie « Frenesi », en publiant, en 1974, le livre *Passatempo*. La production collective et indépendante de poésie est devenue une alternative dans les années 70 face au contexte politique d'autoritarisme.

> Le monde intellectuel était entré dans le terrible univers de la dictature, c'est-à-dire de la surveillance, de la censure et de la répression dont la première moitié des années soixante-dix constitua la phase la plus sombre. Outre les recours arbitraires désormais autorisés par l'A.I. n° 5 et les agissements illégaux de commandos officieux, « paramilitaires », le régime exerçait des pressions indirectes contre librairies et maisons d'édition insoumises, en suscitant leur étouffement économique, en manipulant les banques pour empêcher l'attribution de prêts, en couvrant les attentats, les menaces physiques… (RIAUDEL, 2007, p. 139)

Ce mode de production littéraire, en déplaçant les moyens de circulation, a marqué la « marginalité » des œuvres poétiques de cette génération comme une forme de résistance culturelle, de refus d'être paralysé et réduit au silence. Le caractère « marginal » était également associé à l'utilisation d'un langage poétique plus familier et direct, considéré par beaucoup comme moins innovant. Nous observons une volonté de désacraliser l'art, soit par des gestes d'appropriation d'autres œuvres, soit par l'expression d'une subjectivité plus explicite. Le rapprochement entre l'art et la vie, d'une part, a confondu la figure du sujet poétique avec celle du poète, d'autre part, la subjectivité de la voix poétique favorise une dissolution du sujet et échappe à l'individualité. Elle est traversée par la voix des autres et l'expérience collective de l'écriture.

Entre individualité et anonymat, le langage subjectif des poètes dits marginaux sera marqué par ce paradoxe. De plus, sa légèreté a permis à la poésie marginale d'atteindre un nouveau lectorat plus populaire, bien qu'elle se concentre principalement

à Rio de Janeiro. Francisco Alvim, diplomate, récemment arrivé de « l'extérieur » du pays, mais travaillant à « l'intérieur » des institutions brésiliennes, appartient également au côté « marginal » d'un mouvement littéraire antisystème, qui marque la réception de son œuvre à ce jour. La dualité de cette position brise les limites d'une dimension du « dehors » et du « dedans », du « moi » et de « l'autre », et se reflète dans la fragmentation et l'indétermination de la figure du sujet poétique.

La subjectivité conflictuelle imprègne les poèmes de *Passatempo*, témoignant d'un sujet poétique en construction permanente et mobile. Un corps comme matière ouverte, traversé par des discours, par le paysage, par le son. Le sujet poétique reçoit l'univers sonore et le répercute. Oscillant entre l'usage de vers libres et de poèmes en prose, *Passatempo* est composé de deux parties, « Passatempo » et « Exemplar proceder », avec des spécificités chronologiques et spatiales, comme indique la note finale du livre : « Les poèmes de *Passatempo* ont été écrits en Europe, principalement à Paris, dans les années 1969, 70, 71 ; ceux d'*Exemplar Proceder* ont été écrits au Brésil entre 1971 et 1973 ». Nous observons un sentiment d'angoisse face au passage du temps, qui fait allusion au titre du livre, mais c'est précisément la fugacité des choses qui les rend puissantes et belles. *Passatempo* fait référence également à une activité faite pour se divertir, ou à un intervalle de temps désoccupé.

Outre les allusions à la ville de Paris, les traces de la vie à l'étranger émergent dans le plurilinguisme, mélant portugais, français et anglais, et dans les différentes situations de travail dans lesquelles les espaces protocolaires des ambassades, ministères et autres institutions gouvernementales prennent de l'importance. Dans la seconde partie, de nombreux poèmes enregistrent des situations déconcertantes d'une formalité extrême, des négociations diplomatiques standardisées, où le sujet est censé avoir un « Exemplar Proceder ». Chaque geste représente un code, et le sujet, dans son obligation de les interpréter et de suivre des protocoles, est angoissé par la possibilité d'erreur et les moments d'incommodité :

> […] Qual é o traje?
> Terno branco gravata preta sapatos de verniz
> […] – Mas se ninguém me disse nada?
> […] Sabe de uma coisa
> ela gosta muito de uma conversinha
> […] Estendeu-me a mão; vi que era hora de deixá-lo

[…] Temos governo? […]
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 266–269)

Au milieu de scènes d'une rigueur intense, des failles, des lacunes, des discours déplacés s'échappent. Dans ce théâtre, la subjectivité du sujet doit être mise au second plan devant le rôle institutionnel qu'il représente. Bien que le poète ait un peu plus de trente ans lorsqu'il publie *Passatempo*, le regard exprimé dans certains poèmes, comme « Quase aposentado » est celui de la fatigue, de la désillusion. L'horizon du futur est obscurci par les dossiers et catalogues empilés sur le rebord de la fenêtre. Cependant, le regard désenchanté est aussi très ironique : Atravessei novamente a ala dos ministros / (Trinte e seis – quanto menor o país, maior o ministério)" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 266–269). Dans le poème « Conversa », nous lisons :

o Estado Maior das Forças Armadas
ofereceu-me um banquete
findo o qual a oficialidade reunida –
a alta oficialidade de meu país
levantou um brinde
de irrestrita solidariedade ao Governo
e de fidelidade ao Presidente
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 257)

Quel est le sujet occulté dans les gestes théâtraux des scènes ? Les situations souvent déplacées, c'est-à-dire que nous passons d'un déjeuner à l'ambassade ou d'une négociation diplomatique, à l'avenue, à la chambre, la salle de bain… du formel à la sphère quotidienne informelle, mais tout aussi conflictuelle, négociable et hiérarchique. Ainsi, tant au niveau familial que professionnel, les poèmes capturent les enjeux du drame humain en quête de reconnaissance, de sécurité et d'occupation~~s~~ :

Um circo
onde você defendesse sua tese
Maria, num picadeiro mínimo, se decidisse entre
a Faculdade de Letras e a de Comunicações
Pedro batesse fotografias
Eu, esquecido do diploma,
debulhasse um sem números de ofícios
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 276)

Entre le rôle déterminé d'un diplomate et celui d'un « esquecido do diploma », anonyme, les voix poétiques, mises en scène dans la tension des relations sociales et familiales, dévoilent des situations de corruption, de pouvoir et de privilèges qui impliquent des voix et des espaces différents, y compris la propre voix du lecteur. Le transit des voix dessine également le déplacement du sujet, entre son pays et un autre : « o país voltando-lhe / no hábito do anel profissional » (ALVIM, Francisco, 2004, p. 245). Face à l'expérience étrangère, le portrait du pays lointain n'est pas celui de la nostalgie. Cependant, nous savons que le poète n'est pas resté en Europe, revenant au Brésil en pleine période dictatoriale.

Malgré les références au Brésil, nous ne pouvons perdre de vue la vision dépaysée du sujet poétique qui dilue sans cesse son individualité et ses espaces. L'instabilité des images et des voix poétiques culmine, à la fin du livre, dans l'obscurité et le silence : « Os livros devem ficar onde estão: / em estantes surdas, entre paredes mudas" (ALVIM, Francisco, 2004, p. 301). Néanmoins, les espaces de silence et d'ombre deviennent des espaces réflexifs du langage poétique.

En 1975, Francisco Alvim a participé de la production en cours de vingt poètes de Rio de Janeiro, sélectionné par Eudoro Augusto et Bernardo Vilhena, dans une contribution à la *Revue Malasartes*, intitulée « Conscience marginale ». Bien que l'expérience avec les poètes marginaux de Rio de Janeiro ait duré quelques années, l'impact qu'elle a eu sur son œuvre est indéniable, que ce soit dans sa diction poétique, dans son penchant pour les productions artisanales, ou encore dans la réception de son œuvre. En ce sens, au milieu des débats autour du terme « marginal », un livre qui a contribué à cataloguer Francisco Alvim en tant que poète marginal a été l'anthologie *26 poetas hoje*, organisée par Heloísa Buarque de Hollanda. Publié en 1976 par l'éditeur espagnol Labour, cette œuvre a aiguisé les polémiques sur la marginalité de cette littérature.

En 1978, Francisco Alvim publie *Dia sim dia não*, également de manière indépendante et en partenariat avec Eudoro Augusto. Malgré la dissolution du « je » et le déclin de l'idée d'auteur, les poèmes, dans l'édition indépendante de 1978, présentent la référence de l'auteur dans l'index final du livre. L'édition incluse dans *Poemas [1968-2000]*, publiée en 2004, indique l'auteur à la fin de chaque poème. Le livre est donc

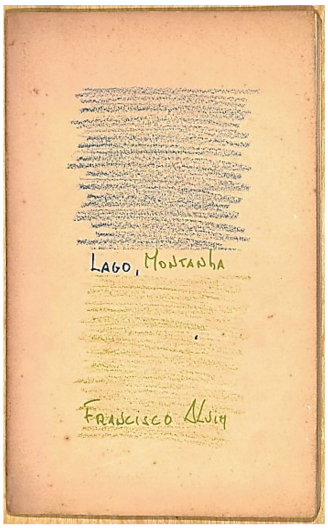
configuré dans ce seuil conflictuel entre le « je » et « l'autre », brisant les marques littéraires pour rassembler des discours et des expressions populaires qui ne définissent pas un sujet spécifique. Dans cette perspective, il convient de mettre en évidence le poème « Luta literária » :

> Eu é que presto
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 234)

L'énoncé peut être déplacé d'un contexte littéraire à des situations de nature privée ou professionnelle, puisque la lutte littéraire est aussi une fiction, un drame humain mis en scène dans les pages. Selon l'angle sous lequel il est lu, le vers reçoit des interprétations différentes, signalant avec humour l'impulsion de l'ego dans son besoin de s'affirmer, quelles que soient les circonstances et le sujet qui parle. Nous retrouvons le même ton dysphorique et ironique dans le livre suivant, *Festa*, publié en 1981. Le contraste entre le titre et les cinq poèmes qui composent le livret est remarquable.

1.2. Voix en scène

Dans la même année de 1981, Francisco Alvim a publié *Lago, montanha*, un livre qui, avec *Festa*, a été édité dans la collection *Capricho*. Dans l'illustration de l'édition à la main, la montagne et le lac ne diffèrent que par la couleur de leurs traits. La montagne, striée de vert sous la couverture, suggère sa projection dans le lac, comme si nous pouvions voir l'image dans sa fluidité et son reflet, en miroir dans l'eau.



Dans cette perspective, les pages nous invitent à entrer dans le lac, le regard de l'eau d'où émergent des paysages d'époques différentes. Les images sont donc au seuil de la mémoire, dans son flux et sa perte. Les traces de la vie diplomatique de Francisco Alvim continuent d'apparaître, comme dans le poème « Olhar Embaixador » :

> eu acho que o grupo adotou uma decisão muito infeliz
> e que em plenário a coisa não vai sair assim
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 147)

Toujours en 1981, le premier recueil de son œuvre poétique, *Passatempo e outros poemas* a été lancé dans la collection Cantadas Literárias, par l'éditeur Brasiliense. Le seul livre non inclus dans cette collection était *Dia sim Dia não*. Ainsi, jusqu'en 1981, ses livres sont sortis dans des éditions artisanales, entrant dans le circuit commercial des grands éditeurs à partir de cette collection publiée par Brasiliense, qui a reçu le prix Jabuti en 1982. Dès lors, son œuvre poétique s'est faite mieux connaître. En 1982, Francisco Alvim a également commencé à écrire des articles et des chroniques pour la presse grand public, en particulier Folha de S. Paulo.

En 1988, à l'occasion des 20 ans de son œuvre poétique, Francisco Alvim publie *O corpo fora*, inclus dans le recueil *Poesias reunidas, 1968-1988*, parue dans la collection Claro Enigma, de Livraria Duas Cidades. Cette œuvre a reçu le prix Jabuti en 1989. L'année 1988 a été la marque de la démocratisation du Brésil avec la Constitution

citoyenne, conçue après la dictature militaire (1964 – 1985). Mais 88 rappelle, surtout, l'année 1888, point de repère de l'abolition de l'esclavage au Brésil avec la loi Áurea. Ainsi, le centenaire de l'abolition a fini par influencer la publication du livre *O corpo fora* en 1988, qui aurait été diffusé plus tard avec *Elefante*. En effet, le thème de l'esclavage est très présent dans le livre, comme mémoire d'un passé cruel, sans manquer de rappeler les préjugés et la déshumanisation qui se perpétuent après l'abolition.

Après avoir publié son travail aux éditions Brasiliense et Duas Cidades, le livre *Elefante* est sorti en 2000 chez Companhia das Letras. Douze ans séparent les livres *O Corpo fora* et *Elefante*. Pendant cet intervalle, Francisco Alvim a occupé le poste de consul général du Brésil à Barcelone, de 1995 à 1999, puis à Rotterdam, de 1999 à 2003.

L'épigraphe qui ouvre le livre, « Nasci Nu », fait référence au premier vers du poème « Memória », de Murilo Mendes :

> Nasci nu.
>
> Quando eu vim me sussurravam:
> Adeus, desde já adeus. […]

Cette épigraphe nous donne une clé de lecture des poèmes dénués d'artifice, coupés du discours quotidien, de la réalité directe, dont le poète recueille la parole brute et la déplace dans l'espace poétique. De plus, la réflexion sur le langage poétique lui-même reste remarquable dans *Elefante*, si bien que « Nasci Nu » expose également la fragilité de l'être. En ce sens, un autre dialogue intertextuel est présent : l'éléphant du poète brésilien Carlos Drummond de Andrade, matière poétique, créature fabriquée avec peu de ressources, mais grandiose, masse imposante et fragile, qui résonne dans le livre de Francisco Alvim.

L'éléphant de Francisco Alvim représente l'ombre d'un cosmos harmonieux, sans manquer de signaler le désir de saisir le rythme de ce cosmos, du beau, qui s'échappe toujours. Ainsi, l'illusion de ce cosmos s'évanouit dans les poèmes et l'air sombre qui commence à hanter le sujet lui rappelle qu'en plus d'être nu, il est déjà né marqué par sa fin. Dans cette perspective, le thème du temps qui passe, des adieux et des pertes reste flagrant. Le lac apparaît à nouveau comme un miroir du sujet, rappelant le mythe de

Narcisse. Cependant, le sujet poétique se regarde sans se reconnaitre. Les images coulent sans que le sujet puisse les retenir. Le ton qui traverse la diversité formelle du livre reste dissonant, dévoilant un spectre varié de l'être dans ses mésaventures et sa complexité. De plus, la théâtralité des voix poétiques est également marquée par l'impasse entre parler ou se taire, entre venir ou rester, ou encore, entre écouter ou ne pas vouloir entendre. Les voix de la scène ne manquent pas non plus d'aborder la question de l'esclavage et de ses conséquences à ce jour.

1.3. *Au milieu du chemin* : une poétique du désenchantement

En 2004, l'éditeur CosacNaify, en partenariat avec l'éditeur 7Letras, a réuni toute l'œuvre poétique de Francisco Alvim jusqu'à présent, publiant *Poemas [1968-2000]* dans la collection Ás de Colete. Onze ans après la parution d'*Elefante*, le poète a lancé son dernier livre de poésie, *Metro nenhum*, publié en 2011, également chez Companhia das Letras, et certains poèmes avaient déjà été publiés dans certains magazines et journaux, comme il l'avait fait avec *Elefante*. Dans l'intervalle entre ces deux derniers livres, Francisco Alvim a été nommé ambassadeur du Brésil au Costa Rica en 2003, prenant sa retraite du ministère des Relations internationales en 2008.

Le titre du dernier livre, *Metro nenhum*, est ambigu. Il fait référence à l'unité de mesure, qui peut être le mètre de longueur du sujet ou la métrisation des vers, d'où s'échappent constamment les poèmes de Francisco Alvim. Dans ce livre, le sujet et les mots sont souvent remis en cause, exprimant un sentiment d'incertitude. Dès lors, à partir de l'enjeu littéraire, le livre nous lance dans la dimension de la représentation du réel. Images et langage sont fragmentés, dispersés, sans frontières :

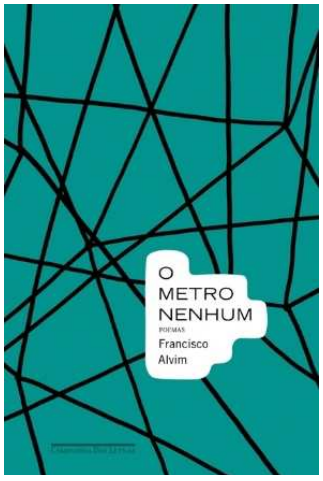
> E se parede não existe –
> tudo
> mera superfície
> de traço e cor?
> (ALVIM, Francisco, 2011, p. 51)

Face à cette dispersion, l'« ici » et le « maintenant » se révèlent être une toile diffuse, dépeinte comme l'instant qui occulte la vision de *Sol dos cegos*. La ligne d'horizon apparaît blanche, aveugle, si bien que le temps présent est brisé, ce qui provoque un effet de temps paralysé, vidé de tout sens. Comment continuer ? Si, à mi-chemin, le sens a été effacé ? Si la mémoire, dans ses absences, désaligne le passé et le présent, laissant le sujet lui-même en suspens ?

MEIO DO CAMINHO

Dá vontade
de sentar dar
nem
um passo à frente ou
atrás
(ALVIM, Francisco, 2011, p. 64)

En dialoguant à nouveau avec Drummond et son poème bien connu « No meio do caminho », de *Alguma poesia* (1930), nous constatons l'effacement du sujet poétique, proche de l'ennui dans le poème de Francisco Alvim, stagnant dans un monde qui a perdu sa consistance. Face à cela, Zuca Sardan ajoute une autre lecture au titre : « aucun métro », suggérant l'absence de sortie et de motivation qui mettrait le sujet en mouvement et le détournerait de son apathie. La couverture du livre suggère cette lecture, exposant des lignes qui ressemblent à un plan de métro.



En 2018, à l'occasion des 80 ans du poète, la revue *Suplemento Pernambuco* a organisé une édition spéciale en son honneur, avec un essai critique de Miguel Conde, en plus de publier le poème inédit « Aqui, ali » :

> isso?
> também faço
>
> NOSSA
>
> você escutou?
> escutou?
>
> DAQUI A POUCO
>
> eu morro
> e você
> nem me aproveitou
> (ALVIM, Francisco, 2018a, p. 12–15)

L'anthologie *Francisco Alvim 80 anos* a également été publiée en 2018, dans le cadre du « Ciclo Vozes, Versos », organisé par Heitor Ferraz et Tarso de Melo. Le livret comprend deux poèmes inédits :

> PEÇO TEMPO
>
> Uns dez minutinhos
> Uma meia-horinha
> (ALVIM, Francisco, 2018b, p. 28)
>
> DUAS RESPOSTAS [DE UMA ENTREVISTA A VILMA ARÊAS, DESENTRANHADAS POR HEITOR FERRAZ]
>
> 1.
> Tem ironia? Tem. Tem uma "dorzinha"? Tem. Tem cinismo? Demais. Nó dado? Também. Desmanchado? Não sei. Quanto aos versos, também poderia ser dito que às vezes são como se fossem feridinhas que resultam dos cortes com os cristais das expressões feitas.
>
> 2.
> Como se sente, à beira dos oitenta?
> Como aos nove, mal pacas
> (ALVIM, Francisco, 2018b, p. 29)

Ce dernier poème clôt l'anthologie, tissant un lien avec l'ensemble de son œuvre poétique, évoluant entre l'évident et le caché, entre le rire et le désenchantement. Le lecteur est donc invité à articuler les fissures, les espaces vides, à jouer avec les voix et les fragments intertextuels, refaçonnant des scènes dans lesquelles coexistent le langage érudit de la tradition littéraire et le langage du quotidien.

2. Luís Quintais : l'anthropologue et *la poésie inutile*

2.1. *La mélancolie imprécise*

Luís Quintais, né en 1968 en Angola, a vécu son enfance traversée par la guerre coloniale portugaise, s'installant à Lisbonne dans sa jeunesse. Anthropologue de formation, il développe des recherches ethnographiques sur les guerres coloniales portugaises et la mémoire traumatique des ex-combattants. En 1998, il a réalisé un mémoire intitulé *O voo destrutivo do tempo: memória e trauma numa unidade psiquiátrica* à l'Université de Lisbonne. Son étude tisse une réflexion sur les concepts de mémoire narrative et mémoire traumatique face au trouble psychiatrique de stress post-traumatique. C'est dans le cadre de l'élaboration de cette recherche que Luís Quintais publie son premier livre de poésie, *A imprecisa Melancolia*, en 1995, recevant le prix « Aula de Poesia de Barcelona ».

La tension entre mémoire traumatique et mémoire narrative apparaît dans ses poèmes, fragmentant l'écriture elle-même et problématisant le seuil entre l'oubli et la mémoire, entre le langage et le silence. Les atrocités ne se limitent pas au scénario de guerres, elles sont dispersées dans des images du quotidien, dans une spirale de violence et de barbarie qui touche à l'indicible et à l'irreprésentable pour la condition humaine. Depuis le premier livre, l'absence du Beau est une thématique récurrente, liée à la mélancolie.

En 2006, Luís Quintais a soutenu sa thèse de doctorat, également à l'Université de Lisbonne, intitulée *Mestres da verdade invisível no arquivo da psiquiatria forense portuguesa*. Cette étude, publiée en 2013, examine la relation entre le droit et la psychiatrie, analysant comment la discursivité des lois produit des individus, à travers la compréhension de la maladie mentale. Avec un parti pris analytique dans les archives de la psychiatrie légale portugaise au 19ème siècle, son travail contribue aux études anthropologiques qui relient la folie et le crime. Entre son master et son doctorat, Luís Quintais a publié les livres de poésie *Lamento* (1999), *Umbria* (1999), *Verso Antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004) e *Canto Onde* (2006). Le poème « Passagem (monólogo de um soldado vinte e três anos depois) », de Lamento (1999), s'inspire de l'expérience de Luís Quintais au sein d'un hôpital psychiatrique, écoutant d'anciens combattants :

> Aos dezanove anos surge o grave no caminho.
> Vigio uma picada. Disparo uma arma pesada.
> Desfaço o crânio do rapaz de que me fica o gelo,
> o súbito terror de se saber já morto,
> esmagado pela certeza de não poder escapar.
> Um guerrilheiro de treze catorze anos,
> não mais. Conduzem-me até aos incontáveis corpos desfeitos.
> Eu sou apenas o mais novo, e em nome de todos
> devo reclamar a mão que tira a vida:
> cartilagens estilhaçadas, pedacinhos de osso, massa encefálica,
> sangue, lava que escorre e queima para lá do fogo.
>
> Foi assim que o tempo começou a contar.
> (QUINTAIS, 2015a, p. 724)

Explorant la notion de traumatisme, sa poésie continue d'être traversée par l'expérience de la mort et de l'atrocité. Le dernier poème qui nomme le livre « Lamento » est à la mémoire de l'anthropologue Paulo Jorge Valverde (1961-1999), décédé du paludisme contracté à São Tomé et Príncipe. Si cette perte accentue le ton lugubre du livre, le poème insiste encore sur le désir d'écriture et de fiction :

> […] Nada posso fazer. A não ser perseguir
> ficções, as que nos têm forçosamente de salvar.
> Se assim não for, só nos resta a sujeição à perda, ao desespero […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 744)

Également, en 1999, Luís Quintais publie *Umbria*, dont le titre fait référence à un lieu imprégné d'ombres. Le thème de la finitude de tout, en plus du sentiment de non-appartenance du sujet poétique, sont toujours fortement présents. Dans cette perspective, l'image du ciel révèle un vide indéfinissable. Cependant, par moment, les images apparaissent nettes, suscitant un certain contentement. Ce sont des épisodes dans lesquels ses enfants sont présents. Néanmoins, les images précises sont si éphémères qu'elles ne sont pas dépourvues de leur fugacité.

Le sujet poétique apparaît dans l'espace urbain en transit constant, décrivant les hôtels, les obstacles, les arrivées et les départs, ainsi que les itinéraires des transports en commun. Malgré les différentes villes décrites dans *Umbria* (Venise, Barcelone, Berlin, Londres etc.), Lisbonne est une scène fréquente, inondée de touristes, bruyante et tout aussi dégradée. Dans le livre *Verso Antigo* (2001), le registre hostile du paysage urbain s'intensifie, associé à l'image du désert, reflétant aussi le vide du sujet lui-même.

L'esthétique de la décadence, avec des scénarios dévastés, brûlés, se poursuit dans le livre *Angst* (2002) qui signifie « angoisse » en allemand. Quand nous parcourrons les pages, nous remarquons un lien étroit avec l'Allemagne et l'expérience de l'holocauste. Le thème de l'extermination de masse, des camps de concentration et de diverses autres formes d'extermination que subissent les humains et les animaux continuent à occuper les pages :

> […] Corpos e mais corpos nada mais que corpos sujeitam-se a
> recentes tecnologias de extermínio.
>
> Os séculos decorrem sem culpa.
>
> Tudo se apaga.
> Como a admirável metrópole em blackout
> (QUINTAIS, 2015a, p. 547)

Lieux dévastés et corps torturés sont accentués dans le livre de 2004, *Duelo*, une œuvre qui a reçu les prix Pen Clube de Poesia e Luís Miguel Nava – Poesia 2005. Le thème prédominant est l'horreur et la peur de la condition humaine, soumise aux diverses formes d'holocauste. La condition de soumission des animaux, condamnés à mourir en masse et de manière terrifiante à satisfaire les repas tranquilles dans les maisons et les

restaurants, occupe également une grande partie des scènes. Face à tant d'horreur et de misère, que peut faire la poésie ? Que pouvons-nous faire ? Des questions comme celles-ci parcourent les pages, nous faisant réfléchir sur l'(in)utilité de l'écriture poétique, sur la puissance et la fragilité du langage.

Bien que le décor persistant soit celui d'un lieu déjà détruit, le ton apocalyptique s'oppose au jeu de réinterprétation des mots qui permet de reconfigurer des fragments, des restes de manières diverses, recréant le réel, la mémoire et la biographie. En réfléchissant sur l'écriture elle-même, le sujet ironise aussi sur son héritage moderne, infiltré de récits confessionnels. En ce sens, le titre du livre, *Duelo*, peut être lu sous le prisme de la lutte contre la tradition et l'héritage moderne, soulignant le conflit entre l'impersonnalité et la subjectivité. Dans le même sens, le livre *Canto Onde* (2006) explore l'idée d'un duel avec la tradition. Après tout, comment chanter ? Que reste-t-il à chanter ? La seule chanson possible semble être la mélodie de la complainte devenue une composition poétique, élégie, résonnée depuis l'antiquité. Mais le mot « chant » peut aussi désigner un espace de croyance, menacé de disparition. En ce sens, le livre *Canto Onde* explore l'image du poète sans aile, revisitant le thème baudelairien de la perte d'auréole :

> […] Dobrado vai em direcção à vida,
> o mesmo é dizer em direcção à morte:
> traz um sobretudo que lhe faz vergar
> os ombros,
>
> e a aura, se de aura se pode falar,
> é a de um bicho que no solo
> se quer sumir, acabrunhado
> pelo desespero ou pelo medo do desespero […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 332)

La perte de l'auréole nous rappelle l'insecte du poème « Áporo » de Carlos Drummond de Andrade, qui, même piégé dans une terre inhospitalière, continue de creuser, jusqu'à ce que le labyrinthe se défasse et qu'une orchidée verte se forme. Le sujet poétique de Luís Quintais rappelle l'« áporo » drummondien, impuissant, mais persistant et vigilant face à l'accident significatif qui fera germer la poésie. De plus, des échos de son travail académique se sont répandus dans les poèmes. L'utilisation d'un vocabulaire

médico-psychiatrique est fréquente, ainsi que des spécificités anatomiques voire des classifications des maladies mentales qui stigmatisent les personnes et aboutissent à définir des sujets condamnés à un traitement.

Actuellement, Luís Quintais est professeur au Département des sciences de la vie de l'Université de Coimbra, où il enseigne l'anthropologie la biomédecine et de la biotechnologie, l'anthropologie des neurosciences, la théorie et de l'histoire de l'anthropologie, la culture et de la cognition et des cultures visuelles. Son livre de 2008, *Mais espesso que água*, explore à la fois l'anatomie du corps et sa matérialité, ainsi que la dimension abstraite de la mémoire. Nous discernons une volonté de tracer des chemins et des biographies, d'esquisser des cartes invisibles de la ville, aboutissant à un enregistrement imprécis. L'espace urbain reste dégradé et abandonné. Face à cela, le sujet cherche un lieu où personne n'est, une sorte de post-lieu, après l'écriture, faisant référence à l'idée du post-moderne que le poète traduit par post-holocauste, comme si nous étions immergés dans une expérience de destruction historique, de suspension du temps, en attendant la reprise d'une autre expérience que celle de la soumission à des formes d'extermination.

2.2. L'héritage moderne : échos et revisitation

Le livre *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*, de 2010, diffère de tous les autres d'un point de vue formel. Si, dans les livres précédents, nous trouvons des idées d'ordre, de division des parties, aucun d'eux n'a présenté de poèmes dont la forme était si homogène. Parmi les vers libres et les poèmes en prose, ils étaient composés de fragments textuels difformes. Le livre de 2010, en revanche, apparaît comme une tentative de continuité formelle, pour faire du livre un poème unique, divisé en 33 fragments, tous composés de distiques, numérotés, avec seulement le dernier qui échappe à la numérotation, intitulé « # (Eco para a Ana) ».

Le texte en prose à la fin du livre fonctionne comme une sorte de postface, lançant une réflexion sur l'écriture poétique et questionnant le désir d'ordre qui animait le livre.

Dans cette perspective, le sujet interroge la notion d'origine, de commencements qui fonctionneraient comme vecteur d'orientation des expériences de vie. S'éloignant de cette compréhension, le poète préfère l'idée d'écho, de revisitation.

> O som terá acontecido, e o mundo – na sua materialidade de que a linguagem faz parte – devolve-me o som. […] Os poemas não são vectoriais, são escalares. […] As palavras não são a linguagem, e o que ofereço a um leitor é simplesmente o vestígio, a biografia. No seu melhor, o poder sobre a vida – essa reação à devoração – é uma forma de encantamento, uma tecnologia que encanta. […] O que me interessa está sempre a jusante, no delta do rio, não na nascente. As palavras que se reúnem sob os sortilégios desse jogo de linguagem que é a poesia servem uma ideia de ordem, disse. São a régua e o esquadro da experiência que não pode ser metrificada, que não é mensurável. Talvez seja este o sentido flutuante da poesia[1].

L'aspect incommensurable de l'expérience qui dépasse la perspective des vers mesurés rencontre la conception poétique et l'écriture de Francisco Alvim qui échappe également à la métrisation des vers. Dans cette perspective, ces deux écritures poétiques auraient ainsi un pouvoir sur la vie, réagissant à la destruction du temps par sa capacité d'invention. Malgré toute l'incrédulité et le fatalisme logés dans l'œuvre poétique de Luís Quintais, « Uma asa verte luz na pupila que crê » (QUINTAIS, 2015a, p. 217).

> Eu já não acredito, mas penso ainda no sagrado,
> como se a crença se transfigurasse em pensamento, […]
> (QUINTAIS, 2015a, p. 227)

La dimension du sacré, réverbérée dans le langage poétique, devient une affaire de pensée, une toile où tout peut être projeté, inventé, réécrit, malgré la reconnaissance des attaches du système linguistique.

En 2013, Luís Quintais publie *Depois da música*, reprenant l'idée de l'expérience tardive. Le scénario exposé dans le livre est celui d'un lieu et d'un temps d'attente, de

[1] Ce texte, postface du livre *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*, sera réutilisé comme préface à la réunion de son œuvre poétique *Arrancar Penas a um Canto de Cisne – Poesia 2015-1995*, parue en 2015.

veille face au monde en décomposition. Cependant, au milieu des ruines, l'herbe pousse, le bleu survit, c'est-à-dire que nous avons des images qui reflètent la résistance du langage poétique. Dans ce livre, il y a aussi une séquence de poèmes qui relatent l'holocauste subi par les Juifs et la même logique d'extinction de masse appliquée aux animaux. Comment vivre après une telle barbarie ? La poésie semble apparaître comme une réponse dans la troisième partie du livre, intitulée « Contágio ». Son rapport à la musique met en évidence l'urgence de s'exprimer, la tentative de continuer, même contaminée par un héritage auquel nous ne pouvons échapper.

Egalement, nous observons des images de verre brisé faisant allusion à la biographie du sujet anticipant le titre du prochain livre, *O Vidro*, publié en 2014, qui a remporté trois prix : Fundação Inês de Castro, 2014, P.E.N. Clube Português de Poesia, 2015, et le Prêmio Nacional de Poesia António Ramos Rosa, 2016. En outre, le livre a été traduit en allemand, sous le titre *Glas*, et publié en 2017, à Berlin, par l'éditeur Aphaia Verlag.

Au Brésil, la poésie de Luís Quintais gagne du terrain avec le lancement de deux anthologies, l'une publiée en 2008 par l'éditeur Oficina Raquel, dans le cadre de la collection *Portugal, 0*, et l'autre publiée en 2010 par l'éditeur 7Letras, intitulée *Poesia revisitada (1995-2010)*. Jusqu'à *O Vidro*, presque tous les livres étaient édités chez Cotovia, à l'exception de *A imprecisa melancholia*, paru chez Teorema, *Umbria*, édité par Pedra Formosa, et *Depois da Música*, chez Tinta da China. Avec *O Vidro*, Luís Quintais a commencé à être publié par la grande maison d'édition Assírio & Alvim. En ce sens, il est intéressant de noter que le premier livre publié par ce nouvel éditeur est dédié à l'ancien éditeur du poète, André Fernandes Jorge, directeur de Cotovia.

L'aspect formel du livre attire également l'attention. Divisé en deux parties, la première, « O Vidro » rappelle l'homogénéité de *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro*. Chaque page présente un fragment de six strophes composées de distiques, reliés entre eux par la technique de l'enjambement. Les cinquante fragments peuvent ainsi être lus comme un seul long poème. La deuxième partie du livre s'intitule « Ecolalia », faisant référence à l'idée d'écho, de répétition et de bégaiement. Telle est la voix hésitante des poèmes en prose, souvent composés d'un seul vers, sans titre. La dissolution de la forme homogène de la première partie sera qualifiée de « contaminação da desordem no vaivém

da escrita » (QUINTAIS, 2015a, p. 72). La partie « Ecolalia » regroupe des petites histoires inachevées, des lieux de guerres, des situations de refuge, des enregistrements qui trompent la voix énonciative, comme si le sujet donnait la parole à d'autres, ou bien, nous voyons et entendons une scène racontée et coupée plusieurs fois, en écho dans les pages de différents points de vue. L'inconstance de la voix énonciative renforce le regard éphémère qui capte les traces d'un monde en voie de disparition. Dans cette perspective, l'ouvrage d'investigation de Luís Quintais sur le sculpteur Rui Chafes, publié en 2015, *Exúvia, gelo e morte: a arte de Rui Chafes depois do fim da arte*, contribue à réfléchir à sa propre œuvre poétique :

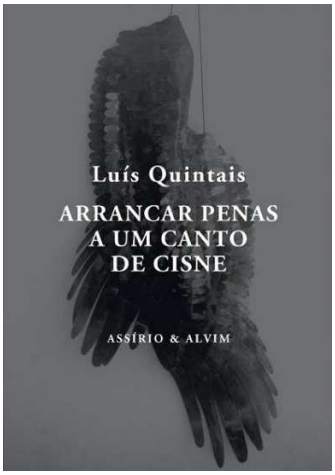
> O luto do mundo. É isto o trabalho de Rui Chafes, um modo de traçar na paisagem […] um vestígio de qualquer coisa que é irresgatável, qualquer coisa que exorta uma experiência de radical alheamento em relação às lógicas de uma história sem duração […]. Uma medida de melancolia ou uma hipótese elegíaca torna-se manifesta. O trabalho de Rui Chafes adquire tonalidades que o colocam do lado de uma certa consciência de que vivemos num mundo onde a beleza é um dilaceramento, uma contemplação do gelo, um confronto com uma inscrição violenta e ilegível que percorre a pele da terra, da Natureza, do rosto de humanos nas grandes metrópoles do abandono. (QUINTAIS, 2015c, p. 11)

Nous apercevons un questionnement constant sur la recomposition du passé : comment écrire et revisiter la barbarie sans se contaminer ? Le voilà, le thème de l'holocauste, comme une sorte d'écho rappelant que les plus adaptés survivent. Il faut enregistrer ce qui disparaît et l'indifférence de cette disparition. Dans cette perspective, le désenchantement mélancolique est repris par l'image d'un soleil noir à contre-jour. Un ange de la destruction traverse à nouveau la scène, dans laquelle le sujet accumule des fragments, des ruines. Le Beau est la contemplation de ce qui est parti, de ce qui se termine. Par conséquent, elle est inséparable de sa perte. La marque de la mort, la marque du temps qui passe traversent l'art de Rui Chafes, mais aussi la poésie de Luís Quintais. Nous observons un reflet dans ses gestes artistiques : « essa possibilidade de constituição de um mundo através de fragmentos, estilhaços, impressões […]. Rui Chafes é alguém que tem um entendimento profundo da essência da alegoria » (QUINTAIS, 2015c, p. 9-15). Concernant cette déclaration, nous ajoutons : Luís Quintais aussi a une profonde connaissance de l'essence de l'allégorie.

L'intérêt et l'investissement scientifique dans divers domaines de la connaissance sont commentés par Luís Quintais :

> Como antropólogo prefiro as fronteiras, os espaços que teimam em persistir entre culturas, os interstícios, os híbridos, as ontologias fluidas, as anomalias, os rizomas. Escrevi sobre guerra, trauma e memória; sobre as implicações forenses do discurso psiquiátrico; sobre biotecnologias e bioarte; sobre cultura e cognição; sobre antropologia e literatura; sobre arte e arquitectura; sobre neurociências; e, ultimamente, sobre o Japão como imagem. (QUINTAIS, 2020)

Toujours en 2015, Luís Quintais a publié *Uma arte do degelo: a bioarte e a tectónica do presente* (QUINTAIS, 2015d), un livre dans lequel il soulève des questions éthiques, esthétiques et sociales sur la pratique des biotechnologies dans le domaine artistique, affirmant que « Não é a arte que se torna perigosa ao cooptar as biotecnologias de última vaga. É antes esse mundo híbrido que a tecnociência instaura que reclama tal perigo » (QUINTAIS, 2017b). La même année, Luís Quintais publie la traduction de *The man with the blue guitar & other poems* (1937), sous le titre *O homem da guitarra azul & outros poemas*, de son maître Wallace Stevens, paru aux éditions Guilhotina, accompagné par des notes explicatives et un essai critique (STEVENS, 2015). Par ailleurs, l'éditeur Assírio & Alvim a lancé, en 2015, l'anthologie qui rassemble vingt ans de son œuvre poétique, *Arrancar penas a um canto de cisne. Poesia 2015-1995*. L'image de couverture, « Crepúsculo », de 2000, est également remarquable. C'est une œuvre de Rui Chafes qui expose des ailes suspendues par deux fils, faisant allusion à une carcasse morte et s'éloignant de l'idée conventionnelle de liberté. Ses tons d'ombre suggèrent également une image en négatif. Cet ensemble poétique a reçu le Prêmio Associação Portuguesa de Escritores (APE) / Teixeira de Pascoes, em 2017.



Le titre sauve la légende qui associe le chant du cygne à une mélodie lugubre. Buffon (1770) dans son *Histoire Naturelle des oiseaux* décrit la croyance des anciens en mentionnant que le cygne a passé sa vie à émettre des sons sans grande beauté, mais qu'au moment de sa mort il a exécuté un chant harmonieux, comme s'il se préparait à une grande œuvre à la fin de sa vie, marquant ainsi sa propre fin, en même temps qu'il signale son immortalité, sa marque inoubliable :

> tout dans le cygne respire la volupté, l'enchantement que nous font éprouver les grâces et la beauté, tout nous l'annonce, tout le peint comme l'oiseau de l'amour, […] les Anciens ne s'étaient pas contentés de faire du cygne un chantre merveilleux, seul entre tous les êtres qui frémissent à l'aspect de leur destruction, il chantait encore au moment de son agonie, et préludait par des sons harmonieux à son dernier soupir : c'était, disaient-ils, près d'expirer, et faisant à la vie un adieu triste et tendre, que le cygne rendait ces accents si doux et si touchants, et qui, pareils à un léger et douloureux murmure, d'une voix basse, plaintive et lugubre, formaient son chant funèbre ; on entendait ce chant, lorsqu'au lever de l'aurore, les vents et les flots étaient calmés ; on avait même vu des cygnes expirants en musique et chantant leur hymnes funéraires. Nulle fiction en Histoire Naturelle, nulle fable chez les Anciens n'a été plus célébrée, plus répétée, plus accréditée ; elle s'était emparée de l'imagination vive et sensible des Grecs ; Poètes, Orateurs, Philosophes même l'ont adoptée, comme une vérité trop agréable pour vouloir en douter. Il faut bien leur pardonner leurs fables ; elles étaient aimables et touchantes ; elles valaient bien des tristes, d'arides vérités, c'étaient de doux emblèmes pour les âmes sensibles. Les cygnes, sans doute, ne chantent point leur mort ; mais toujours, en parlant du dernier essor et des derniers élans d'un beau génie prêt à s'éteindre, on rappellera avec sentiment cette expression touchante ; c'est le chant du cygne ! (BUFFON, 1770, p. 01–30)

Le chant du cygne, au moment de la mort, célèbre en même temps l'éternité, comme s'il s'agissait d'un chant d'immortalité. Dans cette perspective, le cygne symbolisait aussi l'épiphanie de la lumière, en tant que synthèse de la lumière lunaire masculine, solaire et féminine, devenant une figure androgyne et sacrée. A la lecture du titre *Arrancar penas a um canto de cisne*, nous nous apercevons que la dimension d'immortalité de ce chant est défaite, déchirée, indissociable de sa perte, comme des échos qui se déchaînent, qui nous conduisent à des fragments de sons, certains plus anciens que d'autres, sans atteindre une origine épiphanique. L'affrontement entre la revisitation de la tradition, fait écho à d'autres chants. Ce qui reste, ce qui persiste est « uma luz sem origem, a luz / do desespero » (QUINTAIS, 2015a, p. 200-201). C'est dans ce scénario de traces lumineuses, de défaufilage du chant, que se rejoignent vingt ans de son œuvre poétique.

2.3. *Tu reviendras à la légèreté de voir*

En 2017, Luís Quintais a publié *A noite imóvel*, un livre de poésie qui a également reçu les prix Oceanos en 2018 et Correntes d'Escritas en 2019. Les deux épigraphes du poète Wallace Stevens : « Night and the imagination being one » et « We say God and the imagination are one… », font converger la nuit, l'imagination et Dieu dans un même champ sémantique, comme espace de possibilité, linguistique et sacré. Cependant, cet espace s'effondre, disparaît. L'ensemble du livre décrit un lieu en ruine comme une allégorie de cette disparition qui perdure dans le vide :

> Na mesma cadeia associativa,
> Wallace Stevens colocou Deus e noite.
> Eu esclareço os propósitos de tal voragem.
> Deus e noite desfazem-se
> semioclasticamente
> O vazio é o colapso dessa forma.
> (QUINTAIS, 2017a, p. 35)

A la suite des épigraphes, ce n'est pas par hasard que nous avons un kanji, idéogramme japonais, qui signifie vide, rien ou absence :

Si le manque du sens renforce l'incrédulité et l'obscurité de cet espace, il marque aussi un lieu encore innommable. Le « vide » compris comme un espace de liberté créatif, ouvert au devenir. Le livre se constitue donc dans cette dialectique entre l'inscription d'un monde en voie de disparition, sceptique, et la possibilité de création logée dans la suspension de l'incrédulité, dans le langage. Dans cette perspective, *A noite imóvel* renforce la dimension réflexive sur le langage poétique lui-même. L'intérêt de Luís Quintais pour le Japon est curieux, à commencer par l'idéogramme au début du livre, en passant par sa présence imaginaire. Mais si, d'une part, l'imaginaire japonais renforce le regard contemplatif du sujet poétique, d'autre part, il manifeste aussi une expérience de destruction.

Dans son livre suivant, *Agon*, publié en 2018 chez Assírio & Alvim, les marques biographiques continuent de s'accumuler, réunissant des voix à divers moments. Le titre du livre nous invite à lire les mots agonie, agonisant, qui apparaissent dans son travail associés aux images d'un monde en décrépitude, en ruine. De ce point de vue, le ton mélancolique du livre évoque d'autres titres comme *Angst*, *Umbria*, *Lamento*, *Canto Onde*, *A Imprecisa Melancolia*, *Verso Antigo*, *Riscava a palavra ~~dor~~ no quadro negro* e *A Noite Imóvel*. L'étymologie grecque du mot « agon » apporte la dimension de combat ou de compétition, nous amenant au livre *Duelo* et à la dimension réflexive de sa poésie, en combat constant avec la tradition.

Étant donné que ce livre récupère aussi des écrits anciens du poète, nous pouvons nous questionner quant à la place du livre dans l'ensemble de l'œuvre du poète, préambule ou ultime ? Si les poèmes d'*Agon* ont plus de 30 ans, ils sont plus anciens qu'*A Imprecisa*

Melancolia, le premier recueil de poèmes de Luís Quintais, publié en 1995. Cela nous amène aussi à associer le choc des voix au processus de réécriture.

La même année 2018, Luís Quintais a publié un livre hybride, *Deus é um lugar ameaçado*, édité par Huggly Books, contenant des photographies Polaroid et des textes en prose qui se rapprochent parfois du genre littéraire « essai », parfois des poèmes, parfois semblent légender les images, ou tisser des réflexions philosophiques, n'occupant définitivement aucune de ces catégories, comme si la place même du livre était menacée ou, menaçait les frontières de la classification.

À plusieurs reprises, Luís Quintais a déclaré que son travail photographique était influencé par son écriture poétique, à la fois comme tentative de suspendre le temps. Dans ce livre, deux points retiennent notre attention, car ils se reflètent tout au long de son œuvre poétique et la rapprochent de la poésie de Francisco Alvim : le thème autour de la place de la poésie et du langage et l'esthétique de la décadence, c'est-à-dire le récit d'un monde en perte. Ainsi, si le langage est l'espace d'habitation du sujet, qui lui permet de représenter le monde, il apparaît menacé, imprécis, lui-même en décomposition, fragmenté. Dans cette perspective, nous observons que les mots de ce livre sont imprimés en gris, comme s'ils étaient manquants ou usés, disparaissant des pages, comme des cendres. Quelque chose s'est perdu, et c'est à travers les vestiges de ce qui a déjà été détruit que nous pouvons créer, inventer. Dans cette perspective, le livre met en lumière l'expérience humaine tardive d'attribution de sens et l'impossibilité d'être actuel.

Dans le livre *Depois da música*, Dieu apparaît oublié et vitré, configurant de plus en plus un espace fragile, au seuil de la mémoire. Dans *A noite imóvel*, Dieu traduit un espace paradoxal, sombre, nocturne, qui s'effondre, en même temps qu'il mobilise l'imagination et la création. Ce paradoxe est renforcé dans le nouveau livre, dans lequel Dieu est associé à l'ombre qui s'efface, mais qui résiste (comme la poésie). Aussi, les photographies enregistrent des traces, des lieux menacés de disparition, tandis que le texte commente, tisse des divagations :

> Nada podia ser objecto de expressão. Tudo morria logo a seguir nas minhas mãos. […] Fotografava sombras ou objectos que convocavam sombras. […] Registo ou resíduo de uma passagem. Cenário esventrado, esburacado depois do abandono O espectáculo do mundo destruído era sublinhado com ênfase. […] Fotografei a areia, alguns

> destroços, a zona da rebentação. Mas o que representam as imagens? (QUINTAIS, 2019a)

Même si « Todas as imagens têm por referente a morte » (QUINTAIS, 2019a), face à la menace de disparition, nous avons un regard qui, dans la mesure où il enregistre la disparition du monde, invente d'autres espaces d'habitation, des débuts de construction après la destruction : « Eu caminho e reescrevo o adágio. Olho. Olho outra vez. Ver. Ali. / Eu continuo a caminhar » (QUINTAIS, 2019a). Ainsi, les images poétiques de Luís Quintais continuent de nous apprendre le pouvoir de la création. Ainsi, « nenhum deus haverá que nos perdoe a ilusão do início, a tentação da escrita » (QUINTAIS, 2018, p. 20).

Poète ? Photographe ? Anthropologue ? Luís Quintais a plusieurs facettes, tout comme le poète et diplomate Francisco Alvim.

> Gosto da designação de "pensador lírico" que traduz uma reflexão de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin ("he thought poetically, but he was neither a poet nor a philosopher") e gostaria muito de ser digno dessa expressão que me parece consonante com a minha sensibilidade. Porém, quando escrevo poemas, quando reflicto sobre isso, quando publico poemas, estou, evidentemente, interessado em ser lido como um poeta. (QUINTAIS, 2020)

L'un de ses projets en cours, qui ne sera pas inclus dans le corpus analytique de cette thèse, porte sur le Japon, à partir d'un voyage effectué en 2019. Dans ce contexte, Luís Quintais a publié, en 2020, deux livres qui réunissent photographies et textes : *Via negativa* e *Regressará à leveza do ver: uma viagem no Japão*.

Les résumés des trajectoires poétiques de Francisco Alvim et de Luís Quintais mettent en évidence quelques différences importantes entre la poésie contemporaine au Brésil (l'axe sud-est) et au Portugal. Naturellement, nous ne sommes pas confrontés à des contextes littéraires ou à des protocoles de lecture similaire : le langage lyrique du poète brésilien puise davantage dans le prosaïque. À de nombreux moments, il s'agit même de dialogues quotidiens et très familiers, provoquant spontanément des rires, ainsi qu'une empathie plus directe avec le lecteur. Bien qu'il existe aussi des poèmes plus réflexifs et analytiques, une bonne partie de ses poèmes utilisent un vocabulaire populaire, traitant

d'objets et de faits triviaux, dans la tradition des modernistes. Cependant, cette option pour l'apparemment simple n'exprime en aucun cas une émotion triviale, dans le partage de sentiments facilement identifiables. Au contraire, le langage poétique de Francisco Alvim surprend toujours, il nous déplace de nos lieux prévisibles de lecture, en confrontation avec la tradition même à laquelle il fait allusion. En désorganisant le bon sens, il interrompt le circuit de l'émotion et, par l'ironie interrogative, confronte le lecteur au malaise et à la dystopie de son temps. Le rire non engagé que semblent provoquer les courts récits laisse place à un point de vue critique aigu qui dévoile les tensions de la vie individuelle et de la société brésilienne.

Dans la poésie portugaise contemporaine, il existe des poétiques qui présentent également ce langage plus prosaïque et affectif, une expressivité émotionnelle plus directe, abordant des situations banales du quotidien et favorisant, le retour à la réalité souhaité par Joaquim Manuel Magalhães : « Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar » (MAGALHÃES, 1981, p. 168). Parmi les poètes qui ont commencé à publier dans les années 1980, la poésie « pop » d'Adília Lopes, par exemple, ou les poètes rassemblés dans l'anthologie publiée en 2002 sous le titre *Poetas sem qualidades* (organisé par Manuel de Freitas), manifestent un lyrisme désacralisant, qui n'est pas courant dans la poésie portugaise, marqué par une tradition de haut lyrisme, plus métaphorique, et ne trace pas non plus une lignée dont Luís Quintais fait partie. Les scènes lyriques de Quintais sont indissociables d'une méditation qui, parfois, rejoigent la pensée philosophique. Le réel banal laisse place à des réflexions sur l'histoire, humaine et inhumaine, qui est aussi l'histoire du Portugal et de ses tensions postcoloniales, et sur le langage. De ce point de vue, nous notons l'appréciation de l'idée de témoignage de Jorge de Sena et la relation entre langage, temps et mémoire. De plus, le lexique lyrique de Luís Quintais s'éloigne du ton populaire, de la diction triviale, en utilisant un langage moins figuratif, avec une valorisation intense de l'image et de sa formulation conceptuelle.

Malgré les différences signalées, les deux poétiques présentent un regard perplexe et mélancolique, même si celui-ci est présenté de manière plus méditative chez le poète portugais et plus performative chez le poète brésilien.

TROISIÈME PARTIE

JEUX DE LANGAGE

1. 1. Forme poétique

1.1. Flux temporel et narrativité

L'aspect narratif qui caractérise une grande partie de l'œuvre poétique de Francisco Alvim et de Luís Quintais met en évidence deux points significatifs de l'allégorie articulé avec la mélancolie : le flux temporel, en tant qu'expérience de la finitude et de l'éphémère, et la fragmentation, en tant que processus d'écriture discontinu qui rendra le scénario toujours incomplet. Commençons par analyser ces éléments dans un poème du poète portugais :

O ANDORINHÃO-NEGRO

Mas existem andorinhões-negros em Lisboa?,
e que importância é que isso tem?

Às vezes imagino o andorinhão-negro
percorrendo veloz as ruas de Lisboa,
deixando para trás o fim do Verão,
regressando às zonas meridionais,
acendendo uma réstea de calor na planície,
afugentando a passagem para uma outra hora,
um outro ritmo nascendo na distância,
Áfricas do longe chegando suavemente
ao abrigo do voo.

Às vezes imagino que recortaram uma ave
na paisagem,
que a deixaram suspensa sobre o tempo,
e que o tempo não passou
para que a luz a sustentasse devagar nos céus,
e o azul mediterrânico à beira-mar
gravitasse noite adentro sem escurecer,
e a terra não fosse um leito de morte,

mas uma melodiosa

morada
(QUINTAIS, 2015, p. 756)

Entre la première et la deuxième strophe, nous observons différentes expériences temporelles. Dans la première strophe, le martinet noir représente le temps qui passe, « vole », impliquant une différence entre ce qui était et ce qui est. Il fait référence à une autre époque, comme si l'image d'un été passé pouvait abriter le sujet du passage du temps.

Dans la deuxième strophe, nous avons l'impression que l'image du martinet noir évoque un refuge, une jonction entre le passé et le présent, suspendant le temps et reflétant l'expérience absolu du symbole. Si la structure symbolique est celle de la synecdoque, comme le souligne Paul de Man ([1971], 1999), le symbole fait toujours partie de la totalité qu'il représente, l'image de l'oiseau, d'un point de vue symbolique, favoriserait une relation de continuité entre le passé et le présent. Cependant, la « melodiosa morada » n'est qu'une illusion momentanée. Les derniers vers indiquent une expérience de la finitude. Concernant le flux temporel dans la relation entre les signes, qui structure l'expression allégorique, Paul de Man (1999), dans le même sens que Benjamin (2009), explique qu'il est incontournable car le signe allégorique renvoie toujours à un autre qui le précède sans se correspondre. De cette manière, la temporalité allégorique crée un effet d'image telle une image en négatif.

Dans le prisme allégorique, l'image figée de l'oiseau devient un emblème pour évoquer un temps perdu. C'est un fragment déconnecté qui ne fait pas allusion à l'ensemble, montrant une discontinuité, une intermittence entre présence et absence. L'image devient « un simple fantôme » (MAN, 1999, p. 212, notre traduction), une ruine, renvoyant à quelque chose qui n'est plus présent. Ainsi, l'image de l'oiseau fait référence à l'histoire cachée dans les vers, à l'expérience en Afrique, à une migration probable du sujet à Lisbonne et à sa recherche d'un abri.

L'épigraphe du poème, au-delà d'exposer le clivage entre perception et réalité, rappelle que le martinet noir est l'espèce qui passe le plus de temps à voler, se déplaçant constamment, et pouvant rester jusqu'à dix mois sans se poser. Cette information nous

fait réfléchir sur le fragment que nous avons du récit du sujet : sa migration et son déracinement. Egalement, il est intéressant de souligner que le seul vers qui compose la troisième strophe : « morada », renforce l'absence d'abri. L'emblème ainsi témoigne du regard mélancolique. En se fixant sur l'image de l'oiseau, le sujet contemple le vide qu'il dévoile, comme un *memento mori* signalant sa propre disparition. A partir de cette image, nous sommes projetés dans une dimension réflexive qui évoque le déracinement de l'être au monde. De cette façon, le regard mélancolique, plongé dans le fragmentaire, au lieu de demeurer dans l'inertie et l'absence totale de sens, produit du savoir, produit une autre image abstraite mais significative.

Le flux temporel et la fragmentation de la narration se retrouvent également dans la poésie de Francisco Alvim :

DIÁRIO

O dia que traz consigo?
Arcas, roupas de baixo
livros sem capa
versos alambicados
sapatos a que faltam cadarço
vogam pelo quarto
batem desencontrados
fazem um barulhão
dos diabos
que acorda os vizinhos
Domingo ou segunda-feira
há sempre missa
todos saem
O prédio fica vazio
no meio do bairro vazio
de uma cidade vazia
O poeta, sem vizinhança
Remotíssima criatura
levanta-se, vai à janela
e espia o pátio lá em baixo
Podia pensar um verso
podia, mas não pensa
(ALVIM, 2004, p. 370)

Le titre du poème « Diário », qui signifie « journal intime » désigne un ensemble de notes prises par un individu pour raconter des récits de tous les jours. Le poème s'ouvre comme un enregistrement du quotidien, mais l'énumération d'objets éparpillés dans la

pièce, avec un air d'abandon, s'éloigne de cette perspective. Si le passage du temps est souligné par la référence aux jours de la semaine, l'équivalence entre dimanche et lundi expose la temporalité comme une répétition qui vide le sens ontologique du passage du temps. Cette réitération peut être également perçue à travers la sonorité du poème, avec l'utilisation de l'épistrophe, entre les mots « vazio », « vazia » e « vizinhança » :

> O prédio fica vazio
> no meio do bairro vazio
> de uma cidade vazia
> O poeta, sem vizinhança

Le sujet poétique (qui est un poète) contemple la vie extérieure qui apparaît vide de sens comme la sienne, vouée à la répétition. Même si la messe pourrait être un espace d'ouverture vers la transcendance, elle apparaît comme un événement qui n'est capable que de mobiliser les gens pour se déplacer. La messe n'échappe pas non plus à cette logique répétitive et dénuée de sens. Face à cela, le poète abandonne l'écriture, choisissant de ne penser à rien. Cependant, nous avons sous les yeux une composition poétique qui souligne l'ironie du poème, dans son lien avec l'allégorie, nous amenant à réfléchir sur le propre langage poétique et son (in)utilité, sur sa potentialité de représentation du réel. Ainsi, le scénario fragmentaire, constitué de la dispersion des images et du manque de sens, dévoile le regard mélancolique articulé avec le regard du fragmentaire de l'allégoriste, qui transforme les images insignifiantes en objets de réflexion.

Vingt ans après la publication du poème « Diário », Francisco Alvim en écrit un autre en utilisant le même titre, renforçant l'idée de vide :

> DIÁRIO
>
> O nada a anotar
> (ALVIM, 2004, p. 146)

Le sujet poétique, en signalant qu'il n'a rien à dire montre que l'existence est insignifiante et l'écriture dispensable. Cependant, le fait de poser ses mots sur la page

témoigne de cette expérience du vide, de sorte que l'écriture en devient significative : le poème traduit un espace puissant de réflexion de l'être au monde.

Les analyses textuelles montrent donc que l'expression allégorique, en tant que technique d'écriture fragmentaire, rend impossible la représentation totalisante du moment absolu, en se structurant à partir d'un flux temporel intermittent. Nous regardons les fragments de récit et voyons d'autres scénarios. Ce mouvement discontinu mobilise un croisement à la fois entre le plan concret et abstrait, la réalité et la perception, exposant aussi le regard mélancolique, pointant toujours vers une dimension absente, ou vers un temps et un espace perdus. De cette façon, les poèmes ne révèlent pas une progression du récit. Cependant, les scénarios poétiques ne demeurent pas dans la paralysie. Les moments de suspension du sens déplacent le regard mélancolique de sa position inerte et vide, favorisant un important jeu de resignification qui nous amène à réfléchir sur la poésie elle-même et sa capacité à témoigner de l'être dans le temps.

1.2. Sujet poétique : fragmentation et indétermination

L'intersection entre l'expression allégorique et le regard mélancolique peut également être étudiée à travers la configuration du sujet poétique, la fragmentation et l'indétermination des voix qui circulent dans les poèmes. Néanmoins, la présence textuelle du sujet révèle un long débat sur la voix poétique et sur la présence de l'auteur. Face à cela, Dominique Combe soutient que le sujet poétique est une « instance énonciative » (COMBE, 2005, p. 39), le produit d'un discours et de ses caractéristiques spécifiques, comme locuteur, interlocuteur et situation. La critique littéraire a mis en évidence la tension liée à la première personne du texte poétique « je » qui peut renvoyer à la fois au sujet biographique « poète » et au sujet de l'énoncé.

Dans l'œuvre de Francisco Alvim, le plan énonciatif est souvent marqué par la fragmentation des voix qui, discontinues et inachevées, produisent un effet d'indétermination de la figure du sujet poétique :

DESASTRE

Quebrou um tanto de coisa
não gosto nem de pensar
tenho medo dele morrer
foi domingo
esqueci até de perguntar que hora
não dá nem pra telefonar
não consegui dormir
desliguei o rádio
sonhei que ele tinha morrido afogado
que sonho mais doido
acho que foi de madrugada
fui tomar banho primeiro
fui fazer arroz
fui comprar galinha
tem de ligar pra lá de vez em quando
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 175)

Le poème « Desastre » présente plusieurs éléments indéterminés : qui parle ? Qui écoute ? Est-ce un dialogue ou un monologue ? Le fil narratif n'est pas non plus complètement révélé, soulevant des doutes qui rendent le scénario incomplet et ambigu. Nous disposons de traces de la scène, mais c'est au lecteur d'imaginer tout ce qui manque, de dessiner les espaces, de faire des hypothèses, de supposer des voix (un dialogue entre deux femmes parlant d'un homme ?). Le lien entre le titre et le poème n'est pas non plus évident, il fait seulement allusion à une situation malheureuse dans laquelle les personnages sont inquiets. Cette préoccupation est transmise au lecteur, qui ne peut accéder au contenu de cette catastrophe. Face au vide sémantique, les vers « fui tomar banho primeiro/ fui fazer arroz/ fui comprar galinha » révèlent une autre dimension désespérée : l'urgence de la vie quotidienne, l'urgence des tâches fonctionnelles, nécessaires pour la survie. Ainsi, les espaces elliptiques du texte déplacent notre perception, associant deux sphères de la condition humaine : réflexive, avec la peur de la mort et les conséquences de la catastrophe, et pragmatique, composée de gestes automatiques.

Déplaçant le lecteur entre le sérieux et le futile, entre l'étrange et le banal, le langage allégorique fragmentaire favorise donc la recherche de scénarios qui ne se présentent pas immédiatement, s'articulant avec la mélancolie dans la mesure où la sphère réflexive et la sphère pragmatique présentent une marque fatidique. Cependant, cette perspective du désastre est dialectique, puisque la situation narrée, vidée d'un lieu précis ou de personnages fixes, peut être associée à d'autres épisodes et voix qui circulent dans d'autres poèmes, se déroulant dans différentes situations. De plus, le caractère fatidique ou désespérant du poème, lorsqu'il est évoqué à travers la discontinuité logique de la scène, provoque l'humour, réinventant les perspectives de lecture.

Face à cette fragmentation et indétermination des voix, le sujet poétique se configure, dans de nombreux poèmes de Francisco Alvim, comme un espace polyphonique, où la voix de la première personne de l'énonciation se mêle aux autres dans le discours. Le terme polyphonie, d'origine grecque, *poluphônias*, désigne le son de divers instruments ou voix, par opposition aux sons monophoniques. Issue du domaine musical, la polyphonie est souvent associée à la technique du contrepoint, traduisant plusieurs mélodies indépendantes, destinées à être jouées simultanément. Dans les études littéraires, le terme est lié aux idées de Mikhail Bakhtin ([1970] 2001) sur le genre roman.

Dans son livre *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, l'auteur formule le concept de polyphonie comme une multiplicité de voix indépendantes au sein d'un texte. Lors de l'analyse de poèmes, le terme est utile pour réfléchir sur l'indétermination de la figure du sujet poétique, car il permet d'aborder différentes voix, leurs consciences et de leurs différents mondes, qui émergent dans un même énoncé. L'effet engendre une composition multiforme, déconcertante car variable et soudaine. Elle provoque la disparition de la voix de l'auteur, mais reconstitue la place au lecteur. Que ce soit en tant qu'interprète, témoin, auditeur ou locuteur, en parcourant les lacunes du texte, le lecteur occupe des positions énonciatives mouvantes à partir desquelles il compose des scènes toujours provisoires.

La fragmentation de la voix énonciative et l'indétermination du sujet poétique caractérisent également la poésie de Luís Quintais. Cependant, dans l'œuvre du poète portugais, le choc des voix se déroule de manière moins théâtrale et plus cognitive, de sorte que les fissures dans le registre sont produites par l'intercalation de la narration ou de la description avec la réflexion. L'intermittence de la voix révèle la difficulté de recomposer la biographie, montrant l'ambivalence du propre langage, comme possibilité de représenter le réel, mais vouée à échec :

> Haverá biografia? Quando tinha seis ou sete anos, por aí, lançava bolas a uma parede, batia-as violentamente com uma raquete empenada, batia-as desalmadamente. As bolas voltavam a mim, agressivas, rápidas, capazes de me matar, não fosse eu hábil no desvio do momento que em mim se antecipava como uma voz que já não reconheço nem escuto. O demónio virá como uma bola de ténis quebrando o vidro da biografia. Milimetricamente, recordo-me. Por duas vezes não era uma bola de ténis, mas balas à procura de uma vítima, eu próprio, sentado no muro fronteiro à casa. Quero ainda quebrar o vidro. Vou quebrá-lo. Vou quebrar esta mão do lembrar. (QUINTAIS, 2015a, p. 85)

La voix énonciative de ce poème provoque également des interruptions du récit. À quelle scène faisons-nous face ? Si, du point de vue de l'énonciation, nous avons une certaine stabilité de la voix qui parle à la première personne, nous ne pouvons pas dire la même chose du point de vue de l'énoncé. L'image du mur superpose le souvenir d'enfance, du jeu de balle, à celui de la violence, qui peut faire allusion au passé des guerres coloniales que le poète a vécu. Si tel est le cas, la présence de l'auteur émerge,

provoquant un éloignement du projet d'impersonnalité cher à la poésie moderne. Dans cette perspective, la question qui ouvre le poème prend tout son sens : « Haverá biografia ». L'imbrication des mémoires, perceptible à partir de l'ambiguïté du lexique « balles », nous projette de la puissance du jeu à la violence concrète de la scène, déplaçant également la perspective du monde de l'enfance vers celui de l'adulte. Ainsi, la discontinuité des images et du sujet favorise une transposition du plan narratif sur le plan réflexif, nous invitant à combler cognitivement les lacunes du texte.

Nous observons la recherche du sujet poétique pour retracer sa biographie. Une telle entreprise dessine un scénario instable, entre le temps des souvenirs et le présent de l'écriture. L'élément démoniaque traverse les deux, apportant la dimension malfaisante et celle du danger. Si concernant le jeu de balle ou le tir d'un fusil, les vitres concrètement se brisent, sur le plan réflexif mené par l'écriture, il y a un désir du sujet de briser « la vitre de la biographie », c'est-à-dire de reconstituer son histoire. Face au(x) souvenir(s) qui envahissent le sujet, nous voyons une force impulsive contradictoire, entre le désir de se souvenir et le désir d'oublier.

L'image du verre renvoie à un obstacle qui, même transparent ou opaque, bloque l'accès au passé. Associé à la biographie, le verre traduit le jeu de visibilité de la mémoire, entre fidélité, « Milimetricamente recordo-me », et imprécision, « Quando tinha seis ou sete anos, por aí ». Comment écrire une biographie, si la reconstruction du passé échoue ? Face à l'impossibilité de briser le verre, celui devient une toile sur laquelle l'imagination projette sa fiction. Dans la reconstitution de la scène, lorsque les « bolas » deviennent des « balas », le sujet poétique apparaît assis sur le mur devant la maison, et non plus en train de lancer des balles contre un mur.

La même scène sur le mur apparaît dispersée dans d'autres poèmes, décrits sous différents angles.

> Brincava sobre um muro. Tinha carrinhos, pedrinhas, pensamentos obscurecidos por uma inocência, hoje, sem recorte. Dentro da casa, a família afatigava-se na contemplação da fuga através de um belo exercício de ânimo, festa e recusa, reconheço-o. Escutei um silvo e depois outro. Um bocado de estuque sobre a cabeça e alguém haveria de vir em meu socorro do vazio da casa que era como um saco sem fundo e sem propósito. "Uma bala perdida" e eu perdido para a vida, ou

> quase, por centímetros poucos e distracções cortezes e felinas. (QUINTAIS, 2015a, p. 86)

D'un poème à l'autre, plus de détails émergent. Cependant, au lieu d'ajouter de la précision au scénario, ils exposent des éléments qui contredisent la scène précédente, nous éloignant encore plus d'un récit complet et précis. Le jeu n'est plus le même lorsque la balle perdue apparaît, alors le contour biographique devient encore plus incertain. L'image du mur est récurrente dans la poésie de Luís Quintais, se rapprochant de l'image du verre comme un obstacle, une barrière, qui rend quelque chose inaccessible. Le sujet poétique insiste pour reconstituer la scène de l'enfant sur le mur, alors que cet effort révèle un scénario de guerre : « O estrépito de armas escutava-se ao longe. O horizonte era uma barreira de sons e metal, de assaltos felinos no cio do céu » (QUINTAIS, 2015a, p. 82). Cependant, l'impossibilité d'une reconstitution intégrale du passé fait du mur une image morte de l'enfance, récupérable seulement comme une ruine, entre le visible et l'invisible, « como traço que se apaga, dor murada pelo esquecimento » (QUINTAIS, 2015a, p. 87). Marqué par son incomplétude, c'est ainsi que se dessine le mur de la biographie, ou le « muro denso da história », qui devient témoin de l'atrocité : « Muros que contemplam a barbárie » (QUINTAIS, 2018, p. 52).

Les fragments énonciatifs nous conduisent toujours à une dimension réflexive, qui dévoile le regard mélancolique, pointant vers la finitude de l'être ou vers un temps perdu, montrant aussi la capacité du langage à créer. Qu'elle soit due à une fissure dans la voix énonciative ou à sa stabilité, la figure du sujet est imprécise. Cependant, même indéfiniment, le sujet se rapproche souvent de la personne empirique du poète, de sorte que la mort de l'auteur annoncée par Foucault (2001) et Barthes (2004) ne se produit pas complètement. De plus, il existe une impasse entre l'impersonnalité et la subjectivité qui fait du sujet une figure expressive qui interroge sur le langage poétique.

Dans l'œuvre de Francisco Alvim, même si la figure du sujet poétique est principalement impersonnelle, constituée par la fragmentation des voix énonciatives, la manifestation des voix plus subjectives est également présente. Elle regroupe aussi des poèmes subjectifs et réflexifs qui feront des mots un lieu où le passé et le présent se croisent, témoignant des limites et du pouvoir du langage dans la reconstruction de la biographie :

ESPELHO

Meu deus como é triste
Olhar a noite nos olhos
O som da treva ecoa
no brejo mais fundo

Lembrar a montanha
a tarde cheia de sinos
a menina – névoa no azul
o menino

Uma luz
que afastasse este breu
para além da estrela remota

Olho e vejo um furo
no escuro – um lago?
Aviões partem
Para que deserto?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 14)

Le poème commence par une exclamation, « Meu deus como é triste » : « Olhar », « Lembrar ». L'utilisation de l'infinitif impersonnel dans les deux premières strophes exprime un ton générique, sans se référer à une personne en particulier. La voix énonciative n'est déterminée que dans la dernière strophe, lorsque les verbes apparaissent à la première personne. Cependant, les traits du visage, prévus dans le miroir, renvoient à une autre image, « um furo / no escuro – um lago? ». Ainsi, le « je » est tissé à travers le paysage, se déplaçant entre des éléments concrets, « brejo », « montanha », « lago », « aviões », pour nous emmener sur un plan réflexif. Le poème enregistre ce que le regard parvient à capter, sans manquer de signaler ce qui échappe à l'appréhension, se répand et se perd : « Aviões partem / Para que deserto? ». Le mot désert, en plus d'apporter l'image d'un espace vide et stérile, renvoie également au verbe déserter, soulevant une réflexion sur l'aspect inachevé de l'existence humaine, sur le sentiment de perte et d'impuissance. Dans cette perspective, l'allégorie se conjugue avec le regard mélancolique, travaillant dans la corrélation entre le plan concret et abstrait, où figure une dimension absente. Ainsi, nous observons que les différentes modulations de la lumière dans le poème n'atteignent pas un éclairage complet. Oscillant entre opacité et noirceur, les images

tracent la biographie du sujet, comme la lumière lointaine des étoiles qui brillent depuis longtemps et, lorsqu'elle nous parvient, est déjà une lumière morte.

Nous avons, donc, un clivage entre perception et réalité, établissant également une ambiguïté temporelle entre passé et présent. Luís Quintais élabore ce clivage à partir d'une réflexion sur l'écho : « O som terá acontecido e o mundo – na sua materialidade de que a linguagem faz parte – devolve-me o som. O som da minha voz? Da corrente de consciência daquilo que em mim circula como um vento que espalha aquilo que sou? » (QUINTAIS, 2015a, p. 11). Cette résonance conceptualisée par le poète portugais renvoie à l'analyse de la lumière lointaine des étoiles du poème « Espelho » de Francisco Alvim, c'est-à-dire à l'image que le sujet capture du monde et de lui-même comme un écho du son et un vestige de la lumière.

Si, comme nous l'avons observé, l'image du verre, entre transparence et opacité, reflète des traces de biographie, servant en même temps de toile où le sujet projette ce que la mémoire ne peut atteindre, dans « Espelho » c'est le paysage qui articule ce jeu de visibilité, favorisant un regard réflexif du sujet sur lui-même, indissociable de l'expérience de la perte. En ce sens, chacune de ces voix renvoie à des échos d'autres voix, d'autres expériences, lointaines. L'expression allégorique, ainsi que le regard mélancolique, accentuent la distance, de sorte que les voix, en se réfléchissant sur les autres, se dissolvent en « acústica impressão » (QUINTAIS, 2015a, p. 111), provoquant un effet d'indétermination du sujet poétique. Cependant, parfois, nous constatons des références qui circulent dans les poèmes de Francisco Alvim et de Luís Quintais rapprochant aussi la voix énonciative de la voix du poète, problématisant l'indétermination complète du sujet, ou la disparition de l'auteur. Ces œuvres poétiques oscillent entre une rupture ou une continuité avec le projet d'écriture moderne. Elles manifestent une impasse, comme un mouvement dialectique : elles expriment un aspect éternel qui lance l'énonciation dans un processus constant de mise à jour de la lecture, ici et maintenant, mais elles exposent aussi un aspect transitoire, qui amène la dimension du témoignage, qui renvoie à un autre contenu, à un autre temps antérieur à l'écriture, en dehors de l'énonciation, sans récupérer une origine. Le langage allégorique articulera les deux aspects, éternel et transitoire, qui participent à la figure du sujet poétique, s'articulant avec le regard mélancolique dans la mesure où il y a toujours une dimension de perte dans sa constitution.

2. Images poétiques : fugacité et permanence

2.1. *Mes yeux sont des toiles d'eau*

Dans ce chapitre, nous étudions les images poétiques dans la poésie de Francisco Alvim et de Luís Quintais à partir du paradoxe entre permanence et fugacité. Nous observons une volonté de fixer les images, mais le récit lui-même signale l'inévitable fugacité des choses. Dans l'œuvre du poète brésilien, l'articulation entre permanence et fugacité peut être analysée à travers des images liquides. De nombreux scénarios nous invitent à pénétrer les lacs, les rivières, la mer… le regard de l'eau où différentes époques se croisent, dévoilant l'expérience du sujet dans l'espace, sa mémoire culturelle et personnelle. Selon Michel Collot (2013), ce regard, constitué à partir des éléments concrets qu'il observe, compose le paysage des poèmes, comme élément de pensée, structure imagée de sens. Le regard du sujet poétique nous transporte des éléments concrets des scénarios à une dimension abstraite et réflexive très proche de la contemplation dans l'œuvre de ces poètes :

OLHAR

Sombra da nuvem no lago

Um arco
de luz se abre

Tarde imóvel que voa

Na sala
em que ela está
bela
bela como a neve dos Andes
horizontes extensos
umidade dos montes
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 205)

Le lac nous amène à voir autre chose : la projection des nuages. La lumière qui s'ouvre révèle une scène apparemment statique : « Na sala / em que ela está / bela ». L'image émerge comme une photographie, figée. L'élément de beauté est associé à l'éternité d'une certaine neige qui ne fond jamais : « bela como a neve dos Andes ». Cependant, la comparaison indique également une dimension transitoire, car la neige, comme le nuage dont elle est issue, peut également être en constante évolution. De plus, la lumière suit le dessin d'un arc, une forme qui suggère un mouvement d'amplitude plus ou moins grande. Ce mouvement paradoxal, perceptible dans le vers « Tarde imóvel que voa », est renforcé à la fin du poème : le paysage, vu depuis la perspective de l'horizon, donne une illusion de permanence, d'une ligne droite, continue et infinie, mais une autre vision plus proche du réel s'interpose, apportant l'aspect de l'humidité des montagnes, de l'inconstance de la vapeur d'eau, nous rappelant que l'horizon lui-même est une courbe, comme l'arc de lumière.

L'image récurrente du lac rappelle le mythe de Narcisse, mais sans que le sujet puisse voir une image nette de lui-même. Se reflétant dans le regard du sujet, elle mobilise un répertoire d'images, dévoilant le mouvement tout aussi paradoxal de la mémoire. Le paradoxe entre permanence et fugacité est ainsi élaboré à travers des images de l'eau, faisant allusion au temps qui s'écoule et à la mort implacable. Face à cette fin, le sujet poétique continue à voir et à créer de nouvelles images. Il ajoute des couleurs au monde, bien qu'opaques et aqueuses, favorisant souvent un effet d'aquarelle dans le scénario, proche de la technique picturale :

de minhas mãos faço jorrar
a água do ar
brotar as escuras raízes
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 201)

Dans l'œuvre du poète portugais, l'articulation entre permanence et fugacité dans le scénario peut également être analysée à travers la présence de l'eau, ses mouvements et sa stagnation. Cependant, les poèmes ne produisent pas un effet d'aquarelle. Les images nous lancent toujours dans une dimension réflexive :

> TEMPO
>
> Ocre é o rio, revolvendo lamas, detritos de uma geologia que desperta do seu longo sono. Esta cor, terá ela um rosto, um mapa contaminado de biografia e sangue? Tu permaneces na sombra, recolhes o teu crédito. Evoco-te. Segues a linha d'água. Falas de tempo. O que é eternidade? Haver fósseis de peixes nos Himalaias. Falo-te de tempo também. Este rio de Outubro, este rio ocre desliza no seu leito até o náufrago espetáculo do que recordo. Percola. Revolve areias. Devolve-me o eco de caminhar junto a um rio e ter voz para dizer a duração. Nada sei de ti. Vaga é agora a tua imagem. O ocre do rio será uma beleza armadilhada? O que se quis ver permanece invisível, e nenhuma relação há entre a cor do seu caudal e a evidência do seu legado. (QUINTAIS, 2015a, p. 400)

A partir de l'image d'une rivière en mouvement, nous sommes amenés à voir un corps – visage, sang – et à penser à sa biographie, c'est-à-dire, sur le plan réflexif, le flux de la rivière traduit l'idée du passage du temps. Pourtant, si les eaux pouvaient refléter un récit de la vie du sujet poétique, le fleuve, au contraire, est opaque. Il ne charrie que des traces du sujet et de l'humanité. C'est peut-être la raison de l'utilisation de la deuxième personne, « tu », comme stratégie textuelle pour parler de soi comme un « non-je », dont l'histoire est inaccessible. Ce trait provoque un regard d'éloignement comme si le « je » était absent de son propre énoncé.

Sur le plan discursif, l'utilisation du « tu » peut évoquer un « je » indéterminé, transportant notre regard à un niveau abstrait qui mobilise une réflexion sur la difficulté de recomposer sa biographie. Cependant, nous pouvons aussi lire le « tu » comme un autre qui reste dans la mémoire du sujet. Un « tu » qu'il aurait voulu connaître, mais qui reste une énigme. Dans ce prisme, la beauté piégée est-elle une histoire vécue en octobre ? En tout cas, la « beleza armadilhada » est associée à l'aspect mystérieux du sujet – ou de cet autre « tu » – faisant penser à la composition poétique elle-même. « Tu » peut aussi désigner le lecteur, comme une stratégie de dialogue pour nous impliquer dans le texte, nous faisant réfléchir sur notre propre rapport au temps, à la biographie et à la mémoire.

Sur le plan des images, le fleuve et ses attributs tels que la boue, les débris, la couleur ocre, l'écoulement, dessinent un scénario sombre et épais, renvoyant également à l'opacité de la mémoire et à la recherche persistante du sujet pour voir et reconstituer une histoire. Il cherche à extraire quelque chose de ces éléments, il interroge le cours du fleuve et sa biographie. Les eaux montrent donc un jeu de visibilité, se rapprochant de l'image du verre. Pourtant, si le verre oscillait encore entre transparence et opacité, le fleuve est totalement opaque. Les éléments concrets des images, d'une part, nous déplacent vers un plan abstrait où subsiste une perte, flux temporel vers la disparition, mais, d'autre part, ils nous renvoient à une dimension éternelle : « O que é eternidade? Haver fósseis de peixes nos Himalaias ». Or, l'idée d'éternité se traduit par les éléments éphémères eux-mêmes, étant indissociables de l'idée de finitude. Ainsi, l'éternel est constitué par ce qui finit, mais qui reste : par les marques qui reviennent et persistent. Immergé dans cet espace fantasmagorique, entre présence et absence, le sujet ressent l'épaisseur des résidus, écoute les échos, persiste à vouloir regarder, mais la vision ne traverse pas cette toile opaque et épaisse qu'est la rivière, de sorte que les images se transforment en ombre. Face à cela, l'obstruction de la vision devient une attitude réflexive.

2.2. Espaces urbains : une esthétique de la décadence

Dans les pages précédentes, nous avons analysé le paradoxe de la constitution des images dans les poèmes, entre permanence et fugacité, à travers les images liquides, leur flux et leur stagnation. Nous allons maintenant analyser ce paradoxe à travers des images urbaines et sa représentation d'une esthétique de la décadence. Les espaces sont tissés par un regard fragmentaire qui capte ce qui se dégrade ou est en train de mourir. Si, comme l'a souligné Benjamin (2009), l'allégorie, en tant qu'expression fragmentaire, articule les aspects actuels et anciens, témoignant d'un mouvement d'éphémère, le regard mélancolique voit dans l'espace présent ce qui est déjà absent, signalant leur finitude.

ORÁCULOS

Lembrando um poeta encerrado num asilo de Lisboa,
há três dias que digo, vou tomar o ar da manhã,
e desço à rua respirando devagar.

Percorro a cidade a pé. É Verão.
Os turistas andam por óbvios lugares
a contar pedras, a reanimar a história.
O ar da manhã invade opressivos lares.
Os gatos medem perímetros de sol
onde permanecerão ociosos.
Mulheres envelhecidas e lentas
carregam pesados sacos de plástico.
Descrevo uma cidade através de indícios de corrosão,
o que o olhar ao acaso recolhe e reparte:
estuque fracturado, oxidadas caixas de correio,
portas já sem número, janelas estilhaçadas.
E quando paro e espreito, assaltam-me
imagens de abandonadas escolas de província:
delidos traços a giz sobre o negro da ardósia,
podridão de madeiras, espectros de crianças
que deponho como um sudário, pó.
(QUINTAIS, 2015a, p. 716)

Bien que le poème commence par faire référence au passé, à la mémoire, le vers « há três dias que digo, vou tomar o ar da manhã » expose une prédiction de l'avenir qui se réalise, mais avec une certaine résistance : « et je descends la rue en respirant lentement » « e desço à rua respirando devagar ». Ainsi, notre regard est déplacé non seulement d'un lieu fermé et solitaire vers un lieu ouvert et public, la ville de Lisbonne, mais aussi d'un point de vue élevé vers un point de vue en contre bas. Ce déplacement spatial peut nous renvoyer au titre, « Oráculos », comme si cet espace était d'abord un lieu de réflexion. De plus, les mots « poète » et « asile » font allusion à une situation dans laquelle le sujet est apparemment déconnecté des préoccupations pratiques de la vie quotidienne. Pourtant, lorsqu'il marche dans la rue, la vie quotidienne pénètre ses yeux sans hâte face à son appréhension du réel.

Dans la deuxième strophe, nous observons deux mouvements : l'un pour décrire les fragments de la ville, et l'autre pour commenter la description faite. Ainsi, en plus du geste d'écrire ce qui est vu, le sujet réfléchit à ce qui est écrit : « Descrevo uma cidade através de indícios de corrosão, /o que o olhar ao acaso recolhe e reparte: ». Dans ces deux vers, le sujet expose une forme poétique dialectique, puisque l'écriture est un mouvement de construction, mais il écrit sur ce qui se détruit, sur ce qui disparaît. Des fragments d'images sont exposés afin de révéler l'action du temps sur les espaces, les objets et les personnes. Ce qui est capturé semble être ce qui est en ruines, que ce soit à travers les gestes fatigués des femmes vieillissantes avec leurs lourds sacs en plastique, ou à travers les foyers oppressants.

En décrivant les images, le sujet poétique capte les traces de la mort qui existent dans la vie. Dans ce scénario discontinu et en décomposition, le sujet, dans un premier temps, semble occuper une position désintéressée, en tant que spectateur et non en tant que protagoniste. Cependant, en se concentrant sur les ruines de la vie quotidienne, son regard ne révèle pas seulement la prophétie la plus élémentaire de toutes : que nous sommes tous destinés à la poussière. Le savoir de ce regard-oracle est profondément lié aux pratiques quotidiennes et semble annoncer qu'avant d'arriver à la mort ultime, peut-être traversons-nous une dégradation dans la vie.

Les derniers vers présentent des images d'écoles provinciales évoquant un espace familier. En actualisant ces images dans le présent du sujet poétique, c'est-à-dire la ville

de Lisbonne pleine de touristes, ces écoles deviennent des décombres, témoins d'un autre temps. Ainsi, ces enfants sont aussi les enfants du passé, de sorte que la ruine traduit aussi la mémoire, renvoyant à l'absence de personnes ou de générations qui occupaient autrefois ce paysage, ce qui ajoute un caractère fantomatique au scénario décrit. Le regard qui constitue ces images se rapproche ainsi de la célèbre description réalisée par Benjamin du tableau *Angelus Novus* de Paul Klee : le sujet poétique apparaît aussi horrifié, les yeux fixes, enfermé dans un mouvement d'impasse. Dans cette perspective, les vers : « Os turistas andam por óbvios lugares / a contar pedras, a reanimar a história. », montrent que, tandis que les touristes voient une certaine chaîne d'événements, le sujet poétique, au contraire, voit une catastrophe unique, comme l'ange benjaminien. Son regard n'est pas unitif, il est fragmentaire. Ainsi, le regard en ruines du sujet peut nous faire nous interroger sur la vision du progrès, puisque le scénario spatio-temporel n'avance pas, et le temps présent reste suspendu. En capturant ce qui est dégradé, ce regard signale le désir de sauver l'instant, de sauver le souvenir de sa disparition complète. Nous revenons à la conception benjaminienne de l'histoire qui émerge des détritus qui nous constituent en tant qu'êtres temporels et historiques : « O ser é um eco de destruições, uma agonia devolvida » (QUINTAIS, 2017a, p. 138).

En observant le travail photographique de Luís Quintais, nous remarquons un dialogue étroit entre les images verbales et non verbales résultant d'un regard qui capture les traits de la corrosion.

Luís Quintais, Upload

Luís Quintais, Concrete light 23

Luís Quintais, Staircase 13, 2008

Luís Quintais, Budapeste, 2016

L'aspect délabré du contenu de ces images, en contraste avec l'esthétique de la réalisation de chaque photographie, l'agencement des couleurs entre clair et foncé, le cadrage, l'ensemble du premier plan et de l'arrière-plan, bref, la forme qui expose la corrosion est si bien conçu que les paysages détériorés deviennent agréables à regarder. La photographie, comme la ruine, se constitue entre présence et absence, présentant un paradoxe entre passé et présent. C'est une marque de ce qui a déjà été perdu, mais qui persiste.

Le poème « Oráculos » nous invite à réfléchir sur l'écriture poétique. Comment continuer face au monde dévasté ? La ruine apparaît donc comme une possibilité, un seuil entre l'oubli et la mémoire, puisque nous portons « sobre os ombros a herança da qual / não há despedida, somente um cobarde desvio » (QUINTAIS, 2015a, p. 472). Ainsi, à travers la figure de la ruine, nous accédons au regard tragique du sujet poétique. En décrivant la mort dans la vie, il révèle une vision mélancolique du processus historique et civilisateur humain. Son regard discontinu rend difficile la reconstitution du passé et rend également impossible la projection d'un futur. En ce sens, le temps présent apparaît comme « um tempo de espera, um sinal onde / o vazio se diz e se recolhe » (QUINTAIS, 2017a, p. 56).

Dans le poème suivant de Francisco Alvim, nous trouvons également le paradoxe entre permanence et fugacité à travers l'espace urbain en détérioration. Le regard fragmentaire capte également la dégradation du paysage humain, de l'être dans l'espace, dans son quotidien vidé de sens :

ESCOLHO

Parado

Na plataforma superior

Entre as pernas
no chão
as compras num plástico

Longe do verso perto da prosa
Sem ânimo algum
para as sortidas sempre –
enquanto duram –
venturosas da paixão

Longe tão longe
do humor da ironia
das polimorfas vozes
sibilinas
transtornadas no ouvido
da língua

Ali onde o chão é chão
as pernas, pernas
a coisa, coisa
e a palavra, nenhuma
Onde apenas se refrata
a ideia
de um pensamento exaurido
de movimento

Entre dois trajetos
dois portos
(duas lagunas)
duas doenças

Sublimes virtudes do acaso
por que não me tomais
por dentro
e me protegeis do frio de fora
da incessante, intolerável, fuga do enredo?
da escolha?
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 79–80)

L'image du quai nous situe dans l'espace urbain avec ses gares routières ou ferroviaires, tout comme les sacs en plastique nous renvoient aux supermarchés ou à l'expérience des centres commerciaux. Ce scénario révèle un geste paradoxal : nous voyons un sujet paralysé, comme s'il était un obstacle qui va à contre-courant du monde, alors qu'il est en mouvement, qu'il fait des choix que ce soit dans ses actions d'achat ou dans ses déplacements. Le quai se révèle ainsi être un espace « entre », de passage du sujet et de la foule qui composent la masse urbaine, sans cesser d'être aussi un espace de suspension, de solitude, dans lequel il apparaît dissocié de la masse, immobile. Dès lors, si l'expérience de la réalité, exposée dans sa dimension pragmatique, traduite dans le geste de consommer et de se déplacer, pouvait exprimer un sentiment de bien-être, ou révéler des faits qui tisseraient un fil narratif de l'histoire du sujet, elle apparaitrait stagnée, exprimant un mal-être. Cette expérience urbaine, figée dans l'image du sujet, est corrosive. Elle vide le sujet de sa subjectivité, de son être pensant. Le réel capturé ici n'est

plus le réalisme des conversations. Le sujet est désormais loin de ces voix qui circulent dans d'autres poèmes et qui reflètent la vie en interaction. L'image fixe apparaît comme un fragment minimaliste, sans lien ni mouvement, signalant plutôt la stagnation et la déchéance.

Nous sommes confrontés à un sujet inerte. Le corps et la pensée (qui renvoient au langage) sont épuisés. Son inaction, qui le transfigure en pierre, fait de lui un « non-être », une matière morte, comme l'observe Viviana Bosi : « La pierre est absente d'elle-même, matière qui n'interagit pas, inaltérable et endurcit. […] Ainsi, le sujet-pierre, indifférent à l'altérité de l'environnement, ne contient rien d'essentiel qui le différencie en tant qu'intériorité[1]. » (BOSI, 2013, p. 92-93, notre traduction). Rappelons-nous que Benjamin (2009) a qualifié l'état mélancolique de symptôme de dépersonnalisation dû à la dévitalisation de l'être. Dès lors, le sujet est loin du vers et proche de la prose, puisque l'aspect prosaïque renvoie au vulgaire, au manque d'élévation, faisant allusion dans le poème à la praticité d'une vie dépourvue de sa dimension abstraite ou symbolique. Le vers, au contraire, fait allusion au chant, au lyrique, à l'élévation de la vie de sa dimension concrète et pragmatique, nous invitant à penser dans la dimension poétique, c'est-à-dire dans l'usage non utilitaire des mots et dans une expérience du langage avec son potentiel à transformer le réel.

Face à une expérience de la réalité utilitaire, le sujet s'interroge, fait appel aux « Sublimes virtudes do acaso » comme s'il s'agissait de créatures animées capables de le sauver de cette réalité banale et prévisible. Si la fin du poème peut être comprise comme un désir d'annulation du sujet, comme le suggère Viviana Bosi, sa lecture souligne également que la question finale exprime déjà une résistance à cette réalité insensible, révélant que le sujet n'est pas totalement dépourvu de sa capacité à penser, de sa subjectivité. En s'interrogeant, il montre un malaise face à cette réalité qui déshumanise le sujet. Il utilise les mots comme une barrière contre une déshumanisation totale.

L'image figée du « sujet-pierre », lorsqu'elle reflète une expérience dégradée et vide de sens, peut renvoyer à deux lectures. Nous pouvons interpréter ce sujet comme

[1] Source en portugais : « A pedra é ausente de si, matéria que não interage, inalterável e dura. […] Assim, o sujeito pedra, indiferente à alteridade do ambiente, nada contém de essencial que o diferencia como interioridade. »

faisant partie d'un ensemble qui compose les modes de vie dans les centres urbains contemporains, c'est-à-dire, qu'il représenterait une métonymie du système capitaliste qui abaisse les valeurs humaines, les relations sociales, au profit de la valorisation des biens, stimulant l'individualisme et la relation sujet-chose, la consommation. Dans cette perspective, l'image figée du sujet serait-elle alors le symbole d'une société malade, composée de « sujets-pierre », sans interaction, déshumanisée ? Symboliserait-elle l'expérience de l'aliénation du sujet, réduite à la sphère utilitaire de la vie et de la réalité immédiate ? Si « le symbole octroie la possibilité d'une identité ou d'une identification[2] », comme l'affirme Paul de Man (1999, p. 227, notre traduction) et si le symbole est « l'idée même rendue concrète[3] », comme le dit Benjamin (2009, p. 174-175, notre traduction), cette lecture s'avère pertinente. Cependant, même lue sous le prisme symbolique, l'image fixe du sujet symboliserait sa mort dans la vie, en tant que corps social.

La deuxième lecture interprète l'image fixe du sujet comme un emblème, une image morte, qui entraîne une discontinuité entre passé et présent. Le sujet devient un fantôme, une ruine renvoyant à quelque chose qui n'est plus présent. De ce point de vue, l'image du sujet fait écho à la perte d'une expérience sociale communautaire, de l'interaction humaine. Dans cette lecture allégorique, donc, l'image fixe est un emblème pour parler d'une chose absente, étant un fragment déconnecté du tout, une pierre qui renvoie à un temps et à un espace perdus, comme un *memento mori*. En tout cas, les deux lectures dénudent le regard mélancolique : « le sentiment que les actions humaines seraient privées de valeur, la déloyauté envers les hommes en échange de la fidélité aux objets qui sont des signes de pouvoir, l'indolence fataliste dans un monde vide, la réification des relations humaines[4] ». (KEHL, 2015, p. 87, notre traduction)

En comparant ce poème avec le précédent, de Luís Quintais, nous observons que le regard fixe du sujet apparaît aussi horrifié, pris dans un mouvement d'impasse,

[2] Source en portugais : « o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação ».

[3] Source en portugais : « a própria ideia tornada corpórea ».

[4] Source en portugais : « o sentimento de que as ações humanas estariam privadas de valor, a deslealdade para com os homens em troca de lealdade para com os objetos signos de poder, a indolência fatalista ante um mundo vazio, a reificação das relações humanas ».

apercevant une catastrophe. Cela nous amène à penser que le regard du sujet interroge également une vision du progrès, étant donné que le scénario spatio-temporel n'avance pas non plus et que le temps présent apparaît lui aussi en suspension. D'un poème à l'autre, l'intersection entre la ville et le sujet est tout aussi remarquable, c'est-à-dire que la détérioration de l'espace urbain reflète l'épuisement du corps. Malgré ses convergences, dans le poème de Francisco Alvim, les espaces sont présentés de manière dépaysée. Même lorsque des références ponctuelles apparaissent ici ou là, diffusées dans les voix qui circulent dans d'autres poèmes, le scénario reste indéterminé. D'autre part, le poème de Luís Quintais caractérise une ville en particulier qui se distingue dans son œuvre poétique par sa récurrence et par la représentation d'un espace de mémoire individuelle et collective, avec un héritage historique et littéraire. N'oublions pas que Lisbonne, est la ville où le poète portugais a grandi et étudié.

Entre le familier et l'étrange, d'une part, Lisbonne apparaît comme un emblème, entre le sujet et son lieu, son langage, rendant impossible l'appréhension des images et révélant un espace subjectif dévasté. D'autre part, la ville est riche de sens et de relations affectives.

3. *Mais cela, je le fais aussi* : facettes de l'appropriation

3.1. La parodie, entre répétition et transformation

Ce chapitre étudie l'articulation entre l'allégorie et la mélancolie à partir des processus d'appropriation qui caractérisent l'art contemporain. Pour cela, nous examinons les ressources intertextuelles et leurs stratégies de répétition dans la structure textuelle des poèmes. Selon Julia Kristeva ([1974] 2018), l'intertextualité est la « transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre » (KRISTEVA, 2018, p. 59), ce qui demande une nouvelle articulation : le fragment textuel perd son sens et son contexte antérieur, étant repositionné, transposé dans un nouvel ensemble, un nouveau contexte énonciatif et signifiant.

Les processus de relation et de transposition, intrinsèques au travail intertextuel, ont conduit Gérard Genette ([1982] 2010), dans son livre *Palimpsestes*, à formuler différentes catégories pour examiner chaque type de relation textuelle. Pour Genette, l'intertextualité renvoie uniquement à la relation de coprésence, c'est-à-dire à la présence effective d'un texte dans un autre, comme les procédures de citation, de plagiat et d'allusion. Les processus relationnels de dérivation et de transformation seront dénommés par Genette hypertextualité. Selon le critique, c'est la relation hypertextuelle qui met en évidence des processus de réécriture, d'imitation qui suppose des déviations, des transformations, comme la parodie, le pastiche et l'imitation burlesque.

Bien que le discours théorique continue de nommer les manifestations textuelles de coprésence et de dérivation comme intertextualité, Tiphanie Samoyault (2008) souligne que la distinction opérée par Genette permet « de clarifier les relations entre un texte présent et un texte absent » (SAMOYAULT, 2008, p. 32, notre traduction), dans laquelle l'espace du lecteur en tant qu'interprète devient encore plus difficile. En ce sens, Genette propose de penser les processus hypertextuels à travers le concept de palimpseste. Owens (2004) a également utilisé le terme pour analyser « l'impulsion allégorique » qui marque l'art contemporain, évoquant un objet qui persiste dans ses traces, mais dont l'écriture précédente s'est perdue, donc, il arrive incomplet – comme la ruine, déjà identifiée par Benjamin (2009) comme le paradigme de l'image allégorique, marque de présence et d'absence. Ainsi, c'est à l'allégoriste, lors de la réécriture, de la reproduction ou de l'interprétation, de resignifier l'objet. Dans cette perspective, « l'impulsion allégorique » est à la fois une perception, un regard contemplatif (que Benjamin (2009) identifie au tempérament mélancolique), ainsi qu'une procédure, un processus d'appropriation des œuvres du passé. En conséquence, considérer le palimpseste comme un autre paradigme du travail allégorique, c'est rapprocher l'image appropriée du jeu de réinterprétation, entre le deuil et le jeu, décrit par Benjamin (2009). Par ailleurs, tout comme Genette (2010) aborde la dévalorisation des œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, Owens (2004) expose la dépréciation de l'œuvre allégorique.

> L'imagerie allégorique est une imagerie appropriée ; l'allégoriste n'invente pas les images, il les confisque. Il s'attribue le signifiant culturel, il se pose comme son interprète. Dans ses mains l'image devient autre chose (allos = autre + agoreuei = dire). Il ne rétablit pas un sens originel qui aurait pu être perdu ou obscurci : l'allégorie n'est pas hermétique. Plus que cela, il ajoute un autre sens à l'image. Cependant, en ajoutant, il ne fait qu'un remplacement : le sens allégorique remplace son précédent ; c'est un supplément. C'est pourquoi l'allégorie est réprouvée, mais elle est aussi la source de sa signification théorique[1]. (OWENS, 2004, p. 114, notre traduction)

[1] Source en portugais : « O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em

Dans la perspective d'une « impulsion allégorique » qui marque l'art contemporain, nous étudions la procédure parodique comme l'une des techniques d'appropriation intertextuelle et interartistique.

D'origine grecque, formé par le préfixe « para » signifiant à la fois « à côté de » et « contre », et par le mot « aoide » qui signifie « chant », le terme parodie renvoie à l'idée de chanter à côté ou contrechant. Linda Hutcheon (1985) récupère l'étymologie du terme, cherchant à combattre la compréhension traditionnelle qui réduit la parodie à l'imitation d'une autre œuvre à but satirique ou burlesque. Hutcheon souligne que son usage a été limité à une relation contrastée entre les textes, liée à la rhétorique ironique. Bien que l'ironie fasse partie du discours parodique en tant que stratégie permettant d'interpréter, Hutcheon souligne que le jeu ironique a été synonyme de ridicule : « Il n'y a rien dans le terme parodique qui nécessite l'inclusion d'un concept de ridicule, comme c'est le cas dans les termes plaisanterie, burlesque » (HUTCHEON, 1985, p. 48, notre traduction). La vision traditionnelle qui l'entend comme une imitation burlesque de modèles du passé perd de vue la dimension de confrontation stylistique qui mobilise une répétition avec une différence. De plus, elle ne prend pas en compte la distance critique inhérente au fonctionnement de l'ironie.

La structure parodique présente ainsi un mouvement paradoxal : elle fonctionne comme une force conservatrice, qui se répète, fixant d'autres œuvres, mais c'est aussi une force créatrice, capable de transformer l'œuvre incorporée. Si ce processus d'appropriation par la parodie permet un déplacement critique et créatif de la tradition, la « nouvelle forme se développe à partir de l'ancienne, sans pour autant la détruire, seule la fonction est altérée » (HUTCHEON, 1985, p. 52, notre traduction). Ainsi, le processus de refonctionnalisation parodique obéit également à un principe de continuation historico-littéraire, qui conduit Hutcheon à signaler le sens « à côté de » du préfixe « para », indiquant une relation de contiguïté entre les textes.

---

suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (allos = outro + agoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica. »

Les poèmes suivants permettent de réfléchir à ce jeu entre répétition et transformation, où convergent parodie et allégorie :

> CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY
>
> — A questão é de saber
> se uma palavra pode significar tantas coisas
> — Não, a questão é de saber
> quem manda
> (ALVIM, Francisco, 2004, p. 78)

Dans ce poème de Francisco Alvim, la parodique est introduite par une citation qui, selon Hutcheon (1985), fonctionne comme l'une des stratégies textuelles de la parodie. A travers le titre, nous retrouvons la référence directe au texte primaire, dont l'accès uniquement par les vers serait moins immédiat. Il s'agit d'un fragment du chapitre 6, intitulé « Humpty Dumpty », de « Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir », écrit par Lewis Carroll. Le fragment textuel, dans son œuvre, fait référence au dialogue entre Alice et le personnage de Humpty Dumpty (Le Gros Coco) :

> — La question est de savoir si vous pouvez obliger les mots à vouloir dire des choses différentes.
> — La question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout. (CARROLL, 2013, p. 76)

Nous observons que la relation intertextuelle produite est une relation de transposition, puisque le poème opère des changements par rapport au texte primaire, c'est-à-dire que cette réécriture caractérise la relation hypertextuelle pour Genette. Le contexte du dialogue, chez Carroll, mobilise un grand jeu de mots. La question du dialogue, dans l'œuvre anglaise, est de savoir si l'énonciateur est maitre des mots ou si les mots dirigent l'énonciateur. Francisco Alvim, en parodiant Carroll, actualise cette question et en ajoute une autre : si son œuvre poétique crée ses propres règles fondées sur l'indétermination des voix ou sur l'effacement du sujet poétique, donnant la parole à d'autres, tantôt anonymes, tantôt personnages de la tradition littéraire, qui, après tout, énonce ? Le fragment textuel, approprié dans le poème de Francisco Alvim, provoque une réflexion sur les aspects formels de sa propre poésie. En ce sens, nous ne pouvons

pas oublier que dans son œuvre, l'humour de la polyvalence des mots dans leur usage quotidien accentue le dérèglement des relations sociales. Dans cette perspective, le processus parodique dans le poème favorise une refonctionnalisation de la question du dialogue lorsque nous la contextualisons dans la société brésilienne, c'est-à-dire que la conversation dévoile les asymétries de classe : « la question est de savoir qui sera le maître ». Ainsi, la polysémie des mots perd toute valeur. Au-dessus de toute pluralité, la culture de pouvoir autoritaire prévaut. L'ironie de cette parodie réside dans la dénonciation de l'absurdité d'une société qui se veut moderne, plurielle et polysémique, fondée sur des rapports de pouvoirs autoritaires, voire oligarchiques.

La parodie, donc, montre un conflit avec la tradition : lorsqu'elle répète, elle transforme, permettant une distance critique, dénommée par Hutcheon (1985) « transcontextualisation ». La parodie fait ainsi appel à plusieurs compétences : « L'encodeur puis le décodeur doivent effectuer une superposition structurelle de textes qui intègre l'ancien dans le nouveau. La parodie est une synthèse peu textuelle […] » (HUTCHEON, 1985, p. 50, notre traduction). Le texte intégré s'approche de l'expression allégorique, puisque le signe allégorique renvoie toujours à un autre qui le précède, avec lequel il ne correspondra pas. Le mouvement de répétition s'opère donc à partir de signes qui se réfèrent à ce qui n'est plus, faisant allusion à l'image du palimpseste, ou de la ruine.

Les stratégies d'incorporation et de distanciation mobilisées par la parodie ne se limitent pas à une relation intertextuelle. Il est très fréquent qu'un texte s'approprie d'autres types de supports, comme le poème suivant de Luís Quintais, qui promeut une représentation textuelle basée sur une autre représentation audiovisuelle :

> WARHOL E O HAMBÚRGUER
>
> Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa. Respeitamos solenemente os quatro minutos e qualquer coisa. Degustamos os quatro minutos e qualquer coisa. E nada aquém ou além da degustação. Alguém terá arquivado solene degustadamente o lixo. A aura, porque disso se trata, vem do lixo, e nós regozijamo-nos sempre com relicários e degustações. (QUINTAIS, 2015a, p. 148)

L'élément qui sert de source primaire parodiée est une scène enregistrée pour le film *66 Scenes from America*, produit par le cinéaste expérimental danois Jørgen Leth, en

1982. La scène, qui dure 4 minutes et 28 secondes, montre l'icône de la culture pop Andy Warhol en train de manger un hamburger. L'absence de son et des images en arrière-plan focalise notre attention sur sa dégustation. À la fin, Warhol brise le silence et prononce : « Je m'appelle Andy Warhol et je viens de manger un hamburger ». Cette scène est née de la volonté de Jørgen Leth de montrer le lien qu'entretient la société nord-américaine avec la restauration rapide, en particulier le hamburger, un produit couramment consommé par les différentes classes sociales de la population. Plus tard, la scène a été utilisée comme publicité par Burger King, provoquant une ambiguïté, déjà présente dans les œuvres de Warhol, entre l'art et la publicité.

Le poème de Luís Quintais, en parodiant la vidéo, ne se limite pas à représenter le contenu, résumé par la phrase « Warhol come um hambúrguer durante quatro minutos e qualquer coisa ». La réitération temporelle, faisant écho aux quatre minutes et quelques, renforce, en effet, le vide du contenu de la vidéo. Il nous reste à compter le temps de la dégustation. Le poème fonctionne comme un commentaire critique, déplaçant notre regard de la scène elle-même vers une réflexion sur celle-ci. Elle fait penser au fait qu'un geste banal, manger un hamburger, est présenté comme un événement somptueux, une performance artistique, dont la préciosité lui est attribuée par la présence du célèbre Warhol. Si l'assemblage entre l'art et la marchandise projette l'art dans un espace de consommation, il fait aussi apparaître la marchandise comme le produit d'un travail esthétique. L'ironie du poème réside dans le dévoilement de la relique, en la montrant comme une marchandise, en plus de souligner l'absurdité de la désigner comme art.

En adoptant une approche critique, le poème favorise une refonctionnalisation de la représentation. Le rôle est maintenant de réfléchir sur la vidéo et l'art, pas de caractériser les Américains ou de vendre des hamburgers. Ainsi, la parodie partage avec l'allégorie non seulement « la double impulsion des forces conservatrices et révolutionnaires » (HUTCHEON, 1985, p. 39, notre traduction), mais aussi le mouvement de recontextualisation. Les deux peuvent s'apparenter à un commentaire, ou à une critique. Si Owens (2004) affirme que cet aspect métatextuel de l'allégorie était réduit à un supplément, Hutcheon (1985), dans le même sens, déclare : « Ce qui ressort de telles attaques, c'est la force persistante d'une esthétique romantique qui apprécie le génie, l'originalité et l'individualité » (HUTCHEON, 1985, p.14, notre traduction). Allégorie et parodie répondent donc à une contemporanéité dans laquelle l'idée de pureté

et d'essence des œuvres d'art sont dénuées de sens. Elles répondent à un affaiblissement des représentations unitives.

Dans ce jeu de revisitation de la tradition littéraire, la parodie et l'allégorie opèrent comme des stratégies d'innovation qui consistent à réécrire et relire les fragments appropriés. L'idée même de l'auteur est problématisée dans ces œuvres, car il reprend la création des autres dans son processus de production. De plus, le rôle du lecteur devient aussi important dans la reconstruction du contenu. C'est la raison pour laquelle Benjamin (2009) a mis en évidence la forme interprétative de l'allégorie et le travail de production de sens du lecteur, qui, à partir de son expérience ontologique, signifie les fragments qui lui viennent du passé, modifiant et mettant à jour l'héritage historique et littéraire. Face à cela, Benjamin anticipe en quelque sorte ce que nous connaissons aujourd'hui comme l'esthétique de la réception.

Les poèmes analysés permettent ainsi de dévoiler un peu « l'imagerie appropriée » de la récente production poétique, en soulignant que, tant au Brésil (axe Sud-Sud-Est) qu'au Portugal, l'art contemporain manifeste une « impulsion allégorique » qui récupère les fragments du passé et leur donne un nouveau sens. Ce geste mobilise plusieurs stratégies intertextuelles et interartistiques, comme la parodie, dont le travail entre répétition et transformation révèle différentes manières de rassembler des fragments d'histoire et de tradition.

3.2. Compilation et bricolage, *le travail de la citation*

Les pratiques d'appropriation nous amènent à parcourir de nombreux poèmes comme si nous étions devant une compilation de citations tirées de différentes sources. En tant que stratégie intertextuelle, le geste de citer, c'est-à-dire de retirer et de décontextualiser des fragments d'autres œuvres pour les insérer dans un autre espace, renvoie à la relation de coprésence décrite par Genette (2010). Cependant, l'intertexte, loin de stagner comme un simple ornement superposé, se manifeste dans la poésie contemporaine tel un dispositif qui fait déplacer son nouveau contexte, comme l'indique son étymologie, dérivée du latin, *citare* signifiant déplacer, convoquer. Les citations produisent une dynamique de production de sens dans leur mélange avec le nouveau texte, dans leur friction avec d'autres discours, avec d'autres citations, constituant un tissu textuel mouvant.

La citation, comme l'une des stratégies intertextuelles, est un outil de production de sens qui rapproche le processus de lecture du travail de bricolage, c'est-à-dire d'une activité d'assemblage ou de recyclage de matériaux. Comme le souligne Antoine Compagnon (1996), c'est un jeu de découpage et de collage. Commençons donc par analyser ce jeu à partir de la lecture d'un poème de Francisco Alvim :

COM NINGUÉM

The city telephones are highly emotional
They howl whine and shriek
They sulk: refusing to be coaxed
into a dialling tone
no matter
how hard you try
They have tantrums: cutting
you off
in mid conversation

Aqui não converso com ninguém

Los obispos elaboran documentos

La démission du Ministre du Plan traduit le malaise économique
Aumentos de sueldos
En busca de un milagro

Me passa o cigarro

La clase media va ahora
al purgatorio

(problemáticos contraditórios heróis brancos
e bonitos)

Mañana me voy
con Georgia
mañana me voy

Você se lembra de anteontem? *ouvidos acostumados*
a distinguir à distância o rumor das coisas que se aproximam
percebem sob o tropel confuso das massas cuja sombra começa
a dominar o horizonte da nossa cultura os passos do homem de
destino não há a estas horas país que não esteja à procura de um
homem isto é de um homem carismático ou marcado pelo destino
para dar às aspirações das massas uma expressão simbólica
imprimindo a unidade de uma vontade dura e poderosa ao caos
de angústia e de medo de que se compõe o patos ou a demonia
das representações coletivas não há hoje um povo que não clame
por um César

Detesto esta cidade
O seu problema é que você está ficando velho
Velho, eu? Você é quem está ficando velho

Les indices récents d'une légère baisse de la popularité du
président et de son gouvernement dans l'opinion publique
ne seraient pas étrangers au choix opéré

Me passa o cigarro

ne distinguait plus la raison de son plaisir, tandis que Roberte,
les cuisses et les fesses ruisselantes de l'impertinence de nos
deux néophytes, s'abandonnait à ses ultimes secousses, ahanant
et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre et de
députée devenant pute entre Condorcet et Saint Lazare

Oh, que famintos beijos na floresta

frustration at your fingertips
(ALVIM, Francisco, 2004, p. 20–22)

Marqué par le plurilinguisme, la forme irrégulière des strophes, ainsi que l'hybridité des genres textuels, ce poème présente une structure fragmentée, ouverte et flexible qui fait penser à la notion de décentrement développée par Linda Hutcheon (1991) pour caractériser la poétique de postmodernité (HUTCHEON, 1988). Quand nous le lisons pour la première fois, nous sommes pris d'un vertige face à la polyphonie des voix qui, en plus d'employer plusieurs langues (anglaise, française, portugaise et espagnole) diffèrent dans leurs positions dans le discours, suggérant également des conflits au niveau thématique. Par la suite, cet état fait place à des interrogations : sommes-nous devant un amalgame de citations d'autres œuvres ? Mais dans ce cas, que représentent les extraits en italiques ? Pouvons-nous vraiment nous fier à cette marque typographique ?

Le poème rassemble différentes voix, discours et contenus. Le plurilinguisme et la polyphonie témoignent de la figuration du sujet poétique à travers la compilation de différents plans : biographique (le poète diplomate), social (un citoyen éventuellement brésilien qui traverse les situations évoquées), et performatif (le « je » du temps présent de la scène, de l'ici et maintenant dialogique exprimé dans les extraits qui ne sont pas en italique et qui semble avoir une position éloignée des événements). Le montage opéré par l'appropriation de la parole de l'autre finit par mélanger ces plans, déplaçant sans cesse le lecteur. Le geste de lecture suit un terrain instable, dans lequel les forces agissantes produisent un mouvement paradoxal, entre le désir du lecteur de rassembler, de bricoler, de coudre le texte, et le caractère dissociant des fragments. Face à ce montage, le poème de Francisco Alvim rappelle la structure des chansons d'Ezra Pound, dont l'influence est reconnue par le poète. Nous nous lançons ainsi dans le jeu intertextuel du poème, à la recherche des références, en même temps que nous combinons des fragments, réinventons des scènes, des passages qui sont des chemins de lecture.

Dans la première strophe, en italique et entièrement en anglais, nous sommes face à une situation de conversation extrêmement tendue. Les téléphones apparaissent comme une métonymie de personnes qui s'expriment avec beaucoup d'exaltation et de fureur : elles crient, elles refusent de se laisser convaincre :

The city telephones are highly emotional
They howl whine and shriek

They sulk: refusing to be coaxed
into a dialling tone
no matter
how hard you try
They have tantrums: cutting
you off
in mid conversation

Nous constatons l'exclusion d'une voix en désaccord avec les autres comme une possible solution au conflit. Face aux lacunes sémantiques qui cachent le contenu derrière la tension du dialogue, nous sommes conduits à projeter un scénario absent et à nous interroger sur les voix. Parfois, un sujet s'exprime à la première personne et est en décalage avec son environnement. C'est peut-être pour cette raison que la voix à la première personne, en plus d'apparaître isolée dans la deuxième strophe, expose sa mise à l'écart dans une autre langue, le portugais : « Aqui não converso com ninguém ».

La troisième strophe, écrite en italique, mélange l'espagnol et le français, révèle un scénario en tension, comme s'il s'agissait d'une succession d'actualités politiques :

Los obispos elaboran documentos
La démission du Ministre du Plan traduit le malaise économique
Aumentos de sueldos
En busca de un milagro

Nous supposons que quelque chose de malheureux est arrivé car nous n'avons accès qu'à des réactions engendrées par un contexte dramatique. De plus, le dernier vers « *En busca de un milagro* » suggère le désespoir et l'impuissance de ses actions. Même si le sujet est masqué, les fragments d'informations ajoutent encore plus de tension au scénario poétique. C'est peut-être pour cette raison que dans la quatrième strophe, une voix, toujours à la première personne et en portugais, demande une cigarette pour tenter de se calmer en fumant.

Le passage de la troisième à la quatrième strophe introduit une performance discursive, déplaçant (comme dans d'autres moments du poème) le plan énonciatif vers le plan d'énonciation. Nous voyons une scène théâtrale avec un sujet demandant une cigarette, présupposant donc qu'il serait accompagné dans cet espace de mise en scène.

Ainsi, nous percevons un paradoxe car dans la deuxième strophe, le sujet affirme qu'il ne parle à personne. Ce paradoxe s'accentue à la lecture du titre « Com ninguém », formé d'une préposition indiquant « en compagnie de » et d'un pronom indéfini signifiant « personne », c'est-à-dire que si le titre pointe vers une situation de solitude, les voix dans la mise en scène montrent le contraire. Egalement, il suscite des interrogations : les voix communiquent-elles vraiment ? Quel est le sujet caché par les voix et dispersé dans les vers ? Face à cette perspective théâtrale, nous observons que les dialogues ne sont pas écrits en italique, ce qui nous amène à penser que les autres extraits sont des interférences dans la scène, des discours, des lectures de journaux, des musiques etc.

La strophe suivante expose un thème social, montrant la classe moyenne au purgatoire, ce qui nous fait penser à sa position intermédiaire dans la strate sociale : elle ne réside pas dans l'enfer des pauvres ni dans le paradis des riches :

La clase media va ahora
al purgatorio

Le purgatoire, en tant qu'espace de la classe moyenne, illustre un lieu ou une condition de tourment, car il requiert un effort constant et double de leur part afin de rejoindre le paradis, la classe riche, en évitant d'aller en enfer. Nous pouvons lire la sixième strophe à travers le prisme d'un salut nécessaire : « (problemáticos contraditórios heróis brancos / e bonitos) ». Si les héros sont des figures qui accomplissent des actions exceptionnelles, des êtres idéalisés que tout un peuple admire et auxquels il s'identifie, dans le poème, les héros ne sont pas si prestigieux. « Problématique et contradictoire » expose la clé ironique de ces héros « blancs et beaux », nous amenant à penser aux colonisateurs. Ainsi, nous pouvons nous demander, quelle est la beauté de la colonisation ? Comment les héros blancs peuvent-ils être beaux s'ils font la promotion d'actions inhumaines comme l'esclavage ?

La septième strophe récupère probablement une chanson populaire du Chili. Les rimes ressemblent à un refrain :

Mañana me voy
con Georgia

mañana me voy

Ainsi, "*Mañana me voy*" évoque probablement un genre de musique folklorique appelé « tonada ». Dans un recueil de chants traditionnels chiliens, une chanson similaire aux vers de Francisco Alvim est présente : « Mañana me voy pa` Francia ». Ce fragment textuel, lu en combinaison avec les autres strophes, nous fait penser à une volonté d'échapper à une situation dramatique.

Bien que nous ne connaissions pas exactement le(s) contenu(s) derrière les tensions et les peurs ancrées dans les vers, la huitième strophe dévoile un pays spécifique, le Brésil. Elle est basée sur la citation d'un texte écrit par Francisco Campos (1891 - 1968), un juriste qui fut ministre de la justice dans le gouvernement de Getúlio Vargas, principal concepteur de l'« Estado Novo » et auteur de la Constitution de 1937 qui a affaibli le congrès, concentrant les pouvoirs dictatoriaux entre les mains de Vargas. L'extrait cité fait référence au texte « A política e o nosso tempo », notamment la partie intitulée « Aparição de César » qui a ensuite été publiée sous forme de livre, *O Estado Nacional. Sua estrutura. Seu conteúdo ideológico.*

Cette citation est introduite par une voix qui réitère la mise en scène d'un dialogue : « Você se lembra de anteontem? ». Cette question récupère une mémoire passée, indiquant, en même temps, une proximité de ce contexte autoritaire avec le contexte du présent. La recherche d'un héros, d'un César, peut donc aussi renvoyer aux hommes politiques habituels, majoritairement blancs. Le texte de Francisco Campos, transporté dans la poésie de Francisco Alvim, va agir avec les autres voix qui circulent dans le poème, qui cherchent aussi à persuader, à discuter, à bouleverser, composant un scénario qui oscille entre le sérieux et le frivole, entre les espaces du public et du privé, comme nous pouvons le remarquer dans la neuvième strophe. Située entre deux énoncés d'une certaine gravité, elle produit un déplacement non seulement sur le plan de l'énonciation, mais détourne également notre regard vers un commentaire sur le ou les sujets poétiques qui s'expriment en portugais :

Detesto esta cidade
O seu problema é que você está ficando velho
Velho, eu? Você é quem está ficando velho

La citation qui compose la dixième strophe est tirée d'un article du journal français *Le Monde*, publié le 16 août 1979, intitulé « M. Delfim Neto est nommé ministre du plan » :

> En choisissant le camp des partisans de la poursuite du développement contre celui des défenseurs d'un refroidissement de l'économie comme moyen de lutte contre l'inflation (près de 60 %, cette année), le président Joao Figueiredo a été, semble-t-il, guidé par le souci de concilier la politique économique de son gouvernement et les impératifs sociaux de l'« ouverture démocratique ». Les indices récents d'une légère baisse de la popularité du président et de son gouvernement dans l'opinion publique ne seraient pas étrangers au choix opéré par le général Figueiredo. (LE MONDE, 1979)

Delfim Neto a été ministre du Plan de 1979 à 1985. Son précédent mandat, en tant que ministre des Finances dans les gouvernements militaires de Costa e Silva (1967 – 1969) et Médici (1969 – 1973), était connu comme le « miracle économique ». Lorsqu'il prend le ministère du Plan, le pays subit une crise économique, face à laquelle la classe moyenne perd son pouvoir d'achat. Par conséquent, cette citation, en lien avec les autres strophes, nous permet de visualiser un contexte social et politique traversant le poème comme un plan thématique, produisant une tension entre les voix. Si Delfim Neto s'impose comme un héros blanc qui, dans son miracle économique, a sauvé le Brésil en 1979 dans un horizon d'ouverture démocratique, nous ne pouvons pas perdre de vue qu'il était le même héros qui a signé l'Acte Institutionnel n°5, en 1968, qui durcit le régime militaire. Ainsi, les citations tissent un chemin historique brésilien comme un cycle de répétition de gouvernements autoritaires. Elles mobilisent une mémoire qui montre l'ouverture démocratique comme un horizon inaccessible, une promesse qui reporte l'action et la perspective de changement dans un avenir inatteignable. Peut-être, en raison de cette conscience historique qui implique un regard désenchanté, la voix à la première personne se plaint, en portugais, ne désirant parler à personne.

Il est intéressant de noter que Delfin Neto a été ambassadeur du Brésil en France entre 1974 et 1978 et que Francisco Alvim, a également participé aux relations internationales du Brésil à l'Unesco à Paris de 1969 à 1971 puis a mis en pause sa carrière diplomatique après cette mission, ne la reprenant qu'en 1995, année où il a exercé les

fonctions de consul général du Brésil à Barcelone. Dans la onzième strophe, dernier vers théâtral du poème, la voix à la première personne et en portugais redemande une cigarette.

Malgré les références directes à la situation politique et sociale du Brésil, les différentes langues et sources internationales propagent le drame dans d'autres parties du monde. En ce sens, la douzième strophe comporte une autre citation, en français, décrivant un environnement politique mêlé entre la sphère publique et privée, entre le discours sérieux et comique :

> Et quand le gras du pouce de Roberte l'effleura — était-ce l'éclair des ongles nacrés ? — X. ne distinguait plus la raison de son plaisir, tandis que Roberte, les cuisses et les fesses ruisselantes de l'impertinence de nos deux néophytes, s'abandonnait à ses ultimes secousses, ahanant et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre, et de députée devenant pute entre Condorcet et Saint-Lazare

Cette strophe est une citation du roman *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959) de l'écrivain français Pierre Klossowski (1905 – 2001), qui constitue le premier tome de la trilogie suivi des œuvres *Roberte ce soir* (1954) et *Le Souffleur* (1960). Plus tard, en 1965, les trois ouvrages ont été réunis dans l'ouvrage *Les lois de l'hospitalité*. Ces romans, caractérisés par la critique comme audacieux et pornographiques, sont construits autour des personnages de Roberte, une bourgeoise obsédée par son corps, et de son mari pervers Octave, un ancien professeur de théologie. Cette strophe expose un jeu entre les mots « Chambre », « Députée » et « Chambre des Députés », qui déplace le regard de l'espace public vers l'espace privé. Nous sommes amenés à associer la description érotique au discours politique. Les vers « *ahanant / et vouant à tous les diables ses obligations à la Chambre* » rendent ambigus le rôle du personnage de Roberte, ainsi que la fonction politique elle-même. Cette ambiguïté est renforcée par l'extrait « *de députée devenant pute* ». L'ironie de la scène est accentuée par la référence à Condorcet, mathématicien et homme politique français, représentant des Lumières, et Saint Lazare, ancienne léproserie, cédée à la congrégation religieuse fondée par Saint Vincent de Paul en 1632, transformée en prison pour bannis, ce qui favorise un contrepoint entre le sacré et le profane. Ce contrepoint est également notable dans l'espace de la scène, circonscrit

entre la rue Condorcet et la rue Saint Lazare, entre le lieu public de prostitution et espace gouvernemental de l'Assemblée nationale.

Poursuivant sur un ton ironique, le poème se termine par des images érotiques, comme si les « Héros », les « Césars » de différentes nations devaient désormais recevoir leurs prix, leurs muses. L'avant-dernière strophe, composée par le vers « *Oh, que famintos beijos na floresta* » est une citation du chant IX de l'œuvre *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões. Cette épopée célèbre le peuple portugais, racontant l'expansion maritime du Portugal, son passé historique glorieux. Composé de dix chants, le chant IX décrit « l'île des amours » qui apparaît sur la route du retour des héros navigateurs, comme un lieu mystique où Vénus les récompense, demandant à Cupidon de tirer des flèches sur les Nymphes pour qu'elles accueillent les courageux guerriers portugais. Passionnées et chaleureuses, les Nymphes gratifient leurs amants dans des vers érotiques qui s'opposent à la dévotion de la foi chrétienne.

Comme le chant X, qui clôt *Os Lusíadas* et fait échouer la voix poétique, en se terminant sur un ton de consternation devant la cupidité de Portugal, après avoir suivi la scène de l'île des amours, la dernière strophe du poème de Francisco Alvim frustre un possible contentement ou une excitation :

frustration at your fingertips

Face à l'ambiguïté tissée jusqu'ici, la frustration finale est donc autant d'ordre personnel et sexuel que politique et réflexif. Bien que la discontinuité logique de la scène provoque l'humour, réinventant des perspectives de lecture et même si les citations s'éloignent du constat mélancolique sur l'impossibilité de produire le nouveau, fonctionnant plutôt comme un moteur de nouveaux sens, le montage du poème nous offre un plan scénique frustré avec un plan réflexif plutôt désenchanté et sans plaisir. La représentation du monde a lieu dans son aspect catastrophique. En ce sens, même la composition poétique semble être impliquée, puisque la frustration au bout des doigts peut aussi faire allusion à la main qui écrit le poème, nous faisant penser à l'impuissance des mots poétiques comme action sociale. Malgré cela, le jeu de langage du poème, la force de travail qui fait construire le montage poétique, ouvre des voies de sortie de cet

horizon peu aventureux, mobilisant l'imaginaire pour projeter d'autres scénarios possibles.

Les citations favorisent la transcontextualisation et la refonctionnalisation. La répétition s'opère aussi avec une différence, puisque le sens de la citation se transforme dans le nouveau texte qui l'incorpore, qui la mobilise également. Dans cette perspective, elle n'est qu'en apparence une marque de coprésence, puisque la perte de son sens ou de sa capacité à se transformer en autre chose dévoile un mouvement dialectique, entre présence et absence. Nous constatons une impulsion allégorique dans ce travail de production de sens citationnel. Le poème semble entasser des fragments qui, sortis d'une continuité, comme dirait Benjamin (2009), ont été récupérés pour être remplacés, resignifiés dans le processus de bricolage qui touche à la fois l'écriture et la lecture.

Dans la poésie de Luís Quintais, la citation participe moins aux voix énonciatives du poème, et plus à ses images mentales, à son plan abstrait. Élément provocateur de réflexions, la citation mobilise le poème pour fonctionner comme s'il s'agissait d'un commentaire, suscitant un jeu métatextuel :

> 25.
>
> O que é a natureza depois da anulação dos lugares de paz?
> Um poeta acompanha-te, escreve:
>
> *the end of art is peace*.
>
> Mas o que podes esperar da mancha de óleo,
> da pestífera entrega de signos que densamente turvam
> aquilo que, em silêncio, pretendiam
> os que do silêncio faziam vocação?
>
> Silêncio e pobreza, professavam os místicos.
>
> Tudo isso é um eco do improvável que contamina
> a linguagem. Palavras gastas, palavras
> que de tão exaustas te esmagam por ineficácia
> e lamento.
> (QUINTAIS, 2018, p. 35)

La deuxième strophe est une citation d'un vers du poème de Seamus Heaney « The Harvest Bow », publié en 1979 dans la collection *Field Work*. Heaney (1939 - 2013) qui

est l'un de poètes les plus importants d'Irlande, avec William Butler Yeats (1865 - 1939). La mise en italique du vers signale l'incorporation d'un texte étranger, sans pour autant agir comme un élément étranger. Au contraire, le fragment approprié s'articule avec les autres strophes, favorisant une réflexion sur l'art et le langage poétique.

Le vers « *the end of art is peace* » dans le poème de Heaney est une citation d'une phrase de Yeats, utilisée dans son essai « Ireland and the Arts » de 1901. Dans son texte, Yeats soutient que l'art est destiné à créer un sentiment d'amour ou de paix. Inquiet de sa disparition, de sa perte d'importance sociale, Yeats compare l'artiste au prêtre, attirant l'attention sur son devoir d'éveiller la passion des gens pour l'art, comme le prête le fait pour la religion. Ainsi, l'art apparaît dans le texte de Yeats comme une révélation de la beauté, de la vérité, de la perfection. A travers la contemplation de l'art, les gens accéderaient à une expérience de contentement. Dans le même sens, le poème d'Heaney expose le travail artisanal en nous faisant penser au travail esthétique des mots, dans la fabrication du poème, soulignant que l'art fournit aussi un sentiment d'amour et de paix :

THE HARVEST BOW

As you plaited the harvest bow
You implicated the mellowed silence in you
In wheat that does not rust
But brightens as it tightens twist by twist
Into a knowable corona,
A throwaway love-knot of straw.

Hands that aged round ash plants and cane sticks
And lapped the spurs on a lifetime of gamecocks
Harked to their gift and worked with fine intent
Until your fingers moved somnambulant:
I tell and finger it like braille,
Gleaning the unsaid off the palpable,

And if I spy into its golden loops
I see us walk between the railway slopes
Into an evening of long grass and midges,
Blue smoke straight up, old beds and ploughs in hedges,
An auction notice on an outhouse wall —
You with a harvest bow in your lapel,

Me with the fishing rod, already homesick
For the big lift of these evenings, as your stick
Whacking the tip off weeds and bushes
Beats out of time, and beats, but flushes

Nothing: that original townland
Still tongue-tied in the straw tied by your hand.

The end of art is Peace
Could be the motto of this frail device
That I have pinned up on our deal dresser —
Like a drawn snare
Slipped lately by the spirit of the corn
Yet burnished by its passage, and still warm.
(HEANEY, 1979)

L'arc de récoltes est un objet fait de paille fraîchement coupée qui était offert en preuve d'affection. Se référant à l'artisanat et aux traditions rurales menacées, l'arc, dans le poème, témoigne de la relation affectueuse entre le sujet poétique et un homme plus âgé (son père ?), dont les mains ont produit cet objet, un nœud d'amour. Le silence et la simplicité qui caractérisent l'objet semblent manifester une sphère mystique : nous voyons le sujet déchiffrer l'arche, comme s'il dévoilait le contentement de la vie dans son rapport à la nature, à la tradition et à l'art. Dans ce prisme, les deux artefacts, arc et poème traduisent une expérience d'harmonie et de paix. Cependant, si l'arc de récoltes peut être compris comme un symbole d'amour et de paix, il peut aussi être lu comme un emblème pour parler d'une tradition qui disparaît et menace l'identité du sujet. D'où, peut-être, sa recherche d'un espace de paix dans la mémoire d'une tradition et d'un temps différent et dans l'évocation de celui qui lui a donné l'arc et qui semble ne plus exister. En ce sens, l'arc marque une distance entre le sujet et la tradition rurale, entre les mains qui écrivent et les mains qui ont fabriqué l'arc de récoltes. En tout cas, l'objet est une source de paix, donc le langage qui l'évoque représente également un endroit réconfortant.

Si, dans le poème d'Heaney, les mots peuvent aboutir à un sentiment de paix, dans le poème de Luís Quintais, cet horizon n'apparaît pas. Nous ne voyons aucun ton de contentement. Le poème ne renvoie à aucune idée de salut :

O que é a natureza depois da anulação dos lugares de paz?
Um poeta acompanha-te, escreve:

the end of art is peace.

Mas o que podes esperar da mancha de óleo,
da pestífera entrega de signos que densamente turvam
aquilo que, em silêncio, pretendiam

os que do silêncio faziam vocação?

Nous sommes loin de la nature ou des grands thèmes de l'art (beauté, vérité, amour, perfection…). Cet horizon était l'idéal, l'objectif de l'art est la paix, mais comment est-ce possible ? Face à la tache d'huile, à la saleté, à la peste, à une scène si dégradée, où trouver la beauté ? Le poème s'approprie la citation pour dire le contraire. Tout est contaminé, même les mots paraissent affaiblis. Ils ne réparent pas le monde endommagé, aboutissant au silence. Cependant, ce n'est pas ce silence mystique qui fait allusion à l'image des moines, avec leurs vœux de silence et de pauvreté ; ni le silence contemplatif, qui cherche un contact intime avec Dieu et le monde, qui cherche la paix intérieure. Dans le poème, le silence n'est pas prometteur. C'est plutôt l'effet de l'impuissance de l'être et des mots :

Silêncio e pobreza, professavam os místicos.

Tudo isso é um eco do improvável que contamina
a linguagem. Palavras gastas, palavras
que de tão exaustas te esmagam por ineficácia
e lamento.

Nous ne ressentons pas de paix dans ce silence. Si auparavant, le silence était associé à la révélation d'une vérité, ou d'une beauté, dans le poème de Luís Quintais, il indique la peur ou l'abandon. De ce point de vue, « *the end of art is peace* » fonctionnerait comme une maxime inversée. Bien que le poème manifeste une voix interrogative qui touche à l'impersonnalité, comme une recherche de vérités universelles, nous nous apercevons vite que cette voix grandiose échoue, elle n'a pas de réponse, de sorte que les interrogations s'installent aussi dans l'épuisement et la souffrance. Malgré cette perspective mélancolique, dans cette écriture continue, nous sommes en présence d'un poème. Si l'écriture montre que la matière poétique est épuisée, l'art résiste à sa propre fin.

Nous constatons donc une impertinence à poursuivre l'écriture si l'art ne sauve pas. S'il n'y a plus de lieu de paix, l'art apparaît comme une matière perplexe. Face à cela, en s'appropriant la citation, en l'insérant dans le nouveau contexte du poème, Luís

Quintais lui attribue un autre sens. Cette transformation de fragments significatifs dévoile aussi l'impulsion allégorique. Un texte est lu par un autre, de sorte que le poème peut être compris comme un commentaire ou une critique, témoignant d'un jeu de langage métatextuel. La citation n'est donc pas un supplément, c'est aussi une stratégie intertextuelle qui se répète et se transforme, mobilisant une collection d'œuvres revisitée par la tradition littéraire.

Ce jeu de revisitation de la tradition, utilisé dans la citation et la parodie, implique un croisement des temporalités commun à l'allégorie, à l'appropriation et au regard mélancolique. Les fragments textuels assimilés, nous entraînent dans un autre temps avant l'écriture, tout en participant au présent de l'énoncé, mais toujours comme un élément renvoyant à autre chose, comme une présence du passé signalant une distance.

Dans les deux poèmes, la lecture a suivi le travail d'un bricoleur, à partir « d'opérations de recyclage de matière » (SAMOYAULT, 2008, p. 67, notre traduction), à la recherche de références pour faire un montage, pour tracer des passages significatifs, déplaçant les procédures de répétition de leur position fataliste de « Répétition perpétuelle de pensées identiques » (SAMOYAULT, 2008, p. 69, notre traduction).

CONCLUSION

Cette étude comparative entre l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais retrace des formes d'impasse qui se manifestent à partir du conflit de ces poétiques entre langage fragmentaire et caractère narratif et descriptif, construction et perte de sens, permanence et fugacité, répétition et transformation. La représentation de ces impasses produit un espace poétique mobile et dialectique qui a mobilisé le travail analytique pour examiner la confluence entre expression allégorique et subjectivité mélancolique, comme une clé de lecture qui nous a permis d'interroger la marque intermittente de ces poétiques, avec leurs discontinuités temporelles, et la dimension de la perte de sens, qui renvoie souvent à un temps perdu.

Cette clé de lecture se déploie en trois perspectives, dont deux ont été conçues par Walter Benjamin dans son ouvrage *Origine du drame baroque allemand* ([1928], 2009). La première est la compréhension de l'articulation entre allégorie et mélancolie comme expression du fragmentaire et du transitoire. La seconde porte sur le jeu de signification, entre perte et construction de sens. Dans cette perspective, le regard de l'allégoriste croise le regard mélancolique tel qu'il se constitue à partir du deuil, de la perte de sens, passant ensuite au côté ludique dans lequel des objets insignifiants se transforment en objets de savoir et clés d'énigmes. C'est à partir de ces deux perspectives que Benjamin a analysé la poésie de Baudelaire, en articulant les aspects éphémères et éternels, nouveaux et anciens.

La troisième perspective découle des deux conceptions précédentes, comprenant la relation entre allégorie et mélancolie à travers des processus d'appropriation, c'est-à-dire des stratégies de répétition, en tant qu'expression fragmentaire de la tradition artistico-littéraire qui produit un jeu de redéfinition des œuvres existantes. En ce sens, les

pratiques intertextuelles et interartistiques, en récupérant des extraits d'autres œuvres pour leur donner un sens nouveau, utilisent une mémoire de la tradition, une « imagerie appropriée » (OWENS, 2004, p. 114, notre traduction) qui est souvent associée à l'idée de tardif, c'est-à-dire de « toujours venir plus tard » (SAMOYAULT, 2008, p. 68, notre traduction). Ce constat mélancolique ouvre un débat sur l'épuisement de la représentation et sur « l'impossibilité de produire du nouveau » (SAMOYAULT, 2008, p. 69, notre traduction). Cette troisième perspective a donc nécessité un double mouvement qui a non seulement mis à jour les idées de Benjamin à travers une analyse comparative entre les œuvres de deux poètes lusophones contemporains, mais a également mobilisé des penseurs de notre temps.

Conduit par cette clé de lecture et ses trois perspectives, le travail d'analyse a tracé quelques formes d'impasse sur le plan poétique, qui nous aident à penser le temps présent et son projet historique et social. Pour cela, nous avons commencé par examiner le flux temporel et la narrativité. Nous avons observé que l'expression allégorique, en tant que technique d'écriture fragmentaire, rend impossible la représentation unitive de l'instant absolu, se structurant à partir d'un flux temporel intermittent. Les éclats narratifs sont comme des emblèmes, à travers lesquels nous voyons d'autres scènes absentes. Ce mouvement discontinu génère un croisement à la fois entre les plans concret et abstrait, la réalité et la perception, ainsi qu'entre des temps différents et désarticulés. Ainsi, l'expression allégorique se rapproche du regard mélancolique dans la mesure où les fragments narratifs, dans leur incomplétude, renvoient toujours à une dimension absente, ou à un temps et un espace perdu. Cependant, les scénarios poétiques ne demeurent pas dans la paralysie. Les moments de suspension du sens déplacent le regard mélancolique de sa position inerte et vide, favorisant un puissant jeu de resignification.

L'étude de la figure du sujet poétique constitue une autre ligne d'investigation. Nous avons examiné l'intersection de l'allégorie et de la mélancolie à travers la fragmentation et l'indétermination des voix qui circulent dans les poèmes. Face à l'intermittence énonciative, la dynamique du processus de signification allégorique a favorisé la recherche de situations qui ne se présentent pas immédiatement, se rapprochant de la mélancolie dans la mesure où elles manifestent un caractère fatidique dans la représentation du sujet. Or, cette perspective du malheur est dialectique, puisque les voix énonciatives, vidées d'un lieu précis ou détachées de personnages fixes, peuvent être

associées à d'autres épisodes et voix qui circulent dans d'autres poèmes, se déroulant dans diverses situations. L'étude de la figure du sujet poétique a démontré que les deux poètes ont une inquiétude commune concernant le lieu d'habitation de l'être : le regard ouvert, inadapté, en transit qui se reflète dans les métiers qu'ils exercent (diplomate et anthropologue). Ainsi, une partie de cette thèse a été consacrée à l'approche des parcours poétiques de chacun, dans laquelle nous démontrons la relation étroite entre écriture littéraire et parcours professionnel, bibliographie et biographie.

Le troisième parcours d'investigation interroge les images poétiques et leur aspect dialectique, entre permanence et fugacité. Si, d'une part, l'écriture provoque un effet de fixation, d'autre part, elle signale l'aspect transitoire des images. Ainsi, nous avons d'abord étudié ce mouvement paradoxal à travers des images qui renvoient à l'écoulement de l'eau, produisant également un effet de stagnation. Ce paradoxe fait allusion au temps qui passe, indiquant aussi le courant de l'eau qui charrie les échos du passé. L'intermittence des images entrecoupe plusieurs plans structurés par l'expression allégorique qui transforme le regard mélancolique en espace d'ouverture. Ainsi, même si les eaux se tarissent sur le plan des images, nous remarquons que le mouvement se poursuit à travers le flux des mots, à un niveau réflexif.

Dans un second temps, toujours dans le champ analytique des images poétiques, nous examinons le paradoxe entre permanence et fugacité à travers les espaces urbains, vérifiant comment ils exposent une esthétique de la décadence, car ils sont tissés par un regard qui capture ce qui disparaît, mais qui persiste dans son incomplétude, portant des traces de destruction. Dans ce contexte, nous avons remarqué que la ville et le sujet se reflètent, composés de ruines qui révèlent l'action du temps, fonctionnant comme témoin d'une autre période et d'un autre espace. Ainsi, l'allégorie, comme une expression fragmentaire articule les aspects actuels et anciens des images, témoignant d'un mouvement de fugacité, se rapprochant du regard mélancolique qui discerne dans l'espace présent ce qui est déjà absent. Le paradoxe des images dans la constitution des espaces urbains, entre permanence et fugacité, présence et absence, nous conduit vers une dimension réflexive qui est aussi dialectique de la composition poétique elle-même, puisque l'écriture est un geste de construction, bien que celui-ci soit écrit sur ce qui est détruit.

La quatrième et dernière ligne d'investigation a examiné l'intersection entre l'allégorie et la mélancolie à travers des processus d'appropriation, c'est-à-dire des pratiques intertextuelles et interartistiques et leurs stratégies de répétition. Nous avons étudié la parodie et le *travail de la citation* (COMPAGNON, 1996) et ses mouvements dialectiques, car ils fonctionnent comme une force conservatrice, qui répète, fixe d'autres œuvres, mais sont aussi des forces créatrices capables de transformer le texte incorporé.

Soit par la parodie, soit par le travail de la citation, nous avons observé que les poèmes analysés ont provoqué une refonctionnalisation de la représentation. En ce sens, ils fonctionnent comme des commentaires, nous ramenant une fois de plus à une dimension réflexive du langage. Dans cette perspective, nous rappelons que cet aspect métatextuel de l'allégorie est souvent réduit à un supplément, ou à une simple légende, de même que les œuvres utilisant des stratégies de répétition sont généralement considérées comme de moindre valeur, des copies de seconde main. Ainsi, nous réaffirmons que l'impulsion allégorique dans l'art contemporain répond à une mise à distance des représentations unitives et que les pratiques d'appropriation s'éloignent d'une vision authentique ou originale, se présentant comme une recréation qui mobilise tout un héritage, constituant un nouvel imaginaire de la tradition, appelé par Owens « imaginaire approprié » (OWENS, 2004). Malgré la récurrence avec laquelle cette imagerie appropriée a été associée à une idée de tardif, ouvrant un débat sur l'épuisement de la représentation, nous nous éloignons de ce constat mélancolique, en réaffirmant le potentiel innovant de telles pratiques.

Les parcours d'investigation ont créé des passages, des possibilités de lecture. Chacune des lignes analytiques a exposé des formes de l'impasse de ces œuvres poétiques et le geste réflexif qu'elles impliquent. Elles ont exprimé les mouvements dialectiques dans lesquels les moments de suspension et l'idée de catastrophe se transformaient en espaces d'ouverture. Confirmant notre première hypothèse, le dynamisme de production de sens allégorique a donné une visibilité ludique au regard mélancolique, engendrant un riche jeu de langage, dont les non-sens et les discontinuités logiques, dans la poésie de Francisco Alvim, ont suscité une lecture plus humoristique et ironique. Dans la poésie de Luís Quintais, le jeu allégorique de signification, malgré son ironie, a créé des scènes de pensée. Dans les deux poétiques, l'aspect réflexif est évident, de sorte que nous confirmons notre deuxième hypothèse, en montrant comment les configurations des

impasses traduisent une certaine expérience contemporaine de déplacement, d'éloignement, et révèlent une certaine vision du temps présent, montrant un horizon imprégné de conflits. Cette dimension réflexive se concentre sur le langage poétique lui-même dans sa recherche d'une place face à l'héritage littéraire.

Ces œuvres expriment une conscience critique accentuée qui, dans le cas de Francisco Alvim, impliquent l'expérience de l'écriture collective et de la production artisanale de livres ; dans le cas de Luís Quintais, une expérience interartistique entre poésie et photographie, ou entre poésie et philosophie, poésie et anthropologie. Le rapport au provisoire, déjà mis en évidence par Baudelaire, s'accentue dans ces poétiques, mobilisant le croisement de temps différents. En ce sens, la configuration du temps présent comme espace fait de ruines, renvoyant à ce qui a déjà disparu, mais qui persiste dans son incomplétude, nous amène à comprendre la confluence de l'allégorie et de la mélancolie avec l'une des stratégies d'écriture les plus significatives pour réfléchir aux tensions de la poésie contemporaine autour de l'idée de fin, de vide ou de désenchantement. Autrement dit, l'écriture qui se poursuit après la fin, composant un scénario dystopique où la présence des choses est donnée par leur absence, est déjà une présence qui réélabore l'expérience et trace des aspects significatifs du présent qui construit des perspectives d'avenir, même si l'horizon révolutionnaire n'apparaît pas. Cette croyance au jeu de langage qui engendre ses règles, crée des manières de regarder, de sentir, d'exprimer, est aussi une sorte d'utopie, une projection. Ainsi, nous concluons ce travail par l'épigraphe initiale : « nous réinventons sans cesse notre lieu, un lieu où la vision de la catastrophe n'a de sens que dans la mesure où elle permet d'imaginer d'autres sortes de commencements[1] ». (SISCAR, 2016, p. 25, notre traduction).

[1] Source en portugais : « estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo ».

DOS SANTOS MOREIRA Deyse – Thèse de doctorat – 2021

Allégorie et mélancolie dans l'œuvre du poète brésilien Francisco Alvim et du poète portugais Luís Quintais

Résumé

À partir de la corrélation entre expression allégorique et subjectivité mélancolique, nous proposons une étude comparative entre les œuvres poétiques de Francisco Alvim (1938 –), poète brésilien qui a publié son premier livre de poésie *Sol dos Cegos* en 1968, et Luís Quintais (1968 –), poète portugais dont le premier livre *A imprecisa melancolia* a été publié en 1995. Nous analysons la manière particulière dont ces œuvres réagissent aux impasses, c'est-à-dire aux confrontations entre le langage fragmentaire et l'aspect narratif / descriptif, la construction et la perte de sens, l'éternel et le transitoire, ou encore, la répétition et la transformation, en élaborant un prolifique jeu de langage. Ainsi, cette thèse démontre que la confluence de l'allégorie et de la mélancolie est une stratégie d'écriture révélatrice des tensions de la poésie contemporaine autour de l'idée de fin, de vide ou de désenchantement, qui transforme l'horizon catastrophique en possibilité de nouveaux départs.

Mots-clés : allégorie ; citation ; fragmentation ; Francisco Alvim (1938 –) ; Luís Quintais (1968 –) ; mélancolie ; narration ; parodie ; poésie brésilienne contemporaine ; poésie portugaise contemporaine ; Walter Benjamin.

Allegory and melancholy in the work of Brazilian poet Francisco Alvim and Portuguese poet Luís Quintais

Summary

Based on the correlation between allegorical expression and melancholic subjectivity, we propose a comparative study between the poetic works of Francisco Alvim (1938 -), a Brazilian poet who published his first book of poetry *Sol dos Cegos* in 1968, and Luís Quintais (1968 -), a Portuguese poet whose first book *A imprecisa melancolia* was published in 1995. We analyze the particular way in which these works react to dead ends, that is, to the confrontations between fragmentary language and the narrative and descriptive aspect, the construction and the loss of meaning, the eternal and the transitory, or furthermore the repetition and the transformation, by developing a productive language game. Thus, this thesis demonstrates that the confluence of allegory and melancholy is a writing strategy revealing the tensions of contemporary poetry around the idea of end, emptiness or disenchantment, which turns the catastrophic horizon into possibilities for new beginnings.

Keywords : allegory; quote; fragmentation; Francisco Alvim (1938 -); Luís Quintais (1968 -); melancholy; narration; parody; contemporary Brazilian poetry; contemporary Portuguese poetry; Walter Benjamin.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED 0020):
Civilisations, cultures, littératures & sociétés
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone