

JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS: AS PALAVRAS QUE MORDEM A VIDA COM OS DENTES

por

Carlos Nogueira*

Resumo: Na poesia de José Carlos Ary dos Santos, e, em particular, na sua sátira, há um pacto de identidade que se completa com a circulação identitária entre o corpo que canta, que pode evocar também o corpo que escreve o texto, e o corpo que ouve.

Palavras-chave: José Carlos Ary dos Santos; poesia; sátira.

Abstract: On the poetry of José Carlos Ary dos Santos and particularly in his satire there is an agreement of identity which is completed with the circulation between the singing body, which may also evoke the body that writes the text, and the listening body.

Key words: José Carlos Ary dos Santos; poetry; satire.

Em José Carlos Ary dos Santos, que segue uma linha de continuidade modernista, o capital poético da sátira compromete-se com as conquistas do surrealismo e do experimentalismo, nomeadamente na exploração da materialidade ou da espacialização significativa da palavra. E sem que se entre em ruptura com a capacidade dialogante do poema. Pelo contrário: é desde logo por aí que o texto se torna comunicante, acentuando-se o magnetismo do seu léxico, a soberania da sua dicção, uma, enfim, sensibilidade prosódica muito desenvolvida associada a um desiderato de impetuosidade que o poeta, aliás, no poema “Meu camarada e amigo”, reconhece no interior da própria escrita. A terceira estrofe e, em particular os primeiros versos, sobretudo o segundo, por nele encontrarmos termos já neste estudo diversas vezes notados e caracterizados, é um breve tratado poético que sem dúvida não exclui a noção de sátira, de arrebatamento ou possessão satíricos: “É por dentro desta selva/ desta raiva deste grito/ desta toada que vem/ dos pulmões do infinito/ que em todos vejo ninguém/ revejo tudo e redigo:/ Meu camarada e amigo”¹. Nesse universo de saturação e suturação, de palavras às vezes “[...] escorrendo

* Centro de Tradições Populares Portuguesas “Prof. Manuel Viegas Guerreiro” – Universidade de Lisboa. <carlos_nogueira@aeiou.pt>

¹ *Resumo* (1972), in *Obra Poética*, Lisboa, *Edições Avante*, 1994, p. 299.

sangue e seiva/ ao morderem a vida com os dentes”, de “Poesia que outras vezes grita e uiva”², o satírico é muito mais do que um parco resíduo: o que é ainda mais evidente num outro momento de metadiscursividade poética do autor de “Poeta castrado, não!”: “A palavra sarcasmo é uma rosa rubra”³. Escrever assim – mais: pensar a poesia e ao mesmo tempo colocar problemas de teoria da sátira durante a própria laboração artística – é uma actividade que considera as palavras-acto como coisas coextensivas ao pensamento, ao corpo e à realidade, exigindo por conseguinte o ser na sua totalidade, vivo, activo, obstinado, tenso. A indignação só existe nomeada: em extroversão na obra de linguagem, que se quer espectáculo de escrita, mas não mero espectáculo de formas, na medida em que o poema não é legitimado sem um intenso dialogismo com as solicitações do real, quer as de ordem social, política, religiosa, cultural, quer, também, as de ordem estética. O poeta não entrega ao acaso as condições de interpretação do poema e, por isso, no próprio acto de invenção da sua poesia, fornece as coordenadas estéticas por que há-de operar-se a sua leitura. Num autor acusado de cair muitas vezes na prolixidade de um discurso monótono de tão saturado de jogos verborreicos, de um confessionalismo demasiado exposto na frente do texto, alguns dos melhores achados poéticos inscrevem-se justamente nessa divisão tutelar da poesia portuguesa contemporânea, em cuja galeria de talentos subversores figura o rosto fascinante de Alexandre O’Neill. “A comichão do poema” integra-se nesse património ímpar de uma geração (e, dentro desse conjunto, exemplo acabado de práxis teórica) que soube introduzir uma perturbação de fundo numa poesia acomodada a moldes tranquilizantes mas insípidos de tão gastos: “Assentado me estou/ numa estrutura/ de pura literatura./ Minha avó me aconselha:/ escrever sem que torça a orelha/ comer sem que estoire a barriga;/ melhor é tentar do que fazer poemas de cernelha/ pegados à moda antiga./ Melhor de facto avó do que sonetos/ pegados com saliva/ são estes tersos versos de formiga:// uma palavra preta/ com cem patas/ apoquento o poeta/ que a procura de gatas.// Pica-lhe o traseiro/ entra-lhe na unhas/ faz-lhe o mal primeiro/ do que a caramunha./ / A palavra insecto/ corre-lhe nas pernas/ ameaça o recto/ e as partes internas.// O poeta cata/ fala mais barato/ chamando-lhe ingrata/ descalça um sapato/ e ei-lo que mata/ o poema-chato”⁴. Insuportável para muitos, porque contundidos perante a ligeireza aparente de quem, com um sentido do comum de todos os dias, usa as palavras mais vulgares, altera a sequência sintáctica rigidamente ordenada, desobedece às regras da pontuação e da composição morfológica, esta poética não renuncia necessariamente a uma apurada precisão técnico-formal. A empatia com o leitor apto a distanciar-se dos gostos e da moral convencionais faz-se exactamente pelo acordo entre a matéria crítica e intelectual e a estesia decorrente de uma poética oficial que – a isso regressaremos já a seguir, aliás para retomar a síntese de abertura deste apartado sobre a sátira de Ary dos Santos – se fixa sobremodo nos valores fonéticos da fala, nos recursos coloquiais da língua e na substância, verbalizada ou a verbalizar, que é a experiência colectiva da vida e do mundo. Nessa rotina de misérias, grandezas, afectos, comoções, desejos e medos, o satírico desbordante, que é visto como um dos pecados do memorialismo, tão pouco modernista, pelo menos na aparência, constitui um refluxo, impossível de ignorar, da perspectiva desumanizante e

² Poema 5 de “O sangue das palavras”, in *O Sangue das Palavras* (1978), in *idem cit.*, p. 201.

³ Poema 1 de “In sofrimento”, in *Insofrimento in Sofrimento* (1969), in *idem cit.*, p. 201.

⁴ *Insofrimento in Sofrimento* (1969), in *idem cit.*, pp. 231-232.

abstractizante do modernismo (em cuja poética, contudo, com um estatuto funcional algo ambivalente, esse mesmo complexo satírico sempre coadjuvou a criação de universos de despersonalização, de territórios oníricos de estímulo psicanalítico, de textos onde se processa o poder transfigurador e genesiaco da linguagem).

A indignação, no poema, dizíamos, não existe senão à luz de uma nomeação que a corporize em matéria verbal. Donde, no mesmo texto ou de poema para poema, uma arritmia versificatória que, a par de versos sintacticamente simétricos, viris e secos, clarifica, em primeiro lugar, a digressão enraivecida e enrouquecida de um eu que se agita perante nós enquanto alma em ebulição e corpo em detonação de energia: características a que as enfáticas performances de José Carlos Ary dos Santos, para quem tem na memória (que sempre se pode ir buscar ao registo vídeo e áudio) o seu particular jeito de declamar poesia, requisito que até pode ser suprido, na *Obra Poética*, pela expressiva imagem do poeta na badana, trazem uma espécie de verdade da verdade, ao possibilitarem uma imediata e muito natural associação entre impulso lírico e viva voz. Mas o satírico em Ary dos Santos beneficia ainda de uma específica consubstanciação de géneros literários, uma, diríamos, dramatização do lirismo, que, se obviamente não é exclusiva deste autor, nele adquire contudo uma magnitude que decorre desse mito do poeta contador de histórias em verso, actor e cantor. O modelo de monólogo dramático é mesmo recorrente na poesia de Ary dos Santos, por uma inequívoca série de critérios: pensamos em especial na organização deíctica, quer dizer, o discurso que remete semântica e pragmaticamente quer para o sujeito e para o seu enquadramento espacial e temporal, quer para os interlocutores situados intra- ou extratextualmente e vinculados de modo substantivo a actos ilocutivos e perlocutivos; como nos referimos às interpretações do próprio autor ou de cantores como Paulo de Carvalho, que asseguram ao poema a valência de texto teatral, com o que se acentua a sua densidade performativa, acção feita de palavras (literalmente, na componente que nos interessa, um satírico gestual). O interlocutor, nesta poesia, mesmo quando não é convocado desde a estrutura textual de superfície, surge inscrito na estrutura profunda (de tipo dialógico, em última instância). O eu dramático do texto convoca um tu (que pode ser um eu-mesmo, como em “Queixa e imprecações dum condenado à morte”: “Sou eu que me chamo nas vozes que oiço”⁵), *persona* para quem ele fala e actua no aqui e agora da proferição da palavra, de cujo interior nos vem a respiração pulsante dos sentimentos. Combinado não raro com o elegíaco, o satírico, mais colérico ou mais terno, é um dos índices máximos de uma poética transida de afectividade por um país de sol, ocioso e encardido, “com mais hotéis do que hospitais”⁶, um país de gente incapaz de desencadear uma revolta activa contra a ordem político-social instituída. De um andamento como o número 14 de “In sofrimento” – “Em Portugal o mal é ancestral/ tem raízes no sal tem ruído nasal/ desde que uns olhos tristes se partiram tristes/ Esta nossa saudade lacrimal/ é hoje um mineral:/ otorrinolaringoestalactite”⁷ – pode dizer-se que epitomiza algumas das coordenadas essenciais da produção literária de Ary dos Santos. Antes de mais, como já em parte notámos a abrir estas reflexões sobre um poeta que continua injustamente esquecido pela crítica, mesmo se assina alguns dos mais surpreendentes poemas de toda a

⁵ A *Liturgia do Sangue* (1963), in *idem* cit., p. 106.

⁶ “O turismo”, in *Insofrimento in Sofrimento* (1969), in *idem* cit., p. 245.

⁷ *Insofrimento in Sofrimento* (1969), in *idem* cit., p. 214.

literatura portuguesa, equiparando-se, por vezes, muito particularmente nos momentos em que se ocupa do tema incompreensível que é Portugal⁸, a um Alexandre O'Neill ou a um Ruy Cinatti, a sua operacionalidade textual assenta na qualidade da entonação ou do tratamento do ritmo. O que de imediato emerge do contacto com os versos deste autor é, de facto, a habilidade patente na escansão, de que advém, na leitura, mesmo silenciosa, um sentido muito agudo da prolação do enunciado. Da apreensão visual do texto, a que os espaçamentos frequentes que isolam uma ou mais palavras ou distinguem orações (bimembração do verso), e a descontinuidade tipográfica versicular, com versos a começar mais à direita ou mais à esquerda, ou centrados, atribuem uma noção muito forte de objectualidade gráfica, passa-se, numa recepção já mais cognitiva, para a relação entre a perspectiva prosódica e os estremecimentos interiores do poeta.

Mas a dramatização do lirismo satírico não é menos perceptível nas composições organizadas de acordo com esquemas estróficos, métricos, rimáticos e, por conseguinte, rítmicos mais característicos da literatura oral tradicional ou de inspiração tradicional ou popular. Todo um sistema poético que poderia nunca exceder a simples mestria versificatória ostenta não raro uma combinação muito fértil entre sentido e prosódia (que é substância daquele, mesmo se na estrutura de superfície ela é ou parece ser sobretudo material enfático ou substituto). Num poema como "Requiem para um (ou mais) poetas vivos portugueses", que abre a ampliar sem reservas a ironia do título contra a confissão das emoções e paixões à maneira romântica ("Há um poeta maior/ que faz poesia no forno/ rima angústia com amor/ tristeza com dor de corno/ e sabe tanto da cor/ que pode causar transtorno/ que se fez burilador/ das palavras sem contorno"⁹), os recursos de maior envergadura que *decifram* o trânsito significado-significante são porventura o léxico sobrepujante – sem exclusão de áreas semânticas e de níveis de língua – que faz deste "requiem" um bom exemplo de texto-exorcismo, mas não em estado puro, ou não houvesse, de modo sempre imprevisível, a parceria irónico-satírica daquelas tonalidades eruditas mais próprias de certos exercícios escolares (constituindo, no caso, por existir em desassimilação relativamente às demais séries de metabolismo textual, uma curiosa reacção de catabolismo do texto); as imagens ou metáforas que continuamente introduzem no poema dimensões de humor irreverente, de desordem, de sarcasmo e indignação; os ritmos mais ou menos largos ou caudalosos, conforme o verso constitua uma unidade sintáctico-semântica autónoma ou prossiga no seguinte; as homofonias insidiosas pela noção de distanciamento crítico que rapidamente se lhes associa; e as rimas internas ou finais por que logo se extrema uma marcação contra o rendilhado das artes poéticas mais preocupadas com a dissolução da realidade do que com a sua transfiguração simbólica através da linguagem. Versos, enfim, estes, descarnados da retórica da poesia dita séria tão ao gosto do leitor dito culto e delicado. Ora este sentido do concreto verifica-se mesmo dentro do requinte prosódico e formal (visual) do soneto, a que o poeta recorre, nos "Três retratos à la minuta", em que representa impiedosamente "O burguês", "O bombista" e "A bruxa"¹⁰, porque, parece-nos, essa composição permite-lhe desde logo satirizar a estilística e a retórica dos nobres e elevados temas da tradição cultural e de muito do discurso poético seu contemporâneo.

⁸ Cf. António Quadros, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.

⁹ *O Sangue das Palavras* cit., in *idem* cit., p. 353.

¹⁰ *O Sangue das Palavras* cit., in *idem* cit., pp. 361-363.

Assim se potencia a expressividade e o alcance de um dizer satírico que toca o referente para o exterminar através de uma estigmatização irrestrita. As técnicas de uma tal enunciação veemente são sobejamente conhecidas mas – diríamos – haverá poucos sonetos na literatura portuguesa que possam ser equiparados a estes em intensidade de mimese da realidade social rebocada de uma poética cáustica do grotesco: “A gravata de fibra como corda/ amarrada à camisa mal suada/ um estômago senil que só engorda/ arrotando riqueza acumulada.// Uma espécie de polvo com açorda/ de comida cem vezes mastigada/ de cadeira de braços baixa e gorda/ de cómoda com perna torneada.// Um baú de tolice. Uma chatice/ com sorriso passado a purpurina/ e olhos de pargo olhando de revês.// Para dizer quem é basta o que disse/ é uma besta humana que ruma/ é um filho da puta é um burguês”¹¹. Da personagem-tipo, protagonista de uma coreografia do mal, tudo é descrito como sinal de desapropriação de particularidades dignificantes e positivas, de complexidade humana. Físico e fisiológico, orgânico e visceral, esse mal agride todos os sentidos. O que define a terceira daquelas figuras, de todas a mais susceptível de leituras sinestésicas, é o excesso de animalidade, de abjecção da matéria que do interior se vem juntar ao sórdido exterior: “As tetas são balofas almofadas/ recheadas de esterco e de patranhas/ da boca fogem bichas torturadas/ pelo próprio veneno das entranhas.// [...]// Nasce do estrume e vive para o estrume/ a língua peçonhenta larga fel/ e é uma corda que ela-própria-puxa.// Sai-lhe da boca pus e azedume/ tem pústulas espalhadas pela pele/ e é filha de si própria. É uma bruxa”¹². Uma sátira com estas características, um engenho bélico em estado de conflagração, subjuga o objecto, obriga-o, pela distopia dos lugares e das funções do corpo, a reconhecer a sua inferioridade.

Esta poesia – o palco privilegiado de Ary dos Santos – diz ou renomeia a matéria sem espírito, o exterior sem interior de objectos que uma intensiva e sumária estética da deformidade grotesca e risível torna distintamente visuais. Estratégias retórico-estilísticas precisas concretizam essa preocupação pictórica, esse realismo figurativo, inerente, como se sabe, a qualquer representação de tipo satírico: léxico comum ou interditos linguísticos de áreas como a anatomia, a fisiologia, a coprologia e a escatofilia, com o que se consagra como dominante da arte poética o simbólico impudico e negativo, a que o presente do indicativo traz o peso da nomeação do vivente e da aproximação pressentida ao horrível irrepresentável do que fica por dizer. Trata-se de uma mimese que da exposição crua da corporalidade ascende à representação do imaterial da perversidade moral do ser. No monólogo que é o poema, a carga (em todas as acepções da palavra) satírica cria um efeito de disrupção interna e persistente que o registo oral e oralizado transporta até aos interlocutores, não só os fantasmáticos, invisíveis, mas também aos auditores-leitores, ao grande público a que Ary dos Santos chegou com as suas declamações. Sobretudo estes, na verdade, não podem ler Ary sem que *ouçam* o poeta.

Na sua espécie de loucura (in)voluntária, Ary dos Santos é pois um mago da sátira, do sarcasmo burlesco e da ironia cínica, atento sobremodo ao tecido sonoro de tais categorias, numa poesia que, de resto, e nisso o poeta evoca as origens mais remotas da lírica, é escrita para ser declamada e cantada. Uma poesia com esta intensidade e este gosto de violação de princípios normativos quer dizer tudo da realidade intrínseca do ser e do

¹¹ *Idem*, p. 361.

¹² *Idem*, p. 363.

mundo. E não se nos manifesta como exagerado ver na estrutura, no ritmo, na sonoridade e no estilo de tal poesia a expressão da matriz de personalidade do grupo que fala a língua em que ela está escrita (personalidade e língua comuns a todas as classes sociais).

Se a poesia se move do sentido para o som, se é este que garante o sentido integral, se é o som que distende o sentido até ao limite, no poema (escrito para ser) cantado esse contrato torna-se mais premente e declarado, porque a voz coincide, literalmente, com a produção de som. Esse pacto de identidade completa-se com a circulação identitária entre o corpo que canta, que pode evocar também o corpo que escreve o texto, e o corpo que ouve: entre outros, Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco ou Jorge Palma têm no satírico, enquanto espaço manifesto de tensão, de combate discursificado esteticamente, um dispositivo que concorre para a práxis de pontos de vista ideológicos, sociológicos e psicanalíticos. Com a possibilidade imediata de actualização, pela palavra cantada, de uma das premissas do satírico, que estriba sempre, de um modo ou de outro, nas propriedades arquitectónicas e de conteúdo da fórmula, a qual, se colocada com concisão (energia) estrutural e mestria conceptual, pode funcionar como prova irrefutável.