

A imagem saturada de agoras

The saturated image of nows

VERA MAQUÊA*

RESUMO: ESTE ARTIGO PROPÕE EXPLORAR A PESQUISA MINIMALISTA NA POESIA DO ANGOLANO ARLINDO BARBEITOS E NA NARRATIVA DO BRASILEIRO DALTON TREVISAN. O FOCO NAS VÁRIAS LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS, COMO A ARTE DO CINEMA, DA CRÔNICA E DA FOTOGRAFIA, PERMITE APREENDER A CONSISTÊNCIA DO INSTANTE E SUAS CONFIGURAÇÕES. O EXCESSO E A ESCASSEZ, A BREVIDADE E A INTENSIDADE, O GESTO LIVRE E O RIGOR DA FORMA, QUALIDADES APARENTEMENTE PARADOXAIS, SE UNEM NA RECUPERAÇÃO DE SENTIDOS POÉTICOS E CONDUZEM AO DEBATE ACERCA DA ORIGINALIDADE E DA REPETIÇÃO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

ABSTRACT: THIS ARTICLE PROPOSES TO EXPLORE THE MINIMALIST RESEARCH PROCEDURE IN ANGO-LAN POETRY OF ARLINDO BARBEITOS AND BRAZILIAN NARRATIVE OF DALTON TREVISAN. SEVERAL CONTEMPORARY LANGUAGES CONVERGE, AS THE ART OF CINEMA, PHOTOGRAPHY AND CHRONIC, FROM WHICH WE SEEK TO GRASP THE MOMENT AND CONSISTENCY OF YOUR SETTINGS SHAPED. PARADOXICAL QUALITIES, WILL JOIN IN THE RECOVERY OF POETIC SENSE, AS THE EXCESS AND SHORTAGE, THE BREVITY AND INTENSITY, THE FREE GESTURE AND ACCURACY OF FORM. GOING THROUGH ART WHILE COMPLEMENTARY AND DISTINCT, WE CAN COME TO THE QUESTION ABOUT THE MEANING OF ARTISTIC CREATION ALWAYS UNDERTAKEN IN THE MIST OF ALL THE BOOKS EVER WRITTEN, WITH THE ARTIST CONDEMNED TO REPEAT.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, CINEMA, POESIA, HAICAI.

KEYWORDS: PORTUGUESE-LANGUAGE LITERATURE, FILM, POETRY, HAIKU.

* Universidade Estadual do Mato Grosso, Cáceres-MT, Brasil. E-mail: vmaquea@gmail.com.

I

filme coreano *Poetry* (2010), de Lee Chang-dong conta a história de Mija (Jeong-Hee Yoon), uma mulher doce e delicada, em torno dos 60 anos de idade, que busca escapar da obviedade do cotidiano, autenticando o momento presente com a colheita de coisas e acontecimentos que a ajudam enfrentar a perda gradativa da memória. Ela vive com seu neto, um colegial problemático que se envolve no estupro coletivo de uma menina na escola onde estuda, o que leva a menina ao suicídio. Diante deste fato, Mija sente-se impotente e sua infinita delicadeza torna-se ainda mais contrastante com o mundo áspero que a cerca.

Colocar em cena a poesia, contando uma história de uma simplicidade tocante, é a maior arte de Chang-dong. À abstração lírica que compõe o filme vem juntar a lentidão e seu reverso, com transbordamento e contenção, para discutir a barbárie e a banalidade comuns no mundo contemporâneo. Além disso, há neste filme uma qualidade marcante, fundamental para a compreensão da medida entre o sentimento e sua expressão: a sugestão. O poema que Mija escreve, no final da história, é a revelação do próprio cinema como arte que, de acordo com Lee Chang-Dong, propõe prescindir do excesso, ao mesmo tempo que deve concentrar o máximo de sentimento, de emoção e de sentido humano. A busca da exatidão e da precisão formal só faz reforçar o sentido do humano e sua condição, o que é intensificado pelo fato de não haver uma só nota musical a serviço da intensificação do sofrimento da personagem.

Encontramos no filme um elogio discreto a uma arte oriental, o haicai, mas a correspondência não se dá nem na ordem nem na contra-ordem, dado que são artes mesmo muito distintas. O que percebemos é da natureza do diapasão que compõe *Poetry*, compondo-se simultaneamente da arte do cinema e da poesia. Assim como há o cinema do excesso e o da escassez, há o poema do escavamento e da concisão e, sendo linguagens tão diferentes, nada há que os impeça de se encontrarem na esquina da linguagem, seguindo seus fluxos próprios.

Os gregos nos ensinaram que a mãe da poesia é Mnemosine, deusa da memória. Mija matricula-se num curso de poesia no centro de cultura de sua cidade justamente quando começa a sofrer a doença do esquecimento e, ao final do curso, ela e todos os que lá estão para fazer o curso, terão que produzir um poema. A poesia e o silêncio vão formar uma e só linguagem, que ela

vai percorrer entre a beleza que colhe das coisas vistas inúmeras vezes sem ser percebidas – e que imagina ser a poesia – e a crua realidade de um mundo desprovido de humanidade. O detalhe concentra a força do universo, que é reinvestido de beleza aos seus olhos que buscam o motivo para produzir o seu poema, ao mesmo tempo em que mergulha no caos de seu drama familiar com o crime cometido pelo neto.

A memória e a poesia se amalgamam com a tragédia na ponte sobre o rio Han. Ao visitar a ponte, Mija parece compreender que toda beleza, por mais extraordinária que seja, não pode suprimir a infinita dor gerada a partir de um acontecimento irreversível. O que intensifica tal experiência humana é justamente o fato de que não há nada além do vazio, que submerge como impermeável a qualquer palavra, para expressar tal acontecimento onde a vida parece exaurir seus segundos fracionados em partículas imensuráveis do tempo. Na fluidez do rio que repete incansavelmente o mesmo movimento, o tempo não se repete, como nos ensinou o rio de Heráclito. A imagem transcende a metáfora e revela mais uma vez o poder de concentração de sentidos que a palavra pode expressar, quando a memória do filme parece desvanecer seu conteúdo de passado e restaurar o presente na sua mais intensa dramaticidade. Em forma de oposição, simultaneidade e sobreposição, o poema de Mija vai desenhando o silêncio que atravessa ao mesmo tempo sua dor e suas palavras, sem fingimento. A arte da poesia oriental na forma do haikai se manifesta no filme, não como uma reprodução ou tradução da estrutura original, mas como ideia de sua ampla possibilidade significativa em função do jogo que estabelece entre linguagem, palavra e silêncio.

Se o haikai na sua origem não tem pretensão de passado e de memória, visto ser uma imagem condensada do presente, com Bashô aprendemos que o seu conteúdo é também o de uma vida espiritual onde a religião, a poesia e a razão se reúnem para construir uma harmonia possível numa esfera em que a vida está saturada do instante. Mas o *hajji* do século XVI não pode testemunhar a experiência emudecedora da personagem de *Poetry*. O mundo foi desencantado, nos avisou Max Weber. Ao concluir a escrita do poema, o que lhe parece em princípio impossível, Mija descobre que a vida não é tão bela como ela supunha e seu poema é o próprio filme, e sua trama e seu enredo a sua própria história.

II

Se tomamos o sentido original do haikai, como surgiu no Japão no século XVI, encontramos um princípio temático que referencia as estações do ano, passagem da vida que segue seu curso natural, numa brevidade quase assustadora, e cuja temporalidade flui como o rio. Se, desde o surgimento do gênero, poetas como Matsuo Bashô traduzem um mundo muito diferente do ocidental, unindo religião, arte e filosofia, a cultura ideogramática tende a ser transportada a novos ambientes culturais onde serão modificadas por códigos diversos e, às vezes, até mesmo esvaziadas de seus conteúdos primeiros. Com suas línguas alfabéticas, o Ocidente não pode evitar a cisão do haikai entre a escrita e a pintura, o que é comum na arte oriental como, por exemplo, o Haigá que reúne poesia, pintura e caligrafia.

Especialista incontornável no estudo do haikai no Brasil, Paulo Franchetti realiza uma história do gênero e nos mostra como foi que a forma penetrou no Brasil e sua não relação com a imigração japonesa iniciada em 1908. Neste estudo, o crítico empenha-se em apresentar os percursos e as transformações do gênero que só veio a entrar no Brasil pelos modernistas (FRANCHETTI, 2008, p. 261). Do percurso do haikai japonês, do Oriente até o Ocidente, demonstra o crítico, a forma sofreu muitas alterações, substantivas ao ponto de alterarem essencialmente o conteúdo e a própria forma, o que fez desse tipo de poema não apenas a expressão do equilíbrio e harmonia orientais, mas, sobretudo, a lição de concisão aprendida pelas literaturas ocidentais.

Afeito a temas ligados à natureza, cujo motivo primordial relaciona-se à efemeridade das coisas e dos seres plasmada nas estações do ano, ao chegar nas literaturas de outros continentes a forma se acomodou ou se moldou a práticas culturais muito diversas, imprimindo novas temáticas e novas perspectivas. Da transição do ideograma para as línguas alfabéticas do Ocidente, o haikai deixa atrás de si uma relação estreita com o desenho e a caligrafia, já que a arte se avizinha com a pintura e a escrita do ideograma. O que aprendemos então não é mais a forma na sua proposta original, mas a forma de uma transcrição cultural, o que altera sua base e suas características mais fundamentais com relação à cultura de origem que, naturalmente, também evolui para novas significações.

Hoje o haikai é sinônimo de concisão e empresta sua natureza a aforismos, ditados populares, deslizando sentidos que vão desde o humor, como podemos ver nos haicais de Millôr Fernandes e Paulo Leminski, até o exercício radical de reescrita, enxugamento e repetição consagrado por Dalton Trevisan. Encontramos ecos da forma na poética do brasileiro Manoel de Barros, na do angolano Ondjaki e em muitas epígrafes do moçambicano Mia Couto. Mas a memória do gênero só pode ser entrevista com clareza mediante estudo aprofundado de suas manifestações e empregos, o que nos desviaria do nosso intento de então, pois sabemos que muitos foram os escritores que se aventuraram pelo haikai no âmbito da língua portuguesa. Nem sempre a plataforma de partida era a poesia, muitas das vezes era a prosa, como é o caso de Guimarães Rosa com suas frases poéticas que flutuam e submergem em diferentes direções sobre e no interior de suas narrativas. Daí pode-se já perceber a apropriação de um elemento do haikai – a sua vocação narrativa – exemplar de flexibilidade que escritores ocidentais tomaram de empréstimo. Se no século XVI, quando começou a ser praticado pelos poetas nipônicos, o haikai era uma forma popular, no Ocidente a forma é interpelada a dobrar-se à sofisticação, chegando a aforismos filosóficos e algumas vezes de natureza ontológica.

III

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, há uma dispersão do gênero que merece ser investigada com rigor e mais vagar. Com influências culturais bastante difusas, literaturas como a angolana e a moçambicana distanciam-se pelas rotas de trocas simbólicas. A presença do haikai na África de língua portuguesa, tendo em conta o onde pudemos alcançar até o momento, deu-se como no Brasil, pelas vias da própria literatura ocidental capturada em fontes já visitadas, principalmente pela dominante francesa no decorrer do século XIX e XX. Sabe-se que a Embaixada do Japão no Senegal promove concursos de haikai, o que tem motivado a expansão do gênero neste país africano, de língua oficial francesa. Apresentador de tal concurso, Amadou Ly, analisando o poema eleito,

Soleil en furie,
le riz doré embrase
le cœur du paysan.

observa:

Certes, il y a souvent de telles rencontres, de tels échos des grands poètes de notre héritage culturel dans le haïku de nos candidats. Par exemple, cette année-ci, on a rencontré l'inévitable SENGHOR (poème 86 : "la lune lasse/dort sur son lit étale/en nous souriant"), le grand HUGO (poème 104 : "Tel l'églantine/le soleil croît tandis que/le vieillard se meurt") peut-être même le LAMARTINE du "Lac" (poème 179 : "la lune ténébreuse/ va déchirer la nuit/là-bas l'humain pleure"... Un poème évoque même un conte de Leuk-le-lièvre "Captive est la lune/qui a sur les belles osé/son regard poser" (poème 299, desservi par les 8 syllabes du 2ème vers !). On a même eu droit à ...HOMERE ! (poème 378 : "L'aurore aux doigts/de fée blanchit l'horizon/d'un jour de printemps").

Amadou Ly percebe a presença da tradição literária ocidental atravessando a forma do Haicai, além de observar transformações de fundo na estrutura do poema em questão. Em Angola, o poeta Arlindo Barbeitos se aproxima do gênero pela sua conhecida concepção de poesia que compreende a busca da palavra justa para a obtenção do sentido mais completo. A propósito de seus livros *Angola Angolê Angolema* (1976), *Nzôji* (1979), *Fiapos de sonho* (1992) e *Na leveza do luar crescente* (1998), Samantha Braga afirma que o poeta "prima pelo minimalismo." (BRAGA, 2010, p. 39) Em 1987, em entrevista concedida a Michel Laban, Barbeitos anuncia esta concepção de poesia:

a poesia, para mim, tem que ser reduzida ao mínimo de palavras. Este mínimo de palavras não se coaduna bem com angolanismos que, não raro, pressupõem precisamente o contrário: o máximo de palavras para exprimir o mínimo... Por vezes a riqueza, até dum Guimarães Rosa ou do Luandino, está aí: numa desproporção entre a quantidade de palavras e o conteúdo. Ora, para mim, poesia tinha que ser o avesso – na prosa isso é possível; na minha concepção de poesia, não: tem que se dizer um mínimo para se conseguir um máximo. (*Apud* AIRES, 2009, p. 37)

Arlindo Barbeitos leva às últimas consequências essa afirmação produzindo poemas cuja pesquisa constante consiste em desterritorializar a palavra e fazer do mínimo o máximo, o que podemos constatar em vários de seus poemas. A reivindicação de Barbeitos nos conduz não a uma colagem da forma do poema nipônico, mas à ideia de que a poesia é a arte da concisão. Comentando algumas antologias de haikai em língua portuguesa, Osakabe afirma que

do ponto de vista linguístico, o haikai supõe o abandono das formas hipotáticas em benefício das paratáticas. A coordenação e a justaposição são os modos de estruturação por excelência do haikai. Isto porque esses processos não supõem um jogo empenhado do raciocínio dedutivo. São apenas dados opostos. Assim, vamos perceber que os casos mais radicalmente anti-haicais são aqueles que supõem com a estrutura subordinativa um jogo analítico, quando a tendência do haikai é exatamente oposta. É sintética. (OSAKABE, 1999, p. 200)

É bastante comum a aproximação da poesia de Arlindo Barbeitos à tradição poética oriental, o que é entendido por boa parte da crítica como alternativa aos modelos ocidentais praticados na poesia angolana engajada que data da década de 70. O fio que leva os críticos a essa aproximação é o da concisão, como podemos observar na leitura de Braga: “seja em verso ou em prosa, o certo é que a escrita de Barbeitos prima pelo minimalismo, ainda que seja emblemática das diversas influências que a constituem. O jogo que opera é o da sugestão, o do silêncio como potência dos sentidos.” (BRAGA, 2010, p. 39)

A vocação minimalista reiterada pela crítica, como mostramos acima na voz de alguns estudiosos da obra deste poeta, aparece como constatação na poesia de Barbeitos e será percebida também como anseios por novos ritmos e formas, temas e problemas, abrindo um espaço poético em Angola, que marca um descompasso com a poesia produzida naquela altura dos anos 70. Em Moçambique, reivindicação semelhante subjaz na lírica de José Craveirinha, seu último livro, *Maria*, e também na obra Mía Couto quando do uso, via de regra, de ditados populares, aforismas e provérbios tão sagazmente explorados na sua literatura. Se a escansão métrica do haikai japonês pode ser comparável, no Brasil, às redondilhas maior e menor, cujo rigor desmonta a primeira impressão de simplicidade que se queira aplicar a esta forma popu-

lar, em Angola e Moçambique parece estar a serviço de suas correspondentes mais próximas, a saber, expressões populares encontradas na força da oralidade que marcam citações e epígrafes de Luandino Vieira e Mia Couto, só para ficarmos com dois exemplos.

Se a veia mais fulcral do haicai repousa na concepção budista da efemeridade das coisas e dos homens neste mundo, em Arlindo Barbeitos o empreendimento poético atinge seu grau mais elevado na adaptação desse conceito a uma ecovisão que percebe a poesia como lugar de labuta com a palavra, uma fuga tanto da transitoriedade da natureza organizada nas quatro estações do ano quanto da poesia praticada em Angola à época da publicação de seus poemas. A brevidade e a clareza, elementos de força da poesia japonesa, declinam aqui seus últimos grãos: o enigma e a sugestão assumem o comando e o leitor é convidado a decifrar essa escrita cifrada. Próximo do soneto, a brevidade do haicai obriga o poeta a expressar o máximo de sentidos com o mínimo de palavras e convida o leitor a estabelecer seus próprios sentidos. Nesse aspecto, a forma é para os poetas maduros, experientes, cujo ofício da poesia concisa ensinou a driblar o “mal da eloquência balofa”. (FRANCHETTI, 2008, p. 256)

Pelo mesmo atalho da expressão máximo com o mínimo de palavras, o haicai se aproximaria também da crônica, pelo seu caráter de captura do instante, um *flash* do momento, como uma fotografia que dispara a duplicação do momento no instante saturado de agoras. Plenificação de sentido, a contenção da forma se trai. Pela concisão, a forma termina carregando a imagem, tornando-a bastante palpável e carregada, com profundidade visual, dotada de uma materialidade imagética do que poucos outros gêneros podem se encarregar. A contenção verbal assim conflui para o amálgama do excesso e da carência. O que os franceses chamaram de “*le mot juste*” aqui se define como condição primordial para a produção de imagens, já que não há espaço para o que é acessório, retórico ou secundário.

A percepção sensorial que resulta dessa estrutura espartana vem confirmar o ajuste do tema e da forma que todo poeta de talento desenvolve na busca de uma criação inovadora da arte e da poesia. No caso de Arlindo Barbeitos, segundo Aires, seus poemas mais breves não respeitam a estrutura criada, mesmo quando são compostos por três versos, pois não é seguida a estrutura métrica, como no segundo poema de Nzoji:

no céu amendoado de teus olhos
 vejo estrelas
 que são bombas
 (*apud* AIRES, 2009, p. 70)

A traição do haikai original é apenas mais uma nota da rebeldia poética de Arlindo Barbeitos, pois a ordem dos elementos da natureza não é seguida, e o universo semântico colocado a serviço do poema refere-se não a efemeridade da vida e das coisas do mundo, mas a bombas dentro de um registro que contrasta um enunciado romântico com algo explosivo, que relaciona o olhar da mulher amada a este artifício bélico destruidor, as bombas, evidente esgarçamento pela desordem da guerra, em que metáfora e imagem se confundem.

De todas as variações que encontramos na poesia de Arlindo Barbeitos, a maioria guarda ao menos um parentesco com a forma japonesa e com as declinações que a forma sofreu nas suas corridas pelas literaturas de língua portuguesa. Paulo Leminski, também *haiji* aventureiro, ressaltando a repetição de elementos característicos que são de modo geral constitutivos do haikai afirma que “o haikai valoriza o fragmentário e o insignificante, o aparentemente banal e casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo material, em ultra-segundos de hiperinformação.” (LEMINSKI, 1986, p. 97)

Desse modo, podemos perceber que apesar das aclimações a que o haikai é submetido, a forma não se dobra à despersonalização absoluta, resistindo como proposta de síntese, concisão, simplicidade, e apreensão do presente. Encontramos esses elementos em textos do contista brasileiro Dalton Trevisan em que o procedimento do corte e do recorte instaurado pela repetição, ao modificar um dos elementos do texto, desloca tanto o detalhe quanto faz dele o fragmentário por excelência. Ao mesmo tempo, na perspectiva da saturação, podemos encontrar a metapoesia distraindo o poema de seu tema que só faz repetir a condensação máxima da palavra, tocando a profissão de fé do concretismo: “haikai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica.” (TREVISAN, 1997, p. 56)

A narrativa de Dalton Trevisan, no entanto, aproxima-se do haikai pelo trabalho lapidar da narrativa em busca da expressão justa. O procedimento reiterativo de criação, a reescritura sem par na literatura brasileira, o gosto pela concisão e a pena afiada do contista propõe, na chave da linguagem, a migração

de um gênero a outro. É no empenho de atingir o máximo que o autor toca a poesia. Este livro, *234*, poderia ser lido como uma elegia a uma narrativa agonizante, e ao mesmo tempo um elogio da forma japonesa, não fosse o gênio do escritor reafirmar sua insistência na prosa incansavelmente poética.

IV

Iniciamos este texto com o filme de Chang-dong e viajamos com o haikai em algumas incursões pelas literaturas de língua portuguesa. Nesta viagem pudemos perceber que a noção moderna de tempo e espaço está filtrada pela urgência do minuto, o cinema e a poesia reclamam o haikai como inspiração para a potencialidade dos sentidos. A linguagem se torna o grande tema, e abrange outras artes, como a crônica e a fotografia, exemplares na proposta e capacidade de apreensão do agora. O paradoxo que condenaria à solidão certas qualidades se resolve na recuperação da poesia perdida, unindo desejos opostos e substâncias distintas. A arte não renuncia à vida, mas devora-se no momento mesmo em que celebra a sua continuidade e a sua necessidade primordial para que o mundo continue sendo possível. Ainda que escrever seja declarar seu fim, como vimos em *Poetry*, o poema sobrevive com sua insuficiência ou com seu excesso, ao pecado original da imagem plasmada do instante.

Referências bibliográficas

- AIRES, Tiago M. M. *Arlindo Barbeitos: poética da concisão*. 2009. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2009.
- BRAGA, Samantha Simões. Quimérica memória, silenciosa palavra: a poética de Arlindo Barbeitos. In: SECCO, Carmen Tindó et al. (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul (SP). Yendis Editora, 2010, p.37-48.
- CHANG-DONG, Lee. Filme: *Poetry*. Coréia do Sul: 2010.
- FRANCHETTI, Paulo. Sobre o haikai. *Revista Letras*, UNESP, São Paulo, v. 34, p. 197-213, 1994.
- _____. O haikai no Brasil. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2 (jul/dez), p. 256-269, 2008.

- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos e teóricos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- LY, Amadou. *Le haiku au Senegal: une experience exaltante* (2006). Disponível em: <http://www.sn.emb-japan.go.jp/fr/haiku3.html>. Acessado em 11/11/2011.
- MAQUÊA, Vera. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.
- OSAKABE, Haqira. A difícil arte de não sentir e não pensar: uma aproximação aos haicais de língua portuguesa. *Revista Via Atlântica*, USP, São Paulo, n. 2, p. 190-201, 1999.
- TREVISAN, Dalton. *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Recebido em 03 de fevereiro de 2012 e aprovado em 10 de junho de 2012.