

***Mimesis* e a insubordinação da poesia**

Aline Duque Erthal

UFF/Capes

Resumo

Este artigo objetiva evidenciar, de maneira simplificada, que a teoria mimética de Aristóteles sofreu leituras redutoras ao longo do tempo, levando a objeções equivocadamente fundamentadas à *mimesis* na arte. Com observações a respeito do funcionamento da paisagem marinha em textos de Ruy Belo e João Miguel Fernandes Jorge, busca-se argumentar que a poesia portuguesa moderna dialoga em diversos pontos com a teoria mimética tal como concebida pelo filósofo grego, ratificando sua atualidade.

Palavras-chaves: *mimesis*; Aristóteles; poesia; Ruy Belo; João Miguel Fernandes Jorge.

Abstract

This article aims to evince, in a simplified way, that Aristotle's mimetic theory suffered reducing readings over time, leading to mistakenly justified objections to mimesis in art. Observing how seascapes operate in Ruy Belo and João Miguel Fernandes Jorge's texts, we intent to argue that modern Portuguese poetry dialogues at various points with the mimetic theory as conceived by the Greek philosopher, confirming its relevance up to nowadays.

Keywords: mimesis; Aristotle; poetry; Ruy Belo; João Miguel Fernandes Jorge.

Ao longo da história, a poesia sempre se mostrou inquieta e insubmissa, interrogando o mundo, as relações humanas e sobretudo a si mesma. Nesse percurso, o questionamento acerca da relação entre o *mundo possível* (literário) e o *mundo real* foi praticamente uma constante. No Ocidente, do Renascimento ao Barroco, do Iluminismo ao Romantismo, do Modernismo ao Neorrealismo (e, especificamente em Portugal, da literatura de resistência à Poesia 61, desembocando nos chamados poetas novíssimos – os do século 21), discute-se se a realidade é algo a se evitar (não sendo ela poética, a poesia deveria transcendê-la o mais possível); ou se é justamente da realidade que se deve partir (e a ela a poesia deveria se ater o mais possível). Apesar da sua comprida trajetória, a questão permanece, portanto, contemporânea e envolve um conceito herdado dos gregos e alterado (ou adulterado) no correr dos séculos: a *mimesis*, com frequência associada inapropriadamente à imitação – ou, ainda, à representação,

simulação, cópia. Leituras equivocadas da obra de Aristóteles¹ têm fundamentado objeções contemporâneas a concepções naturalistas (ou seja, que apresentem formas, cores, proporções semelhantes às que costumam aparecer na visibilidade do mundo) de arte, tanto na teoria quanto na prática. Se, hoje, uma pintura é tida como representativa ou uma poesia como realista, críticos com frequência empregam pejorativamente o termo “mimética” para desvalorizá-la e, até, descartá-la.

Importa, para alargar as reflexões atuais, voltar no tempo e observar as liberdades que a teoria aristotélica já admitia para o conceito de *mimesis*, liberdades tolhidas por distorções renascentistas que têm reflexos até hoje. Associá-lo à ideia de *imitatio* é submeter o ficcional a um suposto real, externo e pré-textual, considerando nessa relação apenas o que pode haver de semelhança – e esquecendo-se da diferença, aspecto igualmente constituinte da *mimesis*.

Este artigo procura evidenciar, de maneira simplificada, que a teoria mimética de Aristóteles sofreu leituras redutoras ao longo do tempo. A isso, e sem a pretensão de traçar um estudo aprofundado sobre o tema, mas na esperança de indicar que a poesia moderna portuguesa dialoga com a *mimesis* aristotélica, acrescentam-se algumas observações a respeito do funcionamento da paisagem – especificamente, a marinha – em textos de dois poetas: Ruy Belo e João Miguel Fernandes Jorge.

Origens do mal-entendido

A confusão entre *mimesis* e imitação deve-se, em grande medida, às leituras de Aristóteles feitas no Renascimento. Para o contraponto com a ordem religiosa medieval, os renascentistas voltaram-se para a natureza como paradigma de perfeição. Quanto mais próxima a arte estivesse da *physis*, maior o seu valor estético. Para esse propósito, determinada interpretação dos clássicos da Antiguidade cairia como uma luva: deixou-se a *energeia* em segundo plano e atou-se a *mimesis* ao *dynamis*,² ao atual, confundido com o *mais verdadeiro*.

¹ Aqui são consideradas principalmente as seguintes obras de Aristóteles: *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores, v. 2) e *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

² “A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis* que continha duas faces, *dynamis* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido, embora a partir do que se conhecia” (COSTA LIMA, 2007, p. 48).

A distorção conceitual perduraria até nossos tempos. Stephen Halliwell dedica diversos textos a evidenciar essa reelaboração que o Renascimento fizera da *mimesis*, salientando que “o campo semântico de ‘imitação’ no inglês moderno (e nos equivalentes em outras línguas) tornou-se muito estreito e predominantemente pejorativo [...] para fazer justiça ao sofisticado pensamento de Aristóteles” (HALLIWELL, 2002, p. 152).³ O teórico argumenta que, até devido à variedade e nuances de aproximações (psicológicas, éticas, políticas, metafísicas) que Platão dedicou à *mimesis*, é de se esperar que em Aristóteles esse conceito seja bastante mais complexo do que o tratamento moderno pode fazer supor. Ao longo das reflexões aristotélicas, a *mimesis* não se mostra um conceito fechado, com significado único e estabilizado, mas um “lugar rico de tópicos estéticos relacionados ao status, significação e efeitos de diferentes tipos de representação artística” (HALLIWELL, 2002, p. 152). Porém, os argumentos aristotélicos acerca da *mimesis* foram “muito frequentemente reduzidos ao slogan neoclássico de ‘imitação da natureza’, expressão que, apesar de constituir uma incompreensão alarmantemente comum, não é encontrada em lugar algum na *Poética* ou em qualquer outra discussão aristotélica de poesia” (HALLIWELL, 2002, p. 151).⁴

Para se ter uma ideia de o quão redutora é a acepção moderna da *mimesis*, é válido lembrar que o termo é anterior a Platão: Górgias e Pitágoras registravam seu uso.⁵ E, já em *A República*, a *mimesis* aparece com mais de um significado, todos com importantes repercussões morais. Em um deles, apresentado no Livro III, Platão associa o conceito ao tipo de discurso que, hoje, chamamos de direto. Nele, o autor toma uma voz que não é a sua, e, ao fazê-lo, assume uma função que não lhe cabe. Esse gesto de tomar o lugar de outra pessoa tem enorme gravidade na república platônica: o funcionamento ideal da cidade que Sócrates se empenha em erigir exige que cada indivíduo desempenhe apenas uma função; pois, “se tentasse exercer muitas, falharia em alcançar qualquer reputação” (*República*, 394e1-6).

³ Todas as traduções de Halliwell utilizadas neste artigo são nossas.

⁴ No Brasil, Luiz Costa Lima também alerta enfaticamente para o equívoco, destacando que a *mimesis* é um conceito “extremamente fugidio e deturpado desde sua tradução latina por *imitatio* e sua identificação como correspondência a um modelo” (COSTA LIMA, 1980, p. 58).

⁵ Para um resumo esquemático dos principais momentos em que o pensamento grego se debruçou sobre a *mimesis*, cf. COSTA LIMA, 1980, p. 59.

Outra acepção desenvolvida em *A República* (Livro X) toma a *mimesis* como produção de imagens. Nesse contexto, o trabalho do pintor seria imitar – e sequer imitar a realidade, mas imitar uma aparência. A pintura estaria, portanto, a dois pontos de distância da verdade. O mesmo aconteceria com a poesia, e isso representa, tal como no Livro III, uma ameaça ao bom funcionamento da república: o perigo, agora, é o de os gregos se convencerem de que o poeta, que tem habilidade para falar sobre tudo, possua mesmo o conhecimento maior desse tudo.

De Platão, importa retermos três noções: a de que a poesia tem repercussão moral imediata; a de que essa repercussão é negativa (não à toa, os poetas são banidos da cidade ideal); e a ideia de que a *mimesis* teria uma limitação: por não poder mostrar as coisas como elas realmente são, ela representaria apenas suas aparências, mantendo com elas uma semelhança superficial. Assim, como ressalta Costa Lima,

Mais do que nunca, *mimesis* não pode ser tomada como *imitatio*. Víramos que isso não seria correto sequer em Platão, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e porque é incapaz de representar as Idéias. A *mimesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta (COSTA LIMA, 1980, p. 47).

Tragédia: falha e aprendizado

Como Platão, Aristóteles considera que a poesia tem um poder de transformação sobre as pessoas. O sinal da equação, porém, é invertido: nas reflexões aristotélicas, os homens têm um desejo natural e grande prazer em aprender e compreender as coisas. Nesse processo de aprendizado, a *mimesis*⁶ desempenha um papel não apenas positivo, mas fundamental: “O imitar⁷ é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (*Poética*, IV, 13). Olhando e se deleitando com as imagens, eles “aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’” (*Poética*, IV, 14).

O filósofo argumenta que, entre todas as formas de aprendizado, a privilegiada é a Tragédia.⁸ Com protagonistas admiráveis, ela oferece a oportunidade de

⁶ Vale lembrar que boa parte da obra de Aristóteles se perdeu; por isso, alguns termos empregados pelo pensador carecem de definições explícitas, como a própria *mimesis* e a *kárthasis*.

⁷ Mantemos a tradução de Eudoro de Souza.

⁸ Na comparação com a Comédia e a Epopeia, a primazia da Tragédia fica evidente: enquanto a primeira é “imitação de homens inferiores” (*Poética*, V, 22), a Epopeia e a Tragédia são, “ambas, imitação de

contemplação, reconhecimento e compreensão. Ordenando as ações e os acontecimentos aparentemente desconexos em um enredo, o drama oferece também a visão de uma forma unificada e inteligível para a vida. Cognição e emoção não se excluem nessa relação mimética, antes unem-se no aprendizado: o engajamento emocional intenso do espectador da performance trágica é o que vai produzir julgamentos éticos, a compreensão da vida e o prazer advindo desse conhecimento. Em outras palavras: as artes poéticas fornecem reconhecimento. Afetam nossas emoções e afetam nossa compreensão. Se em Platão a nascente filosofia se punha em confronto com a autoridade da poesia (para legitimar sua existência, aquela precisava marcar suas diferenças em relação a esta), em Aristóteles a poética funciona *dentro* da filosofia; uma está em relação com a outra. Na obra platônica, combate-se a ideia de que a poesia é uma via autônoma de acesso e propagação de conhecimento, prescindindo da filosofia; na *Poética*, a poesia e as emoções encontram-se imbricadas com a cognição.⁹

Observemos mais de perto a função da *mimesis* nesse processo. Os protagonistas da Tragédia são exemplares. Os reverses sofridos por eles, que são “homens melhores que nós”,¹⁰ espectadores, causam compaixão e também medo: se o mal aconteceu com ele, pode acontecer-nos também.¹¹ Somos convidados, portanto, a uma *identificação reflexiva*. Tendo compaixão pelo protagonista, temo-la também por nós e pelos outros homens, assim como, se tememos pela sorte do protagonista (mesmo quando ele próprio não teme), também o fazemos por nós e pelos outros homens. Esse processo mimético da identificação reflexiva possui constitutivamente dimensões de criação artística, de elaboração crítica (o espectador terá atitudes emocionais e éticas de julgamento, atração ou repulsa, aprovação ou reprovação) e sobretudo de alteridade e de

homens superiores” (*Poética*, V, 24). Porém, esta ultrapassa aquela, uma vez que “todas as partes da poesia épica se encontram na Tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na Epopeia” (*Poética*, V, 25).

⁹ Evidentemente, não queremos dizer com isso que Platão foi *superado* por Aristóteles. Não se trata de uma ruptura ou simples antítese. Aristóteles, como observa Halliwell, “conserva, e mesmo constrói seu pensamento sobre, um reinterpretado mimetismo” (HALLIWELL, 2002, p. 172). A também platônica doutrina do entusiasmo é mais uma evidência de como, ao longo da história, há muito mais mudanças de ênfase do que abandonos e criações de novos conceitos: o Romantismo, por exemplo, procedeu uma recriação do entusiasmo platônico, mas a fonte se deslocou do divino para o gênio. Mesmo hoje, o conceito permanece vivo nas discussões acerca do papel da inspiração na criação poética.

¹⁰ *Poética*, XV, 90.

¹¹ “podemos contemplar o nosso próximo melhor do que a nós mesmos e suas ações melhor do que as nossas” (*Ética a Nicômano*, IX, 9).

falta. O *mimena* (objeto da *mímese*) não *ocupa o lugar* de algo representado. Fica patente uma distância entre referencial, trabalho de arte e recepção. É feita uma distinção entre a *mímesis* e a fala do poeta *em sua própria voz*: ele se despersonaliza de si mesmo para personificar outro. Além disso, os heróis da Tragédia não espelham perfeitamente pessoas reais; são figuras de qualidades evidentemente hiperbólicas. Esses heróis também não se relacionam de forma transparente (ou: não se correspondem simetricamente) com o espectador, uma vez que os sentimentos vivenciados pelo personagem ecoam de forma distinta no receptor. Como observa Leonardo Gandolfi em reflexões acerca da *mímesis* aristotélica (tecidas em sua tese de doutorado sobre Carlos de Oliveira),

O que importa mais não é o grau de fidelidade ao objeto [...], mas o quanto ele se aproxima, atua e é atualizado por quem o experimenta. A imagem não é a coisa; e sim, a falta da coisa. Daí a grande importância da Tragédia. Algo de horrível está acontecendo diante de nós e ao mesmo tempo não está acontecendo, por isso permanecemos no teatro (GANDOLFI, 2007, p. 18).

Assistindo à Tragédia, o espectador dissocia a imagem vista (afasta-a da sua instância primeira, que é a performance) e a recontextualiza, dando-lhe novos vínculos e possibilidades. Esse desdobramento da *mímesis* é consequência de dois aspectos fundamentais e interdependentes da Tragédia: a verossimilhança e a unidade. Sobre a primeira, Aristóteles prescreve: “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (*Poética*, XV, 88). Essa verossimilhança aristotélica refere-se muito mais à coerência interna do drama do que à necessidade de semelhança em relação a uma realidade. Se o objetivo da poesia é o engajamento emocional do espectador, que lhe provoque terror e piedade para chegar ao prazer do conhecimento, é preciso que a tragédia se construa de forma persuasiva; e “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (*Poética*, XXV, 177). Esse certo desprendimento em relação ao real que a proposta ficcional aristotélica contém é reforçado em diversos momentos da *Poética*: quanto à coerência, um dos requisitos para a Tragédia, o filósofo diz que “ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente” (*Poética*, XV, 86). Mais adiante, observa: “verossimilmente muitos casos se dão e ainda

que contrários à verossimilhança” (*Poética*, XVIII, 109). Verossímil não é necessariamente, portanto, o que acontece no real da forma como acontece no real. Pois “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis” (*Poética*, XXIV, 158).

Indissociável dessa verossimilhança é a unidade. Na trama, cada ação é necessariamente ligada a outra, em um encadeamento causal que forma uma unidade com coerência própria.¹² A força desse encadeamento é tal que a sequência de acontecimentos se desenrola mesmo à revelia das intenções do herói. Daí os reveses que resultam no desfecho trágico, apesar de todas as qualidades do personagem principal – e é justamente a discrepância entre os merecimentos gloriosos do herói e o infeliz desenlace que provoca a compaixão dos espectadores, um dos objetivos da Tragédia.

Aristóteles imputa às artes miméticas (que pertencem à classe de *techné*) a necessidade de procedimentos altamente estruturados para atingir seus objetivos. Nesse sentido, pode-se pensar que a arte, para ele, segue o padrão da natureza (note-se a diferença entre esse conceito e o simplismo de que *mimesis* é imitação da natureza). Então: para Aristóteles, as artes produzem objetos cujo significado representacional é passível de ser reconhecido e compreendido; e a produção desses objetos é empreendida estruturadamente, de maneira a atender a esses objetivos (cf. HALLIWELL, 2002, p. 153). A consequência dessa estruturada coerência interna é que *não há mimesis do que existe*. A arte está no horizonte do possível e não no do real. A Tragédia, assim, não representa um evento histórico, mas uma sequência verossímil, que propicie ao espectador conhecimento e compreensão sobre a própria vida. Aquilo que pode acontecer com qualquer ser humano é o objeto da poesia; logo, é ela que oferece o conhecimento de um universal (no sentido de comum a todos os homens) *possível*, que permite o reconhecimento por parte do espectador, enquanto a história diria respeito apenas ao contingente, a um particular.¹³

¹² “[...] o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (*Poética*, VIII, 49); “Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (*Poética*, X, 59).

¹³ [...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e

A obra de arte não meramente indica ou evoca ações ou emoções reais. Ela opera ações e emoções; estas são atuadas (encenadas) e atualizadas, construídas dentro do mundo ficcional.¹⁴ A poesia abre-se para o imaginário – “o poeta deve ser mais fabulador do que versificador” (*Poética*, IX, 54); no entanto, a necessidade de alguma ligação com o real permanece para que se complete o ciclo da *mimesis* com o reconhecimento e compreensão por parte da audiência. Em outras palavras: o mundo da poesia é imaginário, mas é preciso também que seja um mundo partilhado – e isso se dá por via de ligações com o real reconhecido, ou seja, partilhado por escritor, texto e leitor.¹⁵

A *mimesis* nasce, portanto, de uma falha (a distância entre referencial, ação ficcionalizada e recepção) e de reelaborações desta. Ela é um movimento que incorpora importantes aspectos diferenciadores da teoria aristotélica, intimamente ligados entre si: o caráter ficcionalizador; o trabalho (no sentido de a obra de arte não ser apenas um espelho, mas um produto artístico/artesanal); o distanciamento reelaborativo por parte do espectador e o prazer como via para o conhecimento, em relação complementar (e não excludente) de emoção/cognição.¹⁶

Mimesis e referência na segunda metade do século 20

outro as que poderiam suceder. (*Poética*, IX, 50). “[...] a poesia é algo de mais sério e filosófico do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu” (*Poética*, IX, 50).

¹⁴ [...] a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. [...] na Tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas *assumem caracteres para efetuar certas ações*” [grifo nosso] (*Poética*, VI, 32); “sem ação não poderia haver Tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (*Poética*, V, 33).

¹⁵ Leonardo Gandolfi relaciona a *Poética* a outros textos aristotélicos, *Física*, *Metafísica* e *De Anima*, para pensar o movimento mimético e sua relação com realidade: “Diferente da *mimesis*, no *imitatio* o que mais importa é a aproximação do objeto estético da *phýsis*. Não que essa *phýsis* fosse desinteressante para Aristóteles; pelo contrário [...]. Mas ela só adquiriria razão de ser quando posta em movimento, ou seja, quando entrasse no jogo com o espectador, quando se tornasse *páthos*” (GANDOLFI, 2007, p. 19). Na sequência de suas reflexões: “O que propomos é a possibilidade de encarar a construção mimética como o ato cuja potência seria a realidade” (GANDOLFI, 2007, p. 22). Em outras palavras: a *phýsis* – que, no estudo de Gandolfi, é tomada principalmente como paisagem – seria a potência para a obra; e esta, por sua vez, seria a potência para o receptor. Assim, “da mesma forma que o texto atualiza a potencialidade do real, o leitor atualizará a potencialidade que para si é o texto” (GANDOLFI, 2007, p. 23).

¹⁶ Em contraste, observa-se como, em Platão, se salienta o perigo da *mimesis*: este derivaria da identificação empática, em um processo emotivo que excluiria a cognição.

Nas décadas de 40 e 50, o neorrealismo, com fundamentação marxista, esforçava-se por comunicar o mais claramente possível sua ideologia, privilegiando um sistema de representação facilmente decodificável pelo público leitor, com linguagem e imagens que lhe fossem familiares. Na década de 60, essa formulação de matriz ainda positivista foi posta em causa. A percepção de um esvaziamento do real e do empobrecimento da transcendência, de que Ruy Belo é exemplar – “É muito triste andar por entre Deus ausente” (BELO, 2009, p. 162), “mesmo ao falar de deus eu me esqueço de deus” (BELO, 2009, p. 519), diz o poeta que pertencera ao Opus Dei –, deu forma a escritas de solidão e distopia, que iriam se manifestar de diferentes maneiras nos autores dos anos 1960 e da década seguinte. A questão da referência em poesia deslocou-se da aceção do realismo estético (em que referencialidade e denotação se confundiam, pressupondo um “real” pré-discursivo e objetivo, a que a escrita remeteria), herança da leitura feita da Antiguidade pelos renascentistas, para a ideia de que referenciar poderia ser redescrever e, assim, reescrever – noção mais afim, como visto, ao conceito de *mimesis* desenvolvido por Aristóteles, tomando a falha, a distância entre referente, obra e leitor, como ponto de partida.

Em Portugal, isto que ficou conhecido inapropriadamente¹⁷ como “crise da mimese” tem raízes na revisitação ao Simbolismo e à tradição modernista, passando ainda pelas teorias do formalismo russo e do estruturalismo. A obra de Carlos de Oliveira, sucessivamente reescrita pelo autor¹⁸ de modo a ultrapassar a submissão ao cânone neorrealista e abrir espaço para inovações, concretiza o desmoronamento de um real aparentemente preestabelecido e não problemático.

Ao não persistir na mesma relação de mundo do neorrealismo social, os poetas dos anos 60 e 70 distanciaram-se tanto de uma visão teleológica da história (e de sua suposição de fim utópico) quanto da possibilidade da transparência (ou perfeita correspondência entre o dito e o dizer) da linguagem. O que não quer dizer, como

¹⁷ Pois que a única *mimesis* em crise é a dos realistas e neorrealistas, herdada dos renascentistas.

¹⁸ De edição para edição, o poeta reescreveu e mesmo descartou diversos de seus textos. Em nota à sua última recolha poética, adverte: “O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. [...] Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra” (OLIVEIRA, 2003, p. 373).

observa Rosa Maria Martelo,¹⁹ que se desrealizou completamente o discurso. O texto não deixa de estar ligado à realidade – foi esta que se esvaziou, virtualizou, por conta da percepção de que o real é uma construção intersubjetiva e em permanente metamorfose, sujeita a pontos de vista variáveis. Essa percepção desmascara a eleição de um *estado de realidade* como mais “verdadeiro” do que outros, mostrando que qualquer dado *real* é apenas uma, entre tantas possíveis, ficção (ideologicamente) construída. Por conseguinte, o status de mais “realista” ou “referencial” conferido a qualquer discurso tem mais a ver com um “efeito de familiaridade relativamente aos padrões textuais utilizados do que com a existência efectiva de um grau superior de informação” (MARTELO, 1998, p. 32).

A relação transparente e imediata entre palavras e coisas passa a representar uma ilusão arriscada: o perigo é o risco de admitir qualquer coisa – uma ideologia, uma visão de mundo, um dizer – como transparente ou natural, e não como uma ficção parcial e construída. O que os de 60 e, mais tarde, de forma um pouco diferente – mais agravada, talvez – os de 70 fazem é desnudar esse real virtualizado.

A resposta poética à leitura e à vivência *moderna* do real (moderna no sentido de uma estética vinda de Baudelaire que, em 1960, se faz com uma retomada da tradição mais radical modernista e, em 1970, na reativação de uma forma mais *lato* da modernidade)²⁰ pode se dar de diversas maneiras. Em Ruy Belo e João Miguel Fernandes Jorge (daqui em diante, referenciados simplesmente como RB e JMFJ), a questão da paisagem funciona como princípio ordenador: longe de ser apenas cenário ou metáfora para estados de alma, ela configura o escrever de mundos e subjetividades. E é a imagética marinha, em especial, que perpassa suas escritas. Ambos derramam à volta um “olhar de mar” (BELO, 2009, p. 803): “Deixemos o mar envolver essas frases”, propõe JMFJ (JORGE, 1988, p. 141); “sou/como quem de repente muitos séculos depois presente / que foi no fundo um só poeta líquido”, “Eu quero ouvir aqui cantar o mar / eu quero à noite ver aqui as vagas alvejar/e derrotar a sombra e devastar a terra / Eu espero ver-me aqui violenta vítima do mar”, ressoa RB (BELO, 2009, p. 734). Estética e também eticamente, os poetas voltam os olhos para a praia, o mar, as ondas, a

¹⁹ Refiro-me ao livro originado da tese de doutorado defendida por Martelo em 1996. No texto, a autora aborda a reformulação da noção de referencialidade no texto literário, desvinculando-a da denotação. Cf. MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

²⁰ Cf. MARTELO, 2007, p. 40-41.

areia, ventos, gaivotas, em ligação da espacialidade com o fazer poesia que transcende a esfera temática ou rítmica.

O sujeito experimenta a paisagem, relaciona-se com ela em sua concretude. As “coisas poéticas” têm a ver com “processos físicos”, para JMFJ, que completa: “não são metafísica, por isso tenho de ater-me, por pouco que saiba, ao sítio do mundo que me foi dado” (JORGE, 1981, p. 11). “A experiência é sempre imprescindível ao poeta, mesmo que só seja para dela se evadir através da arte”, afirma RB (BELO, 2002, p. 59). E, mais adiante: “O poeta, embora culto e senhor da sua técnica, parte da realidade ou – como disseram os clássicos e nós podemos voltar a dizer – imita a natureza” (BELO, 2002, p. 60). O que, para alguém que desconhecesse a obra beliana, poderia parecer um distanciamento em relação à *mimesis* aristotélica e aproximação de uma noção redutora da ideia de *imitatio* é, na verdade, perspicácia de um leitor declarado de Aristóteles: “A minha poesia é, em primeira linha, quotidiana, e refere-se imediatamente a um certo espaço; mas vê esse dia e esse espaço ‘à transparência’, como diria Sophia de Mello Breyner Andresen, e eles funcionam como membro expresso da metáfora que esconde um outro dia e um outro espaço. O homem, tal como a arte o vê, *é não só aquilo que é, mas também aquilo que será ou que poderia ser*. Daí Aristóteles ter chegado a considerar a poesia mais filosófica do que a história”, lembra RB em outro texto, com grifos nossos (BELO, 2002, p. 17).²¹

Para experimentar a *matéria-emoção*²² que é o poema, o sujeito deve abrir-se ao mundo; constituir-se com ele e com sua experimentação. Dentro/fora, subjetividade/objetos entrelaçam-se, se olham, se interpenetram. Formam uma só carne, um corpo:

²¹ Não se quer, aqui, colar os autores modernos aos gregos – isso não teria cabimento algum. Procuramos, fundamentalmente, observar a importância de ir às fontes – ao menos, antes de perpetuar inadequadamente determinados termos (em especial, se eles se prestarem a denegrir a produção de outrem). O que Ruy Belo, João Miguel Fernandes Jorge e demais (bons) poetas fazem é isto: ter cuidado com o que se lê e, a partir desse cuidado, elaborar seus próprios saltos. É o que RB faz, por exemplo, na sequência de um dos fragmentos já citados, ao partir de Aristóteles – efetivamente lido – para dele abrir uma nova distância. O período que transcrevemos no corpo do texto será repetido aqui para melhor contextualizar sua sequência: “A experiência é sempre imprescindível ao poeta, mesmo que só seja para dela se evadir através da arte, a qual nessa medida assume *uma função catártica relativamente ao próprio autor e não apenas quanto aos sentimentos do espectador, única hipótese contemplada por Aristóteles ao definir a tragédia*” (BELO, 2002, p. 59) [grifos nossos].

²² Expressão que dá título a um dos livros de Collot. Matéria da linguagem e experiência sensorial do mundo: “C’est par cette liaison que la signifiante poétique est matière-émotion” (COLLOT, 1997, p. 62).

Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la lettre contre la signification, c'est manquer l'essentiel, et le plus difficile à penser, qui est leur implication réciproque. La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots²³ (COLLOT, 1997, p. 5).

[o sujeito] pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21)

No livro *Alguns círculos*, em sequência de textos em que JMFJ se dedica a investigar o corpo (seus movimentos, o espaço que ocupa, sua visibilidade, as relações com palavra, morte, imagem), desenham-se uma paisagem, uma materialidade corpórea e uma subjetividade moventes, líquidas – como o horizonte, o cotidiano ou a poesia – e coparticipantes. Mar, água, praia, vento urdem questionamentos acerca do sujeito (meu ser; eu existo aqui por quanto tempo; que quero eu fazer), das imagens, do escrever poético e da duração das coisas:

Um corpo cai. Onde um corpo cai

Participo
sobre este horizonte de mar
sobre este cotidiano de água

corpo que se move movendo-se o meu ser
quase água quase fadiga (JORGE, 1987b, p. 132).

Uma terra está no meio do mar.
Procuro a distância que nos separa
[...]
A erosão da terra. A luz vinda de todas as partes do mar.
Corpo ou instante
tomada terra contra toda esperança. A ilusão da terra. (JORGE, 1987b, p. 133).

A praia
(quem o sabe por entre o que se paga com a morte?)

²³ Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação é perder o essencial, e o mais difícil de ser pensado, que é sua implicação recíproca. A poesia moderna nos convida a nos libertar dessas dicotomias, para tentar entender como o sujeito lírico se constitui em relação ao objeto, passando especialmente pelo corpo e pelos sentidos, mas que faz sentido e nos move através da matéria do mundo e das palavras (tradução nossa).

o perigo desta imagem de onde vem o nome praia
(eu estou eu existo aqui por quanto tempo?)

inadequado jogo inadequado corpo a praia o vento
quase
o limite do frio: que quero eu fazer com esta praia? (JORGE, 1987b,
p. 139).

Em Ruy Belo, assiste-se também à imbricação líquida de paisagem marítima e sujeito, em desassossego de ondas, verso, memória, subjetividade e interrogações sobre começos, fins, vida e morte:

A memória é em mim memória do mar
quando lembro quem fui oiço o mar a marulhar
mesmo quem sou esta inquietação
este eterno começo sem começo
este deixar as coisas afinal por acabar (BELO, 2009, p. 793).

mar dramático e verde dever de eu o ver
no verde desespero por que espero
árvore verde do pressentimento
aqui ou no mês de agosto em que me gasto
e entre mar e eu sozinho eu
que há muito me demoro nesta terra (BELO, 2009, p. 794).

depois de tudo isto busquem-me no fundo desta luz
da luz fundente ao longe sobre o mar
no eterno sorrir de coisas róseas
no doirado poente do meu rosto adolescente
escolhos e medusas e corais vento do largo
setembro marés vivas cabeleiras ruivas (BELO, 2009, p. 801).

“Participo”, “este”, “esta”, “desta”: os dêiticos evidenciam a condição participante do sujeito em relação à paisagem – que, no entanto, não se apresenta como quadro estático e bem acabado, oferecendo refúgio romântico, utopia de integração ou identificação entre sujeito e mundo. Nos poemas, leem-se terra erodida, horizonte de mar (distância e instabilidade), perigo, mar dramático (verde desespero), árvore verde do pressentimento; e mesmo o “eterno sorrir de coisas róseas” ou o “doirado poente” são pinturas de morte. O estar no mundo é problemático, incerto. Flutua em ilusão, movência, em luz que se reflete em mil estilhaços de água e funde planos perspectivas.

O “inadequado jogo inadequado” de JMFJ é “este eterno começo sem começo” de RB: a inquietação do sujeito no mundo e na poesia.

A estrutura significativa da paisagem é tensionada por ambiguidades, instabilidades e lacunas. Em certos poemas, os contornos perdem definição, criando limiars, periferias, janelas, beira-mar; espaços de interpenetração ou sobreposição de elementos.²⁴ O litoral desenha-se com areias sujeitas ao vento, aves flagradas em pleno voo – existências que *são* apenas em sua mobilidade, no que têm de incapturável. Em uma dialética de visíveis e invisíveis, de horizontes externos e internos variáveis, convivem na paisagem sombras, lados ocultos, espaços não abarcados pela visão. Vazios que também significam.²⁵

Esta praia esta paisagem de dunas
– joinas canas juncos
memória reduzida ao círculo de uma ave
ora nascendo
ora errando
ora ocultando o voo
por uma duna mais

horizonte de horizontes. Esta praia. (JORGE, 1987b, p. 52).

Aves tão numerosas como as areias do mar
vieram até nós sobre as dunas a voar
traziam pendurado o grande véu da sombra (BELO, 2009, p. 260).

Como as paisagens, as subjetividades também mostram-se inconstantes, em permanente movência; incapazes de encontrar um reconhecimento para si mesmas, fechar uma identidade, seja na linguagem ou nos traços corporais. Nome e corpo são insuficientes, anacrônicos, descolados. “Eu sou agora irmão do narrador meu próprio / irmão / testemunhando a aventura / fixada de tanta outra maneira” (JORGE, 1987b, p.

²⁴ “Talvez possa chorar à periferia a beira-mar da minha vida / talvez seja cantar o último recurso / [...] / Talvez nos reste uma janela sobre a madrugada / cingindo o rosto aos mais distantes gestos” (BELO, 2009, p. 144). “Eu vi subir / o mar sobre a areia do mar” (JORGE, 2000, p. 63).

²⁵ Mais uma vez, são úteis as reflexões de Michel Collot, para quem “as falhas no visível são também o que articula o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos: o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver. A estrutura do horizonte da paisagem revela que ele não é uma pura criação de meu espírito, pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma convivência. Ela lhe dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo.

Enfim, essa limitação do espaço visível contribui para assegurar a unidade da paisagem. Justamente porque não se dá a ver por completo, a paisagem se constitui como totalidade coerente; ela forma um ‘todo’ apreensível ‘de um só golpe de vista’, porque é fragmentária.” (COLLOT, 1986, p. 212, 213 e 214). Apud GRIMM, Denise. Texto traduzido para sala de aula.

87). “vejo com mágoa que incessantemente passa a água / E eu que passo quando vejo que ela passa / que sou eu próprio água que circula e passa” (BELO, 2009, p. 488); “e regresso a um rosto onde nunca estou” (BELO, 2009, p. 158); “se sou alguma coisa sou-o sem saber” (BELO, 2009, p. 670). Em permanente passagem, os sujeitos arrastam restos, fragmentos – e, também, lembranças. Na configuração poética da memória, seja ela coletiva ou individual, o mar é o bastidor em que se tecem a fugacidade e o cruzamento de tempos: “Um galeão navega os mares d’Oriente / nesse triste fluir a que se chama memória, / ainda ferem os dias de hoje / as suas velas (JORGE, 1997, p. 18); “Era um domingo lembro-me e lembrando é agora domingo na minha memória / memória fugitiva com a água” (BELO, 2009, p. 551-552).

O sujeito despossui-se e nega-se a si mesmo, e é justamente nessa negação e desapossamento que reside a única forma de identidade e existência: “Vivo de aparências vivo de ilusões”; “escrevo para existir e tenho vergonha de fazer ler” (JORGE, 1987b, p. 76); “Olha meu amigo / o que se promete raramente se cumpre e eu / eu sou tão infiel a tudo” (JORGE, 1987b, p. 77-78); “Não tenho mais canções / nem horas de navegantes” (JORGE, 1981, p. 20). A afirmação da existência, portanto, não exclui o *não*, a falha, o ilusório: ao contrário, é ali mesmo que ela se faz. Em “Discurso branco sobre fundo negro”, RB leva essa afirmação à última consequência: tudo – incluindo o mar e o homem – se afirma na destruição:

Sob essa calma condição humana
 só o que não existe de verdade existe
 mesmo quando em negar persiste a mínima identidade
 Nunca como na morte a vida se afirmou
 [...]
 e até o mar se afirma na destruição
 a que as ondas que ele é procedem ao quebrar na areia
 [...]
 Homem sujeito ao tempo em vão me rebelei
 e se jamais alguém eu dominei
 muito menos a mim me dominei alguma vez (BELO, 2009, pp 711-715).

Negação, morte, destruição. A paisagem marinha expõe o que falta, o que fracassa na relação do homem consigo mesmo, com o tempo e com o mundo. E expõe,

também, a insuficiência da linguagem. “Dar um nome a este mar é impossível”, escreve JMFJ (JORGE, 1981, p. 104), que questiona:

Hoje os poderes estranhos são
os nossos desejos. Não há ciência
do mar porque o mar é
um ritmo. Como representá-lo? (JORGE, 1987a, p. 21)

Como hei-de prometer as coisas
que se movem no mar

os dedos que demoram na leitura

os modos que tecem devagar
o escuro a tocar-nos
nome novo
adormecem na areia
os quartetos
sob as cordas dos barcos

as mãos
sob as águas dos peixes

onda a onda
como hei-de prometer as coisas (JORGE, 1987a, p. 25)

Insuficientes são as palavras; e também movediças, fugazes:

Nenhum robinson cruzeó povoa a minha ilha
Sou homem da palavra aquilo que mais passa
e ao mar e ao vento imolo o que na areia escrevo (BELO, 2009, p. 545)

É justamente naquilo que mais passa que se afirmam o existir e o escrever. “A palavra parte do inquietante, do caminho por / que me perco, sentido que é dito e não tomamos” (JORGE, 1987a, p. 86); “Isto quer dizer / esta praia este mar é a forma possível de atenção / oceano visível mostrado por mim” (JORGE, 1987b, p. 56). A escrita, como tudo o mais, é passageira – “sinto que é de matéria breve que/tenho composto todos os meus objetos” (JORGE, 1987a, p. 88). Imbrica-se com a subjetividade e com o mundo e, como eles, é “filha do tempo”, ainda que deva lutar

para vencê-lo.²⁶ A movência de matérias, percepções, palavras e subjetividades atravessa os poemas, como aquele em que JMFJ começa com rochas se transformando “por temperatura ou pressão por mudança” noutras rochas e encerra com a terra mudando o sujeito “por mudança por temperatura e pressão” (JMFJ, 1987b, p. 46). Neste poema, o local privilegiado das transmutações é a praia – do vento, do “tempo areia/instável acto”. Praia/poema de rochas/signos que se transformam, onde o sujeito teima em estar/escrever, percorrer e testemunhar:

Por esta praia o vento chega
enquanto certas rochas se transformam
por temperatura ou pressão por mudança
noutras rochas.

Tu não vens?
O que me falta depois de muitos anos
esta resistência eu separo.

Ainda aqui estou, a teimosia
é também um facto de civilização.
Testemunho percorro o tempo areia
instável acto
frase dominando entre mim e o objeto.

Que
o sol demore.
Mesmo a areia que tempo levou a nascer?

O contrário do mar é o poema
espécie de navio
se por acaso abril é quase verão.

Se não souber o verso destas frases
a culpa não é minha digo-o
de mim para mim a terra mudou-me
por mudança por temperatura e pressão. (JORGE, 1987b, p. 46).

Em RB, podemos voltar ao poema “Discurso branco sobre fundo negro” para observar o enlaçamento de sujeito e palavra no passar incessante imolado pelo tempo:

²⁶ Citamos RB: “A palavra poética tem, em segundo lugar, de vigorar para além da conjuntura que se verificou com o seu nascimento. Tem de subsistir, muito embora as coisas sejam transitórias e morram. Tem de vencer o tempo. As vicissitudes por que passa resultam sempre da sua condição temporal. É filha do tempo, a sua vida tem de dar testemunho das circunstâncias que a viram nascer. E, no entanto, tem de vencer o tempo. Tem de poder ser dita na ausência da coisa que o tempo matou” (BELO, 2002, p. 77).

O tempo escreve dia a dia sobre a areia
palavra por palavra a pura história
de quanto passar por passar incessário fui
e nem dessa beneditina história ficará memória
Sopra sobre os meus dias o vento norte
mata-me o mesmo sol que me dá vida
emaranha-me a máquina do mundo
e tudo era no fundo simples era nada mais do que passar (BELO,
2009, pp 710-711).

Na busca sabidamente fracassada que é o escrever, o que se pode é justamente expor as lacunas, mostrar o que falha: “é da palavra errante que / devemos falar, da distância / das coisas ou da cor do mar”, defende JMFG (JORGE, 1987a, p. 34). As tensões não são resolvidas, mas *dadas a ver*:

Do mar o que existe é incolor.
Peixes. Objectos perdidos.

O sol é barco movendo-se
pelo caminho mais curto.

O corpo a imagem contraída do mundo,
verdadeira e falsa. (JORGE, 1987a, p. 38).

A porta abre-se temos sono
não soubemos guardar do mar
o momento exacto (JORGE, 1987a, p. 72).

Exercita-se uma nomeação que se afirma com (e não apesar de) suas fendas²⁷ e sua movência (pelos significados incessantemente atualizados na relação uns com os outros e pelo leitor; em seus diálogos com os demais textos do autor e com outros textos): “verborum vetus interit aetas / e a palavra, essa, não voltará mais”; “Não há mais folha ou casa ou alegria onde habitar” (BELO, 2009, p. 155). Nome de água (JORGE, 1981, p. 43), canto líquido (BELO, 2009, p. 740) é o que se entoa nessas poesias.

A questão da paisagem nas poesias de JMFG e RB é, assim, uma afirmação da *potência do falho* (e tratamos por *falho* tanto as distâncias críticas e reelaborativas entre

²⁷ “Um rei procura os limites do mar, / o poeta o sono através da unidade.” (JORGE, 1987a, p. 39), escreve JMFG para, adiante, observar: “Fim ou movimento? Toda a / unidade será sempre uma / ausência e um excesso.” (JORGE, 1987a, p. 45). E Belo escreve: “Sem alteridade não há unidade / a poesia pode muito para mim / pois vem iluminar os meus fantasmas” (BELO, 2009, p. 846).

real, texto e subjetividades quanto os ocultos e os invisíveis, os indizíveis, os inapreensíveis; os hiatos de memória, as ilusões; as erosões da matéria, as lacunas da percepção sensível). Ao pôr em cena as falhas de corpo, mundo e escrita, esses textos não tentam resolver as questões provocadas por elas nem cedem à tentação de ignorá-las, estabilizá-las ou neutralizá-las. O que fazem é exibi-las, assumi-las em toda a sua impossibilidade de solução ou religação. Mais do que isso: essas escritas *operam* tais falhas, que são atuadas e atualizadas, *construídas dentro* do mundo poético.²⁸ Ao fazê-lo, reconhecem-nas como parte inelutável de qualquer parte ou todo; condição mesma para a existência e a escrita. É, portanto, a partir do que se conhece, da experiência do cotidiano com tudo o que ele tem de falho, que esses poetas alargam os limites para “o passível de ser concebido”, a *energeia* – ainda que com a ânsia, de antemão sabida frustrada, de perscrutar o inconcebível. Daí a perene busca que é a poesia.

Referências

- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Todos os poemas*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- COLLOT, Michel. Points de vue sur la representation des paysages, *L'Espace Géographique*, n. 3, 1986.
- _____. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- GANDOLFI, Leonardo. *Mundo comum e povoamento da paisagem: ler com O aprendiz de feiticeiro de Carlos de Oliveira*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa e Africana. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *O roubador de água*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Presença, 1987a. v. 1 (*Sob sobre voz e Porto Batel*).
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Presença, 1987b. v. 2 (*Turvos dizeres e Alguns círculos*).
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Presença, 1988. v. 3 (*Meridional, Vinte e nove poemas e Direito de mentir*).
- _____. *Não é certo este dizer*. Lisboa, Presença, 1997.
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Presença, 2000. v. 6 (*Tronos e dominações e Pelo fim da tarde*).
- MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- _____. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 4. ed. Lisboa: Vega, 2002.

²⁸ Propositamente, retomamos expressões empregadas quando este artigo tratava da tragédia.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PLATÃO. *A República*. Trad., introd. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Minicurrículo

Doutoranda em Letras (Literatura Portuguesa) na Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa da Capes. Possui mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela mesma universidade; especialização em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, também pela UFF; e graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003).