

O vate de Freitas ou “Camões decerto não se importará”

Recebido 14, jan. 2005/Aprovado 24, mar. 2005

Luis Maffei

Resumo

Dentre os poetas surgidos em Portugal a partir do final dos anos 90, decerto Manuel de Freitas possui uma das mais significativas poéticas, mas não deixa de situar-se dentro de um panorama, pois há uma dicção nova na poesia portuguesa, que pode residir sob o título da coletânea que reúne algumas das vozes mais representativas desta geração, poetas sem qualidades, recolha organizada e prefaciada por Freitas. Tal dicção, que privilegia a abordagem de diversas facetas do real em detrimento de um trabalho que autonomize demasiadamente a linguagem, não se furta a atacar certa tradição poética portuguesa, sobretudo a do século XX pós-pessoano, mas recolhe com bastante atenção, sem abrir mão de alguma reverência, diversos nomes consagrados, sobretudo Camões. E Manuel de Freitas será, indubitavelmente, o poeta sem qualidade que mais dialogará com o vate, realizando não apenas um constante exercício de intertextualidade, mas várias vezes nomeando Camões e fazendo ao autor d'Os Lusíadas verdadeiro louvor, sempre pelo viés da discipularidade.

Palavras-chave: Manuel de Freitas; poetas sem qualidades; Camões; tradição.

Para localizar Manuel de Freitas, é interessante que se vá, desde logo, à espécie de teorização geracional que se encontra no prefácio a um pequeno livro que recolhe alguns nomes da poesia portuguesa de agora, intitulado *poetas sem qualidades*: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir *poetas sem qualidades*.” (FREITAS, 2002b, p. 9). Mais adiante, no mesmo texto, intitulado “O tempo dos *poetas*”, Manuel de Freitas situa de modo ainda mais instigante a idéia de qualidade, ou falta de, pondo a seu lado outra, tão provocativa quanto: “A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço ‘qualitativo’ por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) *resto(s)*.” (FREITAS, 2002b, p. 12). Existe, portanto, já na reflexão mais próxima do teórico que se dedica à poesia nova portuguesa, uma atenção a certas coisas do mundo que, em geral, não se costuma encontrar na poesia; o vocábulo qualidade, no uso hodierno, muitas vezes é associado a preço, sobretudo porque a falta de “qualidades” do tempo “em que vivemos” deve-se, em grande medida, ao excesso de qualidades das coisas que custam muito dinheiro. Assim sendo, que a poesia assuma o lugar que esta sociedade, por assim dizer, pós-capitalista, lhe reserva, o lugar daquilo que não pode ter tantas “qualidades” porque não ocupa um papel central na produção econômica. Além disso, as “ourivesarias” têm que ver, claro, com um trabalho pormenorizado sobre a linguagem, mas também, sobretudo em associação a “anacronismos”, com uma maneira de valorizar o fato poético que contorna sua desvalorização, ou sua falta de “qualidades”, ante os olhos da sociedade d’agora: por isso os restos, por isso um lugar que se pretende, de algum modo, novo.

É inevitável supor que uma poesia dos restos, uma poesia sem qualidades, assumam-se de algum modo credora daquilo que, nos anos 70 do século XX, realizou o grupo que amassou poemas e incluiu-os em um *Cartucho*; não é aleatório que um dos nomes basilares deste grupo, Joaquim Manuel Magalhães, surja no prefácio de Freitas: “se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que teremos de recorrer.” (FREITAS, 2002b, p. 13). Sintomático, pois, é um dos mais longos poemas de *Beau Séjour* ser dedicado, precisamente, “para o Joaquim” (FREITAS, 2003a, p. 49):

Não gosto de lhe chamar destino,
mas houve uma espécie de sorte
nesse azar imenso (estar vivo,
numa cidade indizivelmente bronca):
Dois crepúsculos que a penosa biblioteca

do liceu me fez seguir durante meses
(FREITAS, 2003a, p. 50).

Fica claro, a partir da leitura de "Liceu Sá da Bandeira, 1988", a existência de uma postura efetivamente discipular de Manuel de Freitas em relação a Joaquim Manuel Magalhães, pois um período de formação juvenil teve como prática como que de iniciação a leitura de um dos mais conhecidos exemplares críticos de Magalhães. Que se recorra, portanto, a versos basilares duma dicção recuperada pela poesia d'agora:

Voltar junto dos outros,
voltar ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
[...]
Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, [...] (MAGALHÃES, 1981, p. 48).

Talvez esses versos de "Princípio", poema, claro, de Joaquim Manuel Magalhães, possam ser um dos nortes desta poesia de agora, mesmo porque um de seus representantes, João Luís Barreto Guimarães, afirma que sua geração "prefere escrever sobre o Presente, a contemporaneidade, (os nossos tempos), do que abdicar desse real (mais ou menos concreto), em favor de uma poesia menos diária, menos quotidiana" (GUIMARÃES, 2003, p. 79). Não se perca de vista que a contemporaneidade, talvez mais que nunca, tem a catástrofe como uma das realidades mais presentes, sendo este tempo, efetivamente, o das catástrofes, não apenas as de cunho mais pessoal, marca de todos os tempos, mas, sobretudo, as que podem afetar a humanidade como um todo: nunca foram tão presentes certas ameaças, como as terroristas, como o são agora, nem no tempo do claro receio da hecatombe nuclear. Isso faz com que seja de uma assustadora contemporaneidade o poema de Magalhães, pois o real é um "desencanto/ que deixou de cantar" não apenas porque uma poesia mais afeita a "anacronismos e ourivesarias" não costuma trazer flagrantemente o real para dentro de si, mas também porque o próprio real necessita de uma atitude de algum modo solidária ("Voltar junto dos outros, / voltar ao coração") para que passe a ser alçado ao estatuto de matéria poética, para que passe a ser, poeticamente, "a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso". Note-se que o poema de abertura de *Beau Séjour* intitula-se, exatamente, "Princípio", e traz claramente a idéia de retorno:

Havia junto do velho portão
um monte de tijolos vermelhos

e não existe nenhuma razão concreta
para se considerar relevante aquele momento.

[...]

Ou essa música para mãos paradas
que trouxe consigo o Outono,
junto do velho portão verde
que tantos anos depois reabriu.

Chama-se Pandora, Cassandra,
Télefo, mas volta a assinar

(Manuel António apud FREITAS, 2003, p. 11)

Volta o poeta a seu próprio nome, volta ele a cantar uma infância que é a sua e que se via perdida, volta ao mais primário real, superando nomes poéticos que são da ordem de uma mitologia que talvez não mais faça, ou produza, sentidos novos: existe, no poema, uma volta até mesmo na re-abertura do "portão verde". E para que se volte a cantar tal realidade, tal primarismo, tal "desencanto", que as "palavras", afirmativas, sejam as "comuns", tanto as de todos como as que sugeriram uma possível comunhão. E isto terá que ver, fortemente, com uma revisão da idéia mesma de público, de recepção de poesia; é Rosa Maria Martelo quem reflete que os poetas sem qualidades "não pretendem ignorar nem as problemáticas nem as temáticas da Modernidade, embora procurem reequacioná-las de um modo discursivamente diferente e sobretudo em função de outro tipo de leitor" (MARTELO, 2003, p. 50). Não é um exagero localizar a poesia de Joaquim Manuel Magalhães, em geral, e seu poema "Princípio", em particular, como princípio a ser, senão seguido, ao menos considerado pela jovem poesia portuguesa: a linguagem, em Freitas e nos demais poetas que Freitas prefacia, será "limpa", reequacionada a um "outro tipo de leitor". Esse movimento que se dirige ao leitor novo não será, de modo algum, concessivo, pois a jovem poesia portuguesa, ao se pretender "limpa", não se pretende fácil, pois fácil nenhuma poesia o é; essa poesia pretende-se, na verdade, atenta ao que pode haver de efetivamente comum no uso poético da palavra, e isso se revela de modo notável no prefácio de Freitas a *poetas sem qualidade* – observe-se, a propósito, que é em minúscula que se grafa a inicial do volume: esses poetas "*Comunicam*, em suma" (FREITAS, 2002b, p. 14). Eles, portanto, procuram uma compreensão, melhor dizendo, uma legibilidade, mas não perdem de vista uma clara ambição de comunicação naquilo que a comunicação ainda pode ter de respeito a sua etimologia, que diz da partilha, da divisão, e não daquilo que se esvazia a partir da massificação sobretudo das mídias. Neste sentido, a linguagem "limpa" procurada por Freitas e por seus prefaciados não deixará de ter um aspecto crítico não tanto à modernidade, por eles, segundo Rosa Maria Martelo, jamais ignorada, mas àquilo que, entre outros aqueles, caracteriza o que se convencionou

chamar, por falta de nome melhor, de pós-modernidade: a saturação furiosa da comunicação que perde seu caráter de partilha, logo seu caráter etimológico.

Por essas e outras, não soa estranha a esta espécie de proposta geracional a abertura de um poema de Manuel de Freitas presente em *Game over*, "Arte poética I": "Ao escrever *ave* não estou a escrever / *cigarro*, / *tinteiro*, / *vazio*." (FREITAS, 2002a, p. 15).

É evidente que a relação aqui se estabelece com um dos mais notáveis poemas de Fiamma Hasse Pais Brandão, "Grafia 1", cujo verso de abertura denota um dos motes da arte dos poetas que se reuniram em *Poesia 61*, a saber, a linguagem como, ela mesma, experiência concreta e múltipla: "Água significa ave" (BRANDÃO, 1961, p. 1). "1" é a grafia de Fiamma, "I" é a "Arte poética" de Freitas – não se contorne o fato de "Grafia 1" poder ser considerado, reflexão notável sobre a própria natureza da metáfora (figura mãe da poesia) que é, ele mesmo uma *ars poetica* –, mas aqui "as mãos" já não "derrubam arestas", condição para que "a palavra" principie no poema de 61; é o mesmo prefácio a *poetas sem qualidades* que define: "Estes poetas não são [...] limadores das arestas que a vida deveras tem" (FREITAS, 2002b, p. 14). Estabelece-se, portanto, um caráter claramente moderno no trabalho de Freitas, visível tanto no prefácio aqui insistentemente referido como em "Arte poética I", já que essa poesia pensa não apenas a si mesma, mas também à sua tradição. E esse aspecto dribla uma característica da produção pós-moderna pois dribla o pastiche, traço definidor do momento da pós-modernidade segundo um de seus mais frequentes e importantes pensadores, Fredric Jameson (1993, p. 29):

Esse é o momento em que aparece o pastiche e a paródia torna-se impossível. O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso [...]. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor.

É evidente que a atitude que se verifica em "Arte poética I" nada tem de pastiche, pois não se trata de uma "paródia vazia", sequer de uma paródia, pois a ambição é a do ataque a uma poesia que, na mirada de Freitas, certamente é da ordem duma anacrônica ourivesaria. Atitude semelhante, apenas para que se exemplifique ("em Portugal, que é onde estamos" literariamente nesta reflexão) o braço dado à modernidade, e não tanto à pós-modernidade, que se detecta em Manuel de Freitas, é o ataque furibundo cometido por Almada-Negreiros a um certo passado literário português – e não:

Tu que descobriste o cabo da Boa-Esperança
 e o Caminho-Marítimo da Índia
 e as duas Grandes Américas.
 e que levaste a chatice a estas terras.
 e que trouxeste da lá mais Chatos pr'aqui
 e qu'inda por cima cantaste estes Feitos...
 (ALMADA-NEGREIROS, 1984, p. 51)

Do mesmo modo que a modernidade portuguesa, aqui através do órfico Almada-Negreiros, marca, de modo radical e deliberadamente à procura do novo, uma posição frente ao passado literário que lhe antecede, Freitas, ao atacar, em nome duma linguagem poética "limpa", a poesia de Fiama, em particular, é a *Poesia 61*, em geral, mostra-se mais moderno que pós, pois nada há de pastiche em seu ataque, pelo contrário; Freitas não parece querer alcançar sequer o estado de paródia ao se pôr em desamável diálogo com a "Grafia 1" de Fiama. Cumpre ressaltar, apenas para efeito de uma leitura mais completa, que existe, sim, um caráter pós-moderno na poesia de Manuel de Freitas; de acordo com Jameson, um dos traços marcantes do pós-modernismo é o "esmaecimento de algumas fronteiras ou separações fundamentais, notadamente o desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular" (JAMESON, 1993, p. 26). E é o próprio Freitas, ao comentar suas preferências, que afirma: "Os meus 'poetas' chamam-se Billie Holiday, Roberto Goyeneche, Tom Waits. Mas podem também chamar-se Marin Marais, Wilhelm Friedemann Bach, Johannes Brahms" (FREITAS, 2003b, p. 145). Desse modo, funda-se uma convivência moderna e pós nessa poesia, que será capaz de mesclar em si influências que até mesmo extrapolam os limites daquilo que Jameson reúne sob o termo "cultura", seja ela "alta" ou de "massa"; são notáveis dessa característica alguns versos de "Orfeu sentado", poema de *Blues for Mary Jane*: "[...] não há diferença / nenhuma entre o Sporting / Clube de Portugal e / os sonetos a Orfeu de Rilke." (FREITAS, 2004, p. 20).

Surge, nessa estrofe, um dos traços mais característicos da poesia dos *sem qualidades* e também da de Freitas, a presença do real. Mas, além disso, nota-se que essa é uma poesia que não se compromete somente com a "alta cultura", que tem em seu bojo a "Grafia 1", mas recupera também a "cultura popular" e até mesmo fatos da cultura que não produzem obras, sejam elas altas ou populares, como o futebol. E, se esses poetas atentam-se à cultura de massa, ultrapassando "ourivesarias", não surpreende que sua produção siga um dos ditames da sociedade hodierna, que é a produção massiva; acerca desse pormenor, escreve Pedro Mexia: "O Coração de Sábado à Noite é um dos três livros de poemas que Manuel de Freitas publicou em 2004. Essa produtividade causa um sentimento de reinci-

dência ou repetição" (MEXIA, 2004), mas não só: essa "produtividade" guarda semelhanças com a super-produtividade exigida por um modo econômico que sugere o incessante, que não pára, que substitui mesmo quando a substituição não se faz necessária. É claro que o trabalho de Freitas não é a feitura de produtos que possuam valor de uso, mas sua impressionante sucessão de lançamentos lembra, e muito, uma práxis da produção pós-capitalista.

Por outro lado, é no já citado "Arte poética I" que se lê: "(De resto, será o "real" / assim tão real?)" (FREITAS, 2002a, p. 15): a realidade, com suas "arestas", pode guardar uma alta voltagem de surpresa, de novidade, de elementos desconcertantes. É da novíssima poesia portuguesa que António Guerreiro trata, ao afirmar: "quem acusa este tipo de poesia de não se afastar suficientemente do cotidiano, de se moldar pela banalidade da vida quotidiana, esquece-se muitas vezes que, neste caso, o golpe da magia poética [...] consiste justamente em interromper aquilo que está diante de nossos olhos" (GUERREIRO, 2003, p. 17): "será o real", portanto, "assim tão real"? Um "Orfeu sentado" nas bancadas do estádio José de Alvalade, por exemplo, pode detectar "o golpe da magia poética" a partir mesmo de um evento como o gol, que, para olhos poetizados e adeptos do esporte mais popular entre todos, impede a "banalidade do cotidiano" dum jogo de futebol. Além disso, trazer o Sporting para o poema é dar-lhe uma nova possibilidades de sentidos, ainda mais se ao lado dos "sonetos a Orfeu de Rilke". Assim sendo, aquilo que diante de olhos acostumados pelo hábito mostra-se indiferente, comezinho, uma poesia como a de Manuel de Freitas quer-se capaz de "interromper", de redimensionar, mais ou menos como o fez Joaquim Manuel Magalhães ao re-ver não apenas uma noturna cidade, mas também um objeto afim ao do incontornável antepassado não apenas dos poetas de agora, mas também dos de 70:

Poucas vezes a beleza terá sido tanta
como nos lustros pretos dos sacos de lixo
à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida
nas mais pequenas horas da noite em Londres
(MAGALHÃES, 1977, p. 30)

Se a cor da cidade de Cesário Verde foi "monótona e londrina" (VERDE, 1995, p. 97), localizando em Londres não apenas o paroxismo do Portugal ("que é onde estamos") já incapaz do épico, mas um modo de dizer de certa melancólica pictorialidade, o poema de Joaquim Manuel Magalhães faz diferente: ainda localiza seu olhar numa precisa hora do dia, ou da noite, mas vê num despojo da cidade britânica "beleza", e tanta, não percebendo mais ali um contraponto desabonador de Portugal. Nota-se que há poucas ambições mais afins a um ideal qualitativo de poesia que a da beleza.

E, nesse sentido; começa o – para usar um termo afeito ao futebol – capitão dos poetas sem qualidades a mostrar uma face na qual não desaparecem de todo as qualidades. Talvez seja por esse viés, o da beleza, que se faz possível começar a pensar nos camonianos convites feitos pela poesia de Manuel de Freitas (e cumpre recuperar o modo como Mexia encerra um dos parágrafos de seu texto aqui já citado: “Notem o eco camoniano” (MEXIA, 2004); é em *Game over* que aparece uma nova Inês, num poema de nome “Estudos camonianos”: “Estavas linda, Inês” (FREITAS, 2002a, p. 79). Sim, a vida tem “arestas”, “deveras”, e a beleza da Inês de Pedro que Camões cantou como definitiva, sem verbo algum a defini-la (“Estavas, lindas Inês” (*Lus*, III, 120, 1)), pois o provisório “estar” do português não se refere, no épico, à beleza da mulher cantada, em Manuel de Freitas é perecível, pois, com efeito, provisória: se *está* linda, poderá deixar de estar. Mas este estado já é suficiente para permitir àquele que olha lograr a nova visada duma realidade cujo interesse a poesia pode desvelar: “tinhas/ posta no lugar a carne inteira/ do meu futuro desassossego” (FREITAS, 2002a, p. 79). “Inês” está provisoriamente “linda”, do mesmo modo que a “beleza” dos londrinos “lustros pretos dos sacos de lixo” desaparecerá, pois, se a perspectiva atenta-se ao real, não escapa da leitura que eles virão a ser recolhidos, ou seja, desaparecerão.

“Estudos camonianos”, entretanto, não ignora que, se a vida tem “arestas”, também as tem a vida de um poeta que vê, atrás de si, toda uma história de literatura feita e refeita, aceita e discutida. Cabe a citação da inteira estrofe que abre o poema:

Estavas linda, Inês, e Camões decerto não se importará
se eu disser que tinhas
posta no lugar a carne inteira
do meu futuro desassossego
(FREITAS, 2002a, p. 79)

Não é incoerente ao projeto desta nova poesia, capaz de chamar a si mesma “sem qualidades” e de clarificar, através do aqui recorrente prefácio de Manuel de Freitas, que seus “poetas *não* são muito coisa”, a desimportância que o grande poeta conferirá ao que hoje se faz. Por outro lado, não há nada mais afim à literatura portuguesa que recupera o vate a confissão de que o agora é pequeno, pois o de antes guarda toda a grandeza, ainda que permaneça o condicional como apontamento de dicção recuperada. O poeta de agora, “se [...] disser” da nova Inês, poderá fazê-lo “se” a tanto o “ajudar o engenho e arte” (*Lus*, I, 2, 8). Essa tradição de pequenez diante de Camões, cantor único pois do único épico que é épico e deixa de sê-lo, que é grandiloqüente mas logra um insuperável lirismo, pode ser exemplificada através de vários exemplos, desde os mais su-

gestivos aos explícitos; sem querer dar conta de toda essa tradição, cabem exemplos que investem na diversidade: no século XVIII, é o egocentrado Bocage quem se admite menor que o já consagrado Camões: "Camões, grande Camões": "Se te imito nos transe da ventura/ Não te imito nos dons da Natureza" (BOCAGE, 1984, p. 524); em meados do século XIX, pouco após o romantismo ser estilo de época em Portugal, seu fundador, Almeida Garrett, chama sua memorável viagem "viagenzita que parece feita a brincar" (GARRETT, [19—], p. 29), pois a viagem grande fora já feita; o aqui já citado Cesário Verde enxerga o poeta "de outrora" e eterno em seu bronze, mas o que o cerca, neste fim de século XIX já pós-romântico e fortemente decadentista, é "um recinto público e vulgar", com "pimentei-ras" "exíguas" (VERDE, 1995, p. 100), logo em estado de pouco, de menor; o diálogo assumido que Luiza Neto Jorge, já em finais da década de 60 do século XX, faz com nada menos que *Os Lusíadas* apresenta uma falsa duplicação dos cantos do épi-co, pois este tem dez e os "recantos" da poetisa são "dezanove", e algo falta, aponta-se uma lacuna: "Vejo por fim alguém mor-rer" (JORGE, 1985, p. 294); enfim, um exemplo mais sugestivo, menos transparente mas notável: ao dar a Camões o prêmio que o vate, segundo Saraiva e Lopes, sempre ambicionou, por sua "consciência [...] do seu direito a um galardão terreno pela obra de poeta" (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 336), Herberto Helder, num poema escrito entre 1991 e 1994, põe-se, se homenageador, numa posição laudatória a Camões:

Nas mãos um ramo de lâminas.
Cada palavra tem mais à frente o lado escuro,
mais noutra posição armada, as suas
zonas últimas
– ofertas do amor: a morte
e a homenagem.
(HELDER, 1996, p. 589)

O que torna clara a presença camoniana na estrofe citada a *Do mundo* é justamente a presença das mãos; n' *Os Lusíadas* lê-se: "Numa mão sempre a espada, e noutra a pena" (*Lus*, VII, 79, 8), e agora, no poema herbertiano, permanece a idéia de defesa, de combate, ainda que o prêmio a ser obtido seja o da defesa da própria poesia. E a estrofe conclui-se por um ato de "homenagem" ao eterno poeta morto e amado.

Cumprido, porém, ressaltar que, no caso de Manuel de Freitas, está em questão um poeta, ainda que atento a certa cultura de massa, erudito, mesmo que seu apego ao pouco, bastante afim, como ficou claro, a uma velha e arraigada tradição poética portuguesa, possa sugerir o contrário. Há exemplos, na obra de Freitas, de uma recusa da própria literatura, como a abertura de "Quando sós à boleia do crepúsculo", de SIC: "Não mais a literatura, os seus/ fúteis e imperiosos desígnios"

(FREITAS, 2002c, p. 12). Entretanto, o que se recusa na literatura numa obra como essa, plena de interferências das “arestas” do cotidiano, será, decerto, aquilo que faz do fato literário algo semelhante à vida mesma; ainda no poema recém-citado, lê-se:

E a mentira (a literatura)
é ainda a improvável derrota
de que não nos salvaremos
nunca. Tão igual à vida, portanto
(FREITAS, 2002c, p. 12)

E a vida, já se sabe, não é muita coisa, como “*não são muita coisa*” os poetas prefaciados por Freitas. Cabe ao olho poético ver na realidade aquilo que, transformado em matéria de poesia, pode soar como um gol do Sporting. Por outro lado, a intimidade com as Letras é algo que se valoriza nessa poesia, ainda que mais não seja pela presença da pessoa idéia de mentira em “Quando sós à boleia do crepúsculo”; o fingimento pessoano não é apenas um deliberado jogo ficcional, mas sim uma peculiaridade do próprio fazer artístico, sendo a sinceridade como expressão algo inatingível. E a valorização da literatura fica ainda mais evidente na estrofe final de outro poema de SIC, “1952-2001”: “Deus, Miguel, é esse estafermo iletrado/ a quem nunca dedicaste um verso. Fizeste bem” (FREITAS, 2002c, p. 72). Assim sendo, o pouco que é a vida e o muito que é a permanência simbólica camoniana, logo, acabam por se misturar na obra de Manuel de Freitas, por exemplo, na abertura dum poema de *Blues for Mary Jane*, de nome “Pastelaria *Lusíadas*”:

Não se explica, certamente,
o peso camoniano do primeiro
encontro, palavras sem açúcar
nem café. E logo nós,
tão avessos a soluços épicos
(FREITAS, 2004, p. 23)

Esse poema é dedicado a Rui Pires Cabral, outro dos poetas sem qualidades; logo, decerto este, Freitas e Cabral, será o “nós” de “Pastelaria *Lusíadas*”, e anuncia-se uma voz comum, metonimicamente geracional quase. É notável, diga-se de passagem, a recorrência da presença do receptor preciso na poesia de Manuel de Freitas, pois aqui aparece o nós que une o poeta a Rui Pires Cabral e, em “1952-2001”, alguém de nome Miguel; em “Morabeza”, de SIC, um certo Jorge: “Porque a música, Jorge, é a única/ razão que nos sobra” (FREITAS, 2002c, p. 44); e, em “Exílio”, de *Beau Séjour*, Ana: “E não era assim tão tarde, Ana” (FREITAS, 2003, p. 38), por alguns exemplos. Mas esse desapego, em “Pastelaria *Lusíadas*”, aos “soluços épicos”, não deixa de perceber que a epicidade, se desapareceu duma perspectiva mais ampla, mais coletiva, pode permanecer em algum

"primeiro/ encontro": é num sítio cuja tabuleta recupera o épico que uma memória gloriosa, ao menos no nível do encontro pessoal, constrói-se, e se não é mais uma "bela ninfa" que desiste de resistir ao encontro amoroso, ainda há bastante afeto possível em tempos de esvaziada mitologia: este será um dos restos a que se dedica tal modo de fazer poesia. E é um encontro que revela o desassossego "futuro" do já citado "Estudos camonianos", futuro porque futura de Camões será a moderníssima emulação que Pessoa/ Bernardo Soares dará à idéia de desconcerto do mundo, pois não há mais deuses nem Deus: "Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê" (PESSOA, 2002, p. 45); em desassossego a carne daquele que canta pois em tensa perspectiva a dois dos grandes fundadores da literatura nacional a que se encontra filiado. E partidário camoniano se mostra Manuel de Freitas: se Camões "decerto não se importará", Freitas sim, Freitas, de um modo afim ao de Jorge de Sena em "Camões dirige-se a seus contemporâneos" ("Podereis roubar-me tudo: as ideias, as palavras, as imagens" (SENA, 1984, p. 162)), dirige-se aos seus para acusar o ainda vigente e equivocado consumo que se faz do legado camoniano:

Para alguns, doutos e moralíssimos,
o comércio com as musas não era compatível
com fodas de foder bem dadas, em redondilhas
um pouco maiores do que eles, os necrófagos de serviço
(FREITAS, 2002a, p. 45)

Não é casual que o título desse poema, também de *Game over*, seja "Camões burger", já que se come, ainda, e mal, a memória do poeta, sem nenhum vestígio de qualquer lógica antropofágica:

Agora, num intervalo cibernautico medido
pela ignorância pública, lembram-se
d'O Poeta e de uns versos que a memória canta,
propícios às presidências que tão mal presidem.
(FREITAS, 2002a, p. 45)

É claro que existe uma forte crítica ao uso resistente da obra camoniana em nome duma exaltação sem sentido da memória nacional, herança insuperada do fascismo. Além disso, é notável a percepção de um novo desconcerto: o "intervalo" ocupado pelos ladrões de agora só se pode exprimir por um neologismo que a língua portuguesa constrói apenas a partir da adoção de um termo estrangeiro. Se hoje em dia a única navegação freqüente é virtual, o "intervalo" será "cibernautico", e não deixa de chamar a atenção que o latim levemente corrompido que é o português, fator decisivo para a participação de Vênus nas na-

vegações lusíadas, não passe pelas expressões que têm ciber como antepositivo.

Entretanto, a literatura poderá ser a arte da forja de imprevisíveis contemporaneidades, e neste pormenor Manuel de Freitas acaba por se aproximar do poeta atacado por seu "Arte poética I", pois é Fíama Hasse Pais Brandão quem escreveu: "sendo a tradição um único tempo, / estou na mesma situação de Blake" (BRANDÃO, 1986, p. 40). "Cronofobia", poema de SIC, começa com os seguintes versos: "Sou contemporâneo de Villon / e escrevo às vezes a Montaigne" (FREITAS, 2002c, p. 23). A recusa ao tempo cronológico, que se mostra no título do poema, permite a invenção de um tempo outro, tempo em que o trabalho de leitura mescla-se ao trabalho de feitura da obra nova, num estado de absoluto presente:

Escrevo estas linhas agora
outrora, olhando de frente
o crepúsculo e as poucas nuvens
que toldam, por desfaçatez,
o céu irremediável de Janeiro.
(FREITAS, 2002c, p. 23)

E tal estratégia faz com que Freitas se ponha num estado de leitor contemporâneo de Camões:

Corre entretanto o boato de que
Castela se apossou de Portugal
e houve até um poeta obscuro
que preferiu morrer antes disso,
em versos de imponderável beleza.
(FREITAS, 2002c, p. 23-24)

Se foi a beleza de Inês que aqui permitiu o princípio da abordagem daquilo que há de Camões na poesia de Manuel de Freitas, retorna agora essa idéia, e cabe que se reafirme: apesar do abandono das *qualidades*, apesar de pertencer a uma geração de poetas que "não são muita coisa", e apesar de partir dum inexorável real, com todas as "arestas" que tal real possui, Freitas é leitor e vedor, e por isso autor, de belezas. E belezas estarão não apenas no mundo mas, sobretudo as imponderáveis, também na literatura, também no "poeta obscuro" que agora, nesta nova poesia, torna-se capaz de escolher a própria morte em nome duma incontornável perenidade. "(De resto, será o "real" / assim tão real?)".

Abstract

Among the poets who appeared in Portugal from the late 90's on, Manuel de Freitas is sure to have one of the most significant poetics. Nevertheless, he belongs to a panorama: there is a new diction in Portuguese poetry, which may be placed under the title of the anthology that gathers some of the most representative voices of this generation, untalented poets, a compilation organized and prefaced by Freitas. Such diction, which privileges the approach of various facets of the real instead of a work that excessively autonomizes the language, does not avoid attacking a certain Portuguese poetic tradition, mostly that of the 20th century post-Fernando Pessoa. However, it brings together, with great attention and some reverence, several renowned names, mainly Camões. And Manuel de Freitas will undoubtedly be the untalented poet that will dialogue with this bard the most, not only carrying out a constant exercise of intertextuality, but also mentioning Camões a number of times and truly lauding the author of *Os Lusíadas*, always through a disciple-like bias.

Keywords: Manuel de Freitas; untalented poets; Camões; tradition.

Referências

- ALMADA-NEGREIROS, José de. Orpheu 3. In: _____. *A scena do odio*. Lisboa: Ática, 1984. p. 47-73.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras completas*. 2. ed. Porto: Lello, 1984.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Morfismos*. In: BRANDÃO, Fíama Hasse Pais et. al. *Poesia 61*. Lisboa: Edição de autor, 1961.
- _____. *F de Fíama*. Lisboa: Teorema, 1986.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- FREITAS, Manuel de. *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.
- _____. *Blues for Mary Jane*. Lisboa: & etc, 2004.
- _____. *Game over*. Lisboa: & etc, 2002a.
- _____. Glass enclosure. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, v. 12, p. 145, 2003b.
- _____. O Tempo dos puetas. In: FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002b.
- _____. [SIC]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002c.

- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19—].
- GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, v. 12, p. 11-18, 2003.
- GUIMARÃES, João Luis Barreto. Texto publicado em: *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, v. 12, p. 79, 2003.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. p. 25-44.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia 1960-1989*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. Recanto 19. In: HELDER, Herberto (Org.). *Edoi lelia doura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985. p. 294.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981.
- _____. *Vestígios*. Coimbra: Centelha, 1977.
- MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. *Relâmpago: revista de poesia*, Lisboa, v. 12, p. 39-52, 2003.
- MEXIA, Pedro. Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades. 2004. Disponível em: <<http://www.dn.sapo.pt>>. Acesso em: 17 dez. 2004.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAIVA, António Jose; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- SENA, Jorge de. *Trinta anos de poesia*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 4. ed. Lisboa: Ulisséia, 1995.