

O Livro Porético

SILVA CARVALHO

Para se poder compreender minimamente a estrutura de um livro porético, e a sua concomitante diferença com a dos outros livros de poesia que ainda povoam os escaparates das cidades do ocidente, é preciso falar um pouco de como se fazia e ainda se faz, de uma maneira geral, um livro de poemas a partir, digamos, do Romantismo. Num porisma (palavra que veio substituir a palavra poema no contexto da linguagem porética) aparecido no livro *Crítica das Representações*, que por sua vez fazia parte de uma mais vasta Trilogia Porética, escrito em 1992, intitulado NA DIMENSÃO DO LIMITE, lê-se:

Onde havia uma disfarçada antologia,
o Livro, composto dos melhores exemplos
concedidos pelo trabalho de linguagem
ou pela revisão da musa antiquíssima,
e dispostos arbitrariamente em efeito
de significação e de sentido, trouxe
o livro de poemas escrito num paroxismo
do tempo, composto como uma exigência,
senão narrativa, pelo menos romanesca,
em que cada poema retoma do que lhe é
anterior a voz e o problema, para ceder
ao que lhe segue a renovada euforia
de uma luta na azáfama da contradição.

O que pretendia dizer com esta estrofe, parece-me evidente, é que os poetas, ao comporem os seus livros de poesia, porque se tratava efectivamente de uma composição, como quando se fala das composições pictóricas, iam ao acervo de poemas escritos e guardados ao longo de vários anos na famosa e mítica gaveta e faziam uma escolha criteriosa, primeiro daqueles que lhe pareciam os melhores para serem publicados naquela ocasião (emendando-os aqui e ali caso fosse necessário para depois não destoarem no conjunto a que iriam pertencer) e depois dedicavam-se a todo um trabalho propriamente organizativo, isto é, de ordenação de poemas a partir, geralmente, de temáticas que formariam secções ou partes no caso dos livros de um conteúdo mais abstractizante, por ser especulativo ou manifestamente filosófico, ou então procurando que cada livro, neste caso lírico-sentimental, fosse analogicamente uma reprodução da vida humana, com um começo e um fim, como em qualquer uma história, fosse ela incipiente ou mais elaborada e complexa, mas tentando sempre dar ao volume aquilo que o poeta pensava que seria uma coesão e uma unidade, e sobretudo, a partir do Romantismo, uma visão do mundo que fizesse sentido, já que caberia ao poeta vir colocar a ordem onde ela aparentemente não existia, e estou a pensar não só em poetas como Wordsworth no princípio do século XIX, ou um pouco mais tarde em Shelley com a sua famosa defesa da poesia, mas também e ainda em poetas modernistas e francamente anti-românticos como T.S. Eliot, quando saudou tão efusivamente o aparecimento do *Ulisses* de Joyce, tentativa, segundo ele, de se pôr alguma ordem na anarquia que então reinava no mundo de língua inglesa, para não

dizer no mundo *tout court*. Pois que se pensava que, com a morte de Deus, ocorrida muito antes do anúncio estrondoso feito por Nietzsche, e que teve lugar aproximadamente logo a seguir à revolução francesa, ou por essa altura, caberia ao poeta as funções de sumo sacerdote num mundo sem religião, ou de uma religião sem Deus. O poeta era eminentemente um *sense giver*, a sua função, ainda que disfarçada num projecto lírico, às vezes e no melhor dos casos, lírico-especulativo, essencialmente ideológica, como não poderia deixar de ser.

Foi assim e tem sido assim, que eu saiba, em Portugal, a menos que os poetas estejam a fazer outras coisas e por timidez não digam nada a ninguém, pensando que seria uma grave indiscrição revelarem a maneira como apresentam os seus livros ao público. Eu estou convencido que o máximo que se possa estar a fazer actualmente por estas paragens é aquilo que os americanos chamam de sequências, já que, e como diz M. L. Rosenthal no seu ensaio *We Begin These Sequences Lightly*, “every volume of new poems all written within a limited time-span will tend to be a sequence, something a poet like Yeats was extremely conscious of in arranging his individual volumes.” Logo, a sequência dos anos cinquenta, sessenta e setenta americanos, tem já como antecessores modernistas do calibre de um Yeats. A diferença entre a sequência (encalhada entre o modernismo e o pós-modernismo americanos) e a disposição temática dos livros de poesia anteriores, é que agora existe, devido ao curto espaço de tempo em que os poemas são escritos, uma tonalidade afectiva (*affects*) que os vai envolver ou deles vai emergir, mas o arranjo ou a ordenação dos poemas no interior do seu conjunto continua, como aliás Rosenthal nos confirma mais de uma vez neste artigo. “But a clear order will emerge, at least in the final stages, if the group of poems is anything like a true sequence generated in the heat of a strong overriding drive of feeling.” Isto é, os poemas não surgirão pela ordem em que foram escritos, não se respeitará a sua temporalidade, o acaso e a data da sua eclosão, dado que assim o poeta não conseguiria transmitir ao leitor um sentido e uma visão do mundo que fosse coerente e evitasse a dispersão, nada mais fazendo que corroborar o aparente caos que parece ser a realidade para muita gente. Vejam como ele explica a estrutura de um dos seus livros, ou, já agora, de uma das suas sequências: “The strongest poem, probably, comes at the beginning – such, at least, was my intention, so that the rest of the sequence would, as it were, arrange itself around it and take off from the various implied dimensions. (...) The success of the poem, it seems to me, is entirely a matter of the conviction of each part, of the succession of the affects, and the placement of the sections in relation to the opening poem’s close-up of one young man whose disastrous condition embodies many kinds of ambiguous and precarious predicaments. A powerful thrust forward, a number of hesitant forays thereafter, and then movements of great intensity just before the circus balancing act at the end – such, at least, is the structural *aim* as finally conceived.” Já antes, em relação a outro poema, Rosenthal tinha dito: “Perhaps that will be the final poem of my sequence, on the desperate day I declare it completed for the time being.”

Primeira conclusão: a ordem em que vão aparecer os poemas vai ser completamente arbitrária. Cabe ao poeta decidir qual será o primeiro e o último, independentemente da data da sua escrita. Não é por acaso que Rosenthal afirma que o poema mais forte aparecerá provavelmente no começo. Quem decide do valor desse poema? O próprio poeta, isto é, o artista. É a sua função, o seu ofício, o seu trabalho. É preciso lembrar que a arte é a tradução latina do termo grego técnica e que técnica significava poder, uma certa capacidade de fazer coisas. O poeta é o fazedor, que depois, muito

religiosamente, acabou por usurpar a Deus o cognome de criador, seja por uma espécie de mimetismo ou mesmo por uma ousada reivindicação.

Segunda conclusão: o sucesso do seu livro entrevisto como uma sequência ou já um poema longo constituído de poemas individuais, consistirá no acerto da colocação das secções em relação ao poema do começo, trabalho de um puzzle que será feito independentemente da data em que esses poemas foram escritos. O tempo, ou mais propriamente, a temporalidade, não existe na estética do poema sequencial: estamos ainda, como no modernismo, diante de uma forma espacial, de colagem e montagem, em que temas e conteúdos determinam o agenciamento da acção, ou daquilo que a teoria literária americana (um William V. Spanos, por exemplo) especifica como a espacialização do tempo. Rosenthal parece, no começo do seu artigo, estar longe de uma estética aristotélica, pois nos diz que quando começa a escrever os poemas não possui nenhum plano nem nenhuma ideia pré-existente que o mova. Mas uma vez estes escritos ele começa a agir em termos aristotélicos, já que uma ideia começa a formar-se no seu espírito, o como deverá aparecer o livro, e assim o produto final vai ser muito mais importante que a sua produção, e daí a necessidade fundamental de um *telos*, pois tudo tem que se conjugar em favor de um fim ou de um desfecho para que o sentido possa emergir da sequência. Uma sequência aberta não faria sentido. Não estamos perante um processo que poderia trazer ou explicitar acaso e contingência e dispersão. A sequência, com todas as suas peripécias, tem que ser fechada ou, como os próprios poemas individuais, ‘self-contained.’

No entanto, todo este trabalho poético à procura de uma estrutura que contenha a ordem e o rigor (“But as the implicit dynamics come more and more into the foreground an order emerges; we are improvising a game of considerable rigor in its own terms.”) não deixa de revelar em Rosenthal um amargo de boca, caso contrário não teria que confessar muito ingenuamente que para pôr um ponto final em todo esse processo poético e artístico para levar a sequência ou o livro à completude, esse dia será de desespero e não de júbilo (“on the desperate day I declare it completed”), como se esperaria de um artista ao ver a sua obra acabada.

Do que ficou dito, podemos dizer que estamos ainda muito longe do livro porético. No entanto, o livro de poemas encerrando uma certa tonalidade afectiva derivada pela sua escrita ter sido consumada num breve espaço de tempo (“limited time-span”) corresponde sem dúvida ao «trouxe/ o livro de poemas escrito num paroxismo/ do tempo».

Simultaneamente à existência da sequência aparece na poesia dos Estados Unidos uma outra estrutura, essa sim, mostrando afinidades excepcionais com a linguagem porética, e, por conseguinte, com o livro porético, que lhe são muito posteriores, pois os textos críticos que conheço remontam já aos anos sessenta, e é por um extracto desses textos que agora se retoma este pequeno ensaio para se poder compreender o que é um *serial poem*, e que eu traduzirei por poema serial ou mesmo por série. Pertence ao poeta Jack Spicer (1925-1965), linguista de profissão, a passagem que vou citar, retirada dos seus *Excerpts from the Vancouver Lectures*, de 1965. Diz assim: “A serial poem, in the first place, has the book as its unit as an individual poem has the poem as its unit, the actual poem that you write at the actual time, the single poem. And there is a dictation of form as well as a dictation of the individual form of the individual poem. And you have to go into a serial poem not

knowing what the hell you're doing. That's the first thing. You have to be tricked into it. It has to be some path that you've never seen on a map before. I think all my books as far as they are successful have just followed the bloody path to see where it goes, and sometimes it doesn't go anywhere. What I'm saying is you have a unit, one unit the poem, which is taken by dictation, and another unit, the book, which is a more structured thing. But it should be structured by dictation and not by the poet. And when the poet gets some idea – oh, this is going to amount to this or going to amount to that, and he starts steering the poem himself – then he's lost in the woods. And the brambles are all about. Or else he pulls out a boy scout compass and goes back to the nearest bar.”

Ora muito bem, o que há nesta passagem que possa ser identificado como já um modelo incipiente do livro porético, e o que há aqui que levanta algumas dificuldades de interpretação e mesmo, para se falar honestamente, de compreensão?

Vamos primeiro ao que me parece que há de comum, pelo menos num plano teórico, pois uma coisa é a estética vista na perspectiva de um *dever ser* e outra é a estética na perspectiva de um *como já aconteceu* ou apareceu em livros escritos.

De comum há o facto de, no poema serial como no livro porético, a unidade não ser mais o poema dito individual, mas o livro. Ou quase, porque as coisas são mais complexas com a linguagem porética, em que se poderá encontrar dois pólos: o efeito livro na sua tonalidade afectiva, como macrocosmo, mas também como microcosmos a emergência de partes de porismas, grupos de versos ou de linhas formando uma pequena unidade devido a uma súbita irrupção de sentido. No livro porético o que se perde é realmente o poema (o porisma) como unidade. Um pouco como acontece em certo pensamento social contemporâneo em que se privilegia por um lado o globo, o planeta (o livro) e o local (grupo de versos) em detrimento do país ou da nação (o poema). Mas em princípio o acento tónico recai sobre o livro.

Igualmente comum o facto decorrente da afirmação de Spicer quando sublinha que nos metemos num poema serial sem sabermos muito bem o que estamos a fazer, isto é, sem planos nem uma ideia do que o livro vai ser.

Um terceiro ponto comum, e realmente muito próximo da linguagem porética (aquela que abre uma passagem onde não há passagem, isto é, na aporia) é quando Spicer fala de uma senda, de um caminho (path) que segue para ver onde vai dar, e que muitas vezes não vai dar a lado nenhum.

Um quarto ponto, mas que levanta algum problema, é quando este poeta nos fala da estrutura do poema serial, mais complexa do que a estrutura dos poemas individuais, e que deveria ser “structured by dictation” e não pelo poeta. O acordo com Spicer é completo de que não deve ser pelo poeta, o problema está na palavra, e, com certeza, no conceito *dictation*, que se nos escapa completamente. Não há nenhum dicionário que me possa salvar neste transe. Que significa esta catacrese?

É que a estrutura do livro porético também não é determinada pelo poeta, isto é, por um artista (aliás, para quem tem alguma familiaridade com a problemática atinente à linguagem porética ou ao poreticismo, sabe que já não existe um poeta a preocupar-se com a estrutura dos seus livros, mas sim um *escrevedor*, um homem que escreve, sua perífrase). E também saberá que a estrutura dos livros poréticos decorre

naturalmente da sua temporalidade, isto é, da contingência e do acaso da sua escrita, ou para ser mais explícito, da datação dos porismas que vão sendo escritos ao longo de um certo período de tempo. Não cabe ao escrevedor, ao contrário dos poetas românticos como daqueles que ainda hoje, consciente ou inconscientemente, escrevem sequências, da mesma maneira como me parece que não é a tarefa dos poetas pós-modernistas que praticam o poema serial, e estou a levar em conta a parte final da citação de Jack Spicer, quando ele nos avisa, “And when the poet gets some idea then he’s lost in the woods,” dar sentido ao mundo, tentar criar uma unidade coerente e consoladora, pôr ordem na percepção da realidade do mundo contemporâneo, mas pura e simplesmente, como diria um amigo de Spicer, Robin Blaser, levar a cabo uma *tradução*. De quê?

De todas as contradições que nos consomem, da mudança do mundo como é conhecido, e do terror que acompanha esse processo de mudança. Ou deixar um *testemunho*, como diria Jorge de Sena. Ou escrever um *documento*, como queria Francis Ponge. Sobre tudo o que acontece à nossa volta, isto é, sobre a relação que estabelecemos connosco, com os outros, com o mundo, com a terra e com o cosmos, já agora. Mas há um texto, de Joseph M. Conte, que epitomiza muito bem as virtualidades do poema serial contemporâneo, quando o contrasta com o poema longo e tradicional que é o poema épico, intitulado *Serialiaty and the Contemporary Long Poem*. Dele vou extrair, penso que pela terceira vez, a seguinte citação, a todos os títulos antológica no que respeita ao conhecimento de um livro porético. Devo porém fazer um aviso prévio e que tem que ver com a diferença entre a teoria e a prática. Não conhecendo os livros dos poetas americanos que inventaram as séries ou os poemas seriais, mas só as assunções teóricas não sei se programáticas (isto é, anteriores à feitura dos livros) se simplesmente confirmadas *à posteriori* uma vez os livros escritos, nunca poderei dizer que os livros poréticos se assemelham aos livros desses poetas americanos. O que posso afirmar é que do ponto de vista teórico há uma grande confluência de atitude filosófica entre as duas práticas languageiras, e que terei depois que especificar verdadeiramente o que define um livro porético sem ter em conta as aparentes semelhanças com a estética do poema serial. Eis pois a citação: “The serial form in contemporary poetry, however, represents a radical alternative to the epic model. The series describes the complicated and often desultory manner in which one thing follows another. Its modular form – in which individual elements are both discontinuous and capable of recombination – distinguishes it from the thematic development or narrative progression that characterize other types of the long poem. The series resists a systematic or determinate ordering of its materials, preferring constant change and even accident, a protean shape and an aleatory method. The epic is capable of creating a world through the gravitational attraction that melds diverse materials into a unified whole. But the series describes an expanding and heterodox universe whose centrifugal force encourages dispersal. The epic goal has always been encompassment, summation; but the series is an ongoing process of accumulation. In contrast to the epic demand for completion, the series remains essentially and deliberately incomplete.”

Ao acabar de ler este excerto só poderei dizer, aqui está uma boa descrição do livro porético. E há outras passagens do mesmo ensaio que não me deixam indiferente, como esta: “In the letters and poems exchanged among these poets (Robin Blaser, Robert Duncan e Jack Spicer), they speak to their displeasure with the isolated perfection and closure of the well-made lyric that was filling the academic journals and anthologies of the time. In his essay, *The Fire*, Blaser points out that “the beauty of the idea that you can write a single poem” is “a lie.”, que não estará muito longe de um

desdém por uma *estética da perfeição*, como também quando Blaser fala do livro como um “continuous/ carmen”, relegando o *telos* narrativo próprio do poema épico. Ou quando se sugere ainda que a natureza aleatória das séries fá-las anárquicas, pois que recusam uma ordem externa no seu assunto. No entanto, subjacente a toda esta problemática, de uma maneira ou de outra, e aqui o desacordo é nítido com o livro porético, pensa-se que se poderá sempre chegar a uma «plenitude» (agora a palavra escolhida não é unidade ou coesão, caras a Ezra Pound e mesmo ainda a Charles Olson, não deixando contudo de ser extra-literária ou extra-linguística). Vou transcrever a passagem, que trata de Blaser: “It’s impossible to preserve the whole of life, and thus the poet turns to its seemingly inconsequential parts. Placed side by side these fragments nevertheless suggest something of the “plenitude” of the whole. And in their interchangeable compartments, these poems project a vaster network of meaning, an infinite “enchainement.”

Pois é, o poeta não deixou de ter um trabalho a realizar, uma missão a cumprir, por mais descontente que esteja com a actuação dos outros que ainda escrevem poemas bem feitos para serem publicados nas revistas e nas antologias. Em certa medida, a ambição de Blaser tem que ver com obsessões culturais que não se limitam muito ideologicamente a fornecer um sentido ao mundo em que se vive e que muitas vezes nos parece inabitável e terrivelmente absurdo, mas com obsessões que também morderam James Merrill e Charles Olson: a criação e evolução do mundo, a criação de uma cosmologia, a descoberta de uma estrutura: da vida.

Pound said

‘you have to find it’ –
the structure – of life –
which means – no longer
can philosophy find it, the
mental thing about it
 so we’ve gone from one thing
to another
 the effort is moral – how
are you?

Ao escrevedor dos livros poréticos, que há muito desistiu de ser poeta, e agora talvez se compreenda porquê, ou uma das muitas razões que o levaram a afastar-se da insanidade Poeta vista ou tida como um topos ou um lugar, de tal maneira preocupado com a sua sobrevivência neste mundo de todos os dias, para se restringir a ser apenas um homem que eventualmente escreve, quase que lhe apetece responder: Bem, obrigado! Embora não deixe de estar ofuscado pela projecção, no poema serial, de uma mais vasta rede de sentido, um infinito encadeamento capaz de nos conceder a «plenitude» do todo. Seria bom! Quero com isto dizer que o livro porético não faz sentido, fazendo jus à sua *Estética da Estupidez*? Depende do que se entende pelo conceito de sentido. Se se espera uma visão totalizadora, constituída por partes que apontam para um centro, possuindo uma estrutura circular culminando num fecho, dificilmente se poderá falar de sentido. Se partirmos do princípio de que o livro não foi escrito por um poeta, alguém que, como vimos, possui uma técnica, o mesmo é dizer, uma arte e um poder, mas simplesmente por um homem como qualquer outro, que não domina a língua nem as suas estruturas melhor ou pior do que os demais da tribo,

como não domina as suas emoções, mesmo quando tenta disfarçá-las em insensibilidade ou em objectividade, e que esse homem está num processo de sobrevivência, isto é, pensa que escrever é fundamental para se manter vivo, então talvez seja mais fácil começar a segui-lo porisma a porisma como quem segue as pegadas de alguém numa floresta, observando os seus passos, as suas hesitações, os recuos e os avanços, sem que tenhamos a possibilidade de fantasiar uma história com começo e fim, porque a cada momento que estamos da leitura do livro porético, estamos sempre *no meio*, somos sempre contemporâneos da escrita e do que se está a ler. Esta é a grande novidade da linguagem porética. É por isso que, em certo sentido, nem se deveria falar de livro porético, mas apenas de um *continuum* porético que passa de livro em livro. Vejam o que se diz no último porisma do livro já citado, *Crítica das Representações*,

A TEORIA DA RECEPÇÃO OU O LIVRO COMO VIRTUALIDADE ONTOLÓGICA:

Percebi finalmente os mecanismos da epopeia
em livro: começa-se sempre no livro que precede,
acaba-se sempre no livro que se segue.
Primeiros e últimos poemas são excrescências,
os primeiros são resíduos do que passou,
os últimos são precursores do que há-de vir.
Nenhum livro é pois o livro, começo e fim
coincidem no meio de cada livro. Excrescência
é pois o que é, a ilusão livro que de capa
em contracapa tenta captar o tumulto da vida.

Como é pois um livro porético? É um livro constituído por um certo número de porismas escritos durante um curto espaço de tempo para que sejam impregnados por uma certa tonalidade afectiva. Quando digo, para que sejam, não estou a evidenciar uma intencionalidade, antes comunico uma comprovação, por mais díspares que pareçam ser os conteúdos temáticos desses porismas. É que nessa rodela sincrónica que pode durar dois ou três meses há toda uma panóplia de giros frásicos, de emergências lexicais, de obsessões especulativas que vão fervilhar em plena liberdade da eclosão da língua, ou da relação da língua com uma consciência. Esses textos são sempre datados e a ordem como aparecem nas páginas do livro é a ordem da sua escrita. Se num dia houver mais de um texto escrito, a ordem dos textos escritos nesse dia obedece à do seu aparecimento, sejam eles dois, três, às vezes chegando a ser sete ou oito. Muito compreensivelmente, numa Estética da Imperfeição, não se rejeitam textos, mesmo que eles possam parecer ao escrevedor menos conseguidos. Como diria Hayden Carruth, às vezes os porismas ditos falhados são aqueles que melhor nos poderão arrancar dos *fixadores* (dos preconceitos) estéticos (e eu acrescentarei, das incapacidades ontológicas), abrindo-nos possibilidades que poderão ser aproveitadas em textos futuros, já que a escrita é um processo contínuo e não um arrebatamento esporádico e autotélico. Isto quer dizer que as correcções, quando as há, são mínimas, como as ortográficas e as de pormenores, como colocar maiúsculas ou coisas semelhantes. As agramaticalidades, os solecismos, as sintaxes duvidosas, etc., são sempre bem-vindas. E a justificação não é só dizendo que um livro porético não é propriamente artístico (já que a sua profunda motivação, infelizmente, visou mais a terapia e a manutenção da sanidade mental), sendo-lhe pois indiferente a beleza, mas afirmando que, sem que se trate de automatismos da escrita como foram concebidos

pelo Surrealismo, a Linguagem Porética sempre concedeu à linguagem a sua quota-parte de liberdade e o seu estatuto de revelação da inexistência através da irrupção do disparate ou do inarticulado (Estética da Estupidez).

A relação entre os porismas pode ser de duas ordens: **paractática**, em textos que muito naturalmente são escritos em dias diferentes e **hipotáctica**, em textos que por vezes são escritos no mesmo dia e em que uma problemática passa de um porisma para outro, sendo isso muito visível no começo do segundo ou terceiro textos, em que se nota imediatamente a existência de uma antecedência. Daí, justamente, que nestes livros poréticos os porismas, ou grande parte dos porismas, aqueles que de uma maneira ou de outra estão subordinados a outros, não se constituam como unidades individualizadas. Mas nem sempre se verifica esta estrutura. Também é possível que dois textos escritos em dias afastados mantenham uma proximidade hipotáctica, quando um determinado problema é abordado novamente em termos novos ou diferentes (repetição heideggeriana, retoma da ideia de repetição que se deve a Kierkegaard), como é possível que dois ou mais textos escritos no mesmo dia sejam completamente paratáticos, sem que um nada tenha a ver com os outros. Como também é possível, muitas vezes, e dada a natureza linear e extensiva e não circular dos porismas, de que o fim de um porisma nada tenha que ver com o seu começo. Já que o porisma não é uma unidade, mas uma passagem discursiva onde tudo pode acontecer, estando sujeito a acidentes de percurso. Isto é, para um leitor de poemas, seria fácil detectar num porisma a existência de dois poemas (possivelmente inacabados e por isso etimologicamente imperfeitos).

Sendo assim, é fácil compreender que o escrevedor não pode manipular o material que vai acumulando com o decorrer dos dias, dada a sua inexorável datação, fantasiando uma história ou uma visão ideológica do mundo impermeável às constantes contingências da escrita, sua ocasião e suas circunstâncias. Porque deixa de ter a possibilidade criadora de arrumar os porismas de tal forma a fabricar com eles uma visão coerente do mundo que corresponda a uma ideologia securizante ou, em muitos casos, interesseira, sabendo de antemão que poderá agradar a um certo grupo de leitores, pois é consciente dos seus preconceitos, dos seus fracos e dos seus gostos. O escrevedor não tem nenhum poder. Pelo contrário, como diria Artaud, é o homem do impoder. Limita-se a relatar o que vai acontecendo ao longo dos dias sem que possa vislumbrar um fio condutor ou uma ideia capaz de captar aquilo que ainda passa por ser a essência da realidade. Quer isto dizer que estamos em presença de um sujeito passivo quando se lê um livro porético? Pelo contrário. O livro porético, em certa medida, deixa de ser um objecto, para ser o decalque verbal de um processo. É uma luta constante com a língua. Ao contrário da maioria dos livros de poemas ou de poesia que são afirmativo-declarativos, expressando ilusoriamente um poder de transfiguração do real, em que tudo se passa a nível da imaginação, para não dizer abertamente da fantasia, o livro porético é fundamentalmente interrogativo, buscando respostas para as perguntas que se nos levantam no dia a dia, tentando soluções para os problemas que surgem, propondo às vezes hipóteses hermenêuticas para acontecimentos ocorridos, enfim, configurando todo um trabalho que o aproxima da verdadeira experiência humana. Por vezes, e no melhor dos casos, até parece quase uma investigação, não direi científica nem filosófica nem meramente especulativa, mas porética. Veja-se o final do porisma

AS POSSIBILIDADES REAIS do livro *A Rede do Discurso* do volume Díptico Musical:

Daí as teorias, as hipóteses, as leis, os modelos,
os projectos, os factos com que inundo o processo
existencial como verbal do que se chama a vida.

E como os porismas não são de uma maneira geral autónomos nem auto-referenciais, não ficam prisioneiros neles mesmos, eles podem falar com outros porismas, estabelecendo pois uma autêntica rede do discurso, formando assim uma espécie muito particular de narrativa (não confundir com história)

em que cada poema retoma do que lhe é
anterior a voz e o problema, para ceder
ao que lhe segue a renovada euforia
de uma luta na azáfama da contradição.

Considere-se o que se passa com o volume *As Estações*, talvez aquele que melhor tipifica o livro porético. O seu primeiro livro chama-se *Evidência e Tradução*. Ao longo dos seus cem textos vemos as transformações e as metamorfoses por que vai passando, ao ponto de ir mudando de título consoante o percurso que está a tomar. A certa altura ganha também o título de *Companhia*, dadas as razões vivenciais e especulativas que subjazem por detrás de tal decisão

(AQUI E AGORA: “E o pensamento: este livro deveria chamar-se *Companhia*,/ mas uma «estética da imperfeição» não admite correcções/ apenas repetições ou adições, é esse o processo, pois bem/ este será o segredo deste livro, descobrir-se aqui e agora/ o título que melhor caberia à experiência que se tem vivido/ ultimamente, passando o outro a ser apenas um simulacro/ ou uma capa.”),

e depois acumula novamente um outro título, este mais filosófico, *Energia*, como se a assinalar pontos altos da sua experiência porética

(O QUE ESTÁ EM OBRA: “Energia, agora percebe-se,/ poderá ser o novo nome para o livro”. (...) “sem excelência pode-se/ intitular este livro, terceiro título experimentado, *Energia*,/ seguindo o pensamento inverso.”)

O último porisma, à guisa de um apanhado, dará conta de todos estes percursos e de todas estas passagens.

Para terminar este breve ensaio caberia comentar o final da estrofe com que se começou: “uma luta na azáfama da contradição.” Na realidade, como é compreensível, nenhum livro, porético ou outro, poderá deixar de veicular uma qualquer visão ideológica, ou deixar de transmitir aos leitores um sentido. Um aglomerado de palavras, sejam elas quais forem, está condenado a destilar sentido ou sentidos, independentemente da intencionalidade do seu autor. A única diferença é que no livro de poemas, como obra de arte que é, se procura, pois é essa a sua essência e razão de ser, um sentido para o mundo, uma certa visão ideológica capaz de pôr ordem no tumulto da disparidade de acontecimentos que sucedem no decorrer do tempo. Para isso, geralmente, recorre-se à espacialização do tempo, isto é, e para dar uma ideia

acessível, transforma-se a música num quadro ou numa tela. O livro porético, obviamente, também não poderá deixar de transmitir uma visão ideológica, só que esta visão será sempre, dadas as características da estrutura que o definem, uma visão aleatória, independente de quem escreve, isto é, do escrevedor, sujeita a constantes contradições, a acidentes de percurso, ao acaso e à contingência, a diversas circunstâncias, pois um porisma sobre um determinado assunto escrito numa certa data poderá contradizer ou não ser coincidente com um outro escrito numa outra ocasião, sem que, finalmente, o leitor possa saber ao certo qual é a visão ideológica do autor do livro porético. Daí que, em certo sentido, nem se devesse falar em contradição, pois que estando o sujeito de enunciação em pleno devir, e em situações diferentes, seja quase natural que o mesmo problema ou um problema semelhante (que nunca o é, porque o tempo é um factor decisivo) seja equacionado de maneira diferente.

Como facilmente se poderá compreender, os livros de poemas não podem fazer estas e outras coisas que lhe estão completamente vedadas. São tantos os fenómenos que acontecem dentro de um livro porético que um escasso artigo de algumas páginas não poderia dar conta das mutações radicais que ocorreram nesta forma literária. De tal maneira que não me parece desrazoável afirmar que, com o livro porético, em certo sentido, estamos em presença, não de uma variante do livro de poesia, mas de um novo género literário. A literatura pode estar moribunda no seu projecto romântico, ou, como alguns suspeitam, mesmo morta, mas não se pode negar a eclosão desta existência. Que tenha sido tarde demais, ou, pelo contrário, demasiado cedo, tendo em conta o que poderá advir num futuro mais ou menos próximo, só a história nos dirá.