

A OUTRA METADE

ALBERTO MARTINS

Agradeço o convite para participar de um número de *Literatura e Sociedade* dedicado à relação crítica (e criativa) entre os artistas. A questão não me deixa nem um pouco indiferente. Muitas vezes tenho uma intuição sobre determinado poeta ou poema, sobre a porta de entrada mais adequada para a obra de um artista, e sinto vontade, por um instante, de desdobrá-la numa reflexão crítica. Não o tenho feito. Por quê? Falta de disciplina? Falta de aparato teórico para conduzir a intuição aos fins mais consequentes? Incapacidade, ou mesmo preguiça, de sistematização? Digo a mim mesmo que “estou enferrujado para o ensaio”, mas, no fundo, essa é apenas meia verdade.

A outra metade está ligada a um nó de perguntas que são para mim de difícil formulação. O que define a arte? Em que medida a sua atividade se distingue das demais atividades no campo do trabalho e da cultura? Se existe mesmo uma distinção, em que esta consiste? Como devem viver as pessoas que a ela se dedicam? E o que deve constar na educação de um poeta, de um artista?

Para essas perguntas minhas respostas são todas provisórias.

Posso pensar que, até certo ponto, a formação de um poeta se faz em consonância com a de todos aqueles que gostam de literatura: apura o seu entendimento do fato literário no contato direto com os bons e os maus livros. Percorre a literatura da sua e de outras línguas. Aprende a ouvir a voz de outros poetas. Tenta compreender como cada voz pode estar – ou não – intimamente relacionada a determinada linhagem ou tradição, e, por essa via de mão dupla, também a determinado núcleo de perguntas que se formula através daquela voz, daquela literatura. Mas tudo isso é, novamente, apenas parte da questão. Não responde à pergunta sobre como nasce o poema e como se forma o poeta.

Num ensaio intitulado “The Three Faces of Love”,¹ o escritor australiano A. D. Hope (1907-2000) se pergunta em que medida um poeta é diferente de um músico ou de um bailarino e, entre outras considerações, observa que, enquanto nessas atividades há uma etapa de aprendizado objetivo a ser cumprida, no caso do poeta é este “que conduz o seu próprio aprendizado”.

¹ O ensaio está no livro A. D. Hope, *The poet's work*, org. Reginald Gibbons, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

Pode-se objetar que, a partir de certo ponto, todo homem, qualquer que seja a atividade que exerça, é responsável por conduzir seu próprio aprendizado. Mas talvez o que Hope queira fundamentalmente dizer é que o processo pelo qual um poema se escreve, o processo pelo qual um poeta se torna poeta, é – como todo processo eminentemente criativo – imprevisível, impossível de ser replicado e não é, portanto, passível de ser ensinado.

No momento em que escrevo, a melhor descrição que conheço sobre o que leva um poeta a escrever está numa passagem bastante conhecida das páginas finais de “Combray”, a primeira parte de *No caminho de Swann*. Como minha descoberta de Proust é muito recente, cito a passagem por extenso:

Quantas vezes depois daquele dia, em passeios para os lados de Guermantes, não me pareceu ainda mais aflitivo do que antes não ter qualquer inclinação para as letras e ser obrigado a renunciar de vez a tornar-me um escritor célebre? A mágoa que eu sentia, enquanto ficava a sonhar sozinho, um pouco distante dos outros, me fazia sofrer tanto que meu espírito, para não mais senti-la, por si mesmo, numa espécie de inibição diante da dor, deixava inteiramente de pensar em versos, em romances, em um futuro poético com o qual a minha falta de talento me proibia de contar. Então, bem longe de todas essas preocupações literárias e em nada relacionados a ela, eis que de repente um telhado, um reflexo do sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho, faziam-me parar por um prazer singular que me davam, e também por que tinham o aspecto de quem guarda, além do que eu via, algo que me convidavam a vir pegar e que, apesar de meus esforços, eu não conseguia descobrir. Como eu sentia que aquilo se encontrava neles, eu ficava ali, imóvel, a contemplar, a respirar, a tentar ir, com o pensamento, para além da imagem ou do cheiro. E se me fosse preciso correr atrás do meu avô, prosseguir meu caminho, procurava reencontrá-los fechando os olhos; concentrava-me em lembrar exatamente a linha do telhado, o tom da pedra, que, sem que pudesse compreender a razão, me haviam parecido plenos, prestes a se entreabrir, a me entregar aquilo de que eram apenas o envoltório. Certamente não eram impressões desse tipo que me poderiam dar a esperança, já perdida, de um dia tornar-me escritor e poeta, pois elas estavam sempre ligadas a um objeto particular desprovido de valor intelectual e sem nenhuma relação com qualquer verdade abstrata. Mas pelo menos me conferiam um prazer desarrazoado, a ilusão de uma espécie de fecundidade, e por aí me distraíam do tédio, do sentimento de impotência que eu experimentava cada vez que havia procurado um assunto filosófico para uma grande obra literária. Mas era tão árduo o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor – de buscar perceber o que se escondia atrás delas, que não tardei a procurar em mim as escusas que me permitissem subtrair-me a tais esforços e me livrassem de tamanha fadiga. Felizmente, meus pais me chamavam, eu via que agora não dispunha da tranquilidade necessária para prosseguir com proveito minha busca, que era melhor só voltar a pensar naquilo quando chegasse em casa, e não me cansar antecipadamente sem resultado. Então não me ocupava mais dessa coisa desconhecida que se envolvia em uma forma ou um cheiro, tranquilamente dentro de mim pois que a levava para casa, protegida pelo revestimento de imagens, sob as quais a encontraria bem viva, como os peixes que eu trazia num cesto, nos dias em que me deixavam ir pescar, cobertos por uma camada de ervas que lhes conservava o frescor. Uma vez em casa, ficava pensando em outra coisa, e assim iam-se acumulando em meu espírito (como no meu quarto as flores que colheira nos passeios ou os objetos que me haviam dado) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, o som de um sino, um cheiro de folhas, quantas imagens diversas sob as quais há muito jaz morta a realidade pressentida que não tive força de vontade bastante para chegar a descobrir. Uma vez, no entanto – quando nosso passeio se prolongara muito além de sua duração habitual e, a caminho de volta, no fim da tarde, tivemos o prazer de encontrar o doutor Percepied que passava à toda no seu carro e nos reconheceu, fazendo-nos subir para junto dele –, tive uma impressão desse tipo e não a larguei sem aprofundá-la um pouco. Tinham-me feito subir ao lado

do cocheiro, e íamos feito o vento porque o Dr. Percepied precisava, antes de voltar a Combray, parar em Martinville-le-Sec na casa de um doente, à porta de quem ficou acertado que o esperaríamos. Numa volta da estrada, experimentei de súbito esse prazer especial que não parecia idêntico a nenhum outro, ao perceber as duas torres de Martinville, batidas pelo sol poente e que o movimento do nosso carro e os ziguezagues do caminho davam a impressão de mudá-las de lugar, e depois a torre de Vieuxvicq, a qual, separada por uma colina e um vale, e situada num plano mais elevado e longínquo, parecia entretanto bem próxima delas.

Verificando, ao observar o formato de suas flechas, e deslocamento de suas linhas, o ensolarado de suas superfícies, senti que não ia até o extremo limite de minha impressão, que havia alguma coisa por trás desse movimento, por trás dessa claridade, alguma coisa que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder.

Tão afastadas se achavam as torres, tão pouco me parecia que nos aproximávamos delas, que fiquei espantado quando, alguns momentos depois, paramos diante da igreja de Martinville. Desconhecia o motivo do prazer que sentira ao percebê-las no horizonte e a obrigação de procurar descobrir este motivo me parecia bem penosa; tinha vontade de guardar de reserva, na cabeça, essas linhas rodopiantes ao sol e de não mais pensar nelas no momento. E é provável que, se o houvesse feito, as duas torres teria ido reunir-se para sempre às tantas árvores e telhados e perfumes e sons, que eu distinguira dos outros por causa desse prazer obscuro que me haviam proporcionado e que eu jamais aprofundara. Desci para conversar com meus pais enquanto esperávamos pelo doutor. Depois continuamos, retomei meu lugar na boleia, virei a cabeça para ver ainda uma vez as torres que, um pouco depois, percebi pela última vez numa volta da estrada. Já que o cocheiro não parecia disposto a conversar, mal tendo respondido às minhas palavras, fui obrigado, na falta de outra companhia, a recorrer à minha, tentando rememorar as torres. Em breve as suas linhas e as suas superfícies ensolaradas, como se fossem uma espécie de casca, se romperam, e um pouco do que estava oculto nelas me apareceu, tive um pensamento que não existia para mim um momento antes, um pensamento que se formulou em palavras na minha cabeça, e o prazer que há pouco sentira ao vê-las aumentou consideravelmente, de modo que, tomado de uma espécie de embriaguez, não pude mais pensar em outra coisa. Nesse momento, e como já estivéssemos longe de Martinville, ao virar a cabeça percebi-as de novo, completamente negras dessa vez, pois o sol já se havia posto. Durante alguns instantes, as voltas do caminho deixavam-nas ocultas; depois elas se mostraram uma última vez e por fim não as vi mais.

Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo de análogo a uma bela frase, pois que fora sob a forma de palavras que me davam prazer que ele aparecera, pedi lápis e papel ao doutor e, apesar dos solavancos do carro, escrevi, para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo, este pequeno fragmento, que encontrei mais tarde e no qual fiz somente umas poucas modificações.

O original de Proust reproduz então aquela página redigida às pressas – que aqui omito – e depois retoma:

Nunca mais voltei a pensar nessa página, mas naquele momento, quando, no canto da boleia onde o cocheiro do doutor colocava, de hábito, em um cesto, as aves que comprara no mercado de Martinville, terminei de escrevê-la, achei-me tão feliz, sentia que ela me desentranhara tão perfeitamente aquelas torres e aquilo que elas escondiam atrás de si, que, como se eu próprio fosse uma galinha e acabasse de botar um ovo, comecei a cantar a plenos pulmões.

Como se vê, o que dispara a escrita, o que impulsiona o poema, não é uma “verdade abstrata”, um “assunto filosófico”. Ao contrário, é um atrito do poeta com uma zona do mundo que ainda não tem nome; atrito que, por sua vez, está ligado à impressão de “um objeto particular desprovido de valor intelectual”. De

início, o narrador acredita que a concentração poética está apenas no objeto (“um telhado, um reflexo do sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho”), e permanece “imóvel”, incapaz de atingir aquilo que se encontra no objeto.

Ele sabe que já tivera impressões semelhantes anteriormente, mas “jamais [as] aprofundara”. De fato, é tão árduo o desafio – “tão árduo o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor” – que o narrador não hesita em arranjar desculpas para furtar-se à tarefa de “buscar perceber o que se escondia atrás delas”.

Uma tarde, no entanto, surpreendido pela aparição inesperada das torres da igreja de Martinville, ele tem uma “impressão desse tipo” e não a larga “sem aprofundá-la um pouco”. Inquirindo o objeto (“o formato de suas flechas, e deslocamento de suas linhas, o ensolarado de suas superfícies”), ainda sente que “não ia até o extremo limite de minha impressão, que havia alguma coisa por trás desse movimento, por trás dessa claridade, alguma coisa que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder”.

Só adiante, quanto tenta “rememorar as torres”, é que a casca se rompe – “e um pouco do que estava oculto nelas me apareceu, tive um pensamento que não existia para mim um momento antes, um pensamento que se formulou em palavras na minha cabeça” – e então o poeta não pode mais “pensar em outra coisa”.

Vale notar: aquilo que se esconde no objeto, embora tenha aparecido para o poeta “sob a forma de palavras”, não é em si mesmo *palavra*, mas, como ele mesmo sugere, “realidade pressentida”. E para caçar essa realidade, para atingi-la no cerne, o poeta mira alguma coisa que *ainda não é linguagem*. Por isso o narrador abre o parágrafo decisivo – aquele em que pede papel e lápis para escrever – limpando o terreno, afastando qualquer possibilidade de equívoco (“Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo de análogo a uma bela frase...”), e só então ele escreve.

O último trecho também merece comentário. O processo da escrita – durante o qual experimentara simultaneamente resistência e empolgação (é “para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo”, que escreve) – *desentranha* o poeta daquelas torres e daquilo que elas escondiam atrás de si. Significativamente, o lugar em que o poeta se encontra com sua criação é, física e espiritualmente, muito próximo daquele de uma galinha que acabasse de botar um ovo.²

Isso posto, segue uma incursão de caráter mais pessoal. Aquilo que estava claro para o narrador de *Em busca do tempo perdido*, não estava para mim nem para a maioria dos meus colegas do curso de Letras na segunda metade dos anos 1970. Dentro e fora da universidade, duas ideias eram então despejadas sobre as mentes dos jovens aspirantes a escritor. Uma, que o único modo válido de ser poeta na atualidade era ser *poeta-crítico*. O espelhamento mais evidente aí era com Octavio Paz. Nesse quadro, um poeta como Drummond chegava a ser objeto de reprovação por não sistematizar suas concepções literárias num ensaio crítico. Outra, que verter um poema de outra língua para o português era fundamentalmente a mesma coisa que escrever um novo poema.

² Imagem que, num piscar de olhos, parece enlaçar simultaneamente Proust e Clarice Lispector.

Não tenho a menor dúvida de que na operação de tradução todos os recursos criativos, intuitivos e intelectuais estão em jogo na mais alta intensidade, mas, ainda assim, trata-se de uma operação de natureza diferente daquela que consiste em escrever um poema. Por razões muito simples: por que o poema se escreve a partir daquela zona (ainda não nomeada) de atrito do poeta com a realidade. Tanto que, se para um tradutor o primeiro “dever de consciência” é apurar os sentidos para as valências entre as palavras, para o poeta, o primeiro “dever de consciência” é apurar o faro para a *realidade pressentida*.

Estarei esquematizando demais as coisas? Traçando uma linha de demarcação onde as fronteiras são, na verdade, muito mais instáveis e permeáveis? É claro que há doses cavalares de *realidade pressentida* tanto no coração da operação crítica como na tradução. Mas não é disso que se trata. Alguma coisa distingue o fazer do poeta daquele do crítico e do tradutor. O que é?

Como disse, minhas respostas são todas provisórias.

Não sei dizer exatamente o que é a poesia, mas sei dizer o que ela não é. Ela não tem a ver com acumulação de conhecimento. Yeats, citado por Hope: “quando se lê um poema, acrescentamos ‘ao nosso ser, não ao nosso conhecimento’”.³ Por isso, para seu desespero e para sua alegria, um poeta está sempre começando do zero – e tem que dizer as coisas como se as dissesse pela primeira vez. É dessa condição que vem, no meu entender, aquele “algo sempre muito particular e iluminador” que existe na “leitura que os escritores fazem de outros escritores”, conforme dizia a carta que convidava à participação nesta revista.

Como estamos numa revista que é fruto do contexto da educação, quero dizer mais algumas coisas.

Voltando aos idos dos anos 1970, poderia parodiar o “Uivo”, de Allen Ginsberg (1926-1997), tão em voga na época, e dizer que vi mentes brilhantes, vocacionadas para a poesia, traídas pelo fascínio da teoria, da filosofia ou da reflexão crítica, em grande parte porque, no momento de sua formação, não estava clara a natureza do trabalho de arte e, conseqüentemente, do trabalho do poeta.

Verdade que muito pouca coisa estava clara naquele momento. Entrei na Faculdade de Letras em 1976 e demorei pelo menos dois anos para me dar conta de que essa não se destinava a formar escritores, como um curso de engenharia (pelo menos em tese) forma engenheiros, um curso de cinema, cineastas, um curso de arquitetura, arquitetos, e assim por diante. Não era essa a razão de ser do curso (que, só descobri mais tarde, tinha o propósito de formar professores de Língua e Literatura para o ensino médio, o que talvez seja realmente a maior contribuição social que as Humanidades têm a dar ao país). Ainda assim penso que no tocante à arte – melhor: no tocante à formação do artista – um curso de Letras tem responsabilidades importantes, e a primeira delas é a de não deformá-lo.

Agora sim me interessa esquematizar (provisoriamente) as coisas.

³ Segundo Hope, “we have added to our being, not to our knowledge” (Hope, *The poet’s work*, *op. cit.*).

Os vários aprendizados de um artista não se sucedem no tempo, mas se sobrepõem continuamente. Um deles já foi mencionado: trata-se de *apurar o faro para a realidade pressentida*. Para esse passo, a metáfora da caça é adequada. De nada vale um caçador ter a melhor espingarda e ser exímio no tiro se percorre um território sem vida. O máximo que fará é acertar em montinhos de pedra, jamais a lebre. Assim, o primeiro dever do caçador é, muito concretamente, pressentir a vida.

Note-se que, na passagem reproduzida acima, o narrador de Proust associa o vislumbre da *realidade pressentida* sucessivamente a um “prazer singular”, “prazer especial”, “prazer obscuro”, como a acentuar seu caráter inomeável, inapreensível. Ferreira Gullar, em seus poemas, refere-se com frequência ao “espanto”. Não importa o nome que se dê a essas epifanias. O que realmente importa é apurar o faro para elas. Sem ser um leitor acurado de Musil, aproximo o primeiro aprendizado do poeta àquele que toca ao protagonista de *O homem sem qualidades*: desenvolver não o senso da realidade, mas o senso das possibilidades.

Outro passo. Sob determinado ponto de vista, todas as perguntas são fascinantes. Mas se o primeiro passo para um artista é apurar o faro para a realidade pressentida, o segundo, já com os dois pés firmemente plantados no terreno da cultura, é aprender a discernir, entre todas as perguntas que o atingem, aquelas que o conduzem ao cerne de seu trabalho e aquelas que o desviam dele. Aqui a metáfora da agricultura é adequada, pois se trata, no fim das contas, de *cultivar certas perguntas*, descartando outras.

Uma ou duas palavras acerca das perguntas. Penso que as perguntas que movem um artista não são inteiramente de livre escolha. Elas se formam no entroncamento entre aquilo que é mais singular em seu corpo, em sua história, e aquilo que está despontando (ou desaparecendo) no horizonte no momento em que ele e sua geração, por assim dizer, “chegam na praia”. São perguntas, portanto, de natureza histórica e que se encontram em parte formuladas, em parte não formuladas.

Parte decisiva do trabalho de um artista consiste em – a todo momento, mas sobretudo no período de sua formação – conectar-se às perguntas fortes, não às perguntas fracas. Perguntas fortes: aquelas que arrastam grandes porções da realidade. Perguntas fracas: aquelas que arrastam pouca realidade. (Um exemplo claro de discernimento das perguntas fortes disponíveis em seu tempo: João Cabral e os artigos que escreveu no *Diário Carioca*, em 1952).⁴

A meu ver, é muito difícil, se não impossível para um artista mudar de perguntas. O que ele pode fazer é recolocá-las, reinventá-las continuamente no limite das possibilidades de seu tempo, mas ele não pode simplesmente mudar de perguntas como, salvo engano, um cientista pode mudar o objeto de sua pesquisa. Daí o papel crucial da educação na triagem e transmissão das perguntas: misturar perguntas fortes e fracas sem distinção, no mesmo balaio, torna muito mais difícil para a geração que está “chegando na praia” formular suas próprias perguntas de forma autônoma e de longo alcance.

⁴ Os quatro artigos, publicados em 1952 no *Diário Carioca* com o título “A geração de 45”, foram republicados em João Cabral de Melo Neto, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Recapitulando: uma parte importante do trabalho do poeta consiste em discernir as perguntas fortes das perguntas fracas – e, dentre as fortes, aquelas que de fato o conduzem ao trabalho e aquelas que, por mais fascinantes, abrangentes, lúcidas e pertinentes que sejam, o desviam dele.

A esses dois aprendizados relaciona-se um terceiro, que consiste em manter-se o mais próximo possível dos impulsos do fazer. Para isso é preciso aprender a se defender, em muitas instâncias, de tudo aquilo que pode privar o trabalho de força, ou de liberdade, ou simplesmente tirá-lo da rota.

Nesse sentido, gosto desta anedota zen. Após anos de práticas e meditações, um discípulo alcança a iluminação. Procura o mestre e relata a sua experiência. Um segundo depois, pergunta: “E agora?”. Resposta: “Agora você se agarra a ela como um cachorro se agarra a seu osso” – ou seja, nesse ponto cada um se defende como pode. De minha parte, uma das defesas que ergui foi, conscientemente, “enferrujar-me para o ensaio”. Como toda defesa, ela comporta uma dose elevada de limitação. Transcorrido tanto tempo, talvez esteja na hora de tentar desmontar esse limite.