

DA IDEOLOGIA POLÍTICA NOS GRAFITOS LITERÁRIOS PORTUGUESES

Carlos Nogueira*

Resumo: O comportamento político do homem português moderno não depende apenas de *actores* que se destacam da massa populacional anónima pelas ideologias e pelos actos propostos ou impostos, nem se reflecte somente em decretos, leis, manifestos ou artigos de opinião. O grafito verbal português, seja na específica tessitura estrutural e semântica, enquanto texto estético-literário em si mesmo, seja na projecção no universo sociopolítico com o qual interage, dele se alimentando e devolvendo-lhe imagens parodisticamente jocosas, irónicas e satíricas, consubstanciou sentimentos, emoções, pensamentos, aspirações e expectativas daqueles que se opuseram ao regime ditatorial salazarista, activo quarenta e oito melancólicos e intermináveis anos (1926-1974). Simultaneamente, na síntese-força constituída por cada uma das formas breves (slogans, ditos e poemas de um verso a cerca de quatro ou cinco versos ou poemas em prosa) em que o sistema comunicacional destes objectos semióticos se actualiza, eterniza-se, nos *corpora* reunidos, uma experiência estético-pragmática que é profecia, memória e palavra estética em militância revolucionária.

Palavras-chave: Grafitos, literatura, sátira, política.

Se hoje faz cada vez mais sentido, em Portugal, a observação arguta de Paul Valéry, segundo a qual a política é a arte de impedir que as pessoas se interessem pelas questões que lhes concernem, então mais importa assumir o desafio de compreender textos literários (ou verbo-icónicos, quando acompanhados de desenhos) que são autênticas mensagens libertadoras. O riso ou o sorriso irónico-satírico que se desprendem da leitura dos grafitos portugueses, por exemplo, privilegiadamente, dos que marcaram o tempo cinzento do salazarismo,

* Centro de Tradições Populares Portuguesas Professor Manuel Viegas Guerreiro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. carlos_nogueira@aeiou.pt

é sensivelmente o mesmo lenitivo regenerador que, na Lisboa de finais do século XIX, Eça de Queirós várias vezes equacionou e aplaudiu: “o que ainda tornava a vida tolerável era de vez em quando uma boa risada. (...) Só nós aqui, neste canto do mundo bárbaro, conservamos ainda esse dom supremo, essa coisa bendita e consoladora – a barrigada de riso!”¹.

De entre os grafitos que se celebrizaram ao serviço da luta antifascista, um dos mais paradigmáticos do género é sem dúvida aquele em que António de Oliveira Salazar é impiedosa e carnavalescamente ridicularizado:

Entre um pato e Salazar
Há uma diferença bruta
O pato é filho da pata
Salazar é filho da... puta².

Textos curtos, incisivos, anónimos, colectivos, constantemente rasurados pelo sistema vigente mas logo reescritos, actualizados³, sobre eles recaía a sombra de uma interdição que desde logo os erigia em contraparte vírica de uma política a cujo totalitarismo respondiam, muitas vezes, com uma poética do obsceno radicada, antes de mais, no imediato da estrutura de superfície. Uma composição como “Entre um pato e Salazar” devolve aos seus utilizadores uma imagem invertida de si próprios, quer dizer, aquilo que eles não devem nem querem ser como indivíduos e comunidade, funcionando por conseguinte como valência de estruturação social, ao proporcionar ao grupo, como contraponto de alteridade, a construção de uma imagem de si próprio, do seu estatuto, da sua existência, dos seus valores.

Praticamente no limiar desta comunicação e já um termo se impõe: sátira, porventura a palavra-chave que mais se insinua a quem quer que se aproxime criticamente daquele texto-grafito. O que, tal é a complexidade dessa categoria ou

¹ Os Maias, vol. II, 6.ª ed., Porto, Livraria Chardron, 1923, p. 475.

² Pedro Barbosa, O Guardador de Retretes, 3.ª ed., com um estudo crítico de Manuel Frias Martins, Coimbra, Centelha, 1986, p. 81.

³ Sobre os temas, motivos ou campos semânticos característicos desta especificidade textual, que coincide, não poucas vezes, com um equivalente texto oral ou funciona como ponto de partida para a circulação oral do texto originalmente escrito, cf. Arnaldo Saraiva, “Os graffiti. A propósito de O Guardador de Retretes”, in *Literatura Marginal / izada – Novos Ensaio*, Porto, Edições Árvore, 1980, pp. 103-107.

função estético-pragmática, não significa necessariamente a facilitação da exegese de corpos espantosamente metamórficos, latentes, e por isso refractários a qualquer processo de limpeza (anulação) pela pintura, pelo esfregão, pela lixívia, pelo detergente mais sofisticado:

Escreve, camarada, escreve
Nesta página tão lisa
Que ainda é a única via
Que a Censura não visa⁴

Aceitando a proposta definitória segundo a qual sátira, em essência, configura uma arte literária de diminuição ou enfraquecimento de um objecto por meio de um ataque, submetendo-o ao ridículo – que Aristóteles define como um defeito ou uma obsessão sem carácter doloroso ou corruptor – ou operando através de atitudes de desprezo ou desdém, haverá que circunscrever o dispositivo que geralmente polariza as virtudes mais proeminentes da representação satírica: o arrebatamento lúdico, de que defluem procedimentos que vão da opção mais documentalista até ao paroxismo caricatural mais extremado. Na perspectiva tanto do agente que o provoca como do beneficiário que com ele se exorcisma, o riso expõe a uma nudez simultaneamente confrangedora, impressiva e extasiante o alvo da sátira, cujos defeitos e perversidades são submetidos a uma lupa desfigurante. Sinal do vertiginoso sentimento de superioridade que deslumbra quem procura a superação das suas próprias fragilidades e a maceração da injusta entronização daqueles que regulam a sua actividade em função do desconcerto do mundo, a sátira – através do riso que lhe é intrínseco – deforma o corpo social, disseca-o e exhibe-o como insignificante. A contiguidade em relação aos modelos reais suscita uma retórica do pormenor amplificado em grandes planos, com o recurso a técnicas de metamorfose como o grotesco, o burlesco e o risível mais genérico, susceptíveis de perturbar a visão adulterada das pessoas comuns. Eis pois o caminho – a dissimulação e a desmesura – que permite transpor as limitações da estética puramente documental, revelando o mundo tal como ele é e como deveria apresentar-se, ao ser confrontado com um quadro de valores e contravalores. É esta, fundamentalmente, a opinião de Northrop Frye, numa das suas célebres definições do modo satírico: “La satire exige au moins un soupçon de fantaisie, un contenu que le lecteur doit trouver grotesque, et la reconnaissance, au moins implicite, d’une norme morale, soutien essentiel d’une attitude militante en face de

⁴ Pedro Barbosa, *O Guardador de Retretes*, p. 78.

la vie"⁵. Seja qual for o processo, da observação à dissecação mais ou menos minuciosa e funda, a sátira investiga o real para exumar as torpezas descobertas, compreendendo sempre os dois elementos equacionados por Frye: o espírito crítico, assente sobre um referente concreto, e a fantasia, que, deformando a representação, ou a alusão, do real, é comumente a energia compensatória que valida social e esteticamente o *corpus* poemático satírico. A implicação desta antinomia dialéctica é uma tensão entre a representação da matéria corrompida do mundo, a frontaria para que a sátira sempre se volta, e o espaço imanente do poema, lugar por excelência de consumações sempre projectivas de novos sentidos. Fica assim afastado o inconveniente, algo paradoxal e não desejado, de abortamento de poder referencial, de que não estão isentas as obras literárias de vocação realista ou empenhada que se querem iluminadas por uma luz crua, objectiva. A infinda expansividade que pode ressaltar das conexões entre a referência conotativa e a referência de primeiro grau é traída, nesta pretendida poesia-espelho do real, pelo excesso de colagem da notação puramente mimética (ou melhor, desejadamente reprodutiva, já que nenhuma tradução racional do mundo em arte é capaz de evitar os universos cognitivos de linguagem verbal que o constituem) ao corpo do poema. Ora, a produtividade da sátira literária, como do texto literário em geral, vive muito do seu redimensionamento em leituras sucessivas, sem que isso, obviamente, seja compatível com o sacrifício à linguagem mediadora da vontade dialogante da poesia; mesmo que se postule, implícita ou explicitamente, à maneira de muita da poesia de intervenção da segunda metade do século XX em diante, o estatuto acessório da referência de superfície. A deslocação de eixos, o do jogo de provas textuais mais ou menos ambíguas, instáveis, contraditórias, falsas ou verdadeiras pelo da linguagem mais denotativa, pode redundar na limitação do poder de superação e transfiguração de expectativas que a sátira, de um forma ou doutra, sempre persegue.

A sátira é sempre resposta a um estado de coisas excessivo, a regeneração em nervo positivo, construtor, de um desencanto ou mesmo de uma desistência. Ela é obsessão contra uma obsessão, espécie de ritual predatório, mais ou menos sádico, que inverte as regras iniciais do jogo de poderes numa lógica de substituição: o lugar dominante, num universo empírico, do objecto da sátira é apropriado pela energia saturante do fenómeno satírico (e pelo seu enunciador-autor). Para que esta função se cumpra, não é obrigatório que exista um inquérito objectivo e exaustivo, como não se exige este estádio para a prossecução da sátira a homens e costumes com propósitos sociais, construtivos. Espera-se, sim, que o envolvimento satírico seja suficientemente sedutor, que guarde o lado irreal de que

⁵ Anatomie de la Critique, Paris, Gallimard, 1969, p. 272.

Ihe vem porventura a simplicidade da sua persuasão, para conduzir a uma (re)flexão medular mais consciente ou mais intuitiva.

No campo especificamente literário, o grafito é um género que não prescinde de uma articulação sensível entre a estrutura formal, que se revela de imediato numa brevidade explosiva, e uma certa agudeza conceptiva. Se do pensamento ou do elementar apontamento disparado como grafito se exige uma organização mais elaborada do que a contida na destreza verbal ordinária, que o mesmo é dizer maior visibilidade do discurso, apenas o verso ou a prosa poética⁶, com as qualidades morfossintáticas, lexicais e fonológicas que lhe são congénitas, serve imediata e eficazmente esse propósito. A calibragem retórico-estilística da linguagem da sátira é o primeiro indicador das manipulações sofridas por essas reacções impulsivas e da consequente separação entre o território do sátiro e dos seus leitores e o território dos satirizados.

A imponderação que pode transparecer do laconismo destes textos híbridos entre o epigrama e o aforismo é apenas aparente. O pendor imediatista significa distanciamento em relação a sistemas intransigentes e não ausência de método na análise do real e na detecção da veracidade, na revelação de zonas de sombra e de irracionalidade.

O epigrama, construído em verso e conotado com engenho, e o aforismo, expresso em prosa e dependente de uma sabedoria que amiudadamente procede de conhecimentos científicos consistentes, constituem as duas formas mais sumárias e aparentemente mais singelas de sátira, embora de nenhum modo as mais simples. Nem um nem outro se circunscrevem exclusivamente ao âmbito da sátira, mas é significativo notar que não poucos textos dentro de cada especificidade manifestam tonalidades satíricas. O epigrama é em geral considerado a blindagem verbal exterior do aforismo, uma ocorrência linguística admirável sem conteúdo necessariamente notável ou um mero chiste.

O significado original do vocábulo “epigrama”, procedente da palavra grega que significa inscrição – inscrição breve em estátuas, túmulos, monumentos ou ex-votos, para perpetuar uma vida, um feito, uma oferta votiva –, encerra já os fundamentos da modalidade epigramática armada de intuitos satíricos. De género memorístico laudatório e fúnebre criado pela cultura grega, com as mais antigas gravações conhecidas a remontarem ao século VII a. C., o epigrama literário começa, pela mão de Simónides de Ceos (VI-V a. C.), a ajustar-se ao carácter que

⁶ Há também, com efeito, embora menos frequentes, grafitos em prosa, cuja plenitude advém muito das propriedades fónico-estilísticas próprias do verso, como a simetria ou a frase bímembre, processo que substitui os efeitos estéticos e mnemónicos das rimas finais ou internas.

preservará a sua continuidade, o crítico-satírico, cultivado mais tarde, já dentro do espírito satírico que singulariza a civilização latina, por Marcial, o maior dos mestres clássicos desta forma lapidar.

O aforismo, procedente do termo grego *aphorizein*, que significa delimitação, circunscreve o seu próprio horizonte, a sua própria verdade, concebendo um pensamento que estilhaça epigramaticamente o universo português: "Neste país só somos livres no cagar"⁷.

A obscenidade⁸ que actua como recurso de relevo na sátira em geral, literária ou não, ligada quase sempre ao sexual e ao escatológico, cumpre uma importante função de derisão cómica e repugnante, aqui sobretudo atinente à representação sem preconceitos ou tendenciosamente amoral das partes do corpo associadas à excreção, para exacerbar a representação negativa da desordem equacionada:

Comunista que me lês
Um conselho escuta tu
Pega na foice e martelo
E enfia-os no cu⁹

Os grafitos que ainda hoje se alojam em muros, portas e paredes de lavabos acentuam bem essa antiga e intrínseca urgência humana de comunicação por via da palavra pública e, tanto quanto possível, perpetuada ou eternizada. A permanência é justamente o vínculo sociológico que mais aparenta o epigrama do epitáfio, herdeiro, também ele, dos gregos e de Marcial, e durante vários séculos materializado em gravações sérias ou mesmo solenes que proclamavam para a posteridade as virtudes do falecido. Relembremos: a partir do momento em que os maquinismos burlescos contaminam a pureza e o respeito lutuoso do epitáfio, este

⁷ Pedro Barbosa, *O Guardador de Retretes*, p. 78 e 80.

⁸ Categoria que recobre os significados de conceitos já em si mesmos inconstantes como lubricidade, lascívia, indecência, repugnância, imundície ou vergonha, talvez a melhor definição de obscenidade seja aquela a que se pode aceder pela negativa. Na acepção de Theodore Schroeder, cuja vida se fez literalmente de campanhas em favor da liberdade de expressão, "a obscenidade não existe em nenhum livro ou quadro, mais não sendo que uma feição do espírito que lê ou que olha" (Apud Henry Miller, *Obscenidade e Reflexão*, prefácio de Pedro Alvim, Lisboa, Vega, 1991, p. 26).

⁹ Pedro Barbosa, *O Guardador de Retretes*, p. 82.

transforma-se, enquanto subgênero específico do epigrama, na paródia sinistra das inscrições fúnebres e votivas, técnica que já Simónides havia adoptado, ao simular uma gravação funerária para o poeta Timocreonte de Rodes.

O já citado grafito “Entre um pato e Salazar” constitui um sucedâneo da antiga sátira pessoalizada, que procura destruir a vítima através de práticas mágico-religiosas, e, mais do que isso, requintado, ao desenhar-se nas formas elegantes do verso tecnicamente distinto. A condensação que lhe imputa a fisionomia de um libelo em miniatura coloca em evidência a crueldade de fundo que geralmente reslumbra da pequena composição, materializada geralmente no simples monóstico, no dístico, no terceto, na quadra ou na quintilha, continente poético de um pensamento divertido e arguto, traduzido em fraseologia concentradamente rutilante, com o fundamental da sua agudeza exposto não raro apenas no fim. É aí que o efeito do inesperado atinge a sua programada audácia e potência máxima, quer junto do leitor incauto, quer junto daquele receptor que, apesar de familiarizado com a poética do epigrama, procura o espírito epigramático, simultaneamente alma e corpo exotérmico do texto. Este tipo de texto conforma uma espécie de antilírica, ora porque usa a estrutura e o metro líricos, vulgarmente ligados à irrupção confessional, ora porque da voltagem irónica entre a forma e o conteúdo ressalta a referida sensação de imprevisto. Esta economia de meios encontra expressão superior na forma rigorosa do *haiku* japonês (com dezassete sílabas em três verso), que se serve de uma linguagem coloquial para descrever realisticamente a vida comum. A concisão cantante assegura a apreensão da instantaneidade e do tempo com um distanciamento e uma reserva aparentes, estratégias fundadas na vontade de concentração e de mobilidade de um autor que persegue o ponto de harmonia paradoxal do seu enunciado. Essa desejada totalidade expressiva, ideológica e pragmática desvela-se no impulso súbito, inesperado, envenenado e irónico da conclusão (lograda num único ou, menos frequentemente, dois ou mais versos, ou apenas numa parte do último verso, ou até numa única e última palavra), que modifica completamente o sentido do corpo integral do texto, através de movimentos mutualistas de expansão-refracção traçados por dispositivos de reiteração e de refluxo (aliteraões, assonâncias, rimas finais e rimas internas, homonímias, paralelismos, etc.). E, se um poema popular tradicional é sempre uma rede aberta de sentidos, de correspondências, de ressonâncias, a quadra potencia a convergência interpretativa e até a sublimação de um tema, sem contudo interromper a vaporização de significados. No registo popular ou de inspiração tradicional, que, por razões de autoria e de circulação, dispensa as titulaões que tantas vezes constituem o andamento inicial das sátiras escritas da grande literatura, o espanto desencadeado pela solução chega a ser mais intenso, porquanto a espera ou a expectativa, criadas comumente no

conjunto formado pelos dois primeiros versos, ficam de certo modo diluídas pelo nonsense semântico dessa primeira sequência: jogo estético e de relação lúdico-irónica e satírica com o mundo, pela ânsia de, numa dialéctica de ocultação-revelação, ver e dar a ver novas perspectivas do real visível e invisível.

Os grafitos políticos reescrevem e libertam do limbo mais ou menos consciente em que se legitimam, provocativa e palimpsesticamente, as certezas massivas da linguagem política comum, da vida nas suas rotinas oprimentes, das novas mentalidades estilhaçadas em múltiplos e sobrepostos pseudomodelos de felicidade e de emancipação. O discurso alegadamente despoetizado do grafito introduz no texto distâncias ou margens, espaços de jogo e de liberdade entre o leitor e produtos mínimos aparentemente modestos mas decerto tecidos à custa de uma árdua instrumentação verbal e ideológica, com os quais o autor-leitor colectivo investiga o social e o civilizacional. Seja como for, o uso lúdico¹⁰ da palavra poética como meio de envolvimento com a Pátria ganha aqui contornos de escrita rápida, imediata, sob a forma de notas provenientes de uma observação concreta e de uma experiência que é também participação. A subjectivização da expressão aforística coincide com o delineamento muito pessoal da verdade, ao mesmo tempo garantia da sua autenticidade e condição de uma linguagem original, eloquente e persuasiva.

O nosso tempo (nenhum tempo, aliás) – para mais em lugares de passagem quase marginais como os lavabos, lugares de tensão e evacuação (purgação orgástica) psicológica e física – não convive facilmente com o aforismo que, sob a forma de conceito moral abreviado, pretende reger a vida em função de explícitas rotas de bem viver humanista. A arte beata e abertamente moralizadora torna-se quase sempre, mais cedo ou mais tarde, anacrónica e portanto inoperante, antes de tudo porque não investe na tecnologia da sedução e do arrebatamento. A selecção das ideias e dos quadros, bem como as técnicas retórico-estilísticas que os traduzem em edifício poemático, não dispensam nunca o ludismo, desde o que semanticamente se concentra em pequenas anotações ou episódios insólitos e anedóticos (“A diferença entre Portugal/ E uma lata de merda/ É só a lata” ou “Seja

¹⁰ As diversas definições do lúdico, como as de Schiller ou Huizinga, convergem numa tese a que nem sempre se atende quando se trata de obras literárias que, por diferentes motivos, convocam a (in)subordinação do jogo: o lúdico, como objecto acabado ou como série de constituintes de um todo em processo, é elemento vital da criação, vector essencial da natureza humana que, matizado de imprevisto, ousadia, imaginação e engenho crítico, opera sobremaneira em momentos de crise de valores cívicos, culturais, morais, éticos, religiosos, estéticos. A deslocação e a abertura de sentidos, o conhecimento que se abre sob o divertimento transgressor, o saneamento dos hábitos e dos julgamentos estacionários devem muito ao que no lúdico é denegação de ideologias prepotentes e repressivas, de irracionalismos e de misticismos.

patriota: cague à portuguesa¹¹), até àquele que suporta sentidos mais profundos, que podem estar encobertos por jogos linguísticos de interessante conseguinte, quase à maneira dos brinquedos verbivocais infantis (“Viva **Maussolini**” ou “Viva o **Conunismo**”¹²). A alegria da palavra realista mas não imobilizante, simples e aberta mas não simplista nem vulgar, mais do que efeito estético é a matéria intersticial de uma escrita que redime das instruções convencionais a linguagem poética. Esta poesia desperta, no leitor desprevenido, uma sensação de superficialidade leviana, de investimento no fragmentário, no residual, no resto, mas é desse aparente absurdo inconsequente que transluz, paradoxalmente, o fundo ético essencial de uma língua de cujo pendor performativo transparece a crise que ela transporta, na sua relação consigo mesma e na comunicação com o mundo.

Cada uma destas obras mínimas corresponde a um pensamento autónomo, embora participante cada um do tecido composto por essas observações aparentemente negligentes, avulsas; pensamento também crítico, progressivo, de dúvida e de reinvenção, de descoberta, de juízo combinatório, empírico, receptivo à mediocridade burlesca e grotesca de um país derrotado, frustrado, provinciano, arcaico, nauseabundo. A sobriedade elíptica deste texto convive afinal com um significado fulgurante e denso, comprovação de que a poética do menos ilumina e participa na dissipação da múltipla obscuridade que esconde as muitas idolatrias de todos os dias:

Neste país de gatunos
Governado por ladrões
O Zé-Povinho assiste
Às condecorações!...¹³

A linguagem é desconcertante, eufórica, porém macerada pela angústia de quem não parece acreditar na metamorfose do país. Um dos mais sobressalientes valores desta arte é a deliberada fuga à verbosidade excedentária, o ímpeto de condensação de cada momento experimentado na pressa ágil e enxuta da palavra. O gracejo, mesmo aquele que se traduz numa sedimentação minimal, a

¹¹ Pedro Barbosa, *O Guardador de Retretes*, p. 78.

¹² *Idem*, p. 81.

¹³ *Idem*, p. 80.

profanação, a blasfêmia, a paródia, o insulto, o riso dessacralizante, partindo de uma viva sensibilidade para a complexidade das coisas, têm sempre subentendido um problema sério, a que a poética gnômica voltada inteiramente para o curto-circuito das concepções e dos juízos petrificados confere a necessária substância. O humor, subtil ou directo, negro ou prazenteiro, é o dispositivo (e o impulso cognitivo) que activa o sempre renascente apelo inscrito num *corpus* que bem merece o epíteto de maior. Dessa técnica literária, que é igualmente disposição antropológica de espírito, reverte uma visão aumentada, intensificada, transcendente do plano da realidade fraccionada para recontextualização no registo epigramático e aforístico.

Numa textualidade que funciona às avessas, através de associações, de paralelismos, de antífrases, de analogias inusitadas e de caminhos errados, a plenitude consuma-se pela miniatura. E é de facto surpreendente como objectos tão breves contêm níveis de sentido que não se resolvem em propriedades fixas mas no imprevisto de actos comunicativos especiais que apenas se completam na aceitação desse efeito de surpresa associado às representações semânticas internas do texto literário. A dispersão de temas e de motivos (políticos, sociais, económico-financeiros, religiosos, sexuais, culturais, etc.) deste *corpus* movente, cuja problematização *ad infinitum* se mede em textos tão sugestivos como “Se as putas fossem flores/ Portugal era um jardim”, “Meu irmão: já fui à guerra/ E não matei ninguém./ Diz-me, que a verdade não se enterra:/ Fui covarde ou fui herói?”, “Abaixo o tio Patinhas/ que é capitalista”, “A terra a quem a trabalha/ O ovo a quem o põe”, “Se Deus prometeu vir à Terra/ Que venha,/ Nós pagamos as passagens” ou “O Poder está na cama”¹⁴, não esconde uma unidade vital intrínseca que é uma espécie de jornada alucinante pelo espaço labiríntico da mente, da antropologia do imaginário e da práxis do ser português (e humano universal) moderno.

Razões mais do que suficientes, como se vê, para que a crítica literária e outras disciplinas atentem com mais ponderação no caleidoscópio fecundante de sentidos de uma produção que se define pelo minimalismo formal, por uma depuração de meios discursivos e expressivos que coloca em evidência lapidar a intrincada estruturação ideológica e político-social da realidade portuguesa anterior ao 25 de Abril de 1974.

¹⁴ Idem, p. 81, 83, 86 e 87.