

*PORCOS EM DELÍRIO**. de JORGE CARLOS FONSECA.

MARIA RITA PALMEIRA

(Doutoranda do Departamento de Teoria Literária-UNICAMP)

Jurista e político, quando menino queria ser padre (“Em miúdo, tive essa vontade, melhor essa fantasia. Simulava missas, sabia os rituais de cor e salteado. Depois, passou-me...”¹): é assim que se apresenta o poeta cabo-verdiano Jorge Carlos Fonseca, admirador e confesso seguidor do surrealismo.

Seu último livro, *Porcos em delírio*, é um exemplo de como o surrealismo deixou rastros indelévels na poesia de todo o século XX a partir de sua “fundação” em 1924. Pois não é sem certo espanto que se imagina encontrar um poeta em pleno ano de 1998 conclamando-se um seguidor de Breton. Se formos um pouco além e lembrarmos a vinculação de projeto ético e estético que propunha o movimento, espantamo-nos ainda mais com a coerência do “ser surrealista” que Fonseca nos oferece neste seu livro, em sua entrevista na publicação cabo-verdiana *Artiletra* e no depoimento crítico dos amigos e inimigos (a começar por uma saborosa “Biografia sumária do autor, escrita por um antigo inimigo, hoje, depois da morte, seu admirador confesso” que serve como prefácio ao volume).

Não só os temas diletos ao surrealismo estão presentes mas a capacidade de revolta, como em relação à língua em seu uso burocrático, à ausência de liberdade. Esses dois aspectos nascem de um mesmo inconformismo diante do mundo à volta e, para os surrealistas, compuseram o impulso para a criação do movimento como tal. Pela certeza de que era necessário romper as amarras da tradição poética. Se é a linguagem que organiza o homem, ao atacar a literatura, o surrealismo enfrentava o *status quo* e libertava os homens das conformações restritivas a eles impostas por uma sociedade corrompida. Ou como sistematizou Cortázar em seu perspicaz *Teoria do Túnel (Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo)*: “Se o homem é o animal que não pode exercitar sua liberdade, e é também aquele cuja liberdade só chega à

*. Cidade da Praia, Editora Artiletra, 1998.

¹ “Entrevista com o poeta Jorge Carlos Fonseca”, *Artiletra*, ano VIII, ns. 20/30, mai./jun. 1999, p. XIV

plenitude dentro de formas que a contêm adequadamente porque nascem dela mesma por um ato livre, compreende-se que a exacerbação contemporânea do problema da liberdade (que não é um dom gratuito, e sim conquista existencial) encontre a sua formulação literária na agressão contra as ordens tradicionais”².

Pois bem, *Porcos em delírio* é uma tentativa – evidentemente reformulada – de retomar esses desejos dispersos. O texto inicial do livro é um indício de que o poeta Jorge Carlos Fonseca adotou a atitude identificada por Cortázar como “extralivresca”: é a partir dele que um leitor – iniciante como eu na poesia de Jorge Carlos Fonseca – conhece o poeta. E por que isso seria importante? Porque por ele sabemos dos autores lidos e tornados muitas vezes personagens (a maior parte deles tendo pertencido em algum momento ao movimento surrealista, em que se destaque a freqüência com que o nome de René Char é citado, entre Prévert, Aimé Césaire, Aragon, Breton, Artaud), dos seus feitos (das tentativas de suicídio que remetem à enquete proposta aos leitores de *La Révolution surréaliste* “Le suicide est-il une solution?”, publicada em dezembro de 1924³), do espaço sem fronteiras por onde se desloca (“Depois de participar em tomada de quartel militar em Beja, é enviado para os Estados Unidos em missão de subversão”). Isso assume realmente importância porque funciona como amparo, no sentido de que alicerça a poesia-manifesto de Fonseca. O livro inclui uma série de dados que só são relevantes porque o autorizam como autor de um manifesto – como, de certo modo, seguidor de um projeto. Por ele sabemos que em 1998 escreve uma poesia calcada no surrealismo. Sabemos também que, a exemplo dos surrealistas, Fonseca entende o movimento não só como estético, atuando em seu caso especificamente no âmbito da linguagem, mas supõe uma postura frente ao mundo. Começamos a conhecê-la através desta “Biografia sumária...” que conta a morte do poeta no ano de 2005 – “sufocado pelo tédio e pelo fatal amortecimento da subversão”. Não fazendo parte de um grupo que o sustente, Jorge Carlos Fonseca constrói a própria personalidade para que sejamos capazes de entender o alcance de suas propostas e de sua poesia. Observa-se este mecanismo por exemplo num dado trecho da “Biografia...”, em que se nota o apreço pela poesia que existe em atos insólitos:

Interrogado uma vez pela polícia sobre quais eram os seus dois maiores prazeres na vida, responde espontânea e sinceramente: 1º: engraxar os sapatos no meio de

² Julio Cortázar, “A Crise do Culto do Livro” em *Teoria do Túnel (Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, p. 48.

³ “On vit, on meurt. Quelle est la part de la volonté en tout cela? Il semble qu’on se tue comme on rêve. Ce n’est pas une question morale que nous posons: Le suicide est-il une solution?”. *La Révolution Surréaliste* (edição fac-similada). Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 2

pombos, sentado num banco de praça de uma grande cidade; 2º: apreciar a solenidade de uma longa marcha de lombrigas (pp. 89-88).

Porcos em delírio começa pelo fim, mais precisamente, pela página 92 – e termina na página 1 com o índice. Entre as páginas 20 e 5 encontra-se um série de poemas riscados com um grande X e que mesmo assim fazem parte do índice. Para serem lidos, presume-se. Segundo o poeta, estes “são poemas atraícoados, fisicamente assassinados, por outrem que não por mim, entende?”⁴. O livro está dividido em três partes: as duas primeiras são apresentadas por citações e a terceira, por um trecho do próprio autor. De algum modo estas epígrafes-títulos conferem sentido ao conjunto subsequente. Assim é com Breton na primeira delas (“Continuo sem me inteirar do que possa haver de comum entre a poesia e a literatura. A poesia é domínio reservado e é inútil pretender prostituí-la”), António Maria Lisboa na segunda (“Politicamente a metaciência ao pronunciar-se dirá que a verdadeira democracia só será possível quando todos os homens forem poetas”) e com a terceira “Mulheres em chamas ou New York loves burgers”, de sua lavra.

A parte ‘coordenada’ por Breton é onde Fonseca parece buscar imprimir um caráter mais teórico aos seus poemas-contos, o que se sobressai se admitirmos o livro quase como um manifesto.

Em “Beija-me, palavra!”, lê-se: “Sinto uma retração estranha ao querer começar um conto. Dizer ao João ou à Adelina que digam o que querem dizer e o que não querem dizer. Obrigar Julieta, Tiago ou Nhô qualquer coisa a falar da ribeira que secou, a oficiar-nos que os três filhos não são príncipes, a massacrar-nos com a sua casinha caiada de amarelo, branco, ou com o seu feliz ou infeliz quotidiano”. Para que seja possível verificar de que modo as premissas surreais estão impregnadas neste texto, observemos o que diz Breton no *Manifesto do surrealismo*: “Se o puro e simples estilo de informação (...) corre quase unicamente nos romances, é porque, há que compreendê-lo, os autores não têm grandes ambições. O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma das suas indicações, leva-me a pensar que se estão a divertir às minhas custas. Não me poupam nenhuma das hesitações do personagem: será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão? Eis, ao acaso, questões resolvidas de uma vez para sempre; não me deixam qualquer poder discricionário além do de fechar o livro, o que não deixo de fazer por volta da primeira página”⁵. Existe – parece-me – uma coincidência no que concerne a ambas as posturas frente à literatura.

Fonseca ainda pontuaria na entrevista ao jornal *Artiletra*: “Eu não consigo sequer ler qualquer coisa do tipo ‘A casa era forrada com papel amarelo...’ ou

⁴ “Entrevista com o poeta Jorge Carlos Fonseca”, *Artiletra*, op. cit.

⁵ André Breton, “Manifesto do surrealismo (1924)”, em *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa, Salamandra, 1993, pp. 18-19

‘A mulher olhou-o de soslaio e, em seguida, disparou...’. Fico completamente cego”⁶. O que nos leva de volta ao *Manifesto*, onde se lê: “E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo, o autor usa-as cada vez mais à larga, apanha a ocasião de me passar os seus bilhetes-postais, procura pôr-me de acordo com ele em lugares comuns”. Para que em seguida Breton ilustre sua ojeriza com um trecho de *Crime e Castigo*: “O quartinho em que o jovem entrou era forrado de papel amarelo: tinha gerânios e cortinas de musselina nas janelas (...)”⁷.

A possibilidade de sugestão, segundo Breton, restringida pelos romances (sobretudo os do século XIX), é que distingue o surrealismo – ela só se dá pelo poema. A própria idéia do romance choca-se com o poder de sugestão da imagem surrealista. E neste sentido Fonseca está absolutamente em dia com os preceitos surreais e faz deste seu poema – “Beija-me a palavra!” – uma ode ao movimento, sem que esta referência precise estar explicitada.

Fonseca demonstra isso no momento em que reúne o projeto estético (na utilização das ditas técnicas surrealistas) ao ético. Quando, por exemplo, expressa o mal-estar com o mundo à sua volta e com o decorrente reflexo na linguagem, como revela ainda na “Biografia...”: “Amaldiçoara as palavras ‘prontes’ e ‘digamos’ e a expressão ‘com eficácia, eficiência e efetividade’ (...)” (pp. 85-84). O que se vê aqui é justamente a preocupação em fazer com que a linguagem se emancipe, no sentido surrealista da expressão, que supõe a desburocratização da linguagem. “Porém, um ódio desmedido às palavras cronometradas, um sentimento epidérmico de repulsa aos catálogos, impedem-me de trair aquilo que mais adoro: as propriedades comutativa e associativa das palavras” (p. 71).

Em “Beija-me, palavra!”, Fonseca tece uma relação de igualdade quando, a uma certa altura, escreve “Pobres criaturas! Reais criaturas!”, em que as pobres criaturas são ‘reais’. O termo assume desta forma um sentido negativo (“Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida *real*, entenda-se, que afinal essa crença acaba por se perder”, dizia Breton⁸). Ele vinha de desprezar um certo senso comum caracterizado através do seguinte diálogo: “– A beleza é subjetiva. eu cá prefiro um africano, pernas ligeiramente arqueadas, compreensivo, ombros largos. O filme de ontem é interessante. embora não tenha compreendido certas cenas, é um belo documento”. Outra vez, Fonseca desdenha a linguagem pronta, pré-fabricada, em prol de uma outra, livre.

Há ao longo do livro mas sobretudo nesta primeira parte um grande apreço pela construção da imagem. Como lembra Leonor de Abreu: “Em sua estrutura

⁶ “Entrevista com o poeta Jorge Carlos Fonseca”. *Artilhetra*, op. cit.

⁷ Breton, op. cit., p. 19

⁸ Breton, op. cit., p. 15

textual, a imagem (comparação e metáfora) é uma representação mental que aproxima duas realidades diferentes em virtude de uma comparação que existe no espírito. Na tipologia tradicional, *ela associa elementos ligados por uma similaridade lógica*. O surrealismo (...) impôs sua própria concepção da imagem que se torna não um simples procedimento lingüístico, mas uma *atitude de insurreição*: o ato poético torna-se, desta feita, uma violência exercida sobre a linguagem, a começar pelo desenraizamento das palavras dos escaninhos em que foram confinadas pelo uso, o resgate de palavras-párias, corriqueiras, consideradas apoéticas, e as associações de termos que normalmente não pertencem ao mesmo conteúdo paradigmático, o que desperta suas virtualidades, visando a criar uma atmosfera de estranhamento sistemático”⁹.

Assim é em “Um natal sem nó nem dó”, em que Fonseca lança várias imagens que não se acabam e que só se resolvem no verso final, quando sentença “Era Natal” e assim faz com que sejamos capazes de identificar o que está acima sugerido. Entre os surrealistas, contudo, deve-se notar, a mera sugestão normalmente não se dissipava. A busca em empreender reuniões de palavras díspares em alguns versos (“bêbados sem flores/ namorados mastigando estrelas”; “prostitutas silenciando a revolta irreverente dos moluscos”; “alvorço de pedra em painel de cinzas/ presépios lembrando gráficos de soros”) alterna-se com outros onde ocorrem (des)encontros mais previsíveis (“Festival sem música”; “Teatro sem atores”). E sobretudo há aqueles em que o poeta mistura imagens já de alguma forma solidificadas, já conhecidas ou ao menos não merecedoras de espanto, com outras que se caracterizam justamente pela estranheza. São os mais vigorosos: “páscoa de ovos-de-régua em lua-de-mel desiludida/ ano novo madrugando compassos ritmados de suor”, “multidão rouca em gestos bolorentos”.

Fonseca institui desde já uma marca que acompanhará os textos seguintes: ao mesclar lugares-comuns com imagens arbitrárias, ao subverter registros ‘sérios’, como a declaração de cartório ou o telegrama, surpreendendo-os com outros registros de linguagem. Onde o que parece estar em jogo é trazer à esfera poética os elementos da vida cotidiana. Neste sentido, são exemplares a “Descrição cadastral de um país (Cabo Verde), uma cidade (Praia) e uma rua (Salabandera) no ano de 2035”; o “Telegrama” e a “Declaração (cópia)”.

Em “Declaração”, por exemplo, é curiosa a necessidade de estabelecer uma diferença: não estamos lendo o original, mas uma cópia. Isso não teria relevância mas o autor quer simular que sim. Ao provocar a sensação de induzir o leitor a crer que tem em mãos um documento – ou a sua cópia –, ele cria uma expectativa que não se completa porque, quando conhece o teor do texto, o

⁹ Maria Leonor Lourenço de Abreu, “Murilo Mendes: pastor surrealista?”. *Quinto Império*, nº 6, 1º sem./ 1996, p. 64 (grifos meus)

leitor o reconhece como pertencente a outro registro. Por outro lado, ele brinca com a idéia da ‘oficialidade’ do documento para sentenciar suas concepções acerca da poesia (é disso que trata o pequeno texto). Portanto, haveria uma apropriação ambígua do ‘documento’, que tanto poderia constituir um modo de auferir respeitabilidade como jocosamente rir-se disso.

O poeta lança mão dos jargões próprios ao tipo de texto, permeando-os, no entanto, com um uso ferino da palavra que expõe suas idéias poéticas: “Declaro nulos e de nenhum efeito os poemas do tipo que, mais à frente, poderão farejar e que, eventualmente, poderão encharcar de lágrimas os vossos olhos incautos”. Mais adiante: “Pelo que, excepcionalmente, os damos a conhecer a todos quantos, sobre o amor, vêm emitindo parecer condenatório e concludente, esquecendo-se, porém, imperdoavelmente, que acima de qualquer juízo, preconceito ou sentença prematuros, falseadores e beatos, o lirismo invadirá, silencioso e gotejante, o leito, o sexo roto e os sonhos de todos, e, implacável, chicoteará as consciências roxas, o tacanho orgasmo e a mania do adjetivo possessivo”. Para “confirmá-la” (a declaração) como cópia, tem-se em seguida que “está conforme ao original/ assinatura ilegível sobre/ vinte e um escudos e sessenta/ centavos em estampilhas fiscais/ A bem da Nação”.

Na “Descrição cadastral de um país...”, vê-se o mesmo sistema se delinear, quando sentencia “no ano de 2035”, o que recaracteriza de vez seu texto como fictício. No “Telegrama”, repete-se a idéia de brincar com uma estrutura que não a comumente encontrada num livro de poemas. Reúne dois registros, o documental e o poético – de onde se definem o “destinatário: uma gueixa alva, suicida e trapaceira”, “remetente: amor”, além do “texto” propriamente.

Em “Mindelo está a arder (À bica do Café Rêgo, homenagem de um desertor, atingido fatalmente por uma indigestão fracionista)”, esta brincadeira com os registros aparece novamente, ainda que não na forma como se apresenta mas naquilo que contém. Neste texto, em que se destaca a profusão de imagens (“Um sol em miniatura crava-nos o peito numa tarde de Mindelo, idêntica a muitas outras. O ar condicionado de minhas narinas, insubmissas e cosmopolitas, invade de repente o pequeno universo de uma estúpida saudade”), o autor ridiculariza uma certa cultura palradora. Ora, ao menos é isso que sugere no trecho transcrito a seguir:

A um inquérito feito recentemente por respeitáveis senhoras do C.A.B.D. (‘Clube dos Amigos dos Bichos Desalinados’) o patrão incontestado do burgo mindelense – continuamos a falar do Porto Grande – respondia, assim, à pergunta “Concorda com a jovem portaria sobre a limitação da importação de afrodisíacos?”:

– Pobre senhora! Nunca tinha reparado na minha inocente extravagância? Tenho que lhe dizer que me senti obrigado, há pouco tempo, a comprar e a ler o livro “Beijar e amar sem mestre”. Sou deveras uma criatura ingênua. Acredito sempre na palavra daqueles que me visitam, seja qual for a hora do dia em que me veja presenteado com

o encanto, as gozosas secreções ou os juramentos de amor dos casais desta ilha bendita.

Depois, encolheu os ombros, fez um estranho trejeito com as sobranceiras e desatou às gargalhadas.

Naturalmente, uma tal cena mereceu de uma das mais reputadas damas da cidade o mais veemente repúdio, numa cerimônia solene e pública organizada, dias depois, na Biblioteca Municipal:

– Imaginem, queridas amigas e sócias, o atrevimento sem par e a irreverência desse incurável romântico! Abram bem os ouvidos! E descrevia, com minúcia de fazer arrepiar, as palavras proferidas pelo gigante oceânico.

A este se segue ainda outro discurso, no qual uma das senhoras propõe que ele – o Porto Grande – passe a se chamar “Largo dos Mártires da Reconstrução Nacional”, o que, acrescentaria o autor, era “sem dúvida um castigo exemplar para tamanha falta de consideração para com os valores mais sagrados da comunidade”. Fica bastante evidenciada a intenção em caracterizar jocosamente tal prática e, sobretudo, insurgir-se contra ela, como o faz o Porto Grande (“Na véspera da despedida para a morte decretada, o Porto Grande, senhor de sua gigantesca dor e de sua bondade infinita, abraçava os corações atingidos pela desgraça e adormecia acariciado pelo vento e pelo silêncio”).

Este pendor discursivo é verificado também no conto “Porcos em delírio”, em certo sentido uma alegoria do universo conhecido por Fonseca.:

Três horas durou o percurso até à concentração na Pocilga da Amizade (antigo Largo Principal). Aglomerados em volta de um palanque para o efeito instalado no local, a multidão escutou, embevecida e num silêncio apenas interrompido de vez em quando por grunhidos em unísono ou por um indecifrável frêmito, a mensagem de esperança transmitida pelo chefe – um espécimen céltico, rechonchudo e peganhento –, num tom marcado por um patriotismo enérgico e um apego sem limites à lama e ao estrume.

Ouçam, a título indicativo, este bocado:

“A nossa comunidade comemora hoje o primeiro aniversário do fim do bloqueio e o início de uma vida em liberdade. Temos conosco a esmagadora maioria dos portadores municipais da banha, do toucinho, da fochinhada e dos patrocinadores da imundície local. Com eles construiremos sem contemplos, sem hesitações ou complexos de qualquer espécie, a grande Comunidade Porcina Municipal (C.P.M.). Não há rumor de cascos que faça abandonar o nosso desígnio municipal! Deixem-nos falar, berrar, escrever nos jornais, que o nosso reino está para ficar... até quando me quiserem! São vocês, meus queridos companheiros do lodaçal e da merda, quem decide sobre o nosso e o meu futuro. Ninguém mais! Estejam atentos às manobras e intrigas da bicharada inimiga! Nada nos intimidará, e, com fé em Deus e a ajuda vossa permanente, cobriremos o município porcino de azul e branco e baniremos de vez os contratados com o demônio e os amantes do purgatório”.

Ao longo do texto, os sinais de ironia se proliferam, a exemplo das siglas, início da sociedade burocratizada que Fonseca despreza.

O comportamento naturalmente mudou. Os porcos exigiam lama e merda diferentes. O focinho democratizado já não suportaria ambiente tão sufocante. Assim, um projeto de extensão e modernização porcinas (P.E.M.P.) contempla a restauração de lamaçais já existentes, mas em perigo de endurecimento, a abertura de novas frentes, isenções e outros incentivos fiscais e aduaneiros para a reprodução de espécies novas – a competente portaria definiu um quadro tipificado: apenas as raças normanda, Yorkshire e Bershire são contempladas –, a atualização da toponímia, quer dos currais, aliás, porqueiras, quer da porcada, e, finalmente, um programa de combate ao flagelo da peste porcina, do carbúnculo e da ladrária.

“Porcos em delírio”, mesmo que de maneira alegórica, irônica, traça um perfil cruel de uma liberdade acreditada que não se sustenta de fato. Ao reinado de Porco-espim, chefe dos porcos, sucede a República Digitigrada Democrática e enquanto isso, alheios a tudo, “os porcos (os que restavam) ainda dormiam. Em liberdade”.

A segunda parte do livro, preambulada pelo trecho de António Maria Lisboa, é composta por poemas que giram em torno de uma mesma preocupação. Pode-se subdividi-la em duas outras partes: a primeira compreenderia “Poema eletrônico”, “Clareza 76” (uma provável brincadeira e homenagem de Fonseca ao movimento artístico cabo-verdiano iniciado em 1936 em torno da revista *Clareza* e que buscava a ruptura com os padrões estéticos europeus, além de se opor ao poder colonial), “Poesia em festa” e “Livro de ponto para mais alguns anos”; à outra se reuniriam os poemas de “Mosaicos” (onze ao todo).

Como na parte preambulada por Breton, esta de António Maria Lisboa segue a sua epígrafe. Os quatro poemas tratam a seu modo da realidade cabo-verdiana. Assim é no “Poema eletrônico” – escrito, de acordo com Fonseca, “num estado de verdadeira vigília, retratando a autenticidade desse momento” – (“Papéis jornais panfletos convocando greves/ era a reconstrução nacional/ dirigentes sérios/ face e medula coriáceas/ comemoram datas célebres/ angola timor surinam.”); ou “Independência nacional/ sobem nos mastros/ as quinhentas bandeiras/ a onu de pantufas faz paródias até às tantas/ presidentes ministros todos para amsterdam/ a cidade lobo dos vícios”). Em “Clareza 76” (“Poetas panfletos panfletos poetas/ carros pretos carros amarelos/ escorrego num boletim oficial (gritos: Cabo Verde mulher de vida!), em “Poesia em festa” (“A poesia esteve em festa./ Agitou bandeiras coloridas cartazes roucos/ falou para camponeses e assembléias de operários/ esparrafou-se toda Ponta Belém Ribeira Bote Santa Maria”) ou finalmente em “Livro de ponto...” (“Os nossos sonhos germinavam límpidos no manifesto/ as nossas fezes cruzavam África lés a lés”). Mas o poema que melhor sintetiza esse sentimento e de maneira mais lírica é o belo “Poesia em festa”. Ele se inicia com o trecho acima transcrito, ao que se segue:

*[A poesia] Não esqueceu porém
a magia das flores
a invenção do amor
a prostituição bela dos bichos
a dança louca das palavras
(caminhos necessários da Poesia)*

*Tribuno guerrilheiro
Estandarte vermelho
Subversor panfletário
Não esqueceu porém
a sinfonia rubra das estrelas mendigas
as serenatas de vidro das madrugadas mastigadas
os fonemas sorridentes de ladrões de cravos
a surpresa doce dos adjetivos rebeldes
(caminhos ascendentes da Poesia)*

*Assediada pelos órgãos de informação
respondeu categórica a Poesia:
“Não faltarei ao Congresso.
Levarei comigo, no entanto, uma lua pentagonal e
uma orquestra surda de anões desfigurados.”*

A militância política promoveu, entre os surrealistas (sobretudo na virada da década de 20 para a de 30), animados debates, impôs expulsões e inimizades. Afirmando-se prontos a participar da revolução, filiaram-se ao Partido Comunista Francês. Eram vistos, no entanto, com desconfiança pelos demais membros do PCF, já que os surrealistas não admitiam submeter a poesia a qualquer emprego utilitário, como durante o realismo socialista. A poesia, para eles, não poderia servir a uma causa outra que não ela mesma. Pois bem, a delicada questão iria se tornar o calcanhar-de-aquiles do grupo. Neste sentido, a abordagem que Jorge Carlos Fonseca insinua não deixa de ser uma forma de responder, a seu modo, a esta discussão em seu “Poesia em festa”. Para ele, a poesia pode tratar dos “estandartes vermelhos”, servir-se deles como assunto mas nunca servir a eles. A poesia de Fonseca virá sempre acompanhada da lua pentagonal.

A série de mosaicos vem, por sua vez, precedida de citações de Aimé Césaire (“A poesia de Lautréamont, bela como um decreto de expropriação”), Breton (“A palavra de Aimé Césaire, bela como o nascer do oxigênio”) e de um comentário do autor (“A indignação de Breton, bela como o funeral de um bode apaixonado ou o aborto (a idéia de aborto) encarcerado e de cigarrilha na

boca”). Mais que um mosaico, o que vai se conformando é a linha que pede outra – Lautréamont, Césaire, Breton, Fonseca: a idéia que dá lugar a outra. O último verso dos onze pequenos poemas – ou pedaços – de “Mosaicos” termina assim “Pobre poesia,/ modelada/ geometricamente/ num sismógrafo!”. Ora, o que parece compor este poema é justamente a idéia dos vários cacos que, reunidos, formam um todo. Mais uma vez, Fonseca revela suas concepções poéticas, aquilo que preza e despreza em poesia e reitera o tom de manifesto deste conjunto de textos.

“Mulheres em chamas ou New York loves burgers” é a última parte do livro e onde se encontram os referidos poemas riscados. Certamente não é à toa que ali estão mas eles sugerem ser em alguns casos impressões e na maioria deles notas de experiências pessoais. Deste conjunto, ressalta-se seu “Homofonias da aritmética ou as atribuições da brava ilha da solidão e da doçura esmagada pela anemia”. Ali, o poeta constrói operações aditivas com alguns enunciados e revela seus resultados. Assim, na primeira soma, “os sons agourentos”, “eu”, “a hipotética ave”, “a morte doce”, “tu”, “esta dor turva”, “uma prisão recauchutada sorri para a fotografia” têm como resultado “subverto logo existo”. Ao trocar o “penso” (da máxima cartesiana “Penso logo existo”) por “subverto”, Fonseca estabelece as bases pelas quais se guia poeticamente. Essa sensação será reforçada pelas operações que se seguem e que resultam em: “existo logo resisto” e, mais adiante, “sorriem os girassóis logo existimos”. Tais enunciados reafirmam em primeiro lugar uma escolha poética, a via escolhida, qual seja, a da subversão da linguagem e do etos como a própria forma de existir. Em segundo lugar, pontua o livro como uma espécie de manifesto, já que expõe do início ao fim um rol de preocupações de ordem estética e ética.

Na crítica publicada no jornal *Artiletra*, João Vário sugere que a metáfora foi a grande contribuição surrealista à geração recente de escritores caboverdianos. Identifica em JCF o que chama de “amor exclusivo” ao surrealismo, de onde tirou não só a metáfora mas “a palavra choque, as associações imprevisíveis, o efeito inusitado, o apuramento do poema em prosa”, o que, segundo ele, “geralmente já ninguém faz de forma tão exclusiva, presentemente”. De onde ele afirma: “Por isso, falei sem sentido pejorativo, bem entendido, de surrealismo tardio”¹⁰. Chama a atenção para um fato interessante, o de que as vanguardas estão hoje em dia disseminadas nos procedimentos artísticos, pulverizadas até, mas que JCF é “ostensivamente surrealista”, o que talvez constitua a sua singularidade.

Porcos em delírio, conta-nos a “Biografia...”, poderia ter se chamado *Porcos em liberdade*: “Hospeda René Char, no quarto sul de sua casa na

¹⁰ João Vário, “Vêm-se caras mas não se vêem corações” em *Artiletra*, ano VIII, ns. 29/30, mai./jun. 1999, p. XX

Achada de Santo Antônio, durante vinte e sete dias e vinte e sete noites. Discutem apaixonadamente o título de um livro: Porcos em delírio ou Porcos em liberdade” (p. 86). Pois é curioso que justamente um surrealista estivesse “presente” na discussão do nome do livro, que decidiria entre “liberdade” ou “delírio”. Delírio é considerado pelos verbetes como sendo um “desvio mórbido da razão contra o qual não valem a experiência nem a argumentação lógica e em virtude do qual o indivíduo se afasta cada vez mais da realidade”. O delírio é uma forma de evocar palavras tidas como incoerentes e soltas, além de ser também considerado como furor poético ou excesso de paixão. No limite, é a possibilidade de libertação por meio da palavra e do comportamento de desvio. O delírio pressupõe liberdade e remete à própria origem do surrealismo, do qual Char fez parte.

Costuma-se dizer que o surrealismo se fez pelo tripé amor, liberdade e poesia. Para o poeta que nasceu aos pedaços (primeiramente, os pés, os braços e o pênis, mais tarde os pêlos, a aurícula direita e o ventrículo esquerdo, as mãos e algumas artérias, assim, anos depois, os ossos, os sovacos, o plasma e meia dúzia de falanges e, finalmente, em 1969, dezenove anos depois do nascimento dos primeiros pedaços, ele ganha os olhos, as nádegas, o esperma e as unhas – cada conjunto de partes tendo aparecido em um lugar distinto: revela-nos a sua “Biografia...”), a estes pilares une-se o humor. Irônico, conta que tinha um “sonho de uma morte com esmagamento do crânio, provocado por um desabamento de livros” (p. 91). “O humor corrói a representação do mundo”, atenta Chénieux-Gendron¹¹. Mais que isso, quando se trata do poeta que aos cinco anos apaixonou-se por uma bezerra alva, o humor transforma-se no modo de *apresentação* do mundo ou, ao menos, de seu universo. Ou, de maneira mais apropriada, do mundo corroído. Jorge Carlos Fonseca preservou ao seu modo uma penca de ideais utópicos que constituíram o movimento surrealista. De alguma maneira, renova-os e alerta para o fato de que eles ainda são atuais.

¹¹ J. Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 102.