

# EU JOGO, EU JURO: LEITURAS DO PER-FORMA-TIVO EM PESSOA, HELDER E LLANSOL

## I PLAY, I SWEAR: READINGS OF THE PER-FORM-ATIVE IN PESSOA, HELDER AND LLANSOL

CAROLINA ANGLADA\*

SABRINA SEDLMAYER\*\*

**Resumo:** A partir de uma breve discussão a respeito da insurgência de uma perspectiva performativa em Fernando Pessoa, o presente artigo objetiva propor um estudo comparativo entre a noção de *poemacto* em Herberto Helder e o *drama-poesia* de Maria Gabriela Llansol, evidenciando a que diferentes tarefas o uso poético da linguagem se vincula. Por meio das formulações desses dois escritores portugueses, discute-se também o entrelaçamento da *forma-poesia* com outros gêneros e outros procedimentos, evidenciando pontos de fuga para a questão da poesia no contemporâneo.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, poesia contemporânea

**Abstract:** From a brief discussion about the insurgency of a performative perspective in Fernando Pessoa, the present article aims to propose a comparative study between the notion of *poemacto* in Herbert Helder and the *drama-poesia* of Maria Gabriela Llansol, showing to what different tasks the poetic use of language is linked. Through the formulations of these two Portuguese writers, the intertwining of form-poetry with other genres and other procedures is also discussed, evidencing outputs for the question of contemporary poetry.

**Keywords:** Fernando Pessoa, Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, contemporary poetry

---

\* Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

\*\* Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

## 1. *Drama-em-gente*

Mais do que defender, em um discurso pluralizante, a coexistência de diferentes tendências modernistas e vanguardistas, marginais ou centrais, é preciso, hoje, marcar os embates e os confrontos entre elas, revelando as circunstâncias da contradição que ainda ecoam na obra de arte contemporânea.<sup>1</sup> Essa dinâmica de inclusão e exclusão, de afirmação e recusa encontra-se não só nas obras, mas também na relação entre obra e crítica/teoria. Toda a formalização da lírica moderna proposta em meados do século XX por Hugo Friedrich (1978), circunscrita a valores como o de desrealização, de obscuridade, de hermetismo e de pureza, acabou por fomentar um contradiscurso inclusivo das obras que escapavam a essa generalização. Os exemplos de *Estrutura da lírica moderna* confirmam a tese de uma passagem da poesia na qual o sujeito é central para aquela em que ele se despersonaliza ou desaparece oratoriamente, como propõe o argumento mallarmático: “A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, 2010, p. 164).

Mas tal caracterização não corresponde à amplidão da poesia moderna. O crítico inglês Michael Hamburger, profundo conhecedor da poesia de língua inglesa, além de interessado também em nomes como Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, tem sido um dos mais ferrenhos críticos da via de mão única que representa a teoria de Friedrich. Em *A verdade da poesia*, obra do final da década de 1960, amplia-se o espectro de escoras do que que viria a ser considerada a poesia moderna. Seus modelos, ao contrário dos de Friedrich, são mais paradoxais, como quando elege Charles Baudelaire no lugar de Mallarmé como o poeta da contradição, da impostura e das várias *facetas* das quais se arma o sujeito lírico. Essa escolha permite ao crítico inglês aproximar-se de casos excepcionais (como toda *exceptio*, definida por Agamben, inclui-se excluindo-se), não só da multiplicidade, mas da divergência da poesia moderna, cujas singularidades escapariam à caracterização estrutural da poesia moderna. A empreitada de

<sup>1</sup> Essa é a tese do crítico Boris Groys, cuja obra *Arte, Poder* foi recentemente traduzida para o português no Brasil, pela Editora UFMG. Logo na “Introdução”, Groys afirma: “o campo da arte moderna não é pluralista, mas um campo estritamente estruturado conforme a lógica da contradição”, para logo adiante compará-lo ao campo da arte contemporânea, que “possui a igualdade de todas as imagens como sua teleologia. Mas a igualdade de todas as imagens vai além da igualdade pluralista e democrática da estética do gosto” (2015, p. 12-13).

Hamburger não hesita frente aos desacordos e às irresoluções, fazendo-nos crer que são justamente os impasses que a determinam: “A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (HAMBURGER, 2007, p. 61)

O crítico ecoa Paul Valéry: “[é] poeta aquele a quem a dificuldade inerente à sua arte concede ideias, e não é aquele a quem ela retira.” (2006, p. 251). Groys, Valéry e Hamburger concordam, então, a respeito do artista, a partir da modernidade, ser aquele para quem a complexidade forma a obra (e, naturalmente, o discurso). São exemplares não só Baudelaire, poeta cuja poesia alegórica evidencia a assimetria entre sujeito e objeto, e autor do informe em *Poemas em prosa*, precursor da hibridez do *Livro do desassossego*, mas também outros artistas cuja complexidade de apreensão influenciou a afirmativa de que, hoje, “ser um objeto-paradoxo é exigência normativa implícita na execução de qualquer obra de arte contemporânea” (GROYS, 2015, p. 15).

Nesse sentido, mesmo sendo possível identificar a filiação pessoana à tradição simbolista da “desaparição elocutória” do poeta e ao “homem fragmentado” da sinceridade romântica, elencados por Friedrich, as incompatibilidades da subjetividade moderna parecem revelar outras incompatibilidades ou incongruências expressivas e de gênero, tornando a obra do poeta português mais próxima da análise de Hamburger. No capítulo “Personalidades múltiplas”, o crítico inglês aborda, antes de citar Pessoa, o modo como “o drama lírico dá lugar ao drama propriamente dito – a expensas da poesia lírica” (2007, p. 159). O eu de cada heterônimo, desidentificado com o eu-empírico do autor, é atraído, então, pelas práticas dramáticas, ao revelar as afinidades entre o poeta-heterônimo e o ator. Como veremos, a expressão *drama-em-gente* é de tamanha importância para a compreensão das transformações da poesia lírica no século XX no sentido de que confirma os modos de contaminação e indeterminação do gênero a partir da modernidade. Em ensaio sobre o processo heteronímico, Pessoa afirma:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático que escreve poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua

substância à poesia lírica – até a poesia dramática, sem todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente. (PESSOA, 1976, p. 86-87).

A noção de drama atrelada à poesia lírica, além de dessacralizar ambos os gêneros, concede ao poema outros sentidos para as questões da sinceridade ou insinceridade do poeta, da escrita e da encenação, da performatização do texto e da verdade. O poeta é sincero se tomamos Ricardo Reis, por exemplo, como o autor. Se a insinceridade responde pela atribuição da poesia a Fernando Pessoa, inserimos a heteronímia na espécie de jogo em que o artista faz arte “além de todos os gostos, até mesmo além do próprio gosto” (GROYS, 2015, p. 13), criando personas para dicções heterogêneas e contraditórias entre si. Por isso, ler um poema de Ricardo Reis é identificar, por exemplo, a forma soneto, ainda que o modo do poeta Fernando Pessoa de se colocar no que escreve, é segundo o exemplo dramático, de formulação de personagens, de criação de dramas sem enredos – aumentando, assim, a tensão entre conhecimento e reconhecimento ou entre conhecimento e percepção, dissociação característica do domínio estético da arte. Em carta a João Gaspar Simões, Pessoa sintetiza:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto-me despegando-me de mim; que como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 1976, p. 66).

Para Hamburger, a forma e o estilo são também “máscaras” (2007, p. 92), elementos de indeterminação de todo jogo provocado pela poesia moderna e fator de desestabilização nas correspondências entre forma e conteúdo. A poesia lírica é, então, mascarada. Tradicionalmente concebida como gênero da expressão do eu, ela se torna, a partir da modernidade, uma *faceta* de problematização da construção subjetiva, a expor as tensões entre prosa e poesia e o modo como o escritor se vale delas para desafiar o leitor. “Em prosa, é mais difícil de se outrar”, afirmou Pessoa (1999, p. 507), em um possível prefácio às *Ficções do interlúdio*. Trata-se de perceber como, na prosa, o outramento reserva-se à criação de personagens, enquanto a potência de outramento da poesia atinge a linguagem, a

sua espacialização, o seu ritmo (*rhuthmos* = selo, cunho). A substância da poesia é a substância da transformação, da cadência e da marcha pela quais não só temas e sentimentos se alteram, mas também estilos, usos e experimentações da linguagem e do espaço: “Tão simples é, na substância, este fenômeno aparentemente tão confuso.” (1976, p. 92).

De fato, há na estética heteronímica, uma forma de ação e de reação, formulados necessários à transformação. Para o pensador contemporâneo Giorgio Agamben, a despersonalização é, na verdade, um modo de dessubjetivação e de ressubjetivação, experiências da impropriedade:

Cada nova subjetivação (o surgimento de Alberto Caeiro) não implica apenas uma dessubjetivação (a despersonalização de Fernando Pessoa, que se sujeita ao seu mestre), mas, de forma igualmente imediata, cada dessubjetivação comporta uma re-subjetivação – o retorno de Fernando Pessoa, que reage à sua inexistência, ou seja, à sua despersonalização em Alberto Caeiro. (AGAMBEN, 2008, p. 123)

Explicado o procedimento em Pessoa, o filósofo italiano o expande, considerando o processo de empréstimo da voz (o campo atravessado por forças de subjetivação e dessubjetivação) como o “autêntico *ethos*” (ibid., p. 123) da poesia lírica. Para o poeta, a dessubjetivação ou ressubjetivação são modos de reagir (força equivalente à da ação de subjetivar-se): “Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte de viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida.” (PESSOA, 1976, p. 241). Aparecimento e desaparecimento, como no mito de *Orpheu* – este, vale lembrar, título da revista responsável por encabeçar o modernismo em Portugal. De fato, aqueles escritores que tocaram mais profundamente o problema da modernidade, pensaram-na, de modo inextricável, com a ideia de crise: crise do sujeito, crise da linguagem, crise do e *de* verso. Não é mais possível uma experiência genuína do fazer artístico sem que se experimente, conseqüentemente, a laceração mais radical entre som e sentido, entre subjetividade do ser e natureza (cuja coincidência distinguia o pensamento clássico), cisões essas que qualificam a entrada da obra no campo da estética. Na obra agambeniana, *O homem sem conteúdo*, o filósofo comenta as implicações dessa entrada:

Se o artista busca, agora, em um conteúdo ou em uma fé determinada, a própria certeza, ele vive uma mentira, porque sabe que a pura subjetividade artística é a essência de qualquer coisa; mas se busca nessa a própria realidade, ele se vê na condição paradoxal de ter que encontrar a sua própria essência exatamente naquilo que é inessencial, de encontrar o próprio conteúdo naquilo que é apenas forma. A sua condição é, por isso, a dilaceração radical; e, fora dessa dilaceração, nele tudo é mentira. (AGAMBEN, 2015, p. 96)

O que é pura forma, Pessoa, como artista moderno, interioriza, tornando-a materialidade a ser espreitada: “Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (PESSOA, 1976, p. 83). Por isso, o poeta busca para a essência do poema aquilo que não lhe é essencial, busca o conteúdo na expressão daquilo que é puro exterior; muda o modo de recepção da poesia lírica sem transformá-la em drama. As regras pessoanas indicam o contrário da teoria aristotélica: “é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o ‘exterior’ que se deve tornar ‘interior’” (1976, p. 242). Se o artista se mantiver fora da crise, não há extensão de verdade na poesia. A substância da poesia, de que fala é, na verdade, uma alquimia, podendo vir a transformar-se naquilo que o poeta quiser. Como Pedro Eiras pontua: “A originalidade de Pessoa encontrar-se-ia na defesa da multiplicidade como descrição do mundo” (2005, p. 365).

Por mais que Pessoa defendesse que o *drama-em-gente* não se dá em atos, mas em almas, pode-se lê-lo, sem prejuízo, como uma concepção de linguagem ao mesmo tempo descritiva, como propõe Eiras, e também constativa e performativa. A ausência de atos, isto é, de enredo, de um drama que não seja *em-gente*, localiza no que cada heterônimo escreve, a entrada para a leitura. Paulo Ottoni, profundo conhecedor da teoria da performatividade de John L. Austin, comenta: “há circunstâncias nas quais não descrevemos a ação, mas a praticamos” (OTTONI, 2002, p. 126). De certo modo, quando Pessoa escreve “que a obra nasça, construindo-se” (1976, p. 443), ele não a descreve, mas a pratica, faz seus heterônimos viabilizarem-na. Mesmo crítico ao romantismo, podemos pensar se, de certo modo, o poeta não atesta o que Octavio Paz afirma sobre essa corrente: “O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo”

(1984, p. 84). Ao escrever versos, cada heterônimo realiza a promessa da existência da obra e, contraditoriamente, a in-existência de si mesmo.

Se é certo que a defesa do *sensacionismo* resguarda a obra do âmbito da *práxis*, abrindo-a no domínio da *poiesis*, do mesmo modo como um Bernardo Soares escreve “não uma filosofia da não-ação mas uma queda (uma diacronia, uma narrativa) da ação projectada na ação insatisfeita” (EIRAS, 2005, p. 344), a gênese dos heterônimos ou a autobiografia *sem factos* que é o *Livro do desassossego* revelam, ao mesmo tempo, como questões de verdade e falsidade estão em devir, atreladas ao ato mesmo do proferi-las e de fazer-nos nelas crer. Temos, nesse sentido, tanto um desejo de não-ação decorrente da paralisia decadentista em *L. do D.* quanto uma ação projetada pela elaboração da heteronímia, afinal, “(p)ensar, ainda assim, é agir” (PESSOA, 1999, p. 248). Lembremos como, mesmo em um Alberto Caeiro, há certa cumplicidade entre as ações, tão presentes nos verbos no infinito, em sua poesia: “Sentir como quem olha,/ Pensar como quem anda” (PESSOA, 2016, p. 43). Diante da falência de certo modelo de obra pautado exclusivamente na razão, a heteronímia irrompe como espécie de linha da fuga da crise entre razão e emoção e entre *práxis* e *poiesis*, revelando que, assim como em Beckett e Kafka, há sempre movimento na imobilidade, potência no ato, forma no informe.

Observamos, portanto, o surgimento de uma teoria da performatividade em choque com a filosofia da linguagem, pautada sobremaneira na sintaxe e na semântica, predominantes durante o século XX. Tal instabilidade pode ser percebida de modo ainda mais notável nas produções poéticas do nosso século, nas quais apresenta-se a voz como uma força, atravessada por outras forças capazes de performar ações. O próximo momento do presente artigo visa identificar as aproximações entre texto e performance/performativo, e estabelecer, então, um fluxo entre Fernando Pessoa e dois escritores contemporâneos portugueses, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol.

## 2. Poema em ação

Entre os primeiros livros publicados por Herberto Helder, encontramos *Poemacto*, escrito durante a sua estadia em Santarém, entre 1961 e 1963, quando estava a serviço das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Gulbenkian. O conjunto de poemas é composto por “Poemacto I”, “Poemacto II” e “Poemacto III”. Neles, a performatividade da linguagem os atravessa desde o título, acusando, ao mesmo tempo, um plano de ação para a poesia. Como defende Luis Maffei: “Poemacto, obra que, já a partir do título, supõe a produção poética como gesto” (2007, p. 112). Um modo de agir sobre a linguagem, que não a esgota e que não a reduz a quem age; uma expressão e algo que resta não expresso, ou, apenas, um modo de não se conformar e nem de formalizar a poesia integralmente.

Neste conjunto, algo do real ou do real da palavra parece ser evocado pela linguagem, e nela resistir. Em “Poemacto I”, por exemplo, diz-se: “As casas são fabulosas, quando digo:/ casas.” (HELDER, 2009, p. 106). E continua: “São fabulosas as mulheres, se comovido digo: as mulheres” (ibid., p. 106). Casas e mulheres *são*, quando o poeta as *diz*, quando *nomeia-as* ou *invoca-as*. A maior parte dos verbos do tríptico encontra-se no presente do indicativo. O poeta não canta *o* mundo, como já demonstramos ser próprio do pensamento clássico e representativo, mas canta *no* mundo, entrelaçando a linguagem corrente às alterações próprias do uso performativo que dela faz. Seu canto participa do mundo, age na materialidade, do mesmo modo que vozes participam do seu canto: “Porque cantar é um subterrâneo./ Depois é um pátio./ Imagino que as vozes são escadas./ Vozes para atingir o canto.” (ibid., p. 107-8). Canto polifônico suficiente para criar o mundo”: “Poema como base inconcreta da criação” (ibid., p. 112).

No primeiro poema, o poeta se afirma cantor, enquanto no terceiro ele se transforma em ator. Em ambas os ofícios, o que se canta ou recita é decorado: o escritor-ator “Recita o livro./ Amplifica o livro./ O actor acende o livro.” (ibid., p. 115). Notemos como neste último verso, a ocupação de ator entrelaça-se com a do autor (e, claro, com a do leitor), no acendimento do livro. Mas, claro está, que a primeira ação, a recitação, é que origina todas as outras. Jean-Luc Nancy afirma que ela



excita, suscita e incita um “dizer”, que não é qualquer um, mas o dizer que diz uma chegada e uma partida, que diz a tensão do fato de que alguma coisa acontece [arrive] e que essa alguma coisa, necessariamente, seja alguém [quelqu’um] ou se torne ou chame alguém. (NANCY, 2016, p.76)

Nancy nos alerta para a performatividade da recitação, esse proferir que se dá não antes do canto, mas *no* canto, con-vocando, vocalizando em conjunto. Corpos em contato com a linguagem, não só reportando-a, mas portando-a, suscitando pontos de vista, perspectivas. Curioso observar que a terceira parte em que HH pensa o autor como actor – diferença lexical de apenas uma letra – resulta em uma série de proposições afirmativas, no uso mais recorrente do presente do indicativo, como se o ato e o performativo estivessem operando em associação com o constativo. Por exemplo, já no início do poema, “O actor põe e tira a cabeça/ de búfalo”, “O actor acende os pés e as mãos”, “O actor toma as coisas”, “O actor estala” (HELDER, 2009, p. 114) etc. O sujeito, no caso, está sempre em intimidade com o verbo, com o que exerce, mesmo que o que ele faz seja apenas *ser*, isto é, subjetivar-se. O aspecto mimético da atuação e da poesia responde, assim, não pela duplicação da *physis*, mas por uma duplicação da *poiesis*, de um fazer retumbante e contornado sobre si mesmo nas repetições. Por isso, podemos afirmar a sincronicidade entre o modo performativo e o modo constativo, entre a dimensão da *práxis* e a da *poiesis*, entre o estatuto relacional e o estatuto ontológico.

Isto posto, a outra diferença em relação a Pessoa, e que tangencia o sujeito poemático, é quanto à noção de drama: enquanto para HH o *poemacto* visa pôr o pensamento em ato, o *drama-em-gente* pessoano permaneceria “um drama estático” (HELDER, 2006, p. 165). Haveria pensamento, e pensamento de uma legião, mas não haveria um colocar em ato o que se estava pensando ou pensando sentir. HH prossegue essa espécie de pôr em ato da palavra via *máquina lírica*, reversibilidade, deslocamento, alteração. Se o escritor é um “ser de papel”, como pensou Roland Barthes, ele é também “alguma coisa audível, sensível/ Um movimento” (HELDER, 2009, p. 113) sem substância própria, diríamos, apenas ritmo e relação.

O colocar em ação a linguagem garante-lhe que uma dinâmica seja percebida, ou que a própria percepção da dinâmica seja o modo de se reconhecer aquele ou aqueles que a incitam, aqueles que participam de um corpo a corpo, de uma

prática. Mas sua figura é, no texto, apenas uma sombra, um escamoteamento. Seu talento é a própria transformação – é o transformar-se enquanto atua, é o construir-se enquanto se transforma, é o diluir-se enquanto se deixar intervir pela ação, pelo mundo. Rosa Maria Martelo é precisa: “sem dessubjetivação não haveria obra, sem esta obra não haveria esta dessubjetivação” (2016, p. 17). Dessubjetivação via transmutação. Em *Photomaton & Vox*, obra helderiana cuja estrutura confirma a posição romântica da prosa como ideia da poesia, o poeta português escreve: “Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa.” (HELDER, 2006, p. 144).

Poderíamos afirmar que a obra nega a permanência. Metamorfose, alquimia, magia, astrologia são, portanto, modos de transubstanciação do real, de destabilização da matéria. “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa” (2009, p. 109), outro nome, outra substância, *a rose is a rose is a rose...* O ato do poema se dá na enunciação, por meio da qual elementos semânticos, sintáticos, sonoros e visuais se combinam, se recombinaem, de modo a redefinir o sujeito poemático, o próprio poema e os seus limites e deslimites. É a abertura e a entrega a novos caminhos, o que está em jogo em “Poemacto II”. Poema intermediário do tríptico, ela ressoa o poder transformador do canto do primeiro, a ecoar também no terceiro, estabelecendo uma organização temporária e de circulação de elementos como “estrela”, “vaca”, “campo”, “sono”, fazendo estas mesmas palavras escritas agirem sobre a materialidade do mundo, sobre o movimento do poema. Assim, ao se valer de signos arquetípicos, o poeta estabelece outros sentidos, intrínsecos ao texto, construindo velocidades variáveis para a própria natureza, e não só para aquela instância a que nós é oferecida: a cultura. O poeta os forma (e não os formaliza) em um tecido cuja obscuridade responde à própria literatura – não a obscuridade de que fala Friedrich, mas a resistência “que constitui a própria literatura” (EIRAS, 2005, p. 400), em um discurso de contínuo diferimento, e de indiferença entre potência e ato, posto que um ato se desmembra em outro, uma palavra gera outra, tudo é outra coisa. A performatividade da linguagem é, nesse sentido, “forma dramática obsessiva/ poesia, vociferação/ comovida; isto é uma força, o meu fulgor no escuro,/ uma arrogância com as personagens, toda a violência/ nas máscaras.” (2006b, p. 131). Um jogo vital em que a linguagem, por meio da ação da força sobre a forma, apresenta o mundo e, por uma espécie de torção sobre si mesma, torna a palavra e o poema, infinitos, desdobráveis, variáveis.

A única hipótese possível, de mínima estabilidade, para a máquina lírica atuante em grande parte dos poemas helderianos, é a da reversibilidade por meio da qual sujeito e objeto se confundem, assim como o original e a cópia, o irrepetível e a técnica. No *Poemacto*, a reversibilidade fundamental (herdada de Camões, e de seu “Transforma-se o amador na cousa amada”) manifesta-se no interior do ator e de sua ação, entre o fazer e o que é feito: “O actor actifica-se.” (2009, p. 116), ele é sujeito e objeto, ator e receptor, dupla-posição sempre frouxa, lugar a ser tomado, a ser revertido. Se podemos dizer, junto a Rosa Maria Martelo, que há, em HH, “ambição de ser poema” (2016, p. 17), do sujeito converter-se no seu objeto, há também dele transformar-se no seu ato. Verdade e ficção, mito e história participam da transmutação como fragmentos de uma ciência por vir, cujo método implica a incorporação do sujeito e de sua voz em uma construção poética cujo lirismo não pressupõe a irredutibilidade. Como Edmond Jabès escreveu, entre tantos outros que pensaram o mesmo: “Tu es celui qui écrit et qui est écrit” (JABÈS, 1963, p. 13).

Se em Pessoa observamos o irrupção de um processo de interiorização do exterior, aqui, como na tradição do romantismo alemão, o interior também se exterioriza, mas isso não responde pelo fim do processo: “(Novalis: O caminho que conduz ao interior./ Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior./O carácter de continuidade energética, vital.” (2006, p. 135). O excerto retoma os românticos, como também o conceito de dobra de Leibniz e a sua releitura por Deleuze, cuja ênfase está na coextensividade do dentro e do fora. A referência da linguagem não está decididamente fora dela, mas inflexiona-se, assim como a subjetividade, no próprio uso inventivo e maquínico que se faz das palavras, na reciclagem e na reutilização, numa disposição afetiva responsável por dobrar o conjunto de forças que a atravessam. Pedro Eiras afirma que em HH “não há uma realidade extra-linguística que a linguagem transmitisse sem deturpação, nem linguagem primeira, natural e objectiva” (2005, p. 382), característica que o diferencia de Alberto Caeiro, por exemplo. A palavra atua, o poema é ato, participa da criação e da fundação de um mundo, desdobrando-se, indefinidamente, assim como a linguagem, com a linguagem. Continua o crítico: “a ‘palavra não é mera exposição do ser, mas elemento resistente de (auto-)revelação, forma” (2005, p. 382). Há, de fato, um investimento formal na poesia, uma exploração dos seus *modos*, da técnica. Aquela *força* de que falava Pessoa ao querer subverter a estética aristotélica, acentua-se e atinge a forma,

preenchendo-a de energia, de ação: “Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem,/ a narrativa das coisas, a história do trajecto,/ mas/ um nó de energia como o nó de um olho ávido, / o fulcro de uma corrente electro-magnética,/ um modelo fundamental de poder,/ de alimentação.” (2006, p. 131)

### 3. Poesia em fuga

Expressar a pujança, alargar o pensamento: eis o impulso que faz a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol batalhar contra géneros, indiferenciá-los.<sup>2</sup> Ela mesma se explica: “O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços.” (2011, p. 48). Trata-se, como em HH, de concentrar-se na energia da matéria da escrita, mas, ao invés de confiná-la à sua própria potência (como certo discurso de vanguarda propôs), ambos desejam abrir caminhos para que a sua fluidez e fruição estabeleçam contatos e trocas com a potencialidade de outras práticas artísticas, contaminando-as e sendo por elas contaminado.

Há, entretanto, uma diferença fundamental: para HH, “[n]ão existe prosa” (HELDER, 2001, p.195), mesmo tendo ele escrito contos, enquanto que, para Llansol, “[n]ão há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.” (LLANSOL, 2011b, p. 52). Se, para ela, o que há são textualidades, e não géneros, e não a literatura, para onde caminha o texto? As técnicas não recolhem, em si, marcas genéricas? Um de seus últimos livros publicados, datado da virada não só entre séculos, como também entre milênios, o ano de 2000, parece querer responder a essa questão. *Onde vais drama-poesia?* é uma obra que se afirma como indagação sobre o destino de um par inesperado, incomum, o *drama-poesia*. O que vai, o que se destina, nessa obra de Maria Gabriela Llansol, não é a poesia em direção ao drama, como em Fernando Pessoa, e, de certo modo, também em HH, mas o *drama-poesia*, já amalgamado, é o que se desloca, conjuntamente. Ele é um corpo, uma dobra, um transporte para o desvio. O que haveria, então, de dramático

<sup>2</sup> “Se fui obrigada a escrever fragmentos, a batalhar contra os géneros literários e os paradigmas, a abrir clareiras de respiração na língua, é porque a nossa quase que não tem tufos semânticos (a não ser soterrados) para exprimir a pujança.” (LLANSOL, 2011a, p. 34)

em sua escrita, e o que nela desperta a poesia? O que faz dos dois, um só, um de dois? Por quê, justamente nesse momento de *virada*, anunciar, reiteradamente: “O mundo está prometido ao drama-poesia” (2000, p. 10)?<sup>3</sup>

A promessa feita por Llansol se lança em um projeto de entrelaçamento entre as forças mais objetivas do drama e o subjetivo do poético, entre o recurso do diálogo e a experiência de uma voz, desde logo, entrecortada e atravessada por outras vozes (como vimos ser a experiência de certa lírica moderna e contemporânea). Esse transbordamento das práticas faz da escrita a realização do contraditório e do paradoxo de tudo aquilo que não se define senão em relação, co-extensivamente. Para essa relação dramática e poética, Llansol convoca Hölderlin, Aossê, Rimbaud, Emily Dickson, Roberto Musil, Rainer Maria Rilke, sobretudo nas “Oferendas” (seções que compõem a publicação), e também Diotima, legentes, e os escuta, escuta a todos. Como Freud, que imaginou todo um sistema a partir de sua escuta, a escritora portuguesa imagina um gênero de gêneros distintos, de enunciados e enunciações heterogêneas.

Essa poética da afluência entre díspares, entre elementos sem ligação direta, entre nomes próprios irrelacionados, é um dos pontos onde convergem a obra de Herberto Helder, a de Maria Gabriela Llansol e os procedimentos caros ao surrealismo. A semelhança entre eles está no *desprendimento*, como nota Silvina Rodrigues Lopes (2014, p. 66). Palavras, imagens, personagens e figuras desligam-se de seus contextos e passam a compor e a produzir outras realidades. Dão passagem à diferença. Talvez aí resida o poético buscado pelo drama de Llansol. Logo no início da obra, ela escreve: “o poema passa,/ a cada instante passe e enriquece a voz,/ alteia a minha percepção do mundo” (2010, p. 16). Mais à frente, a escritora menciona a imagem deixada por uma mulher: “A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido” (2010, p. 17). Lembramos, naturalmente, da passante de Baudelaire, apesar de que aqui, o que passa velozmente é o poema. Em ambos, no entanto, passar é o seu ato fundamental. A poesia, em si, é um acesso, diria Nancy: “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas, *antes*, o

<sup>3</sup> Lembremo-nos que ler a tradição literária de Portugal é dividir-se, majoritariamente, entre a poesia lírica, tão internalizada na própria língua portuguesa desde Camões, e a épica, tornada gênero de ampla significação dentro das narrativas da História. O drama é recuperado, então, pela escritora, para partilhar a cena junto com a poesia.

sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe.” (NANCY, 2016, p. 146). Muitos podem ser os sentidos dessa espécie de *acompanhamento* do poema pela voz, pelo drama: “Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho.” (2010, p. 11), sobretudo se pensarmos que a voz já é essa espécie de trânsito entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o som e o sentido, como demonstra Agamben ao recuperar a tradição clássica e medieval em *Estâncias*. Note-se que não se fala de uma voz própria – o eu apenas acompanha a voz, é uma margem, uma convivência. Outrora, já mais ao final da obra, é o texto quem a acompanha: “O texto acompanha-me” (2000, p. 120). A voz do poema está sempre onde alguém fala, seja “montanha,/ campo raso,/ praça da cidade,/ prega do céu” (2010, p. 13), até que se instaure “uma espécie de poema sem eu” (2010, p. 13).

Como vimos, o lugar do eu, que em Pessoa é ocupado, preponderantemente, pelos heterônimos, e em HH, pelo poeta como ator ou cantor, em Llansol, de modo semelhante ao último, porém diferente, proporciona uma abrangência ao dar lugar à fala da natureza, da arquitetura, da filosofia, dos inúmeros seres extraordinários: “o meu vivo é apenas uma forma dos vivos que, de facto, existem” (2000, p. 21). Os vegetais também são vivos: “clorofila – a primeira matéria do poema” (2010, p. 12). No entanto, nenhuma dessas vozes é uma metáfora: “na clorofila não há metáfora” (2010, p. 12). Trata-se de um estado de passagem, de vivificar um estado de linguagem transitório, porém altamente potente, energético, (al)químico. Se outrora a poesia lírica esteve a cargo da expressão de uma interioridade que precisava ter seus meandros descobertos, a poesia-clorofila aponta para a necessidade de se ler as imagens projetadas sobre o cosmos, a natureza, a morfologia. Prefere-se ainda a clorofila à metáfora posto que a metáfora ainda está presa à mimesis da reprodução. Como Paul Ricouer defende, em *A metáfora viva*, a diferença, o sentido novo só é criado a partir da semelhança, de certa proximidade entre dois sentidos. Na clorofila (e no poema) de Llansol, encontramos, então, a pluralidade extra-dois impulsionada tanto pela energia ativa quanto pela energia em forma de potência (que vegeta), e é na relação entre as duas forças, simultâneas e não semelhantes, que convertem-se em forma.

Giorgio Agamben, exímio pensador da potência em Aristóteles, situa-a como domínio de uma privação. Existe a potência, o seu *hexis*, que significa a sua faculdade, e também a sua *steresis*, ou seja, a sua privação. “Existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência.” (2015,

p. 246). A poesia está lá mesmo quando é apenas promessa – ela é certa natureza da linguagem, presente mesmo quando privada, *em forma de* potência. Agamben chega a mencionar uma “*physis* anônima” (2015, p. 247) capaz tanto de passar ao ato quanto de privar-se dele. Esse anonimato que tem forma e natureza, compete muito a certo anonimato da escrita de Llansol, cuja atuação, no entanto, não pressupõe uma anti-subjetividade, tampouco uma objetividade, “\_ não só, nem acompanhada \_”, “entre o sentido literal e o sentido interior” (2000, p. 21), corroborando a lógica do indecível, pautada no “nem/nem” e oposta ao “isto ou aquilo”.

A potência também pode ser pensada, na obra da escritora portuguesa, como potência de ativação dos sentidos (na acepção das cinco faculdades e na acepção de significação) pelo *legente*, futuro do texto: “quando o legente entende, sem se dar conta está a entender algo de muito longe, no seu futuro.” (2000, p. 35). Ele está ali, na legência, e algo se reserva no futuro para o que se compreende no presente. Escreve Llansol: “o que eu estava a pensar e por escrever só teria sentido se alguém viesse” (2000, p. 10). Essa espécie de parceria entre o escritor e o legente reitera o uso performativo da linguagem, cujo pressuposto é certo compromisso com o interlocutor. “Que ler é ser chamado a um combate, a um drama.” (2000 p. 18). Todo combate exige um corpo no qual a força possa atuar, o qual possa traduzir o drama em poesia, o teatro polifônico em modo de atenção particular à linguagem.

Luta, leitura, passagem, transformação. Todos atos (e reservas de ação) a partir dos quais o texto se configura, se intensifica, exorta e manifesta. A primeira sentença de *OVDM* é a seguinte: “o que advém do texto é a construção da frase” (2000, p. 9). O que resulta do texto não é a obra, o conjunto, o álbum, mas um retornar para a sua menor estrutura de sentido: a frase. A frase em construção, em contínua elaboração, reelaboração. Não está mais em primeiro plano o sentido que advém da palavra, mas o verbo advindo, isto é, o que ela engendra em termos de prática, de atitude e de influxo. Se o que resulta de um enunciado é a construção da enunciação, esse processo só pode ser infinito, e, como todo infinito, incompleto: “A incompletude que atingiram e atingirei” (2000, p. 35). Incompletude ou inacabamento. Silvina Rodrigues Lopes comenta essa característica da obra llansoliana, pensando-a dentro de um panorama mais amplo: “é pelo seu inacabamento que qualquer texto comunica, isto é, que se torna relação.” (2014, p. 63). Do mesmo modo, as figuras repletas de vazios, os traços,

as formas-de-vida que não fizeram a passagem da *phoné* ao *logos*, todos geram vibração, participam de uma comunidade, ainda que textual.

De fato, o destino do *drama-poesia*, presente como indagação no título e nos temas da primeira seção do livro, intercala-se com as *oferendas*, que também não deixam de ser endereçamentos, ofertas para um “Aestheticum Convivum”, “os poemas que oferecemos uns aos outros” (2000, p. 35). Llansol *oferece*, portanto, a Aossê (quase anagrama de Pessoa<sup>4</sup>), o seu poema, que determina do seguinte modo: “falo para o espelho/ e peço à minha imagem/ o que não ousaria pedir, nem a mim próprio.// Dá-me a paisagem onde a amante dorme.” (2000, p. 41). O poema oferecido transforma-se (assim como o nome do poeta, substantivo) em *mise en abyme*, possibilidade única e última para a sensibilidade que é sempre fora de lugar. As imagens são, como afirma Emanuel Croccia, “qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar” (2010, p. 22).

Poesia e prosa, em fluxos descontínuos. O pesquisador Manoel Ricardo de Lima, no ensaio “*Onde vais, drama-poesia?*, uma ideia do poema” afirma que “a provocação de Llansol não é nem prosa nem verso, mas ‘outra coisa’, numa espera – uma esperança” (2014, p. 191). Llansol trabalha em certa mansidão como modo de aguardar, de prometer, enquanto que, em HH, a defesa pela poesia desafia a intensificação do ritmo e estabelece uma dicção não degradada da linguagem (como é a prosa), capaz de desembocar em um idioma primordial, altíssimo. Claro está que a montagem é particular de cada um, e nelas reside diferentes concepções do poema e do poético. No entanto, o humano, em ambos os casos, é apenas uma energia: “Que o legente nem um só instante pense que o texto guardou a memória um amor humano.” (LLANSOL, 2000, p. 138).

Se foi “o romance que inventou o indivíduo” (JOAQUIM, 2014, p. 235), ensinando-nos a leitura e a escrita solitária, o drama-poesia há de restaurar-nos o convívio poético, o convívio do poético, o poético do convívio. Assim, o drama-poesia llansoliano fragmenta-se, como também é fragmentário o *Livro do Desassossego*, para que a poesia, a partir de frases inconclusas, de cesuras e de diálogos, seja reconhecida como Novalis pensou, como “poesia alargada”. Po-

---

<sup>4</sup> Llansol descreve o processo de inversão do nome de Pessoa em *Um falção no punho I*: “precisava de alterar a ordem das letras do nome de pessoa para fazê-lo envolver, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele” (2011, p. 80).



esia-estendida, poesia-acesso a outras dicções, como uma poesia-mutualismo: princípio natural de inseparabilidade de elementos, como *drama-poesia*.

Assim, ao aproximarmos esses dois escritores, percebemos que, mesmo não sendo mais comum abordarmos questões como a de forma, em suas obras, o conteúdo, as proposições e as transformações estéticas se apresentam na dimensão formal, em um corpo, em um ritmo próprio, não mais voltado para uma realidade ou uma configuração pré-existente, mas a uma visibilidade em configuração. A forma-diálogo, a forma-cesura, a forma-tríptico são técnicas de revelar e de confundir, uma vez que dão-nos a aparência de ritmos ainda reconhecíveis, embora desmaterializados os gêneros, as vozes e as imagens. Em suma, a forma-poesia, essa, sobre a qual anunciam o desaparecimento, é posta em ato por Herberto Helder, em um gesto, que, como todo gesto, não é só afirmação da medialidade, mas também prática, técnica, intervenção, e, em Maria Gabriela Llansol é vista em fuga, sem que saibamos nada além da certeza de que ela não volta mais para o seu lugar.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marisa M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GROYS, Boris. *Arte, poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HELDER, Herberto. "Entrevista". In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro, 7 Letras; Lisboa: Livros Cotovia, 2011, n. 11, p.190-197.
- HELDER, Herberto. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- JABÈS, Edmond. *Le livre des questions*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- LIMA, Manuel Ricardo de. “Onde vais, drama-poeis?, uma ideia do poema”. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 185-194.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Poética do desprendimento”. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 59-87.
- MAFFEI, Luís Claudio de Sant’Anna. DO MUNDO DE HERBERTO HELDER. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- MALLARMÉ, Sthéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes das obra – Herberto Helder ou O Poema Contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda*: Literatura e Filosofia. Trad. João Camillo Penna; Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- OTTONI, Paulo. *John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem*. D.E.L.T.A., 18:1, 2002.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa*: obras em prosa em um volume. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. (Biblioteca Luso-Brasileira Série Portuguesa), 1976.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Edição crítica de Fernando Pessoa*. Série Maior, V. X. Sensacionismo e outros ismos. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.