

## A China na Poesia Portuguesa do século XX

rio de erhu

porque me deste vida,  
uma outra vida, que não a vida que eu pensava  
que era a única,  
e quebraste a dura noz da rotina  
para dela saírem pássaros de fogo  
voando céleres para o céu,  
para a pura luz,  
e todas as pétalas de uma primavera  
nunca pressentida  
caindo sobre a hora-agora  
como sobre a rotundidade de um fruto,  
o perfil de uma pequena ilha,  
o brilho de uma gota de puro pranto,  
de puro gozo,  
[...]  
(DIAS, Fernanda, 1999)

Trago estes versos da poetisa e artista plástica Fernanda Dias, para apresentar e esclarecer a intenção mínima com que pretendo tratar do ato da escrita como aventura em alteridade, linguagem infinitamente *outra*, e de inautênticas demarcações nacionalistas. A circulação de signos, metáforas, símbolos e olhares, efetuada há séculos entre os povos, no entanto, não parece ofender os cânones das literaturas européias, nem mesmo, a falaciosa demarcação ocidente-oriental. Não seria o caso, aqui, de procurar anular as diferenças culturais, ou mesmo pensar numa literatura homogeneizada tal qual Goethe teria antevisto, potencialmente circunscrita no termo *Weltliteratur* – uma literatura comum e mundial. Mas se olharmos, ainda que numa piscadela, para a chamada *literatura moderna ocidental*, deparamo-nos com o teatro Nô, japonês, na escrita de Yeats ou na ópera de Benjamin Britten; com os ideogramas ou poemas chineses na poesia de Ezra Pound, em Antonio Machado, ou nos escritos de Borges e, ainda, nos roteiros cinematográficos de Eisenstein; até mesmo com temas chineses na dramaturgia de Brecht (Cf. RECKERT, Stephen, 1999), sem contar nos autores da literatura em língua portuguesa, foco deste trabalho.

Consciente da pequeníssima amostra que lhes oferto, posso sonhar com esse caudaloso inventário de influências chinesas, japonesas, indianas, russas, hebraicas, árabes, enfim, orientais, que está por se fazer na verificação da constituição do cânone

ocidental, ou ainda, retornar a já debatida tese de Homi Bhabha (1994) de se pensar a história da literatura como a história das práticas discursivas acerca do outro. Porque “rio de erhu”, título de poema e do segundo livro de Fernanda Dias, publicado em 1999, nasce de um encontro com a China e percorre a fluidez de imagens de um cotidiano em plena fecundação criativa, sem antagonizar, no entanto, com a tradição lírica: “e quebraste a dura noz da rotina / para dela saírem pássaros de fogo/ voando céleres para o céu, para a pura luz”. A “outra vida” ensolarada que este “eu” lírico incorpora está relacionado a um “tu” polissêmico, o erhu – o violino chinês -, que cumpre o espaço do amante, do amado lugar em que se vive, da poesia também. Surge na alquimia dos sentidos, das vibrações do movimento fecundador, uma nova sementeira, “a rotundidade de um fruto”, “o perfil de uma pequena ilha”, a potencialidade circular da criação. A ciência da fecundação traz aquele “pasma essencial/ que uma criança se, ao nascer,/ reparasse que nascera de veras...” (PESSOA, Fernando, 1983) de que nos fala Caeiro, no êxtase do “brilho de uma gota de puro pranto/ de puro gozo”.

Falo da poesia de uma poetisa que teve/tem uma vivência diaspórica em Macau, durante 20 anos. Macau é o topônimo da “rotina diária” do livro, visualizado “no pátio do Colégio Yuet Wa” ou na “piscina do Tap-Siac”, do poema “dia lento” (p.47); na Rua da Palha, do poema “o olho”, ou nos poemas intitulados “porto interior” (p.33), “coloane” (p.75), ou ainda naquela “geografia estrita dos meus dias”, que inclui uma torre entre um farol e um braço de rio, do poema “biografia” (p.48). O sujeito poético encontra em Macau, além da exterioridade concreta do espaço, a porta maravilhosa para uma exultante convivência intercultural, ainda que, como todas as impossíveis definições, seja esta experiência paradoxalmente feita de “alegres ácidos momentos” (“meteorologia”, p.49). Tal qual as águas imprevisíveis e mutantes do rio, Macau é o espaço complexo semântico-genológico dessa aventura em direção ao *outro*, à China, a uma compenetração de tradições culturais, ao fluir do *erhu*.

*Erhu*, nome do violino chinês, em seus subterrâneos etimológicos, evoca em Stela Lee Shuk Yee, prefaciadora da obra, os sentidos da harmonia cosmológica.

*Er* quer dizer dois, duas cordas que evocam dois seres paralelos, simétricos, eco e reflexo um do outro. *Hu* é a palavra que designa “as gentes” do Oeste e de Norte da China, povo que criou o *Erhu* original. A madeira de que é construído o *erhu* representa o elemento masculino, o yang. A caixa de ressonância, coberta de pele de serpente, é como o animal mitológico de natureza yin. Também as linhas alongadas da haste repetem a estética yang e a forma arredondada da caixa reflecte o conceito yin. A corda do arco, de crina de cavalo

branco, pela sua nobreza, rapidez e liberdade, emblema da força viril, é o elemento yang. O acordo das cerdas do arco e das duas cordas do corpo do *erhu*, originalmente de seda, tensão e flexibilidade (outra vez a harmonia cosmológica do yin e do yang), produzem o som. (DIAS, 1999, s/p.)

Ainda é Lee Shuk Yee que verá, na primeira parte do livro, as águas fluindo num “escoamento da multiplicidade de formas, imagem da vitalidade da terra, da fertilidade, mas também da morte e depois renovação” (DIAS, Fernanda, 1999, s/p). Dividido em quatro partes – “Rio de erhu”, “Invenção do amante”, “Interior com poetas” e “Contos da bruma e do vento” – os versos trazem as ressonâncias da natureza, especialmente das plantas, a luz em cada uma de suas cores, a disposição das coisas, exterior e interior, o outro sempre, nomeado muitas vezes, numa sensorialidade erótica. Sigo mais um pouco o poema – “recebi o dom de ouvir/ por todos os poros da minha pele/ em silêncio cantando/ como uma mãe recém-fecundada”. O “tu” fecundador, o som que “desliza/ cai, flutua, voa” transforma-se em novo canto, através de um “eu” que é receptáculo abrangente à força criativa, formando um corpo poético e novo.

A poesia, como linguagem transformadora e autônoma encontra suas raízes no Simbolismo. Para Fernando Guimarães (1971), o fato de alguns poetas ligados ao Simbolismo, realizarem a “aventura de uma temática ou construções verbais que já não nos era dado ler na linha de um desenvolvimento que correspondia à tradição” (p.35), ou seja, àquela em que o texto literário não era nada além de instrumento de transferência ao leitor das emoções, sentimentos e preocupações do autor, mostra a importância do movimento para as rupturas que se farão no modernismo português.

Também para Michel Foucault (2000), é a partir do século XIX, que o ato literário toma consciência de si como transgressão da literatura. Seguindo o seu raciocínio, todas as operações com a linguagem são produzidas para romper a linguagem literária no sentido de uma institucionalização da literatura. Por outro lado, a obra toma forma, ou através daquilo que Foucault chama de “repetição contínua da biblioteca”, ou na dissolução do sujeito num murmúrio infinito. Para ele “só há dois sujeitos reais, dois sujeitos falantes: Édipo para a transgressão, Orfeu para a morte”. (p. 146) Ele comenta ainda sobre a insuficiência desse termo “transgressão” e que, obviamente houve literaturas transgressivas antes do século XIX, no entanto, a diferença parece residir naquele momento em que a Retórica deixa de existir, pelo menos, em diferença com a práxis poética.

No decorrer do século XIX, a prevalência da representação, substituída pela do objeto lingüístico, como constructo do próprio ser, constituiria um objeto em que “a escrita se apresenta tão distante de cada um de nós como se ela fosse a de outrem; o estilo já não será o próprio homem que define, mas o outro” (GUIMARÃES, p.35).

Camilo Pessanha, em *Clepsydra* (1995), fala o sujeito que se dilui no murmúrio infinito da água que corre. Se, por um lado, situa o gesto da escrita na fronteira zona entre claridade e obscuridade – “fica sequer, sombra das minhas mãos” –, na dissolução que encontra nos “movimentos vãos” uma estranha certeza da opacidade do mundo, feita de imagens que passam, por outro, parece fundir aspectos sonoros e temporais dessa dissolução numa precisa construção imagética. Horácio Costa (2006), na sua primorosa leitura de “Violoncelo”, aponta para a possibilidade de o poema ser um exemplo de uma tendência axiomática da poética moderna de estabelecer relações analógico-estruturais a partir de uma “sensibilidade aguçada pela experiência do Oriente” (p.177). Isso porque, segundo Horácio Costa, existiria uma correspondência física entre a forma do violoncelo e de certas pontes chinesas, o que traria um raciocínio geometrizador na própria fusão das imagens do instrumento com a paisagem lacustre (Cf, pp. 174-175). Noto que o sujeito lírico, em ambos os poemas, discorre sobre uma alteridade que evoca a despersonalização e que a conseqüência, a “escrita de ninguém”, para usar a expressão de Fernando Guimarães, carregada de uma melancolia outonal do desfazimento marca a visão estática delirante. Além disso, no processo de estranhamento de si, que a linguagem implica, parece não existir aquela possibilidade de a potência criativa se manifestar subjetivamente em exultante comunhão, como acontece no poema “*rio de erhu*”. São poesias feitas de águas, música e imagens, mas enquanto no poema de Pessanha, o leitor acompanha o movimento cinético de elas passarem pelos olhos do “eu” lírico para o “lago escuro”, no poema de Fernanda Dias, os sentidos acompanham o fluir numa funda receptividade e correspondência.

A evocação do aspecto plástico sobre o verbal e da sinestesia dos sentidos não é propriamente uma inovação do século XIX, mas os modos como a interpenetração acontece sim. Lembro que a controvérsia *ut pictura poesis*, da Renascença ao Século XVIII, iria se dar em torno da inversão do sentido da homologia poesia/pintura. Se a frase de Horácio, *a poesia é como a pintura*, significava que a poesia possuía um poder de representação imagética, para os pintores da Renascença, na inversão, *a pintura é*

como a poesia, refletia a busca de supremacia da pintura numa hierarquização das artes. Numa época em que os pintores querem romper com o status de artesão passa a ser importante aferir à pintura uma característica nobre e como a poesia estava à frente nas artes liberais, a nova comparação favorece a tendência de favorecer a pintura (Cf. JIMENES, 1999, pp. 96-104). Se nos séculos XVII e XVIII a controvérsia seguiria numa espécie de insistência na separação identitária de cada arte, cada uma sendo privilegiada por diferentes estetas, nos séculos XIX e XX, depois da referida ruptura com a função representativa, as fronteiras das identidades das artes começam a ser rasuradas dentro de novos projetos de convergências. Não teria aqui tempo para desenvolver estas relações complexas, mas observo que são essas novas confluências entre as várias artes, que estão na base de grande parte do experimentalismo vivido durante o século XX. A própria noção de imagem é profundamente alterada com os vários experimentalismos, principalmente com o amplo desenvolvimento dos meios de comunicação.

No modernismo português, apesar de Álvaro de Campos vibrar com a múltipla possibilidade da escrita a ponto de afirmar que “toda a arte é uma forma de literatura”, os novos princípios estéticos desenvolvidos pelas artes plásticas foram absorvidos na expressão e construção do *paülismo*, *interseccionismo* e *sensacionismo*. Fernando Pessoa, com uma profunda percepção da crise de valores do final do século XIX, ao mesmo tempo atento aos debates estéticos das vanguardas, do impressionismo, do cubismo, do futurismo, apesar de menos influenciado por este último, privilegiou o fingimento como móbil da atividade artística, criando uma hierarquia poética bastante particular, que vai de uma poesia lírica com a concentração e expressão dos sentimentos, passa pela dispersão dos sentimentos personalizados e aquela que é apenas produto imaginário de dispersão até aquela em que a unidade de estilo desaparece na existência de vários personagens, é a poesia dramática, que a heteronímia encarnou.

Benedito Nunes (1970) considera que o fingimento é o ponto de conexão entre as preocupações artísticas e filosóficas do poeta, já que o fingir não indicaria apenas “um modo de contornar as falsificações da vida interior, os disfarces da consciência reflexiva, as máscaras de que ela se reveste” (p. 31), mas da assunção de que “todo o sentido que se origina da consciência é um sentido fictício; existe como possibilidade e jamais como realidade.” (p.29) O fingimento passa ser uma atitude conseqüente do

artista, um mecanismo de “evasão” e “construção” “do sentido das coisas e do próprio sujeito lírico” (NUNES, 1970).

A evasão é uma característica importante do poema “Opiário”, em que o “eu” busca uma referência, mesmo que imaginariamente levada ao limite infinito, na fuga ao ópio – “um Oriente ao oriente do Oriente” (In: BERARDINELLI, 1990, p.54), capaz de produzir visionárias sensações, que nos relembram a poesia de Pessanha. Com o sentido decadente da vida e cansado da viagem, o sujeito poético avalia:

Eu acho que não vale a pena ter  
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.  
A terra é semelhante e pequenina  
E ha uma maneira de viver  
(BERARDINELLI, 1990, p. 57)

Temos uma oposição bastante nítida entre o Oriente, relacionado à viagem imaginária, e o Oriente, espaço geográfico concreto.

À primeira vista, o personagem poeta Álvaro de Campos, engenheiro naval, civilizado e viajor, parece sobrepor à viagem física a viagem dos sentidos, mesmo que apenas imaginária, até porque, neste momento, ainda não teria sofrido aquele impacto causado pelo encontro com Alberto Caeiro, que lhe traria a tal “virgindade das sensações”, nem tampouco a influência futurista que aparece nas Odes.

Sabemos que a tentativa de romper com a tradição da mentalidade portuguesa implicou, por parte dos expoentes de *Orpheu*, uma reconversão do sentido da descoberta, que exilada dos Descobrimentos, passaria a designar a arte contemporânea, expressa em um manifesto de Almada Negreiros, da seguinte forma: “A maior descoberta do século XX é a exposição de Amadeo de Sousa Cardoso”. Sabemos também que o sujeito lírico entediado só encontra remédio numa imaginária dispersão dos sentidos, mas no reverso da ironia rancorosa, abre-se um desdobramento que me sugere interpretar a estrofe como uma crítica cultural ao próprio decadentismo, ou seja, leio os versos mais como uma crítica à civilização ocidental, que incorporou o Oriente no seu aspecto exterior e exótico, através de uma apropriação que faz do outro ser sempre um mesmo, da qual o “eu” lírico participa do que ao referido Oriente. Em outra estrofe o sujeito lírico se interroga: “Pra que fui visitar a Índia que ha/ Se não ha Índia senão a alma em mim?” Numa análise do “Poema em Linha Reta”, Cleonice Berardinelli (2004) sustenta que o sujeito lírico que se auto-ridiculariza, expondo os

seus defeitos, põe em evidência a hipocrisia de toda a sociedade de seu tempo, daqueles que, “consumados atores, passam a vida a representar os papéis que lhes convêm” (p. 420). Ora, não seria à ação desses atores, que transformaram o Oriente em cenário exterior de seus infinitos dramas pessoais, que estaria a ponta da ironia daquele julgamento? Se, nos caminhos das intratextualidades, lembrarmos-nos daquela mensagem de que “tudo vale a pena/ se a alma não é pequena/ para passar o Bojador/ é preciso ir além da dor”, não poderíamos situar o sujeito poético de “Opiário” ainda na dor? No centro da doença da cegueira devido aos excessos da civilização que o empurram a um anestésico delírio?

Numa suposição também visionária, arrisco-me a dizer que se Álvaro de Campos tivesse atravessado o canal de Suez, depois de conhecer a poesia de Caeiro, e depois daquela fictícia lição de ver cada coisa em cada momento de uma maneira nova, talvez, ele pudesse ir à China e ver nas acácias rubras, na primavera, ou no ar quente vindo da Indochina, ou ainda nas casuarinas, o desatino da realidade, expresso na poesia de Fernanda Dias.

#### **Referências Bibliográficas:**

- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- COSTA, Horácio. Poemas Prismáticos: Pessoa e Pessanha. In: *Dialogia na Literatura Portuguesa*. org. LOPONDO, Lílian. São Paulo: Grupo Editorial Scortecci, 2006.
- DIAS, Fernanda. *Rio de Erhu*. Macau: Fábrica de Livros, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- GUIMARÃES, Fernando. Revisão da moderna poesia portuguesa. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, 1971.
- JIMENES, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- NEGREIROS, Almada.
- NUNES, Benedito. Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. FRANCHETTI, Paulo. Edição Crítica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.
- RECKERT, Stephen. *Para além das neblinas de novembro. Perspectivas sobre a poesia Ocidental e Oriental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.