

Como se Desenha um Poema

Sobre a “casa das palavras” de Manuel António Pina

João Paulo Sousa

Universidade do Porto

Resumo: Partindo das conexões que o último livro de poesia de Manuel António Pina, *Como se Desenha uma Casa*, estabelece com as artes visuais, procura-se, neste texto, ler o conceito de desenho como metáfora da criação literária e exploram-se as consequências desta perspectiva na análise do processo construtivo da forma poética, o que permitirá determinar a importância da intelectualização, em oposição à ideia de delírio, como fundamento estruturante do referido processo.

Palavras-chave: poesia, Manuel António Pina, desenho, artes visuais

Abstract: Based on the connections established with the visual arts through the latest poetry book by Manuel António Pina, *Como se Desenha uma Casa*, this paper focuses on the concept of drawing as a metaphor of literary creation. It also aims to explore the implications of this perspective in the analysis of the process of poetic construction, thus leading to underline the importance of intellectualization, as opposed to the idea of delirium, as a major structuring foundation of the process.

Keywords: poetry, Manuel António Pina, drawing, visual arts

Tive, nos alvares da minha juventude, uma paixão fugaz e não correspondida pelo desenho. Os desesperados esforços que então fiz para que os traços sobre o papel se aproximassem um pouco que fosse do que havia concebido mentalmente não serviram para muito mais do que intensificar uma frustração irremediável e acabaram por me afastar de modo categórico de um desses amores iniciáticos que deixam sempre marcas. Talvez a arte do desenho não consistisse apenas na maior ou menor habilidade para organizar linhas sobre uma superfície mais ou menos lisa, pensava eu então, decerto para me consolar, enquanto deixava que esse fascínio primordial se atenuasse

aos poucos, sem nunca me ocorrer que haveria de voltar a ele, embora por ínvios caminhos.

Uma razão tão subjectiva como a da atracção por essa arte visual bem poderia constituir uma primeira justificação para a minha aproximação crítica a uma obra poética que, logo no título, estabelece uma ligação com o desenho, mas não nos devemos deixar enganar: o que merece especial destaque no título do último livro de poesia inédita, até à data, de Manuel António Pina, *Como se Desenha uma Casa*, é a possibilidade que ele sugere ou mesmo oferece, como veremos mais adiante, de articular a poesia e o desenho. Notar-se-á, antes de mais, que tal título se configura à maneira de um preceituário, estratégia recorrente em obras literárias que se constroem sob o signo da metáfora ou, mais amplamente, da alegoria. Falar de preceituário seria, então, uma espécie de falsa pista, a qual, ainda assim, não deve por isso ser rejeitada ou ignorada; deveríamos antes colocar outra questão: de que casa se fala quando se fala de desenhar uma casa? Talvez daquela que era referida a fechar um livro de 1999, *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, em cujo último poema escrevia Manuel António Pina:

Volto, pois, a casa. Mas a casa,
a existência, não são apenas coisas que li?
E o que encontrarei
se não o que deixo: palavras? (Pina 1999: 53)

Ao proceder a uma equivalência entre a casa e a existência, para depois assegurar que esta era apenas constituída por palavras, a primeira quadra do poema “*O resto é silêncio (que resto?)*” apresenta-se como uma nova configuração de uma célebre formulação heideggeriana e recoloca-nos perante o problema da habitação existencial. Tudo são, pois, palavras, o que, de resto, também é muito claramente dito na primeira estrofe do poema de abertura de *Como se Desenha uma Casa*:

Primeiro abre-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
a mãe para sempre morta. (Pina 2011: 9)

Reparemos nos dois tempos aqui constantes, um que parece ser o do verdadeiro começo (“Primeiro abre-se a porta”) e outro que se vem a revelar como efectivamente primordial, como um tempo anterior, e que é marcado pela linguagem verbal (“onde previamente / se escreveram palavras antigas”). É de palavras, portanto, que se constitui esta casa sobre cujo desenho o poeta nos quer falar, e pouco importará, a partir de então, sabermos mais sobre ela, já que o jogo da vida ou da existência conta pouco ou quase nada quando tudo reflui no jogo da literatura. O preceituário só será, então, falso se o considerarmos à luz de uma objectividade que não tem aqui lugar, mas adquire outra dimensão, outra capacidade explicativa, se o relacionarmos com a estrutura da obra ou mesmo com a sua epígrafe, constituída por dois versos do poema “Coração inconstante”, de Paul Celan. Quando aí se lê que “nada / surge com a sua própria forma” (Celan 1996a: 27), depressa compreendemos que o desenho da casa deve ser visto como um processo de construção ou, se quisermos, de transformação das formas; dito de outro modo, o trabalho do poeta é o de passagem de uma forma a outra, a qual assumirá um carácter mais definitivo (tanto quanto algo de humano pode ser definitivo) do que a anterior. Também a estrutura da obra de Manuel António Pina, conforme já referi, aponta nesse sentido: o primeiro poema, homónimo do livro, termina com uma referência às ruínas, introduzindo assim a grande secção do livro, a qual, por seu turno, há-de encerrar precisamente com um poema intitulado “Ruínas”. A circulação aqui estabelecida é a de um dinamismo metamórfico, em que o resto de um poema se mostra recuperável para o poema seguinte, à maneira de uma linha que, nas suas derivações e circunvoluções, se prolonga pela obra. Consciente dessa continuidade ou ordem estruturante, o poeta já sugerira, no final do poema de abertura, que a casa fosse desenhada “com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso” (Pina 2011: 9).

A “casa das palavras”, como a designará explicitamente Manuel António Pina noutro poema, carece então de um plano, ainda que não necessariamente rigoroso, para a sua construção; o seu desenho implica um projecto e uma execução, como bem sabemos desde, pelo menos, a Antiguidade Clássica e foi amplamente teorizado no Renascimento e no Maneirismo. Com efeito, se já Giorgio Vasari, na segunda metade do século XVI, defendia, na sua obra sobre os mais excelentes pintores, escultores e arquitectos, um duplo sentido atribuído à palavra *Disegno*, que se referia assim, em simultâneo, a um conceito existente na alma ou mentalmente elaborado e à execução manual do traçado, coube a Federico Zuccari, em 1607, no livro *L'Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, estabelecer a distinção entre o que entendeu designar por *Disegno*

interno e o que apelidou de *Disegno esterno*; segundo o artista italiano, a primeira destas noções diria então respeito ao “conceito formado no nosso espírito para se poder conhecer uma coisa e trabalhar exteriormente segundo a coisa compreendida”, ou seja, ela é “o conceito ou a ideia formada por alguém que tem em vista conhecer algo e trabalhar sobre esse algo” (*apud* Panofsky 1989: 236; trad. minha). Na sua obra, Zuccari esclarece que preferiu utilizar a palavra *Disegno*, em vez de intenção ou conceito ou ideia, por se dirigir a pintores e escultores e arquitectos, por pretender falar também como pintor e querer utilizar a linguagem adequada à arte de que desejava tratar; não sendo matéria nem corpo, este modelo interno apresenta-se como “forma, ideia, ordem, regra, ou objecto do entendimento”, é “uma ideia e uma forma no entendimento que representa expressa e distintamente a coisa que compreende” (*idem*, 237; trad. minha). O *Disegno esterno* seria, portanto, o traço, a circunscrição, a operação que permitiria definir visualmente a coisa que fora concebida no entendimento. Não se deve, assim, salientava Zuccari, confundir essa linha, que não é mais do que uma coisa morta, com a ciência do *Disegno*, pois este é, na verdade, constituído pelas partes já referidas e não se cinge a uma mera operação que, por permitir o acabamento da figura visível, tende a ser sobreposta à totalidade de um complexo processo.

Esta dignidade conferida ao desenho permitiu aos seus defensores resgatarem a pintura da acusação platónica de não ser mais do que uma representante do mundo das aparências. O desenho opunha-se à cor na pintura, uma vez que aquele trazia em si uma exigência de abstracção e reflexão, fundamental para se produzir e reconhecer a engenhosidade da invenção pictórica; ele pressupunha, no seu executante, a clara demonstração de notáveis qualidades intelectuais e de conhecimentos tão diversos como a perspectiva ou a anatomia. A querela entre as escolas de Florença e de Roma, por um lado, e a de Veneza, por outro, viu-se prolongada, na segunda metade do século XVII, pela oposição traçada entre os defensores das telas de Nicolas Poussin, valorizando o desenho como ideia estruturante da pintura, e os entusiastas da arte de Rubens, definida pela evidente sensualidade da cor. Ora, é essa dimensão construtivista, de rigor, que torna clara a vertente abstracta e reflexiva do desenho, patente logo no poema de abertura do livro de Manuel António Pina e que se prolonga em vários momentos da obra. Repare-se, em particular, na segunda parte do poema “No atelier de Alberto Carneiro”, em que o autor apresenta um olhar explícito sobre a arte do desenho e, com palavras muito elucidativas, o classifica como “o instrumento / de esclarecimento da paisagem” (Pina 2011: 41). Se, na sua óptica, é preciso um instrumento para esclarecer

a paisagem, esta já existe, mas mostra-se opaca ou difusa ou incompreensível, porque a sua forma não é identificável pelo sujeito. Há, portanto, um sujeito e uma paisagem, isto é, um sujeito e um objecto – o mundo ou tudo o que é exterior ao sujeito –, aqui designado por paisagem, mas de cuja nomeação importa reter sobretudo a diferença ontológica em relação a quem a percebe. É a inacessibilidade desta paisagem ou exterioridade do sujeito que o leva a necessitar do auxílio do desenho como instrumento instaurador da ordem ou, nas palavras exactas do poeta, de “esclarecimento”. Estamos diante da relação tensa e problemática dos indivíduos com o mundo que, na perspectiva do historiador e analista das formas de arte que foi Wilhelm Worringer, conduz ao surgimento de modelos abstractos, capazes de introduzirem no espaço circundante do sujeito, ou de a ele restituírem, a ordem de que parecia ter sido privado (Worringer 1986: *passim*). Para o ensaísta alemão, a abstracção artística representaria uma resposta do indivíduo à impossibilidade ou incapacidade de se fundir com o mundo, de se reconhecer nele em plena harmonia, o que pressupunha, portanto, uma dissensão de origem, talvez a mesma que leva Manuel António Pina a referir-se à “mudez do mundo” (Pina 2011: 26) ou a reconhecer que só em “certas tardes altas, absolutas,” é que “o mundo por fim nos recebe / como se também nós fôssemos mundo” (*idem*, 20). Nem nesses momentos somos mundo, porque ele nos conserva sempre à distância, e a construção do poema revela-se, afinal, um acto distinto do delírio, consciente, rigoroso, definido por uma ideia cuja precisão total só pode, como é óbvio, ser conseguida quando se passa a esse patamar ou a essa etapa da criação artística que Zuccari apelidou de *Disegno esterno*, mas que precisa de ser antecipadamente perspectivada no *Disegno interno*.

Não se considere abusivo, porém, que o desenho da “casa das palavras” de Manuel António Pina possa servir como modelo para a compreensão do desenho do poema em geral; recordem-se antes as palavras de Paul Celan – o poeta a quem coube a honra de abrir, em modo de epígrafe, *Como se Desenha uma Casa* – num dos seus raros textos em prosa, “O meridiano”, discurso de agradecimento pela atribuição do Prémio Georg Büchner em 1960: “O poema absoluto – não, é mais que certo que não existe, não pode existir tal coisa” (Celan 1996b: 58). Existe antes, como defendeu o autor de *Papoila e Memória*, o poema individual, cada poema por si, a justificar uma leitura e uma análise que ponha em evidência a sua especificidade, na certeza da precariedade de todas as hipóteses interpretativas englobantes. Será lícito, no entanto, que um poema, enquanto arte verbal, permita a sua abordagem através de instrumentos críticos

provenientes de outra área artística? Não deveria o *Laocoon* de Lessing ter-nos vacinado contra as tentativas inoportunas de confundir as artes plásticas e as verbais, falando enganadoramente de pintura como poesia e de poesia como pintura? Talvez não, a crer na leitura de Jacques Rancière, que, bem pelo contrário, afirma antes a inevitabilidade da contaminação destas disciplinas artísticas:

Do facto de o sofrimento do Laocoonte de Virgílio não poder ser traduzido identicamente na pedra do escultor não deve concluir-se que, doravante, as palavras e as formas se separem, que alguns se dediquem à arte das palavras enquanto outros trabalham no intervalo do tempo, nas superfícies coloridas ou nos volumes da matéria resistente. Talvez se deva antes deduzir o contrário. Quando o fio da história se encontra desnovelado, quando se perde a medida comum que regulava a distância entre a arte de uns e a de outros, já não são só as formas que se tornam análogas, são as materialidades que se misturam directamente. (Rancière 2011: 60)

Essa mistura, ainda na óptica de Rancière, estará até bem patente em alguns dos momentos fundadores da poesia moderna, o que o leva a compor uma leitura da obra de Mallarmé que evidencia a sua dimensão abstracta como procura rigorosa e determinada de uma ordem a instaurar no mundo:

O objecto da sua poética não é a montagem de palavras precisas e de pedras raras, é o traçado de um desenho. Todo o poema é para ele um traçado que abstrai um esquema fundamental dos espectáculos da natureza ou dos acessórios da vida e que os transforma, assim, em algumas formas essenciais. (*idem*, 126)

Para se instituir como arte, esse traçado deve ser capaz de se estender para lá de um tempo que, na origem, era o seu. É isso ainda o que Rancière propõe na sua leitura da suposta tese hegeliana do “fim da arte”, destacando, pelo contrário, que “o presente da arte está sempre no passado ou no futuro”, isto é, que “a arte está viva enquanto estiver fora de si mesma e fizer algo diferente de si mesma, enquanto se deslocar numa cena de visibilidade, que é sempre uma cena de *desfiguração*” (*idem*, 120). Eis aqui uma explicitação clara do traçado – ou de uma das hipóteses desse traçado – do poema em Manuel António Pina: com efeito, se o poeta nos assegura insistentemente que tem “apenas palavras” (Pina 2011: 39), também nos mostra, de uma maneira mais explícita ou de um modo mais encoberto, que estendeu a sua possessão às palavras dos outros, que compôs o traçado da sua casa até ao passado que a literatura alcança, para ensaiar

linhas que se projectem para o futuro. É em plena consciência do processo construtivo que ele se apropria de um célebre poema pessoano para erguer a primeira quadra de “As coisas”, reiterando a percepção da distância inerente à abstracção ao mesmo tempo que procura atenuá-la com uma linha verbal que não ignora como o seu traçado se desenvolve paralelamente ao de outros caminhos outrora percorridos:¹

Há em todas as coisas uma mais-que-coisa
fitando-nos como se dissesse: “Sou eu”,
algo que já lá não está ou se perdeu
antes da coisa, e essa perda é que é a coisa. (*idem*, 20)

As palavras dos outros, tornadas do poeta porque ele se apropria delas e as reconfigura, são uma das linhas mais visíveis desse desenho cujo traçado final implica a consciência de uma ideia, ainda que o acaso, mas não o delírio, possa e deva dar a sua contribuição. Afinal, o poeta assume que caminhará “por leituras exasperadas e citações, entre palavras”, e que o seu percurso é também a afirmação de uma divisão de si mesmo, “entre o que partiu e o que ficou”, “ausentes um do outro, desaparecendo um no outro” (*idem*, 28).

O desenho do poema não pode, contudo, ser mais preciso, ou melhor, ele é extraordinariamente preciso na sua imprecisão, porque traça a cartografia dinâmica de uma ausência, de uma falta, sem a qual talvez nunca existisse. O poema desenha-se tacteando, não porque o poeta ignore a ideia do que desejaria alcançar, mas porque a circunscrição dessa imagem se revela permanentemente insatisfatória. E como poderia ser de outro modo, se não é certo “que exista isto tudo e isto também”, ou, como pergunta Manuel António Pina, nos versos finais de *Como se Desenha uma Casa*, lembrando-nos que é sempre de palavras e da sua consciência que se trata na poesia:

Agora que os deuses partiram,
e estamos, se possível, ainda mais sós,
sem forma e vazios, inocentes de nós,
como diremos ainda margens e como diremos rios? (*idem*, 45)

Bibliografia

- Celan, Paul (1996a), *Sete Rosas mais Tarde*, trad. João Barrento e Y. K. Centeno, Lisboa, Cotovia.
- (1996b), *Arte Poética*, trad. João Barrento e Vanessa Milheiro, Lisboa, Cotovia.
- Panofsky, Erwin (1989), *Idea*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard [1924].
- Pessoa, Fernando (1998), *Ficções do Interlúdio. 1914-1935*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pina, Manuel António (1999), *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011), *Como se Desenha uma Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rancière, Jacques (2011), *O Destino das Imagens*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro [2003].
- Worringer, Wilhelm (1986), *Abstraction et “Einfühlung”. Contribution à la Psychologie du Style*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck [1908].

NOTA

¹ Para uma mais nítida compreensão desse traçado, recorde-se aqui a segunda estrofe do poema “Isto”, de Fernando Pessoa, publicado originalmente no n.º 38 da revista *Presença*, de Abril de 1933:

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra cousa ainda.
Essa cousa é que é linda. (Pessoa 1998: 95)