

A APROPRIAÇÃO NA POESIA DE RUI PIRES CABRAL – DA CITAÇÃO À INSPIRAÇÃO “MAIS MATERIAL POSSÍVEL”

Tamy de Macedo Pimenta
Mestrado/UFF
Orientadora: Ida Alves

Durante este primeiro ano de Mestrado pude dedicar-me mais profundamente à obra do poeta que estudo desde a Iniciação Científica, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ida Alves. Rui Pires Cabralⁱ, deste modo, não é um nome novo para mim; ao contrário, porém, de sua obra, que cresce e se renova a cada livro publicado.

Recentemente, o autor que até então havia lançado nove títulos, apresentou em *Biblioteca dos Rapazes* (2012) um modo diferente de escrever poemas: um novo modo de dizer poesia, que mescla palavra e imagem combinando seus fragmentos. Tal ato fez com que eu e todos os trezentos leitores de Rui Pires Cabralⁱⁱ relessem e repensassem sua obra, que por estar em processo exige tal procedimento de forma recorrente.

Foi a esta tarefa que me detive principalmente no primeiro semestre deste ano, já que nos últimos meses tenho procurado pensar outros aspectos de minha pesquisa. Este estudo, com o grande auxílio das questões levantadas durante as aulas ministradas pela Prof^a Dr^a Celia Pedrosa no 1^a semestre de 2014 na UFF, resultou em algumas reflexões que são possíveis caminhos a serem perseguidos nos próximos meses. Neste texto, compartilho então alguns pontos desse estudo.

A apropriação da palavra do outro, por meio de técnicas como a citação e colagem, é um aspecto notável da poesia modernista e contemporânea. Se no âmbito literário dos séculos XVIII e XIX havia o domínio da noção de originalidade, sendo esta entendida como “sinônimo de novidade, invenção, criatividade e independência da

mente” (PERLOFF, 2013: 55), o modernismo recuperou o que antes fora amplamente usual, sobretudo na época clássica. Dessa maneira, publicações como os *Cantos* de Erza Pound e *The Waste Land* de T.S. Eliot – compostas por várias citações e alusões, inclusive em outras línguas - mobilizaram a poética e crítica do século XX, tornando possível a expansão de técnicas semelhantes na poesia mais recente, na contemporaneidade. Dissertando sobre este tema, a crítica americana Marjorie Perloff afirma que:

No clima do novo século [...] parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. (PERLOFF, 2013: 40-41)

Embora Perloff tenha se baseado principalmente no cenário americano, podemos utilizar as descrições acima para pensar a poesia ocidental contemporânea, já que as observações levantadas pela autora relacionam-se a um fenômeno global da literatura. Por este motivo, percebo tal diálogo com outros textos e mídias na produção portuguesa mais recente, especialmente nos poetas cujas obras datam dos anos 90 em dianteⁱⁱⁱ, nos quais se encaixa Rui Pires Cabral.

O poeta português utiliza, desde seus primeiros livros, títulos ou partes de canções musicais em seus poemas. Tal relação é explorada amplamente em seu terceiro livro, *Música Antológica & Onze Cidades*, publicado em 1997. Como o próprio título demonstra, o livro é dividido em duas partes: “Música Antológica”, composta por vinte e sete poemas; e “Onze Cidades”, composta por onze. Na primeira parte, os poemas são intitulados com nomes de músicas que, apesar de não serem indicadas por notas, podem ser encontradas em sua maioria por meio de pesquisa eletrônica. Em resenha sobre este livro, o poeta e crítico português Joaquim Manuel Magalhães comenta sobre a diferença entre suas duas divisões:

Se <<Onze Cidades>> torna muito claro o local geral (ainda que não um paisagismo demasiado concreto) onde o devir das palavras se processa, <<Música Antológica>> não pretende estabelecer com idêntica nitidez quais as obras, quais os autores que no título são invocados. Deste modo, distancia-se de qualquer espécie de variação

directa sobre a obra musical no tecido vocabular subsequente. Trata-se de uma música de tela na memória, que pode ter ou não ter a ver com o declarado nos poemas. É essa indefinição que é o sentido do seu uso. (MAGALHÃES, 1999: 271)

Segundo Magalhães, então, a indefinição das músicas e de seus autores não permite relações diretas entre canção e poema, sendo esta indefinição o próprio sentido de seu uso. Ainda nas palavras do poeta-crítico:

Mesmo quando saibamos reconhecer qual a obra referida, uma ou outra é fácil que provoque esse reconhecimento, o processo poético obriga a entendê-lo como pouco relevante a não ser para este intuito: o poema não é dependente do título, o título é dependente da memória pessoal que não depende de qualquer <<verdade>> para ter a ver com as declarações textuais. (*Idem*)

De fato, se em alguns poemas é possível traçar paralelos com a música do título, em outros pouco se pode achar além de um fundo musical para os versos ali encontrados, “uma <<banda sonora>> para a dança do tempo pessoal” (*Ibidem*), criando-se, portanto, múltiplas possibilidades de leitura.

Em 2009 – doze anos após a publicação de *Música Antológica & Onze Cidades* – Rui Pires Cabral adotou um procedimento semelhante ao anterior, mas agora com a própria literatura. *Oráculos de Cabeceira* ficcionaliza a elaboração de um livro cujos poemas são compostos a partir de exemplares “abertos ao acaso” (49). A ideia de acaso, de aleatoriedade dos acontecimentos, de desconcerto do mundo – para pensarmos em termos camonianos – percorre o livro que, ao final, enumera os volumes que estiveram à cabeceira deste poeta fingidor^{iv}.

São romances, livros de poesia, narrativas de viagem e até mesmo cartas, de diversos autores e países, mas sobretudo de origem portuguesa ou anglófona, cujas frases serviram de título e, mais que isso, de mote para a escritura dos poemas. Tal forma de composição faz-nos recordar os *incipit* do escritor francês Louis Aragon, que em seu ensaio *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, publicado em 1969, afirmou escrever seus livros – no caso, os romances – a partir de uma única frase, o *incipit*. Em comunicação sobre este tema, Corinne Grenouillet diz:

O famoso mito que Aragon constitui aos seus próprios fins é o de uma escrita que seria primeiramente uma leitura: o autor se meteria a escrever sob o impulso de uma frase lida, escutada, ou de uma frase que desperte sua atenção, e constituiria a matriz de seu livro. Face a todas as frases provocadas por este mecanismo de criação, ele seria como um leitor descobrindo um texto do qual estaria ausente toda premeditação, toda direção voluntariamente iniciada.^v (GRENOUILLET, 1998: s/p)

Desse modo, o *incipit* seria uma frase a partir da qual toda a constituição do livro seria feita. Logo, nessa experiência o autor é, antes de tudo, leitor, inclusive de seus próprios livros:

Diante de meus romances, a partir da primeira frase, do gesto permutador do qual ela surge como que por acaso, eu sempre estive no estado de inocência de um leitor [...] Compreenda-me bem, não é maneira de dizer, metáfora ou comparação, eu jamais escrevi meus romances, eu os li.^{vi} (ARAGON, 1969 *apud* GRENOUILLET, 1998).

Para o autor, então, a apropriação de frases de outrem desencadeia um processo de criação complexo, como se o texto surgisse como unidade independente do sujeito escritor, desde seu princípio. Cabe ao escritor somente a leitura: tanto a da frase matriz como a do próprio texto a partir dela surgido.

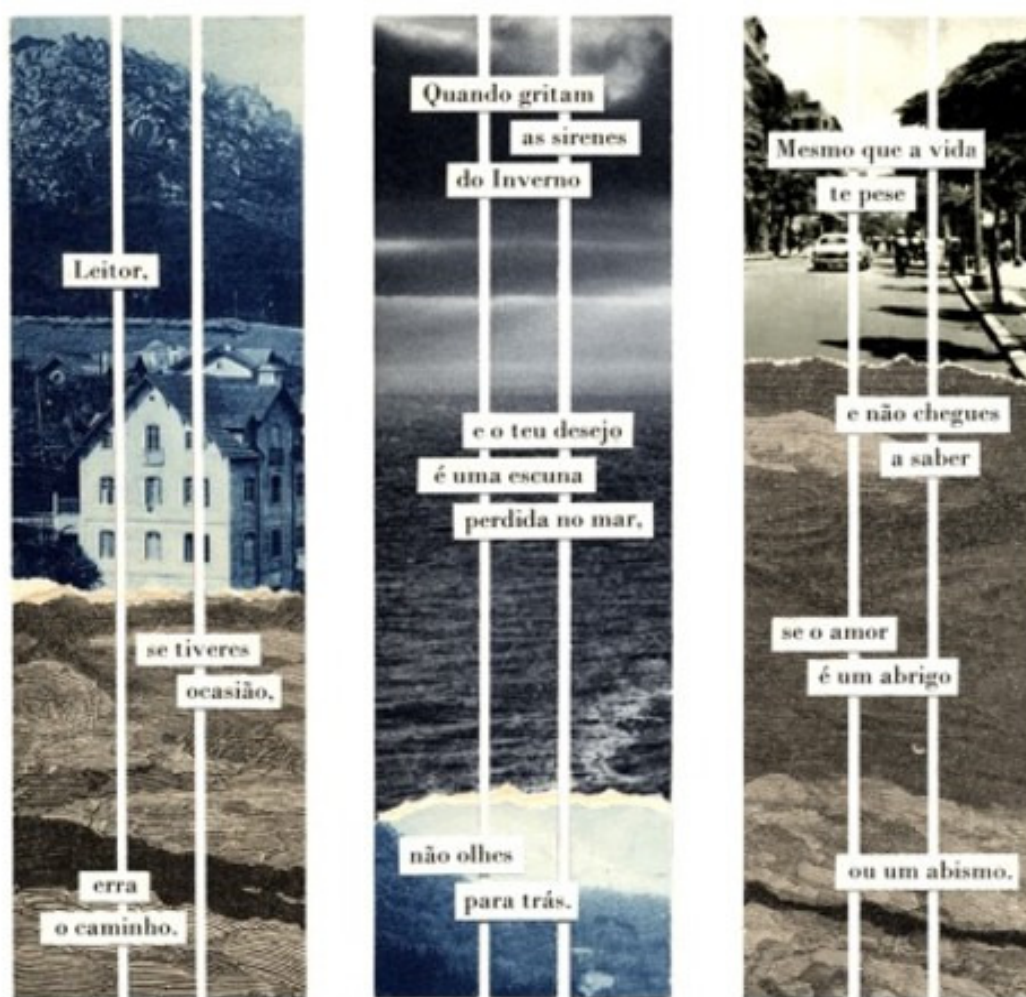
Dessa maneira, as frases “abertas ao acaso” (49) de Rui Pires Cabral assemelham-se aos *incipit* do francês, já que são elas que desencadeiam os poemas do livro, assim como as frases de Aragon funcionam como matrizes para seus romances. Há, nos dois casos, a afirmação do acaso como agente da escolha das frases e, conseqüentemente, da criação dos textos. Ocorre, assim, um apagamento do sujeito escritor, do poeta, em detrimento do acaso e da citação, às quais são creditadas a composição.

A citação, como vimos, é um recurso recorrente na poesia desde o século XX e, principalmente, nas produções mais recentes – como a de Rui Pires Cabral. Em estudo sobre esta técnica, Antoine Compagnon (2013) a relaciona com a primeira prática do papel, ligada à infância, do recortar e colar:

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras [...] É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: *o texto é a prática do papel*. E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar. (COMPAGNON, 2013: 11-12)

Isto posto, podemos atribuir ao uso da citação, inclusive pelo poeta aqui estudado, a mescla da experiência infantil do papel (recorte e colagem) com sua prática complexa (texto). Ao apropriar-se de canções e frases de outros autores, Pires Cabral recorta os trechos que escolhe – descontextualizando-os de sua origem – e os cola – recontextualizando-os -, inserindo-os em um novo e outro texto.

Tal procedimento será levado ao extremo pelo poeta com a publicação do supracitado *Biblioteca dos Rapazes*, em 2012. O livro é formado por recortes de figuras e ilustrações diversas, assim como por recortes de frases ou palavras. A citação, antes indicada em seus livros pelo itálico ou pelas aspas, agora é indicada de maneira mais material e visível, já que as frases são recortadas de sua fonte, reproduzidas e então coladas nas páginas (fig.1). Em nota, Pires Cabral relata que as imagens do livro provêm de “revistas e postais antigos, fotografias de anônimos, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além das estampas e ilustrações dos livros” (CABRAL, 2012: 5), enquanto as obras literárias recortadas são listadas ao final, assim como ocorrera com *Oráculos de Cabeceira*. Segundo o próprio autor, os livros listados ao final inspiraram a escritura dos poemas, sendo essa inspiração “no sentido mais *material* possível” (*Idem*). Estes livros são romances de aventura ou de literatura juvenil, sendo grande parte de autoria de Júlio Verne. Dessa forma, esses materiais são trabalhados e dispostos de modo a criarem o que pode ser chamado de poema-colagem.



(CABRAL, 2012: 13)

Esta técnica passa a ser adotada nas publicações posteriores do poeta, somando-se, até o momento, mais quatro livros de poema-colagens: *Broken* (2013), *Stardust* (2013), *Álbum* (2013) e *OH! LUSITÂNIA* (2014). Portanto, percebemos que a apropriação tem crescido ao longo dos últimos anos na literatura, sendo a poesia de Rui Pires Cabral somente um exemplo desta tendência. O poeta, que desde seus primeiros livros incorporava trechos de canções e livros, trabalhando com a indeterminação e com o diálogo por tais inserções provocados, mais recentemente demonstrou, de maneira ainda mais visível, a citação como arte de recorte e colagem, como propôs Compagnon. Assim, antes o autor recortava os trechos que o interessavam com os olhos e os transcrevia em suas páginas, mas em seus últimos livros fez uso da tesoura e da cola para enfatizar a apropriação que fez, tornando-a a “mais *material* possível” (CABRAL,

2012: 5) – gesto que talvez busque justamente enfatizar como estas e outras obras fazem uso da palavra alheia para se fazerem.

Referências

CABRAL, Rui Pires. *Música Antológica & Onze Cidades*. Lisboa: Presença, 1997.

_____. *Oráculos de Cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009.

_____. *Biblioteca dos Rapazes*. Lisboa: Pianola, 2012.

_____. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013.

_____. *Stardust*. Lisboa: Nenhures, 2013b.

_____. *Álbum*. Lisboa: Nenhures, 2013c.

_____. *OH! LUSITÂNIA*. Lisboa: Paralelo W, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GRENOUILLET, Corinne. “*Les Incipit: l’écriture et ses mythes chez Aragon*” (1998). Consultado em <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article174/>> em julho de 2014.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Rui Pires Cabral. In *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ⁱ Poeta e tradutor formado em História pela Universidade do Porto, nascido em Macedo de Cavaleiros, Portugal, no ano de 1967. Seu primeiro livro, *Qualquer Coisa Estranha*, de contos, foi publicado em 1985 e a ele se seguiram mais catorze, de poesia: *Pensão Bellinzona e Outros Poemas* (1994) *Geografia das estações* (1994), *A super-realidade* (1995), *Música antológica & onze cidades* (1997), *Praças e quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006), *Oráculos de cabeceira* (2009), *A Pocket Guide to Birds* (2009), *Biblioteca dos Rapazes* (2012), *Broken* (2013), *Stardust* (2013), *Álbum* (2013) e *OH! LUSITANIA* (2014). Seus poemas estão presentes em antologias, cujas principais são *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa* (2001), *Poetas sem qualidades* (2002), *9 poetas para o século XXI* (2003) e o segundo volume de *Portugal, 0* (2007). Como tradutor de língua inglesa, destacam-se os trabalhos com os livros *Uma Casa no Fim do Mundo*, *Sangue do Meu Sangue* e *Dias Exemplares* de Michael Cunningham.

ⁱⁱ O poeta dedica seu oitavo livro, *Oráculos de Cabeceira*, aos seus trezentos leitores (CABRAL, 2009).

ⁱⁱⁱ Aqui, penso sobretudo nos poetas reunidos em torno da antologia *Poetas sem qualidades*, publicada nos anos 2000 pela editora Averno em Lisboa.

^{iv} Remeto aqui ao poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa para enfatizar a estratégia de ficcionalização empregada por Rui Pires Cabral, uma vez que, assim como ocorreria com os títulos de “Música Antológica”, há aqui uma indeterminação no que diz respeito à legitimidade do acaso que fez o escritor abrir seus livros de cabeceira para a partir deles compor seus versos.

^v Minha tradução. No original: “Le mythe fameux qu’Aragon constitue à ses propres fins est celui d’une écriture qui serait d’abord une lecture : l’auteur se mettrait à écrire sous la poussée d’une phrase lue, entendue, ou d’une phrase de réveil qui constituerait la matrice de son livre. Face à toutes les phrases ensuite engendrées par ce mécanisme de création, il serait comme un lecteur découvrant un texte d’où serait absente toute préméditation, toute direction volontairement initiée.”

^{vi} Minha tradução. No original: “Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d’échangeur qu’elle a comme par hasard, j’ai toujours été devant eux dans l’état d’innocence d’un lecteur [...]. Comprenez-moi bien, ce n’est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n’ai jamais écrit mes romans, je les ai lus.”