

A ilusão do fragmento¹ como construção poética: aproximações à poesia de João Pedro Mésseder

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

PALAVRAS

Tocam-me
como lábios,
como beijos.
Pássaros sedentos de ramos
e de sombra,
pousam-me nos ombros.
A movimentos de asa,
desenham-me ainda um corpo
– secreta arquitectura de água,
rasgada no vento.
Luísa Dacosta, *Infância e Palavra*.

«a intensa experiência de liberdade que a leitura de
fragmentos me proporciona»

(Mésseder, 2006b)

Palavras-chave: Fragmento; Poesia; Linguagem; Haiku; João Pedro Mésseder.

Keywords: Fragment; Poetry; Language; Haiku; João Pedro Mésseder.

Proponho-me, neste estudo, proceder à leitura da obra poética de João Pedro Mésseder (JPM), nome literário de José António Gomes, visivelmente dominada por formas breves e muito breves, à luz da noção de fragmento, género alvo de reflexão no âmbito da investigação realizada pela linha de estudos em que me insiro.

A problemática do fragmento enquanto género tem sido objecto de reflexões cada vez mais desenvolvidas, sobretudo a partir das poéticas românticas, associadas à sua génese. Indiscutível parece ser o fascínio cada vez mais forte – e mais actual – exercido pelas formas fragmentárias. Recentemente, João Barrento afirmava: «parece haver em toda a modernidade (que, nisto, se prolonga sem cesuras pela pós-modernidade), um

¹ Para o título deste artigo, partiu-se da paráfrase de uma reflexão de Barthes (1976: 115).

fascínio particular, e inexplicável, pela expressão fragmentária» (Barrento, 2006:18). A distinção entre o «verdadeiro» fragmento, entendido como texto desintegrado, incompleto (quase mutilado), e o fragmento «aparente», conotado com formas muito breves de escrita literária como o aforismo, o provérbio ou a máxima, inscreve-se, muitas vezes, na própria etimologia da palavra, que lhe faz corresponder, em termos literais, as noções de «pedaço, bocado de coisa que se partiu, rasgou, cortou» (Machado, 1991: 140) e, em sentido figurado, «aquilo que restou de um livro, de um poema, etc., cuja maior parte se perdeu ou desencaminhou» (ibid.). André Guyaux refere que a etimologia «persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération, que fait d'un fragment ce qu'il est: un être échappé de tout ce qui n'est pas ou n'est plus, distrait du néant» (Guyaux, 1985: 7-8). E este autor defende que, em princípio, «sans doute, le fragment littéraire est, lui aussi, soustrait d'un texte plus long» (ibid.: 8), mas também confirma a existência de pretensos fragmentos: «l'être partiel du fragment, détaché d'un être total, assimile ce qui lui manque au néant, au grand rien, et le fragment devient un tout, et tout devient fragment» (ibid.). Neste sentido, o fragmento também se assume, quase paradoxalmente, como forma completa, perfeita e acabada: «le fragment reconstruit en lui-même sa totalité défaite. Il n'est plus fragment de, mais fragment tout court, fragment entier, en tirant parti du paradoxe. Il confond l'actuel et l'éternel. Il restaure l'oralité perdue, profère au lieu de murmurer, se joue des genres absorbés» (ibid.: 9). Este parece ser, de facto, um elemento central da discussão sobre o fragmento. A sua capacidade de fazer convergir a parte e o todo, o inacabamento e a totalidade, remete para o ideal de uma forma pura e perfeita.

Daniel Sangsue, no artigo que assina para o *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, insiste na distinção acima exposta, pelo menos em termos teóricos, quando afirma que «la notion de fragment renvoie à la désintégration d'une totalité: un texte nous est parvenu de façon lacunaire, son écriture est restée inachevée, ou encore nous ne le connaissons que par des prélèvements: morceaux choisis, citations» (Sangsue, 2001: 341). Para este autor, «la maxime, l'aphorisme, la sentence, la réflexion, la pensée, etc., constituent, eux, des formes closes parfaitement achevées, qui n'ont rien à voir avec le résultat d'une désintégration (au même titre, par exemple, que le proverbe, le haïku ou l'épigramme» (ibid.). Tradicionalmente, pode mesmo afirmar-se que a brevidade das formas está associada à sua estrutura fechada e ao esforço de contenção que lhes é inerente, de que a máxima, a fábula, o epigrama ou até o soneto são bons exemplos. A maior extensão dos textos, por seu turno, condu-los na via da dispersão e da abertura, mais consentâneas com a sugestão de fragmento.

A reflexão sobre estas formas brevíssimas de JPM encaminha-se também neste sentido: «estou longe de considerar como verdadeiro fragmento (excepto talvez na extensão, em geral curta) qualquer haiku ou, por exemplo, os aforismos autênticos de

um poeta como António Osório, que em boa verdade são textos autônomos, com princípio, meio e fim, dotados da coerência e coesão próprias de qualquer texto digno desse nome» (Mésseder, 2006b). E continua, afirmando que

o fragmento «autêntico» (...) é um segmento textual que, desprovido dos segmentos que com ele formavam uma unidade coesa e coerente, adquiriu um sentido peculiar e flutuante, uma ambiguidade e uma cintilação que repousam precisamente na sua incompletude (daí o seu encanto). É a condição do estilhaço, do pedaço de mosaico quebrado (eis finalmente a ideia do corte), da peça de um «puzzle» do qual se perderam todas as outras peças. Dir-se-ia que não é um texto, mas antes uma textualidade virtual, qualquer coisa em potência (uma potencialidade cuja plena realização estaremos sempre impedidos de alcançar)... Da leitura de um fragmento desprende-se sempre uma ideia de abandono, de desamparo. É um texto em suspenso (muito diferente de um texto inacabado). No fragmento, foram circunstâncias exteriores ao texto que determinaram a sua condensação, a sua «abertura» e a sua ambiguidade (ibid.).

Roland Barthes, todavia, inclui no âmbito do fragmento, que considera um género retórico, as formas muito breves sobre as quais incide esta análise, destacando a sua abertura: «o fragmento (o haiku, a máxima, o pensamento, o recorte de jornal) é *afinal* um género retórico e a retórica é precisamente a camada de linguagem que melhor se presta à interpretação» (Barthes, 1976: 115).

Para João Barrento, na leitura que realiza dos textos de Novalis, «o fragmento (...) é a materialização mesma do fenómeno poético, entendido como um fazer imaginativo: põe em acção a imaginação, eleva as coisas do mundo a uma potência superior, sonha com uma totalidade – é a totalidade intensiva, ausência presente convergindo para um centro. Isto, quer se trate do «fragmento-fragmento» (por vezes quase um tratado condensado, mas com a densidade do fulgor e a expectância de um horizonte móvel e reverberante), quer do «fragmento-aforismo» (lampejo súbito e recortado de uma ideia, com a rigidez apodíctica da sabedoria, de um saber aparentemente acabado)» (Barrento, 2006: 18). Para este autor, a atracção pelo fragmento transforma-o num elemento de elevada frequência ao nível da criação poética moderna.

Roland Barthes também constata esta inclinação pelo fragmento e reflecte sobre as suas especificidades, em particular a concisão, quando afirma que «o fragmento tem o seu ideal. Uma elevada condensação, não de pensamento ou de sabedoria (como na Máxima) mas de Música: ao “desenvolvimento” opor-se-ia a “tonalidade”, algo articulado e cantado, uma dicção: aqui deveria reinar o *timbre*» (Barthes, 1976: 114).

No seguimento desta clarificação, muitos dos textos de cuja análise me ocupo aqui não podem ser analisados à luz do conceito de fragmento no seu sentido mais restrito (de fragmento-fragmento), uma vez que, apesar de condensação e da brevidade que os

caracteriza, são, do ponto de vista formal e estilístico, textos completos. Impõe-se, neste sentido, uma distinção necessária entre o fragmento como género e o cariz fragmentário, resultante de um efeito de suspensão, de abertura e de inacabamento que resulta das composições muito breves.

A obra de JPM, habitualmente classificada de acordo com a idade dos destinatários preferenciais, é percorrida, no seu todo, por um conjunto de elementos que permitem compreender algumas das inquietações do autor. Merece particular destaque, neste momento, a conjugação de uma linha ideotemática, a obsessão pela Palavra, com o recurso a formas literárias muito breves, como o aforismo, o haiku, a frase poética ou o microconto. A perseguição do Verbo, nas suas múltiplas faces, formas e sentidos, encetada pelo sujeito poético, integra momentos de pura contemplação, de sedução absoluta, que resultam, em larga medida, de um olhar primeiro, virginal, puro e incorrupto, sobre a palavra ou, pelo mesmo, da tentativa da sua redenção a essa primitividade e pureza originais, entretanto perdidas por acção do uso dos homens. Nesta linha de raciocínio, faz todo sentido que o acento tónico deste estudo recaia, de igual modo, sobre os textos para crianças e adultos, todos credores dos mesmos desassossegos e demandas.

Em *Abrasivas* (2005), materializa-se, de forma muito evidente, a união entre os temas e os géneros. Os textos aí publicados, que já tive a oportunidade de analisar para o posfácio² da obra, inscrevendo-se no âmbito das formas muito breves, como é o caso dos aforismos, das sentenças, dos haiku e das micronarrativas, revelam algumas das características do fragmento. Para a sua leitura, resulta particularmente produtiva a metáfora dos «textos-ilha», rodeados de sentidos por todos os lados, mas também de silêncios e de não-ditos, a exigir a cooperação activa e empenhada do leitor.

Os elementos paratextuais, visuais e gráficos, indiciam, desde o primeiro olhar (e também o primeiro toque), o carácter minimal da obra – e dos géneros que a estruturam – dominado, como as páginas interiores, pelo silêncio inquisitivo dos espaços em branco. O carácter abrasivo da obra, pelo menos texturado, perceptível ao tacto, está presente desde o tipo de papel escolhido para a capa, até ao fragmento ilustrativo que surge logo após a página de rosto. A presença da lixa pode ser alvo de interpretações ligeiramente contraditórias, mas produtivas, uma vez que ao mesmo tempo que agride – podendo até ferir – também estimula, regenera e até recria. Desta forma, o carácter abrasivo da publicação teria uma dimensão «esfoliante», no sentido em que promove a renovação das palavras e das suas leituras, assim como da forma de pensar e agir.

² Confrontar com Ramos, 2005.

O conceito veiculado pelo título sugere a ideia da leitura como momento de fricção com o texto, uma vez que as substâncias abrasivas, pela dureza e resistência que as caracteriza, são utilizadas para arrancar partículas dos corpos com os quais interagem. Trata-se, então, de uma leitura que, pelo maior ou menor nível de atrito que a caracteriza, promove deliberadamente a perturbação, a agitação interior, às vezes até a irritação, sobretudo do ponto de vista sensorial, aqui um elemento determinante da apropriação da realidade. O papel dos sentidos – e dos elementos sensoriais por eles percebidos – revela-se preponderante e não se restringe ao tacto. Leiam-se, neste sentido, todas as referências relativas ao paladar, nomeadamente do vinho, do bom vinho, exaltado e cantado à maneira horaciana, mas também à audição e à visão. A valorização das experiências sensoriais resulta da sua percepção enquanto formas de apreender o mundo e de se fundir com ele.

O efeito perlocutório de *Abrasivas* parece, pois, evidente, uma vez que a obra assenta na ideia de que fazer pensar é fazer agir e, em última instância, estes breves textos provocam (ou tentam provocar) uma reacção, exigindo ao leitor uma atitude mais interventiva (ou mais participativa), sobretudo mais activa, mais empenhada porque mais reflectida. O tom sentencioso, judicativo, quase doutrinário, que os caracteriza resulta da experiência da voz enunciativa, mas também da observação distanciada – crítica e irónica – do real. Desta forma, a palavra ganha uma dimensão **abrasiva** quando roça e fere as consciências e obriga à reflexão e à autocrítica. A comprová-lo, leia-se um brevíssimo conto, de apenas cinco linhas: «Era a Terra. Certo dia, enamorado da sua redonda placidez azul, o Sol aproximou-se dela, afastando-se das outras estrelas. Assim foram gerados os filhos de ambos, que adoptaram o nome de homens. Hoje, matam aos poucos a mãe com a involuntária convivência paterna» (Mésseder, 2005: 7). Aqui, é evidente a aproximação aos mitos cosmogónicos dos povos primitivos pela aparente tentativa de explicar simbolicamente a origem do mundo e da vida, ainda que uma leitura mais atenta revele que é, afinal, de destruição que o texto fala.

Muitos destes breves textos conseguem, ainda, conciliar as dimensões de actualidade e intemporalidade, na medida em que articulam passado e presente, interseccionando tempos e fomentando a leitura irónica da realidade quando lida à luz de outras épocas: «Pré-história. Na pele dos ombros másculos, à luz da fogueira, um cabelo de ouro. E a morena mulher que não sabia... Dividiram as peles de animais e hoje dormem em cavernas separadas» (ibid.: 25).

Continuam muito presentes, quase obsessivas, preocupações habituais do autor, sobretudo ao nível da perseguição da palavra, articulando significado e significante, som, forma e sentidos, como nos vínhamos habituando desde *Palavra que Voa* (2005) ou dos *Breviários do Sol e da Água* (2002 e 2004), resultantes, estas duas últimas publicações, da parceria com Francisco Duarte Mangas: «O que mais atrai no gládio

são as suas sílabas em flor» (Mésseder, 2005: 37).

A paixão pela linguagem em todas as suas dimensões, não só com ressonâncias simbolistas, mas também experimentais, assumindo uma vertente de exercício, conduz à criação de um dicionário pessoalíssimo, alternativo, que permite constatar, por exemplo, que «0 mil-folhas é o mais doce dos dicionários» (ibid.: 45).

Assiste-se, desta forma, à reivindicação de novos significados para as palavras já conhecidas, resultado de novas e diferentes formas de representar/modelizar o mundo. A fragmentação sugerida também pode decorrer do efeito levemente especular da publicação onde surgem duas línguas próximas, o português e o galego, criando, simultaneamente, pontes e obstáculos a uma leitura feita a duas vezes.

A metáfora, mais do que recurso expressivo, torna-se na forma mais evidente de recortar o real, traduzindo-o numa perspectiva inaugural, muito próxima do olhar infantil, conotado com a experiência iniciática do homem sobre as coisas: «Liberta do caule e das raízes, a borboleta passeia pelo ar o seu corpo de flor embriagada» (ibid.: 47).

De realçar também a presença de uma dimensão onírica, ligada aos sonhos e ao sono (às vezes também à insónia) e à noite como elementos fortemente conotados do ponto de vista pessoal e afectivo. Particularmente significativo é, ainda, o *topos* dos livros e das bibliotecas que são descritas como espaços vivos, personificados, dotados de alma e de uma sabedoria profundas. Os livros parecem ter memória e guardam vestígios, pegadas, de uma vida anterior. A coincidência das designações de folha (simultaneamente das árvores e dos livros) é entendida como eco desta vivência anterior e longínqua: «Ao voltares as páginas do livro, ainda escutas o gemido da folhagem quando o vento lambia o seu esplendor» (ibid.: 27).

Tal como já referi noutro lugar, «parece existir, portanto, por trás da escrita de *Abrasivas*, o culto de uma poética da condensação, fragmentária, alicerçada na elaboração do texto como experiência limite, que aposta na fractura e no sobressalto, mas também na contenção, no instantâneo, talvez mais próximo da ideia mítica da criatividade ingénua e espontânea. Daqui resulta, igualmente, a ligação próxima, quase umbilical, à tradição oral e/ou popular, na medida em que o aforismo (que caracteriza muitos dos textos compilados em *Abrasivas*), como «narrativa mínima»³, encerra traços de uma filosofia ligada à contemplação do mundo e dos homens e obedece a um ritmo particular» (Ramos, 2005: 63-64).

Em *O g é um gato enroscado* (2003), textos muito breves alternam com outros de dimensão média. Os primeiros, pela sugestão de contenção e condensação, mantêm

³ Maria Alzira Seixo (Maio-Junho 1989). «História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra». *Colóquio Letras* 109, 40.

afinidades com o fragmento, pela insinuação de ruptura e de inacabamento. A exigência em relação aos destinatários preferenciais da obra é elevada, uma vez que os textos, pela suspensão que os caracteriza, apelam à reflexão, às vezes à imaginação de prolongamentos possíveis. Veja-se, em concreto, o dístico que empresta o nome à colectânea:

O g
 O g é um gato enroscado
 a dormir ao sol de Maio.

O poema apela ao estabelecimento de uma relação não convencional entre significado e significante, através da associação da primeira letra da palavra gato ao animal em questão. O leitor é, assim, estimulado a uma observação mais atenta do signo e ao estabelecimento de nexos lógicos com o conceito que ele designa. Além disso,

observe-se, à semelhança do que acontece com os haiku japoneses, sobre os quais me debruçarei mais à frente, a atitude contemplativa do sujeito poético face ao mundo natural que o rodeia, a alusão mais ou menos indirecta a uma estação do ano e a forma como ela interfere e condiciona o comportamento dos elementos da fauna, neste caso concreto do gato. A sugestão de passividade decorre, igualmente, do adormecimento do gato observado e da postura enroscada, aparentemente despreocupada, e concêntrica.

À contemplação estóica da natureza que caracteriza o haiku, JPM adiciona o culto da palavra, na sua vertente concreta, gráfica e sonora, e abstracta, enquanto elemento primordial do universo poético. A comprová-lo, atente-se, por exemplo, em mais um texto da mesma colectânea:

A AMETISTA
 A ametista é isto:
 roxa,
 misteriosa
 e mística.

É claro, como elemento determinante na construção deste texto, o jogo estabelecido entre a sonoridade do substantivo e os adjectivos que o qualificam (e do próprio pronome demonstrativo «isto»), visível na repetição aliterativa, como um eco, de alguns sons que constituem a palavra que dá título à composição – «ist». Som, grafia e significado convivem numa relação pautada pela não arbitrariedade. A sugestão fragmentária, ou pelo menos inacabada, do texto é incentivada pelos dois adjectivos finais e pelas inúmeras possibilidades de leitura que activam, prolongando os sentidos do poema. A republicação deste poema, com forma diferente – um só verso – em *Abrasivas* (2005) estimula a reflexão, neste caso concreto, sobre os destinatários

preferenciais da obra deste autor e, em termos mais globais, sobre o estatuto, possivelmente a condição, da literatura para a infância. O adiamento desta questão, que não cabe nos limites do estudo agora realizado, não lhe retira, contudo, pertinência.

As obras *Breviário do Sol* (2002) e *Breviário da Água* (2004), de autoria partilhada com Francisco Duarte Mangas, além de revelarem a extensão das preocupações literárias do autor ao universo infantil, parecem funcionar, em certa medida, como laboratórios de experiências literárias, sobretudo no que diz respeito à construção de glossários muito especiais sugeridos pelos sons das palavras. Retomam-se simbolismos mais ou menos caros aos poetas e torna-se evidente, em muitos exemplos, um gosto especial pelas formas breves. Vejam-se, a título exemplificativo, alguns textos de *O Breviário do Sol* (2002), onde estão presentes composições inspiradas na forma e nos temas dos haiku japoneses, apesar da presença do título, precisando a baliza temporal e orientando a leitura:

Primavera

A romãzeira borda
o sorriso do sol
no lenço de namorados (Mésseder e Mangas, 2002:14).

Verão (I)

No pomar, os frutos
amadurecem o sol (ibid.: 15).

Outono

Sob os plátanos
há restos de sol ressequido (ibid.: 17).

No caso destes três poemas, atente-se nas referências temporais determinadas e na forma como determinam a breve constatação que o poema capta. No segundo texto, está patente uma inversão dos eixos da acção, pela alteração verificada entre sujeito e objecto – «os frutos amadurecem o sol» – e não o contrário. A alusão a um elemento de cariz espacial – «no pomar» – permite perceber a especificidade da situação descrita e contextualizar a alteração proposta pelo sujeito poético. O último poema, construído com base na metáfora das folhas douradas do plátano como vestígios do sol e do Verão, capta, de forma muito subtil, um sentimento de nostalgia pelo calor passado, sugerindo o Outono como ruína (associada a «restos» e «ressequido»). A esta sensação que se desprende da leitura do poema não será talvez estranha a aliteração, quase com intuitos onomatopaicos, em /r/ que domina o último verso.

No caso de *O Breviário da Água* (2004) a curta extensão dos poemas já não é tão recorrente. Em alguns casos, contudo, mantém-se a importância dos elementos apropriados através da visão, como o poema que se segue ilustra:

Douro

Entre as escarpas

do sol,

o dorso

da serpente (Mésseder e Mangas, 2004: 18).

Observe-se, à semelhança do que acontece em *De um caderno grego* (2003), a metáfora que decorre da sugestão de tipo visual e da determinação proporcionada pela referência de cariz toponímico. Neste caso, para além das recorrências sonoras de tipo aliterativo, destaca-se, do ponto de vista visual, a grafia, também ela serpenteada, da letra S, presente em todos os versos da composição. A articulação entre cima e baixo (sol e as escarpas) parece corresponder a jogo – quase fusão – entre elementos de características diferentes: o fogo, a terra e a água.

Mas a fragmentação do texto poético de JPM é ainda mais evidente em *Palavra que voa* (2005), pela disposição visual / gráfica do poema de 25 versos que constitui a obra e que se encontra repartido em doze páginas. É evidente a influência da componente gráfica (e de *design*) no reforço dessa sugestão, coadjuvada pelo cariz minimalista e austero da publicação que conta com magníficas ilustrações de Gémeo Luís. O texto, arquitectado em torno da reflexão sobre uma palavra em concreto e da sua associação ao conceito que designa, é submetido a um processo de desvendamento progressivo – e também de fragmentação –, permitindo ao leitor o avançar de sucessivas hipóteses de sentido que serão confirmadas ou desmentidas. A mancha gráfica de cada página obriga a uma leitura conjunta de todas as páginas, mas também acentua o cariz individual – segmentado – de cada um dos versos ou dos conjuntos que surgem isolados. A relação entre o todo e as diferentes partes não resulta de uma simples operação de adição, mas é fruto da multiplicação de sentidos e sugestões promovidos pelo estilhamento do poema ao longo do livro.

O jogo na ocupação dos espaços, permitindo a construção de um poema de vinte cinco versos fraccionados por doze páginas, tem implicações ao nível da leitura do texto, marcada pela ideia de leveza: «palavras feitas p'ra voar», «leves palavras», «a palavra ganha asas». O voo, simbolicamente associado quer à liberdade, quer à imaginação e à criatividade, está presente desde o título e assume-se como definição pessoal e subjectiva do objecto que serve de inspiração para o poema, assim como da palavra que o designa.

Significado e significante estabelecem, pois, uma relação que, no campo literário, deixa de ser marcada pela arbitrariedade/convencionalidade e que, para o sujeito poético, parece fazer todo o sentido. Assim se interpreta, por exemplo, a referência «ao longo ditongo voador» que compõe a palavra e que lhe dá as asas para poder voar. O termo ganha, então, um significado diferente, que resulta da sua sonoridade, da sua forma e das associações afectivas e simbólicas que o sujeito poético constrói a partir dela e que partilha com o destinatário. O papagaio de papel passa a ser um papagaio de palavras, numa metáfora subtilíssima da liberdade de expressão e de criação poética (mas também de leitura): «leves palavras ao colo do vento, construídas com o papel colorido dos teus sonhos».

A implicação perspícaz e gradual de um destinatário intratextual, através dos determinantes possessivos e do pronome pessoal («teus sonhos», «tua mão» e «ti mesmo») e das formas verbais de segunda pessoa («Tomas» e «soltas») permitem a construção de uma proximidade, quase cumplicidade, entre sujeito e receptor, chamado a testemunhar os preparativos do voo libertador do Verbo. Em linhas gerais, *A Palavra que voa* apresenta-se como uma obra que sublinha a importância da palavra como fio condutor da imaginação, activando a fantasia pela desarticulação, com reminiscências infantis, da linguagem.

No caso da produção poética de JPM em análise, é possível, inclusivamente, perceber como a noção de fragmentação se estende, de alguma forma, ao livro enquanto objecto físico. O carácter experimental, às vezes quase alternativo, de algumas edições e a sua não circulação comercial acentuam a especificidade da produção literária deste autor que escapa, muitas vezes de forma intencional, às convenções. As parcerias que assina, com outros autores, como é o caso de Francisco Duarte Mangas, e com ilustradores, nomeadamente com Gémeo Luís e Emílio Remelhe, também são sintomáticas de uma concepção pessoalíssima da arte poética, partilhada a várias mãos. A presença de ilustrações em obras não vocacionadas para o público infantil permite, pois, perceber alguns dos caminhos trilhados pelo autor.

Assim, foram publicados, em edições não comerciais, *Dez Andamentos* (1999) e *De Um Caderno Grego* (2003). Particularmente interessante, do ponto de vista da concepção e do *design*, é a publicação de *Infinitivo Im/pessoal* (2004), texto de JPM a partir de desenhos de Gémeo Luís. Esta obra não só inverte o processo criativo mais habitual do texto e imagem, uma vez que os textos foram criados a partir de imagens, como o objecto livro foge ao formato e à organização tradicionais, traduzindo, através da presença de uma capa/caixa, alguns dos elementos ideotemáticos que o estruturam, ligados, mais uma vez, não só às palavras, mas também à casa (ou às caixas?) por elas habitadas. O cariz fragmentário do discurso manifesta-se ainda através das interrogações, da enumeração de frases curtas, às vezes elípticas e do recurso ao infinitivo, cuja insistência encontra justificação desde o título. A opção pela prosa não parece traduzir aqui um discurso de tipo narrativo, mas antes recuperar uma espécie de

manual de purificação do Homem através da reinvenção da palavra e das rotinas a ela associadas:

Perguntar sempre: a quem pertence esta casa? A deus ou ao diabo? Esta casa imperfeita de palavras defendidas. Acossadas?

Perseguir as palavras ou ser por elas perseguido? (Mésseder, 2004).

Em *De um caderno grego* (2003), têm especial destaque as formas breves e muito breves, algumas próximas do haiku, como é o caso do poema⁴ que abre a publicação, em consonância com o reduzido formato da edição e com a expectativa criada pelo título «caderno». Com afinidades com o diário ou a crónica de viagens, pelo agrupamento de impressões esporádicas sugeridas sobretudo pelas paisagens, pelos monumentos e, num caso concreto, por um anúncio publicitário, a publicação em causa regista e cristaliza, um pouco à semelhança da máquina fotográfica, momentos mais ou menos toponimicamente situados.

Em «Manhã em Nauplio», a leitura dos dois tercetos que constituem o poema pode ser feita à luz da influência do haiku. Veja-se, para além da forma estrófica, a contemplação da natureza inerente àquele género japonês, a surpresa de um movimento inusitado – invasão da bruma e o barco branco – e o estoicismo/passividade do sujeito poético. A oposição entre a deslocação do barco e o dinamismo da viagem que lhe está inerente e o estatismo das colinas dá conta do jogo de forças que estrutura o poema. São particularmente relevantes os jogos fónicos de ambos os tercetos. No primeiro, verifica-se a alternância entre a vogal /u/ e a vogal /i/, em «bruma» e «escura», «cinge» e «colinas» e, no segundo, entre as vogais /a/ e /u/, em «baruco», «asa branca», «mar», «sulca» e «azul», constituindo exemplo de rima interna. No breve texto poético, atente-se no destaque gráfico e visual conferido a «- asa branca -», metáfora do barco que invade a paisagem e que configura também um jogo cromático interessante entre o azul e o branco, as cores dominantes na publicação:

Manhã em Nauplio

A bruma

cinge as colinas

⁴ Delfos (I)
Afinal
o mundo
tem um centro. (Mésseder, 2003).

⁵ Na Encosta...
Na encosta
a chama
verde-escura
do cipreste (Mésseder, 2003).

cor de areia escura

E um barco apenas um

– asa branca –

sulca o liso mar azul (Mésseder, 2003).

Apesar da forma de quadra, o espírito do haiku respira em «Na encosta...⁵». Na paisagem, impõe-se ao sujeito poético um elemento cromático determinante – a mancha, metaforizada na chama, verde-escura do cipreste. É evidente a importância de que se reveste a visão neste texto, surgindo o poema como resultado da observação realizada, associada à leve sugestão metafórica da chama, numa interpenetração entre dois dos elementos fundamentais: Terra e Fogo.

O carácter contemplativo (e também fragmentário) da publicação resulta da sua associação a um diário ou crónica poética de viagens – deixado antever pela menção paratextual de «caderno» – onde são recolhidas impressões esporádicas, mas marcantes, de uma viagem realizada em Agosto de 2000.

Também o formato reduzido do volume *Espuma* (2001), a presença de ilustrações e a opção pela cor cinzenta traduzem algumas das preferências poéticas do autor. Assim, os textos aí publicados situam-se entre o fragmento, quase de tipo diarístico⁶, e a prosa poética⁷. Acompanhados (ou a acompanhar?) ilustrações às quais foi cedido o espaço nobre das páginas ímpares, os textos actualizam questões latentes na poética do autor, como é o caso da reflexão de índole metaliterária, a par de tópicos relacionados com a organização do espaço e dos homens em cidades ou em lugares mais pequenos e a vivência particular do tempo, para além da temática amorosa que domina, de forma particularmente intensa, o último dos textos.

Apontamentos dispersos, pontuados aqui e além por um sol abrasador, os textos estabelecem pontes entre tempos (Verão e Inverno; presente e passado) e espaços diferentes (pequena e grande cidade), assumindo uma visão reflexiva e retrospectiva. A espuma, que dá título ao livro, veicula de forma clara o cariz fragmentário, ou pelo menos instável e volúvel, da publicação que regista impressões, também patente nas ilustrações de Emílio Remelhe, pautadas pela sugestão e indefinição.

⁶ Como as indicações cronológicas dos breves registos permitem perceber, situando-se entre as datas de 4 de Agosto e 23 de Outubro de 2000 (ainda que os registos principais não passem de 10 de Agosto).

⁷ Para André Guyaux, o poema em prosa «ouvre la perspective d'une littérature où le fragment, l'inachevé, le clairsemé deviendront de véritables valeurs. Le fragment est donc aussi une forme idéologique. Valorisant le manque, il prétend à plus de vérité que la fable ou la maxime, auxquelles rien ne manque» (Guyaux, 1985: 8).

Em *Versos com Reversos* (2001^{2a}), a redução formal das composições resulta, sobretudo, dos versos muito curtos, frequentemente menores do que a redondilha. Para além dos jogos sonoros, rítmicos e lexicais, da recriação de elementos formais da herança poética tradicional, propõe-se uma poesia questionadora dos sentidos mais comuns das palavras, apelando a um processo de revivificação e reconstrução da linguagem.

Atente-se, por exemplo, num dos textos mais breves da colectânea, onde, através da metáfora, o sujeito poético reconfigura um elemento simbólico da vida. Interligando o substantivo «silêncio» e o adjectivo «turbulento», o poema sublinha as possibilidades que se escondem para lá da aparência das coisas visíveis. Assim, a turbulência (actividade?) do ovo remete para essa capacidade latente (e surpreendente) de engendrar novidade:

O ovo
 O ovo
 é um silêncio
 turbulento. (Mésseder, 2001: 97)

É o que acontece, também, no poema «Definições», onde uma construção paralelística e circular, herdeira do tradicional «leixa pren», e a opção por versos curtos e por um vocabulário muito simples escondem construções metafóricas de elevado poder sugestivo, pelo insólito das associações estabelecidas, resultado da intersecção de elementos e impressões sensoriais.

Mas a obra de JPM mais devedora das formas muito breves, em particular dos haiku (que, como vimos, se encontram disfarçados em toda a sua produção) é *À Noite as Estrelas Descem do Céu* (2002). Apresentando-se, desde o subtítulo – *34 poemas para jovens e alguns desafios poéticos* – como particularmente vocacionada para os leitores juvenis, é ainda evidente a sugestão de divulgação (quase em termos pedagógicos) de um género japonês, relativamente pouco conhecido no Ocidente.

Nessa mesma estratégia de evidenciar autores ocidentais devedores do haiku e a produzirem para destinatários preferenciais infanto-juvenis inclui-se uma conferência proferida por José António Gomes, em Abril de 2006, na Universidade de Évora, subordinada ao título «Pequenos oásis – sobre uma tendência emergente na poesia para crianças»⁸. A reflexão aí apresentada, para além de dar conta da importância crescente deste género específico no panorama literário ocidental, com relevo para o português,

⁸ Posteriormente, veio a público um outro texto que recupera esta reflexão sobre o género japonês e a sua reescrita. Confrontar com Gomes, 2006b.

⁹ Ver, a este propósito, Paz (2005) e também Gomes (2006a) (2006b).

constitui uma síntese das características do haiku, da sua génese e objectivos, sobretudo a partir dos estudos de Roland Barthes (1970 e 1976) e Octavio Paz (2005a, 2005b).

Para José António Gomes, a especificidade deste tipo de texto permite que possa «ser encarado como um minúsculo oásis no meio de um deserto: quer o deserto da página em branco, quer esse outro, iconicamente já «povoado», da página ilustrada e multicolor de um livro infantil, de onde emergem as escassas palavras de um poema, singular, desde logo, pela sua brevidade» (Gomes, 2006a: 1). Passando ao lado da abordagem histórica⁹ do haiku e da sua génese filosófica e formal, as suas características incluem, de acordo com H. Masuda Goga (2006) e José António Gomes (2006a), «um poema conciso, de 17 sílabas métricas, ou melhor, sons, distribuídas por três versos (5-7-5), sem rima nem título e com um termo remetendo para determinada estação do ano (*kigô*)» (ibid.: 12).

Estas composições, também marcadas pela simplicidade, pela abertura/inacabamento¹⁰ e, sobretudo, por um exercício de máxima concentração da forma poética, estabelecem uma relação entre um elemento mais duradouro, marcado pela permanência (ou por uma certa continuidade) e outro mais instável¹¹, ligado a um movimento, promovendo a cooperação interpretativa pessoal do leitor. Além disso, articulam frequentemente binómios antinómicos como silêncio e ruído, leveza e peso, «simplicidade e complexidade, a transparência e a opacidade» (ibid.: 19). O objectivo do haiku, ainda de acordo com José António Gomes, seria o de «captar a instantaneidade, como se de uma câmara fotográfica se tratasse» (ibid.: 15), o que reforça a presença de sugestões visuais.

O desafio da escrita do haiku, com todas as suas exigências formais, temáticas e

¹⁰ Octavio Paz refere, a propósito da associação do conceito de inacabamento a um certo culto da imperfeição que «esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro» (Paz, 2005a). Sobre o haiku, Octavio Paz destaca que, pela mão de Bashô, «el haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto» (Paz, 2005b). Também Masuda Goga sublinha esta ideia ao afirmar que «o haikai é considerado como uma espécie de diálogo entre autor e apreciador; por isso, não se deve explicar tudo por tudo. A emoção ou a sensação sentida pelo autor deve apenas ser sugerida, a fim de permitir ao leitor o re-acontecer dessa emoção para que ele possa concluir, à sua maneira, o poema assim apresentado. Em outras palavras, o haikai não deve ser um poema discursivo e acabado» (Goga, 2006).

¹¹ Jorge Sousa Braga explica que «do ponto de vista puramente retórico o haiku divide-se em duas partes separadas por uma palavra-chave: Kireji. Um dá a condição geral e a ubiqação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, uma árvore ou uma rocha...); a outra, explosiva, deve conter um elemento activo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge da colisão entre ambas» (Braga, 2003: 10). E conclui que «o haiku é a arte de escrever não escrevendo. É um momento único na eternidade: não se repete, nem se desvanece nunca» (ibid.).

estéticas, é assumido por JPM em *À Noite as Estrelas Descem do Céu*, assim como a influência próxima dos textos de Bashô, num exercício de concisão que, segundo o autor, «parece transmitir a quem o lê uma visão luminosa da realidade, funcionando como uma súbita revelação» (Mésseder, 2002). Esta ideia articula-se com a sensação fulminante de aparição súbita de uma imagem ou do estado de consciência que lhe está associado, presentes em vários destes poemas.

Para além de outros elementos (temáticos e formais) de presença mais ou menos obrigatória, a escrita destes textos levíssimos é sustentada por uma atitude contemplativa da natureza, na tentativa de capturar o instante – fragmento? – da revelação de um momento particular do dia, de uma faceta inusitada (ou absolutamente comum) da Natureza, com especial destaque para os elementos mais pequenos, ou alvo de uma atenção especialmente dirigida, ou tão grandes que se tornam invisíveis ao olhar comum. A cristalização do efémero e do transitório decorre exactamente desta atenção ao momento, numa articulação subtil entre a parte mais ínfima e a totalidade, entre a efemeridade e a eternidade.

A observação encetada pelo sujeito poético resulta de uma apropriação do real tendencialmente objectiva – como se o mundo se revelasse através das palavras do poema, transformando-se a coisa em matéria verbal – caracterizada pela escassez de adjectivos e pela presença de elementos sensoriais, sobretudo os fornecidos através da visão e da audição, às vezes recorrendo à sinestesia:

No verde do vale
acendeu-se
o lume das laranjas.

O silêncio vive numa casa
onde a música
entra quase sem pedir licença.

Matinas na torre da igreja –
luz da manhã
nos meus ouvidos. (Mésseder, 2002).

Os elementos concretos, sobretudo os naturais, acentuam a objectividade e até a sobriedade das composições, mas são cruzados por leituras metafóricas que decorrem das sensações despertadas no sujeito poético, multiplicando os sentidos possíveis:

As folhas agitam-se –
anjos
na árvore. (ibid.).

Destaque-se a economia verbal do poema, associada a um exercício de

despojamento quase total, a sugestão de movimento do primeiro verso e a surpresa provocada pela intersecção metafórica das aves como anjos. Implicitamente, a composição configura também a divinização dos elementos naturais e a personificação das próprias folhas. A polissemia do verbo seleccionado – «agitar-se» – abre consideravelmente o espectro das leituras possíveis, uma vez que, para além de movimento, pode também significar inquietação, alvoroço, perturbação... O mesmo tipo de associações decorre, igualmente, da leitura de uma outra composição onde, mais uma vez, está patente o jogo entre os elementos da Natureza e a sua humanização (ou, pelo menos, animização). Continuam a revelar significativa importância as impressões sensoriais e o kigô, o conceito que ancora o texto num determinado momento ou estação do ano:

Folhas que um sopro agita –
a voz disfarçada
da brisa (ibid.).

Dominam os textos da publicação as sugestões cromáticas ou luminosas e brilhantes¹² (conotadas com a capacidade reflectora dos elementos naturais) e sonoras. Vários poemas articulam noções de horizontalidade e verticalidade¹³, de passividade e de acção (dinamismo e movimento, às vezes conotado com a surpresa ou a ruptura das expectativas).

Em *À Noite as Estrelas Descem do Céu*, merece igual destaque a notável capacidade de adaptação das ilustrações ao género em causa. Caracterizadas por uma sobriedade e uma contenção totais, parecem resultar de um depuramento da linguagem plástica, reduzida à sua forma mais primitiva, mas também mais polissémica. A comprová-lo, o b s e r v e -
-se o uso do carvão, o jogo cromático entre o preto e o branco e a preferência por linhas pontilhadas, tracejadas, levemente sugeridas. O culto do silêncio como homenagem à palavra, enquanto filosofia do haiku, estende-se à valorização da brancura da página e do ponto como unidade mínima de significação, assumidos como divisas do ilustrador. O despojamento retórico resulta em frugalidade visual, numa articulação eficaz entre texto e imagem. Nesta obra, os elementos da natureza, mais do que representados, são sugeridos. A ilustração capta o instante da sua contemplação pelo poeta, fixando um fragmento temporal específico e configurando uma existência material ao instante. Mas

¹² Confrontar com: «O sol nas gotas de orvalho. / Depressa, / colher os diamantes!», «Gotas de sol / nos plátanos - / asas de luz verde.», «No granito / o quartzo / acende lâmpadas minúsculas». (Mésseder, 2002).

¹³ Num interessante jogo entre cima e baixo: «Do céu caem pétalas brancas», «À noite as estrelas / descem do céu / e vêm boiar no rio», «Sobre as águas / cai o silêncio / e um lento navio é possível». (Mésseder,

as ilustrações de Emílio Remelhe captam, igualmente, o deslumbramento (às vezes quase assombro) indizível e fulgurante, inaugural e primitivo perante o universo, valorizando o olhar sobre as formas. Muitas imagens contemplam a intersecção de planos e de universos, promovendo o cruzamento do real/empírico com o onírico; do concreto com o abstracto; do palpável com o inatingível. Os jogos conseguidos pela representação cruzada do preto sobre o branco e do branco sobre o preto são exemplos disso mesmo.

Em *Elucidário de Youkali seguido de Ordem Alfabética* (2006), funciona, como eixo coesivo entre as duas publicações compiladas, a consciência física/material das palavras, nas suas dimensões sonora e visual (gráfica). A construção dos brevíssimos textos baseia-se na intersecção de significado e significante, negando-se, assim, completamente a convencionalidade do signo linguístico. A palavra estabelece uma relação estreita (matricial?; orgânica?) com o conceito que designa e que gera. A sua dimensão fónica é reveladora de sentidos e de interpretações mais ou menos latentes e/ou evidentes. A reescrita das palavras, a sua recuperação (redenção?) pela arte poética traz à luz significados insuspeitos e, com eles, um novo olhar sobre o mundo, possivelmente até um outro mundo. Daí pode resultar a opção para o primeiro nome (ou primeira parte) do livro. O país inventado (Youkali) – utópico e ideal – exige uma linguagem e um dicionário igualmente novos. Ao paraíso perdido, à terra da felicidade, mote do poema¹⁴ de Roger Fernay, corresponde uma linguagem nova, relativa a uma visão inaugural, quase infantil e primeira, da realidade, de alguns conceitos que a modelizam, tanto em termos concretos como mais abstractos.

Tanto no *Elucidário de Youkali* com em *Ordem Alfabética*¹⁵, assiste-se à revisitação afectiva das palavras a partir das suas ressonâncias gráficas e sonoras. A perseguição encetada pelo sujeito poético de uma pureza e sentido originais encaminha-o numa demanda repleta de imprevistos, visando uma concisão e um despojamento que caracterizam o seu percurso.

De acordo com Andreia Brites, a obra *Elucidário de Youkali seguido de Ordem Alfabética* (2006) «escolhe palavras para lhes atribuir um novo significado, a partir da sua fonética, morfologia, forma gráfica, ou ainda da sua semântica. Em *Ordem Alfabética*, o processo metonímico e os sentidos nascem de uma parte da palavra original (uma utilidade, uma causa, uma característica da matéria...)» (Brites, 2006: 130). Os sons, vocálicos, consonânticos ou ditongais, parecem adquirir propriedades onomatopaicas, assimilando valores semânticos inerentes à palavra que enformam. É

2002).

¹⁴ O poema surge incluído no verso da capa e da contracapa da publicação e pode ser lido como mote poético da publicação, com especial relevo para o primeiro livro que a integra.

¹⁵ O livro *Ordem Alfabética* (2000) é republicado em *Elucidário de Youkali seguido de Ordem Alfabética* com

por isso que, nos poemas que se seguem, o som contribui, de forma decisiva, para a construção do sentido da palavra que se procura definir. Têm especial relevo as sugestões aliterativas que decorrem de muitas das composições:

ÁGUA

As sílabas
da sede (Mésseder, 2006: 69)

CICIAR

Apenas um rumor
de sílabas afagando a noite (ibid.: 81).

Em outros momentos, a atenção do sujeito poético detém-se, sobretudo, em questões de forma e de grafia, experimentando, esporadicamente, influências da poesia concreta e incentivando uma aproximação à palavra no seu todo:

OVO

Em sua ortografia circular
guarda um secreto núcleo de sangue:
uma outra palavra por nascer (ibid.: 112)

MONTANHA

Antes de iniciares a subida
disciplina a respiração
É íngreme a encosta do M
Quando atingires o ponto mais alto
onde se cruzam os caminhos do T
repousarás o olhar
nesse corpo de pedra
sereno como a palavra
que no início soletraste (ibid.: 107)

A sugestão de inacabamento, em muitos casos de fragmentação, também resulta das opções tomadas ao nível dos sinais gráficos de pontuação. Estes são utilizados, sobretudo, para marcar pausas ou para promover alterações de ritmo de leitura. Veja-se, ainda, a preferência mais ou menos generalizada do sujeito poético pelo não recurso ao ponto final, optando pela questionação (sublinhada pelo ponto de interrogação) ou pela suspensão do discurso não pontuado, invectivando, em muitos casos, a réplica do leitor que é tomado como testemunha, às vezes como cúmplice, da visão do mundo e do Verbo proposta:

CÉU

Haverá em certos dias
outro ditongo
tão insanamente azul? (ibid.: 79).

As exortações ao leitor podem ainda decorrer da construção de poemas que, para além do recurso ao modo imperativo e, conseqüentemente, à 2ª pessoa, se apresentam como «manual de instruções», assumindo o sujeito poético o papel de iniciado (mes-tre?) que acompanha o leitor, em processo de iniciação gradual, na descoberta dos mundos que se escondem atrás de cada palavra:

ALENTEJO

Junta o rio e seu advérbio: nasce um país. Com homens, vinho, um pão difícil.
Tenta pronunciar a palavra como se de uma planície se tratasse; depois a terra interminável, a água na sua escassez. E também o sol. E o amarelo da terra, entre um arco-íris de ocre e castanhos, dispostos com rigor na tela do Verão.

No alto de um pequeno monte, no centro da palavra, descobrirás então outra cor. A forma será a de uma casa coberta de cal. Pronuncia a cor como se a visses pela primeira vez e como se, ao pronunciá-la, o mundo recomeçasse. (ibid.: 70).

Neste caso concreto, para além das impressões cromáticas que decorrem da leitura do texto, emerge a importância dada à pronúncia da palavra, elevada à categoria de ritual ou de oração e revelando poderes criadores e regeneradores. O signo, nas suas dimensões de significado e significante, articula elementos afectivos e culturais.

A implicação do destinatário é ainda mais significativa num outro texto, onde lhe é pedido que experimente todas as vertentes da palavra:

CREPITAR

Junta o fósforo da primeira consoante
ao lume lento da segunda
Espera que toda a palavra
fique ao rubro

No mais fundo de ti mesmo
ela arderá –
chama no centro do ar escuro (ibid.: 83).

Funcionando como sùmula das possibilidades de leitura, o paratexto que se encontra na contracapa da obra refere que «o poder do verbo convive, quase sempre, com indissipáveis sinais de fragilidade e impoder. Que fazer ante o seu limitado alcance na

representação/modelização do mundo, ou quando, além do mais, as palavras não logram esconder as cicatrizes que o uso desmedido, o mau uso lhes provocam? Que fazer senão – sonho antigo – inventar uma nova linguagem? Ou antes: novos significados para velhas palavras. Aqui e ali, apenas um significar mais dilatado, capaz de romper com o espartilho de uma semântica que a tradição, por vezes, parece ter cristalizado. Resgatá-las-á este gesto da contínua corrosão a que estão sujeitas? Ou será ele apenas admissível num país por inventar? Para que algumas palavras se não percam na voragem do desgaste (na vociferação vigente?), também há que lhes percorrer as rugas, os insuspeitados trilhos que as curvas da sua música convidam a palmilhar. É esta a quimera de *Elucidário de Youkali*, seguido de *Ordem Alfabética*, dois livros num só, em torno de um mesmo eixo: a entrega desmesurada às palavras. Doentia, dir-se-á, como todas as paixões». As ilustrações da capa e contracapa, novamente assinadas por Emílio Remelhe, e a sua leitura sequencial, permitem evidenciar, para além do simbolismo da caixa, a proposta de novidade encerrada no espaço do livro-caixa.

Como foi referido, retomando também aqui estruturas características de formas breves e muito breves, como é o caso tanto do aforismo, do haiku, como da quadra e do dístico, o sujeito poético percorre, tantas vezes através da experiência sensorial, as diferentes vertentes das palavras eleitas, associando forma e conteúdo e configurando para elas ou através delas uma realidade particular. No poema «Cálice», por exemplo, a forma e as propriedades do objecto¹⁶ estendem-se à palavra que o designa, evidenciando que, como sugere a afirmação de Roland Barthes que serve de epígrafe a este segundo livro, «no fundo, o escritor sempre acreditou que os signos não são arbitrários e que o nome é uma propriedade natural da coisa» (Mésseder, 2006: 69). Mas o signo também propõe um jogo cuja principal regra prevê esconder e revelar diferentes sentidos da palavra. É o que acontece no poema «Cama»¹⁷, uma vez que o substantivo oculta o verbo amar e desvenda o local onde o verbo se conjuga. A interpretação dos sentidos ocultos ou conotativos das palavras resulta de uma visão mais atenta e de um olhar mais arguto, capaz de perceber as linhas finas (quase transparentes) que ligam as palavras aos conceitos para que apontam. No caso deste texto, a presença da rima cruzada, a opção pela quadra e por uma métrica irregular mais apostada nas medidas curtas, acentua o relevo dos elementos sonoros e a paronímia que está na base do poema. Os jogos sonoros estão igualmente presentes no poema «Cigarra». Para além da aliteração em /s/ e do jogo de palavras em «sílaba sibila», a composição incide na pró-

alterações e novos textos.

¹⁶ Confrontar com: «Há palavras brilhantes e côncavas / que guardam o perfume do vinho / e o lume das noites sem dor» (Mésseder, 2006: 77).

¹⁷ Confrontar com: «CAMA // A palavra esconde / o verbo amar / E nomeia o lugar onde / o verbo se

pria dimensão sonora da palavra que designa o insecto, podendo funcionar como onomatopeia do seu ruído peculiar.

A composição «Granito» associa implicitamente, de forma metonímica, a palavra a uma cidade, activando a memória intertextual do leitor. A dureza da pedra (e das sílabas da palavra) corresponde à dureza (invencibilidade?) da cidade do Porto, acentuada pela comparação com uma divindade. Em «Labirinto», é evidente o jogo entre o conceito e a própria forma da palavra. Os «caminhos incertos» correspondem às sílabas «bi» e «rin», decorrendo a sugestão de estreiteza da repetição da vogal «i». Em contrapartida, a abertura – a liberdade de que fala o poema – é apontada pela sílaba final, em particular pela forma (grafia) do «o».

No *Elucidário de Youkali*, importa destacar a consistência do exercício de reinvenção da palavra através de variadas associações sonoras, semânticas e metafóricas, um processo criativo pautado pela contenção e simplicidade e capturado sempre em formas muito breves, frequentemente em composições com menos de cinco versos. O recurso à sinonímia, à paronímia e aos jogos de palavras pode surgir combinado com algum humor, mas também com uma ironia cortante e áspera, comum a vários textos de *Abrasivas* (2005). A proposta de novas definições parte de etimologias¹⁸ alternativas e apócrifas, estabelecidas com base na proximidade fonética das palavras ou de partes delas. O poder inventivo da poesia reside, pois, na apropriação pessoal e subjectiva da palavra e na construção de um dicionário alternativo, questionador das convenções linguísticas:

Rio

Água que ri

Sem se dar conta. (Mésseder, 2006: 53).

Zangão

O mais furioso dos insectos. (ibid.: 64).

Jardim

Dicionário de palavras

coloridas e formosas. (ibid.: 38).

Entrevado

Em trevo

de três folhas

costuma conjugar» (Mésseder, 2006: 78).

¹⁸ Um caso particular merece, neste âmbito, algum destaque pela justeza da etimologia apresentada. Livro surge definido como «nome derivado / do adjectivo *livre*.» (Mésseder, 2006: 40), o que corresponde, de facto, à realidade e, implicitamente, associa a literatura e a poesia a um exercício libertador e de

convertido. (ibid.: 32)

Ode à Palavra e aos seus múltiplos poderes ou manifesto contra a corrupção de que é vítima, a mais recente publicação de JPM assume integralmente o eixo que melhor caracteriza a obra poética deste autor e que tem estruturado e sustentado, indiferentemente dos públicos preferenciais a que se destina, a sua produção literária.

Influenciada pelas formas breves e muito breves, pela capacidade de contenção e pelo elevado poder de sugestão que lhes é inerente, a leitura da obra literária de JPM permite perceber a consistência de uma poética arquitectada em torno da linguagem e dos desafios que ela instaura e promove. A Palavra, enquanto obsessão perseguida pelo sujeito poético, revela facetas semânticas inusitadas e dimensões de novidade sustentadas pela articulação não convencional entre significado e significante de que pode resultar a sua reinvenção. A fragmentação do discurso, das composições e dos próprios livros instaura um campo de vastas possibilidades que surpreende qualquer leitor, conduzindo-o a questionar ideias feitas e estereótipos, a, como afirma JPM, vivenciar, como sugere a afirmação que seleccionei como epígrafe, «a intensa experiência da liberdade» (Mésseder, 2006b) e a construir, a partir do Verbo, um novo mundo ou, pelo menos, um novo olhar sobre o velho mundo.

Bibliografia

- BARRENTO (2006, 29 de Abril). «As invisíveis conexões» *Mil Folhas – Público*, 18.
- BARTHES, Roland (1970). *L'Empire des Signes*. Genève/Paris: Les Sentiers de la Création/Flammarion
- (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70
- BRAGA, Jorge Sousa (2003). «Introdução – Bashô, o eterno vagabundo». In BASHÔ, Matsuo, *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa: Assírio & Alvim, 9-11.
- Brites, Andreia (Março de 2006). «Como usar as palavras». *Os Meus Livros*, 130
- FORTE, Manuel-Lourenço e RIBEIRO, Manuel Pinto (1995). *O Ocidente e a Poética Esquiva do Haiku*. Lisboa: Vega.
- GOGA, H. Masuda (2006). «Os dez mandamentos do haikai», <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml> [consultado em 8/05/06]
- GOMES, José António (2006a). «Pequenos oásis – sobre uma tendência emergente na poesia para crianças», conferência proferida no âmbito das 1as. Conferências do Alentejo sobre Literatura Infantil – «Desertos e Oásis na Literatura Infantil e Juvenil: da Realidade à Metáfora», Universidade de Évora – CIDEHUS, 21 e 22 de Abril de 2006 [texto policopiado inédito].
- (2006b). «Entre a leveza e o peso – notas sobre o haiku a partir de versões portuguesas de

- Bashô». In *Avanços e Recuos – Leituras de prosa e poesia em português*, Porto: Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 135-141.
- GUYAUX, André (1985). *Poétique du Fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière SA.
- MACHADO, José Pedro (coord.) (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. vol. III. Lisboa: Publicações Alfa.
- MÉSSEDER, João Pedro (2006b, 6 de Março). «Abrasivas: notas sobre o “fragmento” e testemunho de autor», *O Primeiro de Janeiro*, <http://www.oprimeirodejaneiro.pt/?op=artigo&sec=d67d8ab4f4c10bf22aa353e27879133c&subsec=82161242827b703e6acf9c726942a1e4&id=a1d73e9da31c066158e59139d2f751f8> [consultado em 13/06/06]
- PAZ, Octavio (2005a). «La tradición del haiku». In *Terebess Asia Online*, <http://www.terebess.hu/english/haiku/paz.html> [consultado em 13/06/06]
- (2005b). «Tres momentos de la literatura japonesa», <http://www.terebess.hu/english/haiku/paz.html#tresmom> [consultado em 13/06/06] (este ensaio foi publicado em *Las peras del olmo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957) também acessível em www.ensayo.rom.uga.edu/antologia/XXA/paz/paz5.htm
- RAMOS, Ana Margarida (2005). «Posfácio – A escrita aforística como um caminho para uma poética da sugestão», In MÉSSEDER, João Pedro, *Abrasivas*. Porto: Deriva Editores, 63-66.
- SANGSUE, Daniel (2001). «Fragment». In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Albin Michel, 341-345
- SEIXO, Maria Alzira (Maio-Junho 1989). «História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra», *Colóquio Letras*, 109, 40.

Obras de João Pedro Mésseder:

Poesia

- MÉSSEDER, João Pedro (1999). *A Cidade Incurável*. Lisboa: Caminho.
- (1999). *Dez Andamentos*. Porto: Edições Plenilúnio (plaquette; edição não comercial).
- (2000). *Ordem Alfabética*. Famalicão: Quasi Edições.
- (2000). *Fissura*. Lisboa: Caminho.
- et alii* (2000). *Uma Pequena Luz Vermelha e Outros Poemas de Abril*. Coimbra: Alma Azul.
- (2001). *Espuma*. Porto: Edições Eterogêmeas (ilustrações de Emilio Remelhe; apresentação de Francisco Duarte Mangas).
- (2001). *Meridionais*. Beja: Câmara Municipal de Beja.

- (2001). *Alguns Negativos*. Porto: Edições Plenilúnio (plaquette; edição não comercial).
- (2003). *Gondomar em Fundo*. Gondomar: Câmara Municipal de Gondomar (ilustrações de Gémeo Luís).
- (2003). *De Um Caderno Grego*. Porto: Edições Plenilúnio (plaquette; edição não comercial).
- (2004). *Infinitivo Im/pessoal*. Porto: Edições Gémeo® (texto de João Pedro Méseder a partir de desenhos de Gémeo Luís)
- (2005). *O que Impuro Olhar Algum*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (desenhos de Roberto Machado).
- (2005). *Abrasivas*. Porto: Deriva.
- (2006). *Elucidário de Youkali seguido de Ordem Alfabética*. Lisboa: Caminho.

Organização de antologias

- MÉSSEDER, João Pedro (2001). *Carlos de Oliveira – Antologia Poética – A Leve Têmpera do Vento*. Famalicão: Quasi Edições.

Literatura para crianças e jovens

- MÉSSEDER, João Pedro (1999). *Versos com Reversos*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Danuta Wojciechowska).
- (2000). *De que Cor É o Desejo?*. Lisboa: Caminho ilustrações de José Miguel Ribeiro).
- (2001). *Timor Lorosa'e: A Ilha do Sol Nascente*. Porto: Ambar (ilustrações de André Letria).
- (2001). «Conto da Travessa das Musas». In. GOMES, J. A. (coord.). *Contos da Cidade das Pontes*. Porto: Ambar/Sociedade Porto (ilustrações de António Modesto).
- (2002). *À Noite as Estrelas Descem do Céu*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Emílio Remelhe).
- e MANGAS, Francisco Duarte (2002). *Breviário do Sol*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Geraldo Valério).
- (2002). «O Laró». In. VAZ, José (org.). *Histórias da Árvore dos Sonhos*. V. N. de Gaia: Parque Biológico de Gaia/Ilha Mágica (ilustrações de Fernando Saraiva).
- et al. (2002). *Árvores Pombos Limões e Tropelias*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (ilustrações de Gémeo Luís).
- (2003). *O g É um Gato Enroscado*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Gémeo Luís).
- e MANGAS, Francisco Duarte (2004). *Breviário da Água*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Geraldo Valério).
- (2004). *Não Posso Comer sem Limão*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Evelina Oliveira).
- (2004). *A Couve, as Calças e o Burro*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Alexandra Jordão)

Pires).

et al. (2000). *Zap: Um Livro de Histórias e Poemas pela Paz*. Porto: Junta de Freguesia de Santo Ildefonso (ilustrações de Acácio de Carvalho e Manuela Bronze).

(2004). *O Aquário*. Porto: Deriva (ilustrações de Gémeo Luís).

(2005). *Palavra que Voa*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Gémeo Luís)

(2005). *O Mundo a Cair aos Bocados*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Assunção Melo).

Antologias e obras colectivas em que está representado

AJHLP (org.) (*A Poesia Está na Rua – 25º Aniversário do 25 de Abril*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1999.

(org.) (1999). *Um Grito por Timor*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

GAGEIRO, Eduardo (1999). *25 Textos de Autores Portugueses sobre Fotos de Abril*. Lisboa (fotos de Eduardo Gageiro).

GOMES, J. A. (coord.) (1999). *O Rosto do Livro*. Gondomar: Câmara Municipal de Gondomar (ilustração da capa de Júlio Resende).

LOPES, Óscar et al. (org.) (2000). *Recomeço Límpido: No Centenário de José Gomes Ferreira*. Porto.

RALHA, Suzana (dir.) (2000). *A Casa do Silêncio: Bando dos Gambozinos, 25 anos – Tantas Maneiras de Ver e Viver* (livro e duplo CD). Porto: Afrontamento.

GOMES, J. A. (coord.) (2000). *Conto Estrelas em Ti: Dezassete Poetas Escrevem para a Infância*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de João Caetano).

(coord.) (2001). *Contos da Cidade das Pontes*. Porto: Ambar/Sociedade Porto 2001 (ilustrações de António Modesto).

hugo-mãe, valter (org.) (2001). *Série Poeta: Homenagem a Júlio/Saul Dias*. Famalicão: Quasi Edições.

TORGAL, Adozinda Providência e FERREIRA, Madalena Torgal (org.) (2001). *Ao Porto: Colectânea de Poesia sobre o Porto*. Lisboa: Dom Quixote.

FONSECA, Manuela et al. (org.) (2001). *Lá Longe, a Paz: A Guerra em Histórias e Poemas*. Porto: Afrontamento.

VAZ, José (coord.) (2002). *Histórias da Árvore dos Sonhos*. Vila Nova de Gaia: Parque Biológico de Gaia/Ilha Mágica (ilustrações de Fernando Saraiva).

TORGAL, Adozinda Providência e FERREIRA, Madalena Torgal (org.) (2003). *EnCantada Coimbra: Colectânea de Poesia sobre Coimbra*. Lisboa: Dom Quixote.

MACHADO, Luís (coord.) (2003). *Choque e Pavor: 25 Poemas contra a Guerra no Iraque*. V. N. de Gaia: Ausência.

- REMELHE, Emílio e MENDONÇA, Luís (coord.) (2003). *A Casa dos Sonhos*. Coimbra: Fundação Bissaya Barreto.
- GUEDES, Francisco (coord.) (2004). *A Poesia É Tudo – Antologia I*. Póvoa de Varzim: Correntes d'Escritas / Imp. Norprint.
- SALVADO, Gonçalo e FERNANDES, Maria João (org.) (2004). *Cerejas: Poemas de Amor de Autores Portugueses Contemporâneos*. Fundão: Câmara Municipal do Fundão / Editorial Tágide.
- DUARTE, José e ALVES, Ricardo António (org.) (2004). *POEZZ: Jazz na Poesia de Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- SANTOS, José da Cruz (coord.) (2004). *Dez Poemas Inéditos para António Ramos Rosa*. In. ROSA, António Ramos (2004). *Sete Livros Sete Desenhos*, Porto: ASA.
- TORGAL, Adozinda Providência e FERREIRA, Madalena Torgal (org.) (2005). *Algarve: Todo o Mar*. Lisboa: Dom Quixote.
- AAVV. (org.) (2005). *Uma Rosa para Timor*. Porto: ESE do IPPorto | Tangerina – Educação e Ensino (ilustrações de Acácio de Carvalho e Manuela Bronze).

Resumo: É objectivo deste estudo realizar uma leitura da poesia de João Pedro Mésseder, tanto na sua vertente destinada ao público infanto-juvenil como adulto, à luz do conceito de fragmento (e fragmentação) e das reflexões que tem conhecido por parte dos estudos literários contemporâneos. A análise centrar-se-á, em particular, nas composições dominadas por formas breves e muito breves, na tentativa de perceber como se articulam com uma poética que privilegia o culto da Palavra.

Abstract: The aim of this paper is to study both children's and adult poetry by João Pedro Mésseder, in the light of the concepts of fragment and fragmentation. This study will emphasize the shortest poetic forms in order to discover their association with the worship of the word.