

A Ruína do Quotidiano na Poesia de Inês Dias

Beatriz Santos Reis Silva

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

[Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública]

Setembro, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Golgona Anghel.

Para a minha avó Helena.
Para o meu tio Valentim.

Agradecimentos

Não posso deixar de começar por agradecer à minha mãe e ao meu pai, a quem tudo devo, e sem os quais este trabalho e prospeções de futuro não seriam possíveis.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora Professora Doutora Golgona Anghel. Com a sua ajuda e apoio incondicional tornou possível a realização desta dissertação, e ainda por me ter ajudado a cultivar o gosto e conhecimento não só pela poeta trabalhada, como também pela literatura portuguesa contemporânea.

Expresso também a minha mais sincera e profunda gratidão à minha tia Sandrinha, não só na realização deste trabalho, mas também ao longo de todo o meu percurso académico e vida. Obrigada.

Gostaria também de agradecer ao João Bernardo Silva, pois a confiança desmedida que tem em mim deu-me forças e inspiração para continuar, e eventualmente terminar esta dissertação. É-me impossível não nomear a Carolina Afonso do Ó e o Leandro Fernandes; o ambiente de entreajuda entre nós mostrou-se fértil e produtivo. A estes meus dois amigos, e ao Gonçalo Oliveira, expresso um grande obrigada pela paciência e horas que me concederam da vossa vida pessoal para revisão de texto e de sentido.

Gostaria de estender os meus agradecimentos à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que me acolheu em 2018 e me permitiu pensar, questionar, aprender e crescer.

A Ruína do Quotidiano na poesia de Inês Dias

Beatriz Santos Reis Silva

Resumo

Para além de poeta, Inês Dias é tradutora e editora, o que faz com que o interesse nestas três atividades coincidam (muitas vezes os seus interesses enquanto tradutora traduziram-se nas suas obras). Através da análise da sua poesia apercebemo-nos de que somos transportados, enquanto leitores, para um *quotidiano* singular através das associações com a cultura popular, feitas nas epígrafes e nos seus próprios versos. A construção do *quotidiano* enquanto experiência do dia a dia ganha consistência através: a) do exercício de “práticas comuns” – tal como foram pensadas por Michel de Certeau –, b) da circulação e do uso de Objetos – conforme a perspetiva defendida por Henri Lefebvre –, e os c) da configuração de uma rotina que se revê na repetição de gestos maquinais que se propagam ao longo dos poemas. Porém, apesar do fundo de estabilidade e de segurança que possa ecoar, esta experiência do quotidiano pauta-se pela perda, que, por sua vez, leva a uma quebra da rotina que antes a instaurava. Assim, este *quotidiano* constrói-se à beira de um abismo e a possibilidade de se estilhaçar é alta. Estamos assim perante a *ruína* que espreita em todos os poemas e livros de Inês Dias. No entanto, mesmo sabendo que a experiência do quotidiano se erige sob o signo da *ruína*, Inês Dias não deixa de o tentar construir, e de o reconstruir, mesmo se essa tentativa é em vão.

PALAVRAS-CHAVE: Inês Dias; poesia portuguesa; quotidiano; ruína.

Abstract

In addition to being a poet, Inês Dias is also a translator and editor, which allows the interests of these three activities to often intersect (many times, her interests as a translator are reflected in her own works). Through the analysis of her poetry, we realize that we, as readers, are transported into a singular *everyday life* experience, shaped by associations with popular culture made through her epigraphs/headings and her own verses. The construction of the *everyday life* as a daily experience gains depth through a) the exercise of “common practices” – as conceptualized by Michel de Certeau – b) the circulation and use of Objects – following the perspective defended by Henri Lefebvre – and c) the configuration of a routine reflected in the repetition of mechanical gestures that unfold throughout the poems. However, despite the background of stability and security that may echo, this *everyday life* experience is marked by loss, which in turn leads to a breakdown in the routine that once established it. Thus, this *everyday life* arises on the verge of an abyss and the possibilities of it shatter is plenty. Therefore, we are introduced to the looming *ruin* present in all of Inês Dias’ poems and books. Nonetheless, even knowing that the *everyday life* experience is built under the sign of *ruin*, Inês Dias continues to try to construct and reconstruct it, even knowing that this attempt is in vain.

KEYWORDS: Inês Dias; Portuguese poetry; everyday life; ruin.

Índice

Introdução	1
1. Inês Dias	3
1.1. – Sobre os livros	7
1.1.1. – <i>Em caso de tempestade este jardim será encerrado</i>	7
1.1.2. – <i>In Situ</i>	11
1.1.3. – <i>Um raio ardente e paredes frias</i>	15
1.1.4. – <i>Tempos vários</i>	19
1.1.5. – <i>Da capo</i>	21
1.1.6. – <i>Grafito</i>	27
1.1.7. – <i>Cerveja & neve</i>	29
1.2. – Brevíssimo excuro sobre editoras, livrarias, mercados... €!.....	33
2. Os passos em volta de Inês Dias	35
2.1. – <i>Em caso de tempestade este jardim será encerrado</i>	37
2.2. – <i>In situ</i>	47
2.3. – <i>Um raio ardente e paredes frias</i>	61
3. Errata: onde se lê ‘quotidiano’ deve ler-se vazio	69
3.1. – <i>Tempos vários</i>	71
3.2. – <i>Da capo</i>	75
3.3. – <i>Grafito</i>	83
3.4. – <i>Cerveja & neve</i>	85
Conclusão	95
Bibliografia	97

Introdução

A poesia atual portuguesa tem sido um espaço fértil para novas vozes que, simultaneamente, dialogam com tradições literárias e desafiam o cânone e as convenções poéticas estabelecidas. A obra de Inês Dias mostra uma grande capacidade para explorar o *quotidiano*, a memória e a *ruína* numa linguagem tanto íntima como filosófica. Como poeta, editora e tradutora, Inês Dias constrói pontes entre a criação literária e a curadoria poética, concedendo o espaço a vários artistas que procuram modos de expressão variados.

Esta dissertação propõe-se analisar a obra poética de Inês Dias, com especial foco na *ruína do quotidiano* e na reconstrução e reedificação cíclica da esperança e do devir desse mesmo *quotidiano*, notando como o seu trabalho dialoga com referências culturais e literárias, refletindo várias inquietações da vida moderna. De livro para livro, a poeta revela uma abordagem distinta ao trabalhar o dia-a-dia não só como um espaço de conforto e rotina, mas também como um lugar em constante destruição – e por sua vez nova ereção – no qual a intimidade se entrelaça com a inevitabilidade do fim.

O primeiro capítulo explora o contexto em que Inês Dias se afirma enquanto poeta e editora, assume o seu envolvimento com a editora Averno¹ e as suas várias colaborações com outros artistas. Esta perspetiva inicial ajuda a contextualizar a sua produção poética no campo literário e cultural português. No segundo capítulo pretende-se estudar a relação entre o *quotidiano* e a sua obra, nomeadamente a evolução deste até ao ponto de “quase” desintegração. Já no terceiro capítulo aprofunda-se o conceito de *ruína* através do pensamento de F. Nietzsche e do niilismo, mostrando como a poesia de Inês Dias abala as estruturas de valor e de sentido no seu dia-a-dia.

Ao longo desta dissertação pretende-se não só interpretar a obra de Dias, como também refletir sobre como a sua poesia contribui para uma compreensão mais ampla de várias experiências humanas e da fragilidade da construção do quotidiano poético. Através de uma análise crítica, este trabalho visa contribuir para o estudo de uma autora que, apesar de uma prolífica produção, ainda não recebeu grande atenção por parte da Academia², especialmente no que diz respeito aos temas centrais na sua poesia.

¹ De que, desde 2002, é co-editora, em parceria com Manuel de Freitas; ambos são ainda editores da Alambique desde 2014.

² Embora haja alguns ensaios e artigos que se dediquem ao estudo da sua obra, em Portugal ainda não há nenhuma dissertação ou tese de doutoramento que contemple a sua obra no *corpus* de investigação.

Assim, a presente dissertação oferece uma leitura e aproximações inéditas à poesia de Inês Dias, com especial atenção à intimidade, à criação e à destruição presentes na mesma, de modo que se evidencie esta poética do efêmero, da *ruína* e da renovação.

1. – Inês Dias

Inês Dias é poeta, tradutora e professora em Lisboa. Para além disto, é também editora na Averno, na qual, juntamente com Manuel de Freitas, editou a antologia *Poetas sem Qualidades* e outros quarenta e três livros desde que a criaram. Ambos são ainda editores de Alambique desde 2014, e é de referir que estas editoras (como ficará mais claro no capítulo 1.2.) procuram trabalhar poetas vivos e algumas traduções de obras que não são tão acessíveis, portanto parece que o seu trabalho enquanto editora acompanha os seus interesses como escritora. A poeta já conta com sete livros publicados:

2011 *Em caso de tempestade este jardim será encerrado* (Tea For One);
2012 *In situ* (Língua Morta);
2013 *Um raio ardente e paredes frias* (Averno);
2014 *Tempos vários* (Paralelo W);
2014 *Da capo* (Averno);
2018 *Grafito* (Averno);
2020 *Cerveja & neve* (Averno).

As revistas *Telhados de Vidro* e *Cão Celeste* também estão sob a sua direção e são publicadas pela Averno. Tanto estas revistas como os livros da sua autoria convidam diversos artistas a participar – nas revistas há um foco maior em artistas gráficos e plásticos – de modo que os vários textos que se constroem nestas obras se mostram como um retrato do mundo a que pertencem, refletindo a comunidade dentro da qual foram criados e pensados.

A *Telhados de Vidro* foi lançada em novembro de 2003 e em novembro de 2018 fez sair o 23º número, o último até à data:

Nº 1, novembro de 2003;
Nº 2, maio de 2004;
Nº 3, novembro de 2004;
Nº 4, maio de 2005;
Nº 5, novembro de 2005;
Nº 6, maio de 2006;
Nº 7, novembro de 2006;
Nº 8, maio de 2007;
Nº 9, novembro de 2007;
Nº 10, maio de 2008;
Nº 11, novembro de 2008;
Nº 12, maio de 2009;
Nº 13, novembro de 2009;
Nº 14, setembro de 2010;
Nº 15, junho de 2011;
Nº 16, abril de 2012;
Nº 17, novembro de 2012;
Nº 18, maio de 2013;

Nº 19, maio de 2014;
Nº 20, setembro de 2015;
Nº 21, agosto de 2016;
Nº 22, novembro de 2017;
Nº 23, novembro de 2018.

Aquando do lançamento do seu vigésimo número, contava já com cento e trinta e seis colaboradores. Diz-nos Manuel de Freitas, em entrevista a Luís Miguel Queirós para o *Público*, que a escolha dos participantes vai para além da apreciação da obra: “só convidamos alguém cuja postura ética nos inspire alguma cumplicidade”. Desta forma, os vários artistas que trabalham para a realização da revista convocam uma ideia de pertença ao partilharem afinidades estéticas – o que parece anunciar, ou instaurar, uma comunidade. Juntamente com o vigésimo número desta revista, a Averno lançou em separata o livro *Comprimidos* de Adília Lopes. Esta revista não conta com apoios institucionais ou mecenas, para além da colaboração dos artistas que ajudam na realização e construção de cada um dos números.

Para além de a dirigir, Inês Dias colaborou como autora em cinco números (6, 9, 16, 18 e 19) da revista *Telhados de Vidro*: as três primeiras publicações são recensões críticas a várias obras: a *Fernanda* de Ernesto de Sampaio, ao corpo que a poesia de Al Berto tenta fixar, e à obra de Rui Caeiro *Um Fio Que Te Prende À Vida*. Nos números 18 e 19 temos os poemas “(Primeira Memória)”, precedido por uma fotografia – talvez da poeta em criança – e “Carta sobre Compreensão Imóvel”. Sobre a revista e os seus colaboradores, escreveram Ida Alves e Beatriz Machado Conte Fonseca num ensaio recente, “Cenas contemporâneas de escrita e leitura em revistas portuguesas de poesia: **Telhados de Vidro**”, publicado na revista *Scripta* em 2020 (pp. 21-48).

Cão Celeste foi iniciada mais tardiamente do que a sua antecessora, sendo que o seu primeiro número foi lançado em abril de 2012 e o último – até agora – viu luz em 2018:

Nº 1, abril de 2012;
Nº 2, outubro de 2012;
Nº 3, maio de 2013;
Nº 4, novembro de 2013;
Nº 5, maio de 2014;
Nº 6, dezembro de 2014;
Nº 7, agosto de 2015;
Nº 8, dezembro de 2015;
Nº 9, agosto de 2016;
Nº 10, fevereiro de 2017;
Nº 11, agosto de 2017;

Nº 12, dezembro de 2017;
Nº 13, agosto de 2018.

A revista, que conta apenas com treze números, é no dizer de J. C. Cattapan:

um veículo importante na divulgação, teorização, valorização e defesa de uma certa concepção de poesia e de arte de um modo geral, além de instituir um espaço privilegiado de crítica cultural e social para o grupo de poetas, escritores e críticos [...].(2020, p. 12).

Aqui Inês Dias não publica versos, antes prosas que, em coautoria com Diogo Vaz Pinto, sob os títulos “Pagar no Destino” e “Sete Regras”, articulam gêneros literários e desenhos, criando um objeto que ultrapassa os cânones da poesia, como prevê o seu estatuto dentro do panorama.

Apesar da sua fecunda produção poética, a poesia de Inês Dias não foi objeto de investigação de nenhuma dissertação em âmbito acadêmico. Ao invés de tal, teve vários artigos de opinião e aproximações que se focam nos seus livros e ainda na evolução involuntária que existe de obra para obra.

Num artigo da autoria de António Guerreiro, publicado no jornal *Público*, a poesia de Inês Dias é classificada como um microscópio rodeado de tristeza. Claro que não com estas palavras literais, mas ao focar-se no seu terceiro livro (*Um Raio Ardente e Paredes Frias*, 2013), o autor vai discorrendo sobre a evolução/progressão que sente de uma obra para a outra. Começa por referir a sua falta de inflexões como algo positivo e imagina uma melodia possível de extrair dos seus livros como “uma música de Outono, poderíamos dizer, com uma tonalidade simbolista.” (Guerreiro, 2013). Passa depois a explicar como a tarefa da poesia não é representar, mas sim interpretar e é isso que a poesia de Inês Dias faz ao longo de toda a sua produção, mas com um filtro intimista através do qual nos apresenta as suas aproximações à ruína do quotidiano. É de referir que A. Guerreiro descreve o espaço quotidiano para o qual esta poesia nos transporta como algo de “estrangeiro, tocado pelo inquietante” (Guerreiro, 2013), porém será que esta sensação é um sentimento comum? Será que ao lermos a poesia de Inês Dias sentimos a ruína a aproximar-se cada vez mais, daí a impossibilidade de um sentimento de conforto que se possa extrair da mesma?

Passado um ano da publicação acima mencionada, Hugo Pinto Santos publica, no mesmo jornal, uma crítica ao quinto livro de Inês Dias: *Da capo*. Este autor exalta as mudanças que a poeta escolhe fazer nas suas obras, mostrando como estas vão convergindo num sentimento de unidade (Santos, 2014). Refere várias alterações que os poemas e as suas epígrafes sofrem, defendendo que estas últimas trabalham para uma

“espécie de miscigenação entre o território do outro e do eu” (Santos, 2014). Este trabalho para um mesmo fim, caso não tivesse sido apontado por este autor, era perceptível em várias das suas obras, nomeadamente *Tempos vários*, através das citações de Iris Murdoch que abrem os poemas e que lhes confere algum tipo de unidade.

Ainda sobre *Da Capo*, saiu uma recensão na *Colóquio/Letras* em 2015 que compara a obra de Inês Dias a “um concerto em quatro movimentos” (Maffei, 2015, p. 224). Este artigo vai mais longe do que os anteriormente citados, apontando contradições que Maffei encontra na poesia da autora.

Os primeiros artigos mencionados foram publicados no Suplemento de Cultura, *Ípsilon*, do Jornal *Público*, mas há ainda um *post* no blog “Tantas Páginas”³ sobre a poeta. Osvaldo Manuel Silvestre comenta a tipografia mínima que pertence aos livros de Inês Dias. Através de uma crítica ao eletrónico, este caracteriza os livros de poesia “em papel como uma forma de resistência ao e-book e à desmaterialização” (Silvestre, 2012). Será que foi com esta intenção que a poeta fez a tiragem de *Em caso de tempestade este jardim será encerrado* em tamanho reduzido? Será que uma tiragem de cento e cinquenta exemplares pode ser considerada reduzida? Talvez este número seja considerado um *standard* dentro da produção poética, porém sem certezas.

³ <https://tantaspaginas.wordpress.com>

1.1. – Sobre os livros

1.1.1. – *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*

Editado e publicado pela Tea for One em 2011, *Em caso de tempestade este jardim será encerrado* teve uma tiragem de cento e cinquenta exemplares. Apresenta-se com uma capa simples: sem nada para além do título e do nome da poeta centrados, feita por Rui Miguel Ribeiro (outro poeta).



Em Caso de Tempestade este Jardim Será Encerrado (Rui Miguel Ribeiro, 2011);

Este livro conta com quinze poemas, cinco dos quais serão publicados novamente noutros livros da sua autoria. O livro tem vinte e sete páginas e mede 21 cm:

2011, Inês DIAS, *Em Caso de Tempestade Este Jardim Será Encerrado*, hors-texte de Rui Miguel Ribeiro, Col. Matéria Mínima 9, Lisboa, Tea For One, 25 pp.; brochura 21 cm, tiragem de 150.

- 5 – citação do poema “Iminência” de Alexandra P., trad. de Inês Dias;
- 6 – [pág. em branco];
- 7 – Rua da Infância, *Para a Marta*;
- 8 – Ágata;
- 9-10 – *A Minha Primeira História de Portugal, Para o meu pai, que me ofereceu há muitos anos este título*;
- 11-12 – Abel de Freitas, epígrafe de Jules Renard;
- 13 – *Et Nunc Manet In Te*;
- 14 – *Your Funeral, My Trial*;
- 15-16 – *Troubador*;
- 17 – Negro-de-marfim, *Para o Urbano*;

- 18 – Requiem por um Pássaro e um Autocarro perdido, *Para a Renata, esse outro pássaro*;
19-20 – *Come Rain or Come Shine*;
21 – Cemitério dos Prazeres, *Para a Golgona e o Diogo*;
22 – *Nostalghia*;
23 – *La Colomba Ferita*, *Para o António Barahona*;
24 – Joaquim e Judite, *Para o Manuel na Nazaré*;
25 – Lapinha⁴, *Para a Lorena*;
26 – [pág. em branco];
27 – pág. título;
28 – [pág. em branco];
29 – Índice.

Na guarda final há o nº do exemplar e a data da impressão: 16 de dezembro de 2011.

Os primeiros três poemas remetem para a infância do sujeito poético através do seu título: “Rua da Infância”, “Ágata” e “*A Minha Primeira História de Portugal*”. O segundo destes partilha a experiência escolar do *eu* e a sua aproximação à escrita. Estas primeiras páginas dão o tom ao resto do livro, pois todos os poemas parecem navegar num mar de melancolia e de saudade. Para além disso, a falta de confiança no futuro alastra-se pelas restantes composições, parecendo que todas nos tentam transportar para algum sítio que não nos pertence.

Abundam as relações inter e extratextuais entre a poesia de Inês Dias e o mundo que a rodeia. *A Minha Primeira História de Portugal* é um livro para crianças da década de oitenta. Existe realmente uma Rua da Infância em Lisboa; Abel de Freitas foi uma pessoa real; *Et Nunc Manet in Te* é o diário íntimo de André Gide; “Your funeral, My trial” um álbum e música de Nick Cave; “Come Rain or Come Shine” música de Harold Arlen (letra/poema de Johnny Mercer); Cemitério dos Prazeres é o de Lisboa; “Nostalghia” o filme de Andrei Tarkovsky; “La Colomba Ferita”⁵ é uma música de Antonio Florio e Francesco Provenziale e Lapinha é um tipo de presépio tradicional dos arquipélagos da Madeira e dos Açores, por vezes também é armado no continente, que talvez ecoe a infância. Todos os seus outros livros terão as suas próprias associações, no entanto estas permitem-nos afirmar que Inês Dias, para além de ser uma poeta contemporânea⁶, é também uma poeta do contemporâneo. Esta associação dos seus

⁴ Publicado no blog “Antologia Poética” a 24 de outubro de 2011
<https://antologia.blogs.sapo.pt/286927.html> (acedido a 1 de agosto de 2024).

⁵ Esta obra de Francesco Provenziale esteve perdida durante séculos. Foi redescoberta e gravada no outono de 2011 e conta uma história de amor terreno entre uma santa e Cristo.
<https://www.classical-music.com/reviews/opera/provenzale> (acedido a 7 de agosto de 2024)

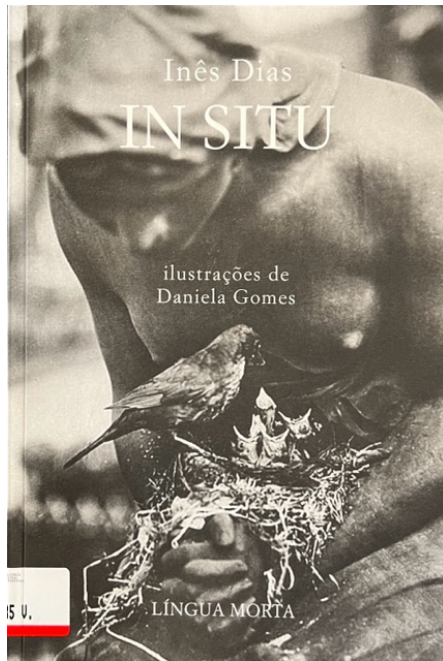
⁶ Não se considera aqui o sentido que a crítica dá ao termo; utilizo a palavra para nomear poetas vivos e/ou que escreveram e publicaram desde o último quartel do século XX até aos dias de hoje.

poemas à banalidade do quotidiano faz a sua poesia habitável pelos leitores. Parecem não ocorrer ainda referências ao novo milénio, a *pop-culture* que aqui ecoa é ainda a do século passado. É assim que Inês Dias consegue introduzir a melancolia, nostalgia e um tom soturno nos seus textos que depois são trabalhados de forma poética – e quase até à exaustão neste livro.

Numa edição completamente despojada – formato A5, capa lisa com o nome da autora e o título centrados, e mais nada (mais por razões económicas do que outras, creio) – esta primeira reunião de poemas (até então a autora publicara esparsamente em revistas e blogs) cria uma unidade, novo objeto, que Inês Dias faz dialogar com o quotidiano.

1.1.2. – *In Situ*

Um ano mais tarde, sai, com a chancela da Língua Morta, numa edição muito mais elaborada do que a anterior, *In situ*. São agora vinte e três poemas – de que *In situ* será o nono – organizados em três partes (ou só duas, veremos), com ilustrações de Daniela Gomes, e, na terceira, um excerto de António Barahona.



In Situ (Anónimo, 2012).

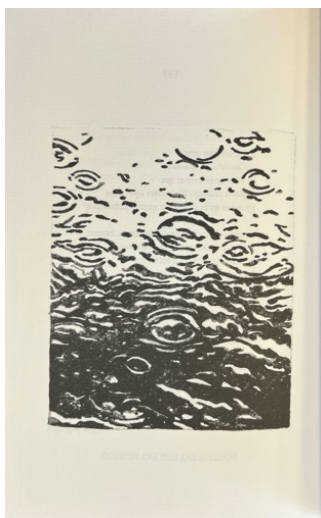
2012, Inês DIAS, *In situ*, capa anónima e ilustrações de Daniela Gomes, Lisboa, Língua Morta, 44 pp.; brochura 24 cm, tiragem de 300.

- 5 – título primeira parte: A Morte;
- 6 – [pág. em branco];
- 7 – ilustração de Daniela Gomes;
- 8 – [pág. em branco];
- 9 – Postais do Fim do Mundo, epígrafe de Billie Holiday;
- 10 – As Invasões Bárbaras;
- 11 – Convento dos Capuchos, epígrafe de Juan Hidalgo;
- 12 – *Et Misericordia*;
- 13 – *E Lucevan Le Stelle*, Para o meu avô;
- 14 – Reconquista, *Para a minha mãe que não deixou ninguém ser esquecido*;
- 15 – Os Conjurados, *Para o Ricardo Álvaro*;
- 16 – Aos meus Bárbaros, epígrafe de Diogo Vaz Pinto;
- 17 – *In Situ*;
- 18 – [pág. em branco];
- 19 – ilustração de Daniela Gomes;
- 20 – [pág. em branco];

- 21 – título segunda parte: E as Estátuas;
- 22 – [pág. em branco];
- 23 – ilustração de Daniela Gomes;
- 24 – [pág. em branco];
- 25 – *Vento Garrôa*;
- 26 – *Tritão*;
- 27-28 – *Figuras de Criança, Rapaz e Rapariga*;
- 29 – *O Segredo*, epígrafe de Herberto Helder;
- 30 – *Prometeu*;
- 31 – *Cão, Para a Rebeca, primeira e única*;
- 32 – *Filha de Rei Guardando Patos, Para a minha irmã com quem atravessei tantas vezes este jardim e a vida, sempre*;
- 33 – *Adamastor*;
- 34 – *Menina Calçando A Meia*;
- 35 – ilustração de Daniela Gomes;
- 36 – [pág. em branco];
- 37 – citação de António Barahona;
- 38 – [pág. em branco];
- 39 – *Um Estranho no Meu Túmulo*;
- 40-41 – *Bomarzo*;
- 42 – *Lot*;
- 43 – *How to Disappear Completely*;
- 44 – *Madonna da Árvore Seca*;
- 45 – [pág. branco];
- 46 – [pág. em branco];
- 47 – pág. título índice;
- 48 – [pág. em branco];
- 49 – Índice.

Na guarda final há informações sobre a capa, ilustrações, tiragem e data da impressão: abril de 2012.

Da primeira secção, intitulada “A Morte” e ilustrada, a abrir, com um charco onde respingam gotas/lágrimas, constam nove poemas a que a imagem acentua o tom soturno, de morte, luto, melancolia, tristeza...



Daniela Gomes, p. 8.

Pelo contrário, as epígrafes escolhidas em autores da cultura popular e as dedicatórias a familiares e amigos permitem ao leitor espreitar o círculo íntimo da poeta. Mas se este vislumbre parecia prometer um fôlego de positivismo face à vida, tal promessa desvanece-se com a imagem do pássaro morto que encerra esta primeira parte.



Daniela Gomes, p. 19.

E o tom intimista continua na segunda parte, “E as Estátuas”, em que a gravura inicial,



Daniela Gomes, p. 23.

para além da possível alusão às *Folhas Caídas* de Almeida Garrett, ajuda a empurrar-nos, enquanto leitores, para o passeio a que o sujeito poético – a autora, talvez – nos leva pelos jardins de Lisboa. Qual *flâneur* de Baudelaire pela mão de Walter Benjamin, deambulamos do Parque Eduardo VII da década de cinquenta à Estufa Fria de 1966. No hirto estilo do Estado Novo, as estátuas miram-nos do caminho.

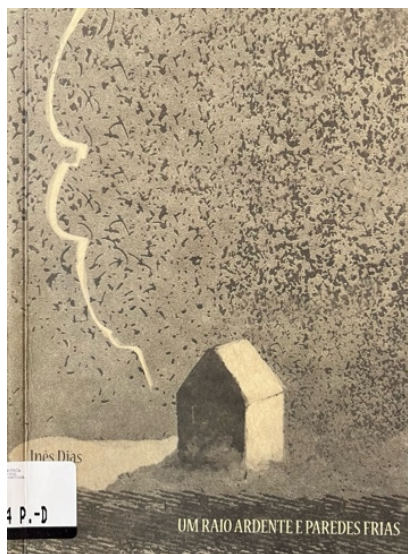
Mas o que até aqui fora um consistente, e constante, tom triste e melancólico parece agora vacilante, instável: é o *flâneur* que nos acompanha, e talvez nos guie.

A terceira parte do livro, os últimos cinco poemas, em vez de com uma ilustração, abre com as palavras do António Barahona. Ou talvez esta página 37 seja antes o fecho

de “E as Estátuas”. Aqui também não há título (seguramente porque não faz falta): são os poemas que extravasam a página e se erigem posfácio do livro. Continuamos entre o universo muito particular da autora e a cultura popular. “*Um estranho no meu túmulo*” é o título do livro de Margaret Millar, traduzido por Inês Dias e publicado na Averno; “*Bomarzo*” é o romance do argentino Lainez, que situa na cidade italiana do mesmo nome a história dos aleijões físicos e morais do famigerado Duque Orcini; “*Lot*” é o moabita na origem da destruição de Sodoma e Gomorra, a que se segue a popularíssima música dos Radiohead. Com “Madonna da árvore seca” e a coroa de espinho que emoldura a Virgem do flamengo quatrocentista encerram-se estas trevas de um postal do fim do mundo. E a crença na redenção do homem pela fé? Não sei.

1.1.3. – *Um raio ardente e paredes frias*

Com *Um Raio Ardente e Paredes Frias* já temos uma imagem de Luís Henriques que nos mostra literalmente o título:



Um Raio Ardente e Paredes Frias (Luís Henriques, 2013).

Este livro de 2013 conta com vinte e quatro poemas (e teve uma tiragem de duzentos e cinquenta exemplares) divididos irremediavelmente em duas partes, cada uma inaugurada com citações de poetas:

2013, Inês DIAS, *Um raio ardente e paredes frias*, capa de Luís Henriques, Col. Averno 057, Lisboa, Averno, 40 pp.; brochura de 18 cm, tiragem de 250.

5 – citação da obra *Morte de uma Estação* de Antonia P., trad. de Inês Dias;

6 – [pág. em branco];

7-8 – Cova do Lobo, *Para a bisavó Jaquelina e o tio Nunes, que fazem parte da minha primeira memória*;

9 – Linha de Torres, epígrafe de Mel Carter;

10 – Lei Sálca;

11 – Porto de Abrigo;

12 – *Valsa Sombria*;

13 – A Gaiola;

14 – Restauração;

15 – Santo Antoninho dos Esquecidos, *Para o José Carlos Soares*;

16-17 – *Einmal ist Keinmal*, epígrafe de Raul Pérez Estrada;

18-19 – Rua Marquês da Praia e Monforte;

20-21 – Perda de Inventário;

22 – *California Dreaming*, epígrafe de André Breton e Paul Éluard;

23 – citação do poema “Enumeração” de Yannis R., trad. de Inês Dias;

24 – [pág. em branco];

25-26 – *La Cathédrale Engloutie*;

27 – Escrita Automática, epígrafe de Bob Dylan;

28 – Cuidados;

29 – Ágata;

30 – Pedra-de-Toque;

- 31 – *A Ghost of a Chance*;
32-33 – *Alegoria da Caverna*, epígrafe de Claudio Rodríguez;
34-35 – *Oslo, Para a Marta e o Manuel*;
36 – “*Um lobo e um barco encontram-se num sonho pela primeira vez.*”, *Para o Emanuel Jorge Botelho*;
37 – A caça;
38 – *The Cold Song*;
39-40 – Matéria da Bretanha, *Para o Alexandre Sarrazola*, epígrafe de José Mateos;
41-42 – [pág. em branco];
43 – Índice.

Na guarda final há informações sobre a capa, tiragem, acabamentos e data da impressão: 18 de abril de 2013.

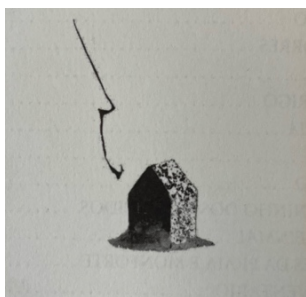
A primeira parte pertence a Antonia Pozzi e a segunda a Yannis Ritsos. Estas duas citações já apresentam um certo tom de *ruína* (que será explicada mais adiante) e retiram toda a esperança que poderia existir. Para além do tom soturno, acrescenta-se um certo pessimismo.

As referências, dedicações e associações ao quotidiano contemporâneo continuam neste livro, sendo possível afirmar que fazem parte do estilo de escrita e composição da poeta (já que se repercutem em três obras). O primeiro poema [da primeira parte] é dedicado à família de Inês Dias, fazendo uma referência à memória – mais concretamente à primeira de todas – e o segundo tem uma epígrafe de uma música de Mel Carter. O terceiro texto deste livro é o primeiro que poetiza a condição de mulher (de família). “*Lei Sálica*” apresenta-se como uma denúncia aguda sobre as implicações que o quotidiano exerce sobre as “mulheres de família”. Mas logo após esta composição, que poderia incentivar algum tipo de força interior, voltamos ao mesmo tom triste e melancólico que nos tem vindo a ser apresentado ao longo da sua poesia (e que tem tendência a aumentar). Esta parte termina com um poema que partilha o título com a música de The Mamas & the Papas, “*California Dreaming*”, que pode funcionar como som de fundo para a mesma. Com o ritmo acelerado da música, o poema também tem de o partilhar, especialmente porque este parece que se apresenta como uma resposta à pergunta feita na epígrafe, elaborada por André Breton e Paul Éluard (retirada de *A Imaculada Conceção*, de 1930). Mas será que a resposta é satisfatória?

A segunda parte, logo depois da citação que a inaugura, tem um poema que partilha o título com uma música de Claude Debussy, de 1910 (um solo de piano) e o segundo tem uma epígrafe de Bob Dylan (que denuncia a injustiça latente na sociedade). E é nesta segunda parte que temos a primeira repetição do poema “*Ágata*”. Este não tem nenhuma alteração na sua apresentação nem no conteúdo, mas porquê a decisão de o

repetir? E porquê estar agora em décimo sexto lugar quando foi o segundo do seu primeiro livro? Será que esta nova organização proporciona uma outra interpretação? Ou poderá isto ser apenas uma escolha estilística?

É de mencionar que as referências a lugares não se ficaram em *In situ*; existem duas neste livro, nomeadamente à capital da Noruega e a uma rua no Funchal. No seu poema “Oslo”, Inês Dias caracteriza a esperança como “uma puta” (Dias, 2013 p. 34), algo que era inédito – tanto a personificação da entidade, como o surgimento desta como personagem – nos seus livros até então e esta é a personagem principal deste texto, continuando sempre com as conotações negativas que advêm do nome e de todo o resto que a envolve. “Rouba” um título a Fernando Alves dos Santos e este livro termina com um poema dedicado a Alexandre Sarrazola, outro poeta e amigo. Na guarda final do livro também há uma espécie de carimbo da imagem da capa, uma miniatura da mesma que continua com a representação literal:



Um raio Ardente e Paredes Frias (2013).

Qual será a importância da literalidade neste livro?

1.1.4. – *Tempos vários*

Passado apenas um ano da publicação do seu livro anterior, é publicado *Tempos vários* pela Paralelo W. Em comparação com as suas obras anteriores esta apresenta-se ainda mais pequena:

2014, Inês DIAS, *Tempos Vários*, Lisboa, Paralelo w, 13 pp; brochura 13 cm, tiragem de 76.

- 3 – *Para a Marta e o Alexandre*;
- 4 – [pág. em branco];
- 5 – citação de Gottfried Benn;
- 6 – [pág. em branco];
- 7-8 – Chegava pontualmente antes, epígrafe de Iris Murdoch;
- 9-10 – Antes, os deuses ainda se, epígrafe de Iris Murdoch;
- 11 – Assim que a estação morria, epígrafe de Iris Murdoch;
- 12 – [pág. em branco];
- 13 – Passou demasiado tempo, epígrafe de Iris Murdoch.

Na guarda final há informações sobre a paginação, acabamentos, tiragem e a data da impressão: 27 de janeiro de 2014.

É constituída por apenas quatro (ou cinco, este problema será elaborado mais adiante) poemas e fez-se uma tiragem de setenta e seis exemplares, é uma plaqueta. Atente-se na capa:



Tempos Vários (desconhecido, 2014).

Porque será que foi esta a escolha da imagem de capa? Será que anuncia algo ao leitor ainda antes da leitura dos seus poemas? Talvez esteja a anunciar uma *ruína* um pouco

diferente daquilo que se tem vindo a mencionar ao longo desta apresentação. Vejamos a imagem em si. Não se percebem as caras das pessoas, e apesar da bicicleta poder acrescentar algo de lúdico ao que estas estão a fazer, as duas também podem estar a fugir de algo que as persegue.

Em parágrafos anteriores foi mencionada uma ruína do quotidiano (que será elaborada noutro capítulo) que vem a ser anunciada através do pessimismo e soturnidade que os poemas têm apresentado. Neste livro, este ruir sai dos textos e apresenta-se logo na sua forma e elaboração: nenhum dos poemas tem título. Ao invés de um nome, os poemas têm epígrafes e um tem um símbolo (☆) que o distingue do anterior (ou que o junta). É de reparar que, ao contrário dos seus livros até então, nenhum poema é dedicado, mas sim a plaqueta é para: Marta e Alexandre (amigos da poeta, talvez). Todas as epígrafes – ou serão estas os títulos desaparecidos? – são da mesma autora e da mesma obra: *Nuns and Soldiers* de Iris Murdoch (1980); e os poemas apresentam-se como uma resposta ou continuação por outras palavras, outros gestos, ao que as citações anunciam. Será que sem esta referência os poemas podem ter outra interpretação? O que será que a obra de I. Murdoch acrescenta aos textos e à plaqueta em si?

Se em obras anteriores somos levados para o quotidiano do sujeito poético através das referências à cultura popular, com esta obra vamos para um dia-a-dia à beira do abismo através de conversas e diálogos. O primeiro poema dialoga sobre um fotógrafo, a chegada dele à “terra”, e a receção que lhe davam (“entre dois ou três cães/que o reconheciam,” (Dias, 2014 p. 7)) e ainda “em breve todas as crianças/ do mundo: *Quanto tempo/ o tempo em?*” (*ibidem*)). Logo depois temos referências ao passado, ao paganismo anterior, e a terceira composição apresenta uma descrição de alguém que “fumava sempre baixinho” (Dias, 2014, p. 10). Esta plaqueta é encerrada como se de algo cíclico se tratasse: tudo volta ao início e quando termina recomeça novamente. No último poema voltamos a dialogar com o fotógrafo que “deixaram/ apenas um travo amargo/ em jeito de temperatura (Dias, 2014, p. 13).

1.1.5. – *Da capo*

Como se fosse para comprovar a existência deste círculo, o seu quinto livro pode ser considerado uma coletânea, uma coleção dos seus livros e poemas anteriores. *Da Capo* é o nome e tem sessenta e quatro poemas. Foi publicado pela Averno e teve uma tiragem única de 250 exemplares. Apesar de poder parecer, numa primeira vista, uma mera compilação dos livros anteriores, tal não acontece. Há supressões de poemas em certos livros, mudanças nas apresentações, epígrafes e dedicatórias de certas composições e ainda uma adição de um livro – *Primeira Memória* – e de poemas.

2014, Inês DIAS, *Da capo*, Col. Averno 72, Lisboa, Averno, 117 pp.; brochura 18 cm, tiragem de 250.

- 5 – imagem de uma pauta musical;
- 6 – [pág. em branco];
- 7 – pág. de título do primeiro livro;
- 8 – [pág. em branco];
- 9 – citação do poema “Iminência” de Alexandra P., trad. Inês Dias;
- 10 – [pág. em branco];
- 11 – Rua da Infância, *Para a Marta Chaves*;
- 12-13 – *A Minha Primeira História de Portugal, Para o meu pai*;
- 14 – *Et Nunc Manet In Te, À memória de Abel de Freitas*;
- 15 – *Your Funeral, My Trial*;
- 16-17 – *Troubador*;
- 18 – Negro-de-Marfim, *Para o Urbano*;
- 19 – Requiem por um Pássaro e um Autocarro Perdido, *Para a Renata Correia Botelho*;
- 20-21 – *Come Rain or Come Shine*;
- 22 – Cemitério dos Prazeres;
- 23 – *Nostalgia*;
- 24 – *La Colomba Ferita, Para o António Barahona*;
- 25 – Joaquim e Judite, *Para o Manuel, na Nazaré*;
- 26 – Lapinha, *Para a Lorena Correia Botelho*;
- 27 – pág. título segundo livro;
- 28 – [pág. em branco];
- 29 – citação de António Barahona;
- 30 – [pág. em branco];
- 31 – pág. título A Morte;
- 32 – [pág. em branco];
- 33 – *Bomarzo*;
- 34 – Postais do Fim do Mundo, epígrafe de Billie Holiday;
- 35 – As Invasões Bárbaras;
- 36 – Convento dos Capuchos, epígrafe de Juan Hidalgo;
- 37 – *Et Misericordia*;
- 38 – *E Lucevan le Stelle*, Para o meu avô;
- 39 – Reconquista, *Para a minha mãe*;
- 40 – Os Conjurados, *Para o Ricardo Álvaro*;
- 41 – Aos meus Bárbaros;
- 42 – *In Situ*;

- 43 – pág. título E as Estátuas;
44 – [pág. em branco];
45 – Lot;
46 – *Vento Garrôa*;
47 – *Tritão*;
48 – *Figuras de Criança, Rapaz e Rapariga*;
49 – *O Segredo*, epígrafe de Herberto Helder;
50 – *Prometeu*;
51 – *Cão, Para a Rebeca, primeira e única*;
52 – *Filha de Rei Guardando Patos, Para a minha irmã, com quem atravesso tantas vezes este jardim e a vida, sempre*;
53 – *Adamastor*;
54 – *Menina calçando a meia*;
55 – pág. título terceiro livro;
56 – [pág. em branco];
57 – citação da obra *Morte de uma Estação* de Antonia P., trad. de Inês Dias;
58 – [pág. em branco];
59-60 – *Cova do Lobo, Para a bisavó Jaquelina e o tio Nunes*;
61 – *Linhas de Torres*, epígrafe de Mel Carter;
62 – *Lei Sálica*;
63 – *Porto de Abrigo*;
64 – *Valsa Sombria*;
65 – *A Gaiola*;
66 – *Restauração*;
67 – *Santo Antoninho dos Esquecidos, Para o José Carlos Soares*;
68-69 – *Einmal ist Keinmal*, epígrafe de Rafael Pérez Estrada;
70-71 – *Rua Marquês da Praia e Monforte*;
72-73 – *Perda de Inventário*;
74 – *California Dreaming*, epígrafe de André Breton e Paul Éluard;
75 – citação de Yannis R.;
76 – [pág. em branco];
77-78 – *La Cathédrale Engloutie*;
79 – *Escrita Automática*, epígrafe de Bob Dylan;
80 – *Cuidados*;
81 – *Ágata*;
82 – *Pedra-de-Toque, Para a Teresa Estêvão*;
83 – *A Ghost of a Chance*;
84 – *Alegoria da Caverna*, epígrafe de Claudio Rodríguez;
85-86 – *Oslo, Para a Marta e o Manuel*;
87 – *Um lobo e um barco encontram-se num sonho pela primeira vez, Para o Emanuel Jorge Botelho*;
88 – *A Caça*;
89 – *The Cold Song*;
90-91 – *Matéria da Bretanha*, epígrafe de José Mateos;
92 – [pág. em branco];
93 – pág. título;
94 – [pág. em branco];
95 – citação de Cartola;
96 – [pág. em branco];
97 – *Pequenos Crimes entre Amigos*;

98 – Ponto Sombra, *Para o Barnabé, primeiro e único*;
 99-100 – *Carta sobre a Compreensão Imóvel, Para o Miguel de Carvalho*;
 101 – imagem;
 102 – [pág. em branco];
 103 – pág. título quarto livro, *Para a Marta Chaves e o Alexandre Sarrazola*;
 104 – [pág. em branco];
 105-106 – Chegava pontualmente antes, epígrafe de Iris Murdoch;
 107-108 – Antes, os deuses ainda se, epígrafe de Iris Murdoch;
 109 – Assim que a estação morria, epígrafe de Iris Murdoch;
 110 – Passou demasiado tempo, epígrafe de Iris Murdoch;
 111 – imagem;
 112 – [pág. em branco];
 113 – *Madonna da Árvore Seca*;
 114 – (Primeira Memória);
 115-116 – Aço Inoxidável, epígrafe de Tom Waits e Kathleen Brennan;
 117 – *La Belle et la Bête*;
 118 – [pág. em branco];
 119 – pág. título índice;
 120 – [pág. em branco];
 121-123 – Índice.

Na guarda final há informações sobre a capa, paginação, acabamentos, tiragem e data da impressão: 5 de setembro de 2014.

A capa é feita por Luís Manuel Gaspar:



Da Capo (Luís Manuel Gaspar, 2014).

Porquê esta imagem? O que é que acrescenta aos textos em si? É a imagem da quarta página? O que faz? Que indicações é que esta nos dá para a leitura, ou releitura, dos poemas?

Da capo, a expressão em si, significa um recomeço do início até ao fim, com ou sem variações. Será este livro um *replay* ou um *remix*? Ou ainda uma retrospectiva à maneira das exposições de arte que pretendem dar um panorama totalizante de uma obra? Uma retrospectiva que, ao mesmo tempo, pode ser vista como introspetiva através do

exercício de autoanálise e de reavaliação da obra que a republicação implica. Não sei se poderá ser alguma das opções colocadas, visto que os poemas não mudam propriamente de ordem e os livros também estão por ordem cronológica. Começemos então pelo início e olhemos para *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*. A citação que abre o livro mantém-se, juntamente com o primeiro poema (o único acrescento é o apelido da pessoa a quem este é dedicado), no entanto “Ágata” não consta nesta *retoma*, nem “Abel de Freitas”. Como resposta a esta segunda supressão, “*Et Nunc Manet in Te*” é dedicado a esta pessoa que anteriormente emprestou o seu nome a um poema. O sétimo poema deste livro (o nono do original) altera a dedicatória acrescentando o apelido de Renata; um poema depois deste a dedicatória é suprimida e no último texto deste livro volta a acrescentar os apelidos. Porque será esta nova “seriedade” face às pessoas a quem os dedica? Ou será esta face aos leitores? Porquê estas supressões de poemas e os respetivos acrescentos? Se os elementos paratextuais fazem parte do poema em si, e perturbam – ou não – a interpretação, este exercício de revisão das dedicatórias que anteriormente realizou mostra uma insistência nesta escrita com destinatários eleitos entre os próximos, que por sua vez se pode mostrar como uma maneira de construção de uma sócio-poética.

Com *In Situ*, a diferença situa-se logo na primeira página que se segue ao título, foi movida a citação de António Barahona:

Em todos os jardins da terra os poetas são mortos
com a faca da ordem. As estátuas foram degoladas e
cobertas de cinza. As últimas flores distanciam-se.
(Dias, 2014 p. 29).

Esta constava como abertura da última parte deste livro e agora serve como a sua apresentação ao mesmo. Para além de tal, não foram acrescentadas as imagens nesta *retoma*, o que poderá gerar novas interpretações face aos textos. “Postais do Fim do Mundo”, que abria o original, passa para segundo lugar, e “*Bomarzo*”, que era o segundo poema da terceira parte passa para o pódio. Dentro deste primeiro fragmento, em termos de organização, estas são as diferenças mais evidentes.

Na segunda parte também há uma grande diferença que “salta” à vista: o primeiro poema não tem referências a sítios nem a parques e jardins lisboetas; “Lot” era o terceiro texto de “As últimas flores distanciam-se”, e agora inaugura “E as estátuas”. Nada mais se altera, a ordem dos poemas mantém-se, juntamente com as dedicatórias e respetivos lugares a que estes pertencem. Porém, logo depois de acabarmos a leitura do que seria o último poema desta segunda parte, o livro acaba e começamos a ler a terceira obra. Porquê

esta escolha de supressão de tantos poemas? Que novos olhares se podem lançar sobre os mesmos? Será que isto altera mais alguma coisa sem ser a forma?

Com *Um raio ardente e paredes frias* os poemas mantêm-se e a sua ordem também, apesar de haver alterações nas dedicatórias. “Matéria da Bretanha” não é dedicado (ao contrário do que acontece no original) e a sua epígrafe, de José Mateos, está traduzida (de espanhol para português). É de mencionar que o poema “Ágata” (que se repetia em dois livros e foi suprimido no primeiro que é retomado nesta obra) consta nesta nova aproximação à obra. Neste caso, talvez possamos afirmar que a supressão deste poema num dos dois foi uma escolha estilística. Porém, porquê no primeiro e não no segundo?

Logo depois, é-nos apresentado um livro que até então não tinha sido publicado: *Primeira Memória*. Este livro abre com uma citação de uma música de Cartola – músico brasileiro, considerado um dos melhores sambistas do séc. XX –, e é constituído por três poemas, dois deles dedicados, um a Barnabé e o outro a Miguel de Carvalho.

Barnabé, cujo nome deriva do aramaico ou do grego e significa “filho da consolação”, é um dos primeiros cristãos mencionados no Novo Testamento. Eco católico que surge como novidade na obra de Inês Dias; não houvera até então ecos de qualquer religiosidade, chegando Deus a ser grafado com minúscula. Talvez evocação da memória tradicional de uma infância de batizados e primeiras comunhões, espelhada no título⁷. Este termina com a seguinte imagem:



pág.101.

Como último livro publicado até esta compilação, *Tempos Vários* aparece em último lugar e este é o livro com mais alterações de todos. Este apresenta-se dedicado a Marta Chaves e Alexandre Sarrazola – dois poetas – e a citação inicial de Gottfried Benn

⁷ Depois de aturado pensamento e esmero na redação deste parágrafo, fiquei a saber que Barnabé é o gato.

desaparece. Os quatro/cinco poemas que constituíam esta obra permanecem inalterados – sem ser o símbolo que separa o terceiro poema do segundo [o que nos permite afirmar que esta escolha possa ter sido apenas estilística] (⌘). Existe depois uma divisão entre este livro e os quatro poemas finais, realizada através de uma foto:



pág. 111.

Com esta obra ficamos com mais perguntas do que respostas. Tudo mudou, mas tudo parece o mesmo. O tom continua soturno e pessimista e as representações do dia-a-dia mantiveram-se inalteradas. As formas dos livros e a sua respetiva organização mudou, chegando partes inteiras a serem suprimidas. A questão mais excruciante é: Porquê? Talvez estas alterações não representem em si uma poética, como é o caso de Herberto Helder, ou de Carlos de Oliveira, tal como constatou Manuel Gusmão:

Essa depuração exerce-se sobre o *ethos discursivo* das poéticas que referi [poetas de famílias diferentes entre 1958 e 1963], e consiste, em cada caso, designadamente numa fuga à estereotipização ideo-verbal e poemática; é uma metamorfose dos modos de representação e de expressão, da gramática e da retórica das formas poéticas, senão desde logo dos próprios léxicos. Essa estratégia de depuração que caracteriza poemas que começam a publicar no início de 60, [...] é algo que pode fazer encontrarem-se Carlos de Oliveira e Herberto Helder, designadamente, porque a depuração corresponde neles a um processo de intensificação da veemência. (Gusmão, 2010, pp. 349-350).

As mudanças podem ser mais de uma natureza editorial ou ainda um “ajuste de contas” entre referências – e talvez entre amigos também.

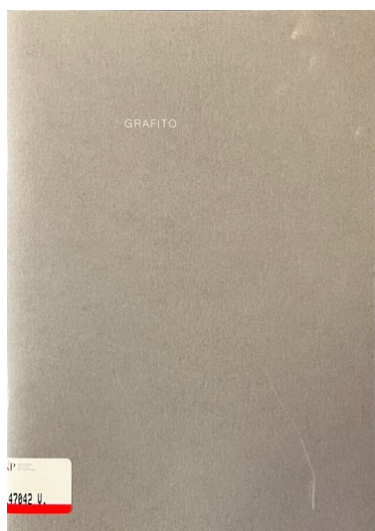
1.1.6. - *Grafito*

Depois da publicação de *Da Capo*, em outubro de 2018 somos apresentados com uma obra em conjunto de Inês Dias e de Carlos Nogueira – um artista plástico e escultor português. Esta obra é constituída por uma imagem



Grafito (Carlos Nogueira, 2018)

e por um poema. A capa é do mais simples que até agora houve, na qual nem os nomes dos artistas constam:



Grafito (2018).

A plaqueta teve uma tiragem única de noventa e nove exemplares, trinta e três dos quais foram assinados. Veja-se a informação material:

2018, Inês DIAS; Carlos NOGUEIRA, *Grafito*, Col. Averno 115, Lisboa, Averno, 5pp.; brochura de 24 cm, tiragem de 99 (33 assinados).

4 – imagem

5 – *Grafito, Para M..*

Na guarda final há informações sobre a paginação, acabamentos e tiragem.

Porquê este número curioso de tiragens e não um número redondo? E, serão os trinta e três exemplares assinados uma representação da idade de Cristo? Que papel representa a religião neste livro?

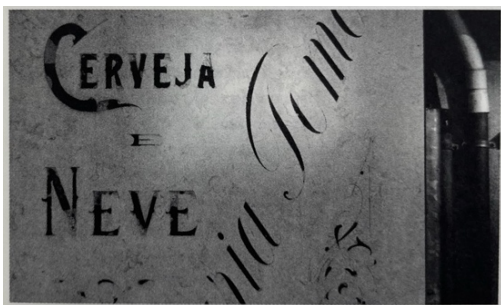
1.1.7. – *Cerveja & neve*

2020, Inês DIAS, *Cerveja & neve*, capa de Carlos Nogueira, Col. Averno 127, Lisboa, Averno 81 pp.; brochura de 18 cm, tiragem de 400.

- 5 – citação de Raul de Carvalho;
- 6 – [pág. em branco];
- 7 – imagem;
- 8 – [pág. em branco];
- 9-10 – Tempos Vários I, epígrafe de Iris Murdoch;
- 11 – Santo Antoninho dos Esquecido, *Para o José Carlos Soares*;
- 12 – Reconquista, *Para a minha mãe*;
- 13 – *E Lucevan le Stelle*, Para o meu avô;
- 14 – *The Morbid Anatomy of Some of the most Important parts of the Human Body*;
- 15 – *A portion of the Heart earthy*;
- 16-17 – E és outra vez, epígrafe de Matthew Baillie;
- 18 – Lei Sállica;
- 19-20 – *Piantao*, Para o Manuel, *que sabe a letra de todas as canções*;
- 21 – *Filha de Rei Guardando Patos*, Para a minha irmã;
- 22 – Ágata;
- 23 – *O Segredo*, epígrafe de Eugénio de Andrade;
- 24 – Convento dos Caetanos, 2018;
- 25 – Entre Campos;
- 26-28 – [págs. em branco];
- 29-30 – Tempos Vários II, epígrafe de Iris Murdoch;
- 31-32 – *Carta sobre a Compreensão Imóvel*, Para o Miguel de Carvalho;
- 33 – *Que responder àqueles que não nos pedem o impossível, àqueles a quem nada espanta?*;
- 34 – *Vento Garrôa*;
- 35 – *Tritão*;
- 36 – *Bomarzo*;
- 37 – *Pequenos Crimes entre Amigos*;
- 38 – Lot;
- 39-40 – *Oslo*;
- 41 – *Da Capo*;
- 42 – Aos meus Bárbaros;
- 43-44 – *Uma Espécie de Conto de Natal*, Para a Mia, a Raquel e o Ricardo;
- 45-46 – [págs. em branco];
- 47-48 – Tempos Vários II, epígrafe de Iris Murdoch;
- 49 – Rua da Infância;
- 50 – *La Colomba Ferita*, Para o António Barahona;
- 51-53 – A Propósito de Andorinhas, Para a Joana Dinis, epígrafe de Lêdo Ivo;
- 54 – Convento dos Capuchos, epígrafe de William Carlos Williams;
- 55 – *Cão*, Para a R. e a K., primeiras e únicas;
- 56 – Penélope;
- 57 – As Invasões Bárbaras;
- 58-59 – *Et Nunc Manet In Te*, À memória de Abel de Freitas;
- 60 – Joaquim e Judite, Para o Manuel, na Nazaré;
- 61-62 – Rua dos Cavaleiros da Espora Dourada, Para a Ginja;
- 63-64 – Os Pequenos Fantasmas, epígrafe de Amy Lowell;
- 65-66 – [págs. em branco];

67-68 – Tempos vários IV, epígrafe de Iris Murdoch;
69 – Restauração;
70 – *The Ghost Cat*;
71 – (Primeira Memória);
72 – Escrita Automática, epígrafe de Bob Dylan;
73 – *Trav'lin' Light, Para o Igor Dgah*;
74 – *Le Train Bleu, Com o Manuel*;
75 – *La Belle et la Bête*;
76-77 – *Um lobo e um barco encontram-se num sonho pela primeira vez, Para o Emanuel Jorge Botelho*;
78 – *Um Samedi sur la Terre*, epígrafe de António Barahona;
79-80 – Matéria da Bretanha, epígrafe de José Mateos;
81 – *Menina Calçando Meia*;
82 – [pág. em branco];
83 – imagem;
84 – [pág. em branco];
85-87 – índice.
Na guarda final há informações sobre a capa, arranjo gráfico e tiragem.

Por último, em 2020 Inês Dias publica o seu último livro até à data *Cerveja & neve* (com uma tiragem única de quatrocentos exemplares). Este não pode ser chamado de “coletânea” pois os poemas não se encontram organizado por livros, apesar de muitos deles já terem sido publicados anteriormente. Está dividido em quatro partes e é aberto com uma citação de Raul de Carvalho – poeta – e uma imagem:



Desconhecido, 2020.

Que influência é que estas duas coisas têm sobre os poemas? E sobre nós [leitores]? É de referir que esta, *Grafito* e *Da Capo* são as únicas capas dos seus livros que não tem título. Veja-se a capa:



Cerveja & neve frente e verso (desconhecido, 2020).

Será que esta ausência pode ser uma tentativa de subtração da autoria à semelhança do que Manuel de Freitas faz? Ou são apenas escolhas estilistas da poeta? Talvez sejam os dois, talvez nenhuma das opções esteja correta.

As partes estão divididas com uma página cinzenta entre elas. A primeira parte tem catorze poemas, nove dos quais já publicados em livros anteriores (nomeadamente em *Tempos vários*, *In situ* e *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*). As primeiras novidades que nos são apresentadas são poemas “inspirados” num livro de 1793 de Matthew Baillie – físico e patologista britânico – *The Morbid Anatomy of Some of the Most Important Parts of the Human Body*. Porquê esta nova ligação à anatomia? Será que isto faz com que os poemas sejam de alguma forma diferentes? “Ágata” volta a ser repetido neste livro, na primeira parte. Este poema torna-se um dos mais repetidos, sempre com alterações nos textos que o antecedem e procedem. Que novas leituras se podem fazer?

A segunda parte tem doze poemas, com três poemas que ainda não tinham sido publicados em nenhum livro da sua autoria. Nestes há um que tem o nome de um dos seus livros, “Da Capo”. Será que é sobre a obra? Caso seja, será que nos dá uma nova visão sobre o livro? Para além deste, acrescento que o seu poema “California Dreaming” (publicado anteriormente no seu livro de 2013) aparece outra vez, mas agora sem o título original, o que antes era a epígrafe é agora o título. Qual a razão para esta mudança? Outro poema “inédito” é inspirado num poema de Lêdo Ivo – poeta e romancista português.

Novamente sentimos o contágio que a poesia portuguesa sofre entre si. Nos seus livros Dias não se apresentou sozinha, mostrando sempre o quão contagiante e impura é a poesia e a arte. Outra particularidade é a epígrafe que procede o poema “Convento dos Capuchos”. Esta altera-se por completo, passou a ser a primeira estrofe do poema de William Carlos William – poeta e médico americano –, “Landscape with the Fall of Icarus”. O que é acrescentado por este contágio poético entre artistas?

No poema seguinte é acrescentada uma inicial à dedicatória e na última composição desta parte voltamos a ter uma epígrafe de uma poetisa americana – Amy Lowell – do poema “New Heavens for Old”. Estas novas epígrafes aumentam em tamanho e em importância, pois ao invés de os poemas parecerem ser uma resposta aos mesmos, agora talvez os poemas portugueses partam de uma leitura e aproximação aos americanos.

A última parte tem doze poemas e são apenas quatro os que ainda não tinham sido publicados num livro da sua autoria. Não havendo mudanças nos poemas nem nas suas epígrafes, é de mencionar que todas as partes deste livro são iniciadas com “Tempos Vários”, ou seja, a plaqueta inteira publicada em 2014 foi transposta para este livro de 2020. É necessária então uma nova aproximação a todos os poemas de forma que se consiga perceber que novas leituras se conseguem retirar desta nova ordem e destas alterações.

1.2. – Brevíssimo excursus sobre editoras, livrarias, mercados... €!

A poesia tem justificada má fama. Chamar poeta a alguém, no Parlamento ou no Estádio da Luz, é maior insulto do que chamar intelectual a Pacheco Pereira, como fez Valentim Loureiro num dia em que se achou mais pachorrento. E temos que convir que, se “ser poeta é” o que Florbela Espanca diz que é e os Trovante andam por aí a “dizê-lo, cantando, a toda a gente”, compreende-se que assim aconteça.

Imagine-se agora que, num determinado “país de poetas”, um insolente livreiro decide abrir uma livraria exclusivamente dedicada à poesia. Era bem feito que lhe chamassem poeta, ou ainda menos. Foi o que aconteceu. Ao fim de mais de três anos a juntar e vender ociosidades numa obscura rua do Príncipe Real, em Lisboa, a livraria “Poesia Incompleta” fechou ontem portas. Ainda por cima sem dívidas, o que hoje é coisa ainda mais insultuoso do que “poeta”.

Alguém deveria ter explicado ao jovem empreendedor Mário “Changuito” Guerra que a única forma de manter durante três anos uma livraria exclusivamente dedicada à poesia e chegar ao fim com uma pequena fortuna é começando com uma grande fortuna. Não foi, obviamente, o caso.

Anunciou o livreiro que irá doar (ou doar, não sei) os milhares de volumes que lhe sobram nas prateleiras ao omniministro Relvas. Só que, tal como “assustar um notário com um lírio branco”, pôr Miguel Relvas ao alcance de Kavafy, Camões e Rilke cai decerto sob a alçada da lei antiterrorista.

Manuel António Pina, «O livreiro insolente», *Tantas Páginas, um blog sobre livros & demais coisas úteis*, 29.março.2012
tantaspaginas.wordpress.com

E é isto. Falamos de pequenas, pequeníssimas, *micro-editoras*: “um termo curioso [...] que revela mais quem dele fala do que quem o faz”⁸, e tiragens de 100, 300, 500 exemplares no máximo. Falamos de editoras que são livrarias, e de livrarias que são editoras. Falamos de acontecimentos quase fortuitos:

Quando e como se tornou livreiro?

Na verdade, foi uma transformação algo accidental. Juntamente com alguns amigos ligados à edição, sentia a necessidade de um espaço onde pudéssemos divulgar e vender, sem intermediários nem pressões comerciais exteriores, as nossas publicações. Um dia esse espaço surgiu e instalámo-nos nele.

Manuel de Freitas, “Os Livreiros falam às Senhoras: Manuel de Freitas (Paralelo W)”, *Senhoras da Nossa Idade*, 15.março.2018
senhorasdanossaidade.blogspot.com

Falamos de um círculo de amizades, e inimizades, entre poetas e mais artistas, até porque “a poesia, gostamos de acreditar, não acontece necessariamente em verso” (entrevista de Tantas Páginas a Manuel de Freitas e Inês Dias, *Tantas Páginas* 2.fevereiro.2012), que gostam de livros e assim congregam-se sinergias que lhes permitem ir publicando objetos

⁸ Changuito, «Há editores maravilhosos, uns assim já para o assado, e outros militantemente merdosos», «O livreiro insolente», *Tantas Páginas, um blog sobre livros & demais coisas úteis*, 21.janeiro.2012
tantaspaginas.wordpress.com

ímpares que não encontrariam lugar na bruta voragem das grandes editoras comerciais, e que driblam a distribuição por um processo de, quase, porta-a-porta. No fim, poder-se-á sempre doar/doer os livros, já não ao Relvas, que está fora de moda, mas talvez ao primeiro-ministro Serálhe⁹ (Luís Montenegro, telejornal).

Tea for one, Língua Morta, Averno, Paralelo W são as editoras em que Inês Dias publicou, pela ordem cronológica em que o fez. Tea for one foi fundada em 2008 por Miguel Martins que foi a escolhida para *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*. Língua Morta foi a escolha para *In situ* um ano depois, chegando então a Averno. Não cheguei a indagar por que razão, tendo a direção da Averno, e sendo esta a mais antiga, Inês Dias foi escolhendo as outras. Valeria a pena saber, mas não tendo outra hipótese senão indagar, talvez seja um início desta *entourage* criada à volta da poesia e das várias editoras. Estes ecos íntimos repercutem-se neste mundo: Diogo Vaz Pinto fundou Língua Morta em 2010 e Paralelo w é uma livraria que é uma editora – e vice-versa. Esta rede-social vai para além da ideia de preservação de arte, sendo também uma forma de celebração e de criação de uma comunidade.

Falemos da Averno; pela sua longevidade e persistência (desde 2002) e por ser a editora que Inês Dias fundou e até hoje dirige, juntamente com Manuel de Freitas. É esta que também publica as revistas que a poeta dirige e editou quatro dos seus livros: *Um raio ardente e paredes frias*, *Da capo*, *Grafito* e *Cerveja & neve*. A Averno preza-se por ser uma editora que dá palco a poetas portugueses “de várias gerações que o desinvestimento das grandes editoras na poesia deixou sem uma chancela fixa” (Queirós, 2020), daí talvez a escolha de Dias de se fixar nesta(s) editora(s).

A tiragem reduzida, os círculos íntimos criados e as relações com a cultura popular feitas nos seus livros obrigam aos leitores de Inês Dias uma leitura de início ao fim. A ausência do espaço em branco obriga-nos a um caminho já traçado, sem paragens.

⁹ Vd. nos telejornais de 14 de agosto de 2024, dos diversos canais televisivos, a reportagem com Luís Montenegro sobre o aumento das pensões de reforma.

2. Passos em volta de Inês Dias

Procuraremos analisar a ruína do quotidiano na poesia de Inês Dias entendendo ‘quotidiano’ como o definem e estudam Lefebvre e, mais tarde, Certeau¹⁰. No rescaldo do Maio de 68, face às novas problemáticas da cidade, Lefebvre, fortemente influenciado pelas terias marxistas, defende a revolução urbana e a necessidade de a vida quotidiana se libertar do seu papel determinado pelo capitalismo, que reproduz as características impostas à vida coletiva pelas classes dominantes. Considera as rotinas do dia-a-dia como uma espécie de cave da nossa vida, onde vamos armazenando as convenções e os embustes do poder que impedem a nossa fantasia de encontrar uma verdadeira expressão autónoma. Afirma, por isso, a arte como o melhor, se não o único, veículo para uma experiência estética capaz de revelar o carácter infundado das convenções da vida quotidiana.

Apresenta-nos os vários objetos artísticos que nos rodeiam no dia-a-dia como auxiliares na construção do quotidiano. Com a valorização da produção artística e dos seus resultados, Lefebvre reconhece a existência de dois mundos: o literal e o metafórico; e o segundo parte das interpretações que os artistas fazem daquilo que os rodeia. Trabalham o quotidiano da forma como o entendem e partilham as suas interpretações. A escrita é o lugar privilegiado para esta mutação, o escritor revela, desmascara e descobre e com as representações que faz o quotidiano torna-se mais interessante do que antes era.

Já Certeau vai mais longe, e vem refutar teses que afirmam os indivíduos como seres passivos e impotentes. *O Quotidiano*, a vida quotidiana, é um conceito que se distingue de outras práticas da existência diária por ser repetitivo e inconsciente; o objeto do seu estudo não é a cultura popular nem os movimentos de resistência aos regimes no poder, antes a forma como, inconscientemente, as pessoas se apoderam de tudo: desde as ruas da cidade até aos textos literários. Certeau recusa considerar ‘as massas’ como um todo homogêneo; na eterna repetição de gestos banais que revelam uma aparente inatividade, ele encontra uma função criativa que enfrenta os poderes instituídos. A subtileza destas práticas, que têm lugar nos espaços comuns (“práticas comuns”), é indetetável pelas instituições e capacitam o indivíduo para a composição de um espaço próprio, feito de fragmentos de sentido colhidos aqui e ali. No capítulo *Walking in the city*, Certeau descreve a cidade como um objeto pretensamente uno, estrategicamente

¹⁰ Lefebvre (1901-1991); *Critique de la vie quotidienne*, 1947, Grasset, Certeau (1925-1986) *L'invention du quotidien*, 1980

desenhado pelos governos, corporações e outros organismos institucionais, de que o World Trade Center em Nova Iorque seria o paradigma; mas em cada rua, o transeunte circula de uma maneira arbitrária – tomando atalhos e sentidos proibidos – que, mesmo inconscientemente, contrariam a rede de caminhos planeada pelos agentes do poder. Cada sujeito é, assim, como um caçador furtivo em território alheio que, de entre regras e produtos pré-existentes, se apodera do que lhe parece útil, tornando-o seu e único pela maneira com o utiliza individualmente. Já em *Reading as poaching*, capítulo que tem a abrir a citação de Lyotard “To arrest de meanings of words once and for all, that is what Terror wants”¹¹, Certeau mostra como a leitura se situa no ponto onde se cruzam as relações de classe com os actos poéticos – ie. a transformação que o leitor opera no texto escrito pelo mero ato de o ler.

Os dois autores cruzam-se no que toca à arte: concordam que a escrita é o lugar privilegiado das representações; que fazem com que a definição de quotidiano paire entre quem o vive e quem o constrói. Entre estes dois últimos agentes não há muita diferença como se tem provado, todos construímos o quotidiano e todos os vivemos, mas só os artistas o representam. Também é defendido pelas duas teses que os ciclos de ações repetitivos – que podem ou não representar uma rotina – também fazem parte da construção do dia-a-dia.

Serão estas repetições de gestos, de práticas, de ações que veremos perpetuadas e representadas na poesia de Inês Dias. Apesar de pautadas pela perda, pela ausência, no seu primeiro livro, mesmo quando a tristeza já não é preponderante continuamos a passear pelas representações dos jardins, dos quadros e das músicas; damos passos em volta na casa e no íntimo da poeta.

¹¹ Jean François Lyotard, *Rudiments païens*, 1977.

2.1. – *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*

Voltando agora a nossa atenção para a criação poética, vejamos o primeiro livro de Inês Dias, *Em caso de tempestade este jardim será encerrado* (2011). No poema, inicial o sujeito poético é assaltado pelas recordações de infância, lembrando-se do que o rodeava nessa altura. Recorda com carinho a sua micropaisagem longínqua, mas nunca vê o céu. Espreitando por cima do ombro (adulto → criança), vislumbra um passado onde se apercebe da frugalidade da vida e da caducidade dos objetos, dos sentimentos e de si próprio.

RUA DA INFÂNCIA
Para a Marta

E, de repente, a carta traz
a manhã eterna da minha
infância. Escorre docemente
do envelope a rua estreita
que me parecia só acabar
no mar. No sorriso sempre calado
excepto para as plantas e as crianças
da minha avó.
Tudo tão alto então – as casas,
as árvores, os braços que desciam
muito para me receber –
que não fixei o céu.

Mas sei agora que, se olhar
mais demoradamente, se
deixar o tempo assentar,
na rua da minha infância
já sentirei o sol a queimar o futuro
e o desmoronar tímido
da última casa em que podia
deixar confiadamente o coração
para ir correr mais leve.
(Dias, 2011 p. 7).

É o primeiro poema do primeiro livro. O primeiro encontro do leitor com Inês Dias, mas o verso inicial fala-nos de uma enumeração ou de uma contradição introduzida pela conjunção “E”. Na abertura do livro está uma citação de Alejandra Pizarnik, e o poema parece interromper o ciclo que se anunciara com as palavras da poeta argentina, em que a enumeração sinestésica é uma tentativa de fuga à solidão, através do olhar e da leitura dos objetos: o “cais” e as “casas”.

*E o cais cinzento e as casa vermelhas E não é ainda
a solidão E os olhos vêem um quadrado negro com um*

*círculo de música lilás no seu centro E o jardim das
delícias apenas existe fora dos jardins E a solidão é não
poder dizê-la E o cais cinzento e as casas vermelhas.
(idem p. 5).*

Também o corte operado por Inês Dias é velado, só depois da conjunção o percebemos. A ausência de sinais gráficos fizera com que não houvesse cortes no texto de Pizarnik; as maiúsculas na copulativa imprimem à composição um ritmo de continuidade. Inês Dias, ao invés, pontua. A conjunção inicial pode levar-nos a tentar continuar no ritmo que trazemos de antes, mas a vírgula patenteia a interrupção, trazendo o poema do hemisfério sul para o hemisfério norte. O grupo móvel “de repente” assinala a rapidez com que se interrompe o contínuo a que nos poderíamos sentir tentados.

Não sabemos de onde, nem de quem é a carta, nem sabemos que “manhã eterna” (v. 2) é esta, sabemos só o carinho expresso no advérbio “docemente” (v. 3). O adjetivo “eterna” (v. 2) não é só da manhã, é do lugar – quase – físico: a rua; que parecia apenas acabar onde a terra termina. O uso da metáfora na descrição pictórica pressupõe que a eternidade deveria transcender a infância, mas somos logo interrompidos por uma frase incompleta: “No sorriso sempre calado/ excepto para as plantas e as crianças/ da minha avó.” (vv. 6-8); o verso do meio parece um modificador do nome apositivo, cujas vírgulas foram trocadas por espaços. Mas o que há no sorriso da avó? Sabemos como o sorriso era, e talvez esta rua existisse também nessa expressão facial. Depois, muda-se a perspectiva e um verbo no pretérito perfeito mostra-nos como o *eu* adulto espreita para o *eu* criança. Lembra como tudo era alto, ou como o *eu* era baixo. O travessão destaca os objetos ordinários, as práticas comuns que concretizaram, que concretizam, o quotidiano da infância do destinatário da carta.

A felicidade nostálgica da primeira estrofe é contrariada com a conjunção adversativa “Mas” (v. 13) da segunda. Contradiz também o ritmo rápido inicial do poema impresso pelas quatro frases. Agora só temos uma. Muda-se o ritmo como se muda de perspectiva. Somo agora adultos e substituímos o ritmo desenfreado que é a infância pela ponderação e calma da idade. Nesta estrofe já temos uma referência ao tempo, e à degradação que lhe é inerente, especialmente nesta “Rua da Infância”. Quando o *eu* reflete sobre o tempo que já passou desde estas recordações e sobre os objetos que povoaram o seu dia-a-dia infantil, observa a ruína da confiança que estes lhe davam. Assim, já não há nenhum sítio onde possa “deixar confiadamente o coração/ para ir correr mais leve” (vv. 20-21).

Esta é a forma que Inês Dias escolhe para entrar no mundo dos livros, e foi uma apresentação completa à sua poesia. Começa com algum tipo de esperança, de positivismo para logo depois o desmoronar, o contrariar e nos apresentar ao seu dia-a-dia atual.

Na página 11 temos a composição “Abel de Freitas”. Somos removidos da infância do sujeito poético – os poemas que antecedem fazem referências à pequenez do *eu*: “Rua da Infância”, “Ágata” e “A Minha Primeira História de Portugal” – e apresentados ao presente. A epígrafe escolhida para inaugurar este poema pertence a Jules Renard, ao final do seu poema “Les Arbres”:

Je sais déjà regarder les nuages qui passent.
Je sais aussi rester en place.
Et je sais presque me taire.
(*idem* p. 11).

Com o primeiro verso do poema da autoria de Inês Dias, são exemplificados os movimentos cíclicos e de ligação que constroem o quotidiano: “Amavas tanto as árvores” (*ibidem*). Estes gestos podiam ser a infiltração da *pop culture* no território poético, mas ainda não é. O trabalho do espaço em branco que envolve os poemas entranha-se nos versos e guia a leitura, obrigando-nos a associar “les nuages” e a quietude a Abel de Freitas. É com estes e com as árvores, conchas e outros objetos banais que se constrói um quotidiano que voa entre o amor e a saudade. Mas o mais acutilante no poema é a nostalgia que advém da morte. Os verbos que referem o *outro* estão no passado, exacerbando a sua ausência:

“(…). E talvez por isso
nos pareça tão injusto abdicarmos
até do teu nome, chegarmos
ao último documento em que
a tua assinatura resgatava o mês.”
(*ibidem*).

É a assinatura – H. Lefebvre defende que a vida quotidiana está organizada por burocracia; portanto quando esta falha [como é o caso] algo se desmorona neste dia-a-dia; podendo até ser todo o quotidiano em si – que evoca os vários gestos que, não só faziam parte do quotidiano, como também permitiam a construção do *tu*. Esta quebra de ciclo, este estilhaçar da rotina, representa uma injustiça. Para que alguma ação, tão insignificante como assinar algo, possa ser lembrada, tem de ser repetitiva no mínimo – de modo que se enquadre no ciclo dos dias – por isso é injusta.

Esta iniquidade é da esfera íntima do *eu*, e por isso fora do nosso alcance enquanto leitores. Desta forma, nada faz mais sentido do que o poema seguinte – “*Et Nunc Mante In Te*” – ser uma configuração deste imo.

O título desta composição de Inês Dias é também o do diário íntimo de André Gide, em que este expõe os seus sentimentos pela sua amada Madeleine. Mas qual será a importância desta intertextualidade? Iniciado com uma apóstrofe, o poema de Inês Dias parece uma entrada de um diário ou de uma carta: “Meu amor,” (*idem* p. 13). A citação anterior é um verso apenas. Como é que se distingue um do outro? A diferença mais notória é como cada um dos artistas prefere divulgar a sua arte. Enquanto o autor da prosa, neste diário íntimo, partilha com o leitor a sua relação, ou seja, concede um lugar de *voyeur*, de intrusão permitida à sua vida, para o seu dia-a-dia; Inês Dias escolhe partilhar em verso. Ambos concedem ao leitor um lugar privilegiado: A. Gide aos seus sentimentos pela sua amada, Inês Dias ao seu quotidiano. “Through this residue of culture (not to be confused with what is officially known as ‘cultural’), our society’s inherent unrest becomes a social and intellectual phenomenon.” (Lefebvre, 1968 p. 82). Onde se inserem cada uma destas obras? Como resíduo ou como culturais?

Os objetos que noutros poema foram mencionados como auxiliares a criar e manter o quotidiano e a infância, neste poema são atos:

Nada mudou, mas falta
a mão para acariciar o gato
e acolher a ninhada secreta,
o sorriso que enchia o tanque
e fazia crescer a horta.

Já ninguém apanha as laranjas mais altas
ou usa a sombra da nogueira.
E até os ciprestes se tornaram redundantes
ao ponto de os abatermos:
a ausência diz-se melhor no esplendor
inútil das rosas sem esse olhar,
nas papoilas raras que duram
o tempo de uma fotografia.
(Dias, 2011 p. 13).

Nestas duas estrofes o leitor é convidado a debruçar-se sobre o quotidiano do *eu*, que parece já não lhe pertencer. À semelhança do que acontece com o diário íntimo de Gide, é-nos concedido um lugar de *voyeur* para este lamento fúnebre. São enumerados metaforicamente os gestos mecânicos que alguém perpetuava. Nos versos 4 e 5 é atribuída ao *outro* a capacidade de encher de vida tudo o que está em volta, como se a fonte e a horta fossem extensões do seu *eu*. Note-se como a tónica no uso verbal do imperfeito faz

com que esta “falta” se abata sobre o poema. O adjetivo “redundante” está associado apenas aos ciprestes (segunda estrofe), mas parece que os gestos enumerados antes, as carícias, o sorriso, o acolher, se tornaram infinitamente supérfluos. O quotidiano deixa de fazer sentido. Está vazio face a esta perda e o *eu* encontra conforto ao enumerar os vazios que sente no seu dia-a-dia.

“Your Funeral My Trial” retoma as ideias dos poemas anteriores. Temos outra vez a intertextualidade: este é o nome de um álbum de Nick Cave de 1986; tanto pode ser uma música de fundo para a leitura como para a fruição do quotidiano do *eu*. Através da anáfora voltamos a ter motivos fúnebres:

O morto fica mais só
quando quem fala lhe rouba
a última memória desse barco
desmesurado da infância,
construído sem vista para o mar.

O morto fica mais só ainda,
quando quem ouve se esquece da música
para escolher o seu próprio funeral,
alinhando convidados e preferindo coroas
de plástico a condizer com as lágrimas.

O morto fica mais só ainda, se possível,
quando me distraio com o mel da luz
nos vitrais ou sigo o gato amarelado
para quem a morte é apenas uma questão de
sobrevivência, talvez um jogo, se algum rato
finge entregar-se com prazer às suas garras.

Hoje, pela primeira vez, não me chegam
os dedos para contar os meus dias de veladora.
Mesmo sabendo que nenhum ritual nos consola,
tento apaziguar a terra que se abre a meus pés,
plantando cravos condenados que nunca voltarão a florir.
E invejo secretamente o morto, porque já não precisa de
conhecer a flor preferida de ninguém:
pode simplesmente deixar-se estar,
na certeza de que o chão não lhe voltará a falhar.

Os mais sós, afinal, são sempre os sobreviventes.
(*idem* p. 14).

Este morto liga-se com a rua que escorre docemente de uma carta. Se “Rua da Infância” parecia terminar no mar, a solidão aumenta quando esta memória é roubada por “quem fala” (v. 2), “quem ouve” (v. 7) “quando me distraio” (v. 11). Como é que um morto fica mais só? Não será esta solidão inerente à morte?

Quando o sujeito poético diz “o morto” não refere um cadáver, mas evoca uma memória. À medida que a imagem se vai desvanecendo, assim como as outras pertencentes à infância, a solidade abate-se sobre a reminiscência de alguém. No entanto, também o “barco/ desmesurado da infância” (vv. 3-4) que foi “construído sem vista para o mar” (v. 5) contrasta com a cor azul do oceano, que pode significar esperança, e este “morto” nunca a teve.

Há novamente um movimento vicioso de relação. À anáfora é acrescentado um advérbio, para se sublinhar a solidão que aumenta pelo esquecimento, pelo olvido da música para se focar no “seu próprio funeral” (v. 8). A solidão do morto é reforçada em todas as estrofes através da construção anafórica, para que se consiga criar uma hipérbole – de certo modo – transportando, e aumentando, de estrofe em estrofe este sentimento. Se antes enfatizou a falta de esperança, agora o *eu* imprime falsidade aos gestos mecanizados que se propagam em funerais. Esta estrofe é apenas uma frase, e na oração subordinada final compara as flores de plástico ao choro dos contubernais, porém não serão todas as ações que se realizam num funeral falsas? O morto não participa, apesar de ser o convidado principal, e os gestos – o choro, as flores – são para ele, mas não lhe pertencem.

Na terceira estrofe, o sujeito poético também é culpado porque se distrai com a luz e com o gato. Esta abstração apresenta-se a meio, incompleta: o sujeito poético para de refletir sobre o morto para pensar sobre a morte em si. Pode-se fazer uma associação ao poema de Fernando Pessoa “Gato que brincas na rua”, visto que ambos os *eus* chegam à mesma conclusão: “a morte é apenas uma questão de/ sobrevivência” (vv. 14-15) para o felino e para nós: um não o sabe e o outro é obcecado. O sujeito poético que Inês Dias cria não parece atormentado com a sua consciência, mas sim atormentado pela falsidade do luto e da morte.

Este sentimento de falsidade acompanha-nos para a quarta estrofe, porque os gestos obrigatórios apaziguadores da dor continuam. Começa-se a pressentir o desalento que se abate sobre o *eu*: perde a terra que o suporta enquanto o outro talvez seja enterrado. Assim, o poema culmina num sentimento de inveja face ao morto, que deixou de existir, e o último verso da composição é também a última estrofe: “Os mais sós, afinal, são sempre os sobreviventes.” (v. 26); porquê? Para além de um elogio fúnebre à morte, este poema pode também ser um fôlego de exaspero com o mecanicismo dos rituais a que a morte e o luto obrigam. Quando acontecem, o quotidiano muda e as “práticas comuns” que outrora o construíam passam a ser outras e, talvez, em vez de ser dia-a-dia os dias passem a ser “dias de veladora”.

Vejamos agora a forma. Na mancha gráfica salta à vista a pequenez da primeira estrofe: cinco versos curtos que, embora ainda cinco, se alongam na segunda, para se tornarem mais, e mais longos nas estrofes seguintes. Alongando o verso, diminui-se a cadência da frase, o ritmo, o tempo. É o tempo que passa que se alonga e que alonga a tristura do sujeito. Ou talvez esta forma reflita a necessidade e confiança que são depositadas nos rituais que agora fazem parte do quotidiano, o que faz com que estes se tornem em gestos maquinais que permitem ao dia – e quiçá ao *eu* – avançar.

Com esta ponderação sobre os ritos somos levados para o jardim onde um casal amou: “O jardim (em) que mais ameí” (*idem* p. 15). O sujeito poético deambula pelo pensamento e tropeça nas visões que tem desse viridário, mostrando como o espaço físico está sempre aberto a interpretações: era tão pequeno que cabia no gemido que o banco fazia quando os transeuntes se sentavam. Apesar desta alomorfia inerente à memória, a tristeza não abandona o *eu*, mesmo quando olha esperançosamente para as crianças: “Os miúdos eram os de sempre,/ o futuro à exata distância/da bola que passavam logo a outro,/assustados com a responsabilidade/dessa posse demasiado leve.” (*ibidem*). Somos constantemente assaltados pela recordação da morte e da fugacidade do tempo:

O único dia que lá regressei sem ti
foi como saber outra vez que ia morrer.
Os céus não se rasgaram, ninguém se calou
para me deixar passar, nem secara
a fonte subitamente ao centro.
Ainda insisti num banco com vista
para o nosso, sem folhas a cair ou pássaros
que me emprestassem o consolo
impossível da sua sombra. Mas o sol
era agora uma arma descarregada,
contra a qual já não precisava
da muralha do teu corpo e tive
a certeza absurda de que tudo
iria continuar sem nós, e eu sem ti.
Era apenas uma questão de evitar o jardim
do mesmo modo que pago para fugir
à morte, escolhendo trajectos que me façam doer
todos os músculos, excepto o coração.
(*idem* pp. 15-16).

Esta é a estrofe que termina o poema “Troubador”, e para além da consciência da mortalidade do *eu*, reconhecemos como os hábitos partilhados – como ir ao jardim – deixam de fazer sentido quando sós. O sujeito poético pensou que o mundo notaria a diferença desta sua nova solidão, mas nada se altera à sua volta, o mundo continua igual.

O que mudou foi o quotidiano do *eu*. Este aceita que as suas “práticas comuns” estão em constante mudança e ainda admite que pretende fugir à morte estando disposto a pagar para o ajudarem a adiar a esse *fim*.

Após este poema, as metamorfoses da morte continuam a aparecer. “Requiem por um Pássaro e um Autocarro Perdido” parece um poema sobre tudo e sobre nada. É dedicado a “*esse outro pássaro*” (*idem* p. 18) passando algum carinho. O poema começa com uma construção metafórica: “Mais um dia/ em forma de pássaro morto.” (*ibidem*). O que é um dia destes? Talvez um dia já carenciado de esperança, um pássaro morto não voltará a voar nunca, e o voo representa algum sentimento de liberdade que desaparece – talvez – quando o *eu* se apercebe da sua própria mortalidade. Para além disso, *requiem* é uma missa da igreja católica para os fiéis defuntos, mas será que um pássaro e um autocarro perdido são defuntos? E serão fiéis? Se em poemas anteriores vimos que o sentimento de conforto dos hábitos e gestos diários podiam brunir a morte, quando estes são interrompidos – e talvez findados – os objetos que compõe o quotidiano seguem o mesmo caminho e começam a decair, tornando-se defuntos. O facto destas coisas serem comuns no dia-a-dia – aves há em todo o lado e autocarros também – imprime uma fidelidade e uma constância a estes *fiéis defuntos*.

Logo após esta reflexão sobre os objetos do quotidiano, temos um poema que partilha o nome – ou talvez o “roube” – a uma música de Ray Charles de 1960: “Come Rain or Come Shine”. A música canta uma história de amor inabalável que pode transmitir algum sentimento de positivismo face à vida ou ao que aguarda ao *eu*. Isto não acontece visto que o primeiro verso do poema é “No fundo é isto: espera-se.” (*idem* p. 19). Mas pelo quê? Ou por quem? Neste caso, pelo fim inevitável do ser humano. Ao longo deste poema o sujeito poético enumera vários gestos que se fazem enquanto se aguarda:

Escrevemos incuravelmente
a história dessa espera, mas
nunca se chega ao fim da rua
mais escura do passado,
nem se despe por completo o luto,
sempre outros os mortos, sempre igual a si,
a morte. (...)
(*ibidem*).

Apesar de o sentido do poema não se relacionar por completo com a música, esta pode representar alguma ação que se faz, ou que se ouve enquanto se espera.

O poema termina com o *eu* a chegar à seguinte conclusão: “Não interessa,/ o poema não deixa de ser o mesmo.” (*ibidem*). Enquanto a letra de Ray Charles canta um amor inexorável, o poema de Inês Dias também o faz, mas canta uma relação diferente: do *eu* com a morte. Espera-se a morte e a morte espera-nos, acabando por ser uma parte integrante do quotidiano. Continuando na corrente deste pensamento e a trabalhar esta mesma relação falamos de prazeres:

CEMITÉRIO DOS PRAZERES
Para a Golgona e o Diogo

Sim, a vida é tantas vezes
um carro alheio que nos obrigam
a conduzir. E o amor
um casaco que nos pousam
sobre os ombros, como se isso bastasse
para reanimar o coração
quando tocamos às portas
e ninguém responde.

Mas agora que já passou
o dia mais longo do ano
e a noite apaga todas as sombras
do caminho, os amigos emprestam-nos
o seu peso, puxam-nos os cabelos
e o olhar até aprendermos de cor
o código de acesso ao mundo.
Sabemos finalmente quantos somos.

Olhamos de frente o muro que deixa
entrever algum anjo cansado
de velar o sono eterno dos homens
e podemos virar as costas:
continuamos, por enquanto, do lado de fora.
Sobreviveremos à demasiada solidão,
mesmo que nenhuma outra porta
se venha a abrir para nós.
(*idem* p. 21)

A comparação que abre o poema expõe a maior consideração que se tece face à vida: a falta de escolha. A primeira estrofe é constituída por duas frases: uma que expressa a ideia da falta de livre-arbítrio, e a segunda explica como o amor é uma mera ilusão. O gesto de pousar um casaco nas costas pode-se apresentar como uma “prática comum”, porém temos sido apresentados a um quotidiano que se encontra em vertigem e este *amor* é explicado pelo sujeito poético como uma distração dessa queda. Ou seja, este ato assemelha-se mais aos rituais que vêm com a morte, cujo objetivo é atenuar a dor dos vivos. Será que este sentimento de desalento se perpétua no resto do poema?

A segunda estrofe começa com uma conjunção de oposição e o sentimento de solidão ao qual já estávamos habituados dissipa-se. Se “o dia mais longo do ano” (v. 10) já passou, não é necessária a espera para que ele acabe (como vimos antes), e todos os males que “as sombras” (v. 11) podem acarretar desaparecem. O obscuro, o fora de vista, o desconhecido cria um certo receio no sujeito poético, assim como – talvez – a morte, no entanto agora foi tudo contrariado. Esta reviravolta acontece por causa da presença ritualística do *outro*: dos amigos. São estas presenças que permitem um retorno à vivência do seu quotidiano e que o tentam afastar do perigo da queda (da vertigem) em que se encontra continuamente por causa da ausência que tem vindo a ser reconhecida ao longo do livro. Qual será o “código de acesso ao mundo” (v. 15)? Talvez só através da comparsaria, da entreajuda inerente num grupo e da segurança nos números que lhe conseguimos aceder.

Com este “código” (v. 15) sentimos algum tipo de esperança. Nesta terceira estrofe há um certo eco de religiosidade, mesmo que esteja “cansado/ de velar” (vv. 18-19) a morte. Talvez por causa desta cansaço seja mais fácil ignorá-la [a morte]. A predileção pela primeira pessoa do plural, mesmo que se esteja a referir aos amigos, permite-nos entrar nesse círculo íntimo exclusivo. Ao habitar-mos neste poema somos contagiados pelo ignorar, evadir, fugir da morte, que acaba por se constituir como um objeto metafísico do quotidiano. Esta corrida faz parte do dia-a-dia ajudando-o a ser contruído e consolidado.

Os poemas seguintes, que se juntam de modo a erguerem uma conclusão (ou talvez um presságio para o seu próximo livro), levam-nos a passear através de sítios memoráveis. Estes continuam pautados pela morte, suscitando o sentimento nostálgico que já faz parte da poesia de Inês Dias. O penúltimo – “Joaquim e Judite” – descreve o peso que uma despedida tem, seja temporária ou permanente: “Queria despedir-se junto ao mar,/ mas as partidas são tão imperfeitas” (*idem* p. 24). Quiçá este poema fora escolhido como uma forma de preparação para terminar o livro: despedir-se dos leitores. E a última estrofe do derradeiro poema – “Lapinha” – é a seguinte:

E o medo torna-se subitamente
navegável, mas de minúsculas
e carnudas conchas estendido
a nossos pés, para que possamos
sempre caminhar sobre
as águas.
(*idem* p. 25).

Inês Dias termina o seu primeiro livro com o *nós*, pondo-o/nos no mesmo patamar que Jesus. Nesta estrofe ecoam todas as outras que lhe antecederam: ao caminhar continua-se a viver depois de um ciclo estilhaçado pela ausência.

Esta é a primeira etapa da sua publicação a que temos acesso. Somos levados para um *quotidiano* repleto de perdas e de ausências, e através das “práticas comuns”, dos seus gestos maquinais e ritualísticos e ainda com os objetos que enfeitam e constroem os dias, aprendemos a habitar este “lado de fora” (*idem* p. 21). No entanto, será que esta vertigem que sentimos ao povoar este quotidiano se repete nos seus outros livros?

2.2. – *In situ*

Este livro tem uma nova configuração: está dividido em três partes e existem quatro imagens a dividi-las. A obra constrói-se à volta da “economia de perder” (Dias, 2012, p. 9) e a capa – que parece ser uma estátua a rezar que segura nas mãos entrelaçadas um ninho – parece um presságio para a segunda parte do livro “E as Estátuas”. Será que ao segurar no ninho, a estátua perde a sua beleza? Mas não ganha um novo propósito?

POSTAIS DO FIM DO MUNDO

*“I’m half alive
And it’s driving me mad”,
Na voz de Billie Holiday*

[...]

Talvez por isso tenhas adoecido
primeiro, todo o corpo tornado
de novo raiz para eu ser agora
este fruto esvaziado pelos pássaros:
a minha introdução à economia de perder.

[...].
(*ibidem*).

À semelhança do poema “Abel de Freitas” do seu livro anterior, o primeiro poema deste livro começa por se dirigir a um *tu* que suscita novamente a saudade melancólica causada pela ausência (de uma coisa? de alguém?): “Sempre me exigiste metade.” (*ibidem*). A partir da primeira frase sentimos as parecenças, mas ao contrário do seu antecessor este não se embrenha tanto na epígrafe. A música de Billie Holiday conta a história de como um *eu* foi abandonado pelo seu amor e de como os amigos o ajudaram a ultrapassar essa dor – ressoa “Cemitério dos Prazeres”. Mais uma vez, o sujeito passa pela perda de alguém enquanto se perde a si mesmo: “fruto esvaziado pelos pássaros” (*ibidem*).

Se no livro anterior se falou sobre os ciclos repetitivos que os gestos e as “práticas comuns” estabeleciam dentro – e fora – dos poemas, esta contaminação entre obras e poemas deixa antever que estes fenómenos regulares são implicados em e entre os livros. Não é só o tom melancólico e triste que se repete, é também a forma que se escolhe para lidar com a melancolia e a tristeza: a evasão. Entrando numa casa com “As invasões bárbaras”, apesar de não ser tão confortável como outras que fomos visitando, o *eu* convida-nos à abstração:

E cá dentro já não é a casa

que se aquece sem nós,
antes o negro ao fundo do negro,
sem almofadas nem gato que nos afaguem as mãos.
(*idem* p. 10).

O que aconteceu a esta casa? Ficou vazia e fria, já não é um lar. Os pequenos acontecimentos que nos são contados e descritos são de extrema importância: são estes que aquecem a casa. Os cacos, os restos da rotina do *eu* é que a habitam e através do caminho sinuoso a que estes nos obrigam chegamos à seguinte conclusão:

Só os sonhos prosseguem na sua metastização
tranquila, política de terra queimada
à volta da nossa ausência,
para deixar um império urgente em herança.
(*ibidem*).

Só o que não existe é que se mantém igual e os devaneios, aspirações é que se proliferam.

CONVENTO DOS CAPUCHOS
“*Esperar, sentir, morrer, adorar.*”
Juan Hidalgo

São formas de cair também:
o roçar insustentável de dois rochedos
suspensos, o pássaro que se confunde
com a folha abatida pelo vento.

As portas baixas em torno da
Morte, graffiti distraído numa parede,
induzindo à genuflexão, ao contrabando
da luz coalhada pela cortiça.

Alinhar palavras como quem ata
lençóis para escapar ainda
da torre em silêncio, sem livros
nem memória de antes do sino.

E, no final da passagem,
os pulmões docemente inundados
de mar, capela imperfeita à beleza
de que nos querem salvar.
(*idem* p. 11).

É o primeiro poema com nome de sítio – que tanto pode ser na margem norte ou na margem sul do Tejo – deste livro. Na música da epígrafe, Juan Hidalgo conta a história do seu sofrimento e luto causado por um amor. Na primeira estrofe parece que começa uma enumeração sobre formas de cair, porém o advérbio expressa uma ideia de similitude, integrando a citação inicial no próprio corpo: esperar, sentir, morrer e adorar

são formas de cair. Mas cair como? As outras formas de cair que o *eu* nos apresenta têm uma coisa em comum: nenhuma é descrita como estando assente no chão e parece que são todas criadas à base de eufemismos, nomeadamente na segunda estrofe. Assim, este “cair” talvez possa ser um aperceber-se da sua condição.

Apesar do ponto no final da primeira frase [estrofe] que pode induzir em erro, este cômputo de trivialidades não cessa. Na segunda estrofe, temos uma referência a “portas baixas em torno da/ Morte” (vv. 5-6), o que poderá isto ser? Uma porta tanto pode ser uma entrada como uma saída, mas ao serem baixas podem-se tornar de difícil acesso, quiçá só se consigam atravessar rastejando, ou de joelhos (“genuflexão” (v. 7)). Estas podem ser campas, quem entra está deitado e simboliza a morte – talvez. Repara-se como o nome comum está grafado com maiúscula (v. 6), acrescentando-lhe um valor simbólico, o que faz com que transcenda a imagem do ceifeiro. Apesar da indução a um ato de devoção (ajoelhar) – verso sete – interrompe-se, e com visão de um *graffiti* (v. 6) que nos distrai do peso simbólico, atenua-o. A luz irregular acrescenta o fantasmagórico a esta imagem dando aso a várias alternativas de evasão da morte.

Na terceira estrofe, Inês Dias parece aproximar o ato da escrita com “práticas comuns”. A ação de “atar lencóis” (vv. 9-10) parece fazer parte da espera, ou do preenchimento da mesma, como vimos anteriormente. Apesar de poder representar algum tipo de ação para se evadir a morte, é impossível não pensar nas mortalhas com que se atam os mortos. Mas é usada para fugir do silêncio, da ausência. Sendo assim, que memória é esta de “antes do sino” (v. 12)? Não sabemos, mas talvez seja o som que marca o final de uma missa que recupera a rotina feita a dois.

Por fim, a quarta estrofe anuncia o próprio final do poema através da conjunção “e”. Para além de poder tentar concluir, a primeira palavra prova que toda a composição é em si uma enumeração de “formas de cair” (v. 1). O sujeito poético está a deambular nestas formas e só termina quando vê a última “no final da passagem” (v. 13). Mas que passagem será esta? Acredito que possa ser a passagem pela vida, porque a última forma de cair é uma “capela imperfeita” (v. 15). Esta pecha contrasta com o sentimento de doçura que o mar dá ao *eu*, mas o afogamento impede a respiração, o que inevitavelmente leva à morte. Contudo, falamos, lemos e vemos formas de evasão, distração da morte nos poemas de Inês Dias, mas agora transparece a calma face à iminência da morte. Porque é que o *eu* se sentiria calmo com a morte tão próxima? E, poderão as “formas de cair” (v. 1) ser formas de morrer?

Com “*Et Misericordia*” somos transportados para uma sala de espetáculos e sentamo-nos ao lado do *eu* para assistir a um concerto de Bach: “No palco, os dois solistas parecem,/ uma mancha de sangue e um corvo.” (*idem* p. 12). No outro lado está um cego que “sabe exactamente/ a que soam as vozes dos anjos” (*ibidem*), talvez como não tem distrações (tais como os “*graffiti[s]* distraído[s]” (*idem* p. 11)) consegue aceder a um patamar diferente – não superior – do nosso. Somo levado para a mesma conclusão que o *eu*, pensamos num passado – distante, talvez – em que também eramos crente. A crença vem da prática artística: “tocava harpa” (*idem* p. 12). O silêncio corrói-nos de tal modo que reclama “o seu rebanho de sombras.” (*ibidem*), e as considerações sobre o ocaso da vida retornam.

A música não só é um *fundo* para a repetição tácita destas “práticas comuns” - tais como a criação artística –, como também refugia o *eu*. Na segunda estrofe um nome próprio está grafado com letra minúscula, podendo simbolizar a menorização da crença, e da consequente fé, que deriva da consciencialização da mortalidade humana. Desde que a morte foi retirada do foro público (na Idade Média era comum ver cadáveres pelas ruas), saiu também do quotidiano das pessoas, e agora só volta quando é uma perda próxima. Como já não é uma lidação diária, as reflexões sobre esta fugacidade, sobre este fim tornam-se cada vez mais comuns.

Para além de toda esta tentativa de construção de um quotidiano habitável, Inês Dias também cria um ambiente confortável pelas dedicatórias que constam nos seus poemas – e livros. Se a memória é elementar nestas composições, os elementos paratextuais, tais como os nomes de família (como veremos de seguida) contribuem para a formação de uma linhagem, da qual nós [leitores] fazemos parte. Os poemas que se seguem são dedicados ao avô e à mãe (de Inês Dias ou do sujeito poético?). A primeira dedicatória é ambígua:

E Lucevan le Stelle

Para o meu avô,

os verdes na banca eram o real,
sem regresso ou poesia,
e a expansão acabara de novo
ali, no Cais da Ribeira,
quando a amada partira,
levando-lhe no nome a liberdade.
(*idem* p. 13).

Por norma, todas as dedicatórias nos seus livros e poemas têm aparecido em itálico, e são parte integrante do texto que auxilia a interpretação, mas em nada tem haver com o seu

conteúdo. Como por exemplo: o poema “Cemitério dos Prazeres” é “*Para a Golgona e o Diogo*” (Dias, 2011, p. 21) e apesar de o sujeito poético falar com um *nós*, estas duas pessoas não são descritas no poema, nem fala sobre elas – podem fazer parte do *nós*, mas não é um trio exclusivo. Com o poema “*E Lucevan le Stelle*” a primeira linha após o título é também o primeiro verso do poema. Estamos a ser apresentados a histórias curiosas da família do *eu*.

Neste poema, a ambiguidade não permanece, mas a parentela sim:

*Para a minha mãe,
que não deixou ninguém ser esquecido*

Do meu bisavô, ferreiro e construtor
de pontes, conheci apenas as iniciais,
gravadas na pedra com que tomara
o último dos elementos.
(Dias, 2012, p. 14).

O *itálico* voltou, e apesar da mãe não ser o tema do poema, logo pelo primeiro verso percebemos que será a família e as memórias que suscitam. Mas vai ainda mais além desta árvore genealógica, pois justifica o porquê das dedicatórias:

(...). Aprendi a bordar
iniciais, às vezes na própria pele,
a construir diques cada vez mais frágeis
de palavras, pontes entre o meu corpo
e a margem dos outros.
(*ibidem*).

Expõe-se a rede de afetos que envolve Inês Dias, e a sua escrita. Para além de mostrar uma quase fetichização pela forma e pelo que a acolhe, isto reflete-se na constatação da importância da memória e da ajuda de quem rodeia o *eu* a ultrapassar alguma adversidade (tome-se como exemplo o poema “Cemitério dos Prazeres”: “(...), os amigos emprestamos/ o seu peso, puxam-nos os cabelos/ e o olhar até aprendermos de cor/ o código de acesso ao mundo.” (Dias, 2011, p. 21)).

Todos os poemas desta parte, para além de ecoarem a morte, também reconhecem a importância da memória e vejamos a última estrofe do derradeiro poema “A Morte”:

Meio milímetro de urgência,
na memória de cada célula,
separando a morte e a vida revisitada
antes da morte, de novo e para sempre.
(Dias, 2012, p. 17).

Estes quatro versos reforçam os pontos que foram levantados até agora, hiperbolizando a importância da reminiscência. Perspetiva a vida na medida em que não reconhece se

vivemos o presente, se nos lembramos dele nos momentos que antecedem a morte. Depois, temos a imagem de um pássaro morto como conclusão desta parte. De que forma é que as imagens, e a imagética evocada pelos poemas da primeira parte dialogam com a segunda? Logo através dos títulos temos a primeira ligação, uma enumeração: “A Morte” e “E as Estátuas”; e ainda se ligam pela “imagem do instantâneo fotográfico” (Martelo, 2012, p. 115) que Rosa Maria Martelo vê nesta segunda parte.

Aqui somos convidados a passear com o sujeito poético, a ver estátuas, jardins e miradouros aos quais o *eu* associa vários episódios, sentidos e sentimentos. De acordo com M. de Certeau (1984):

On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts. In contradistinction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a "proper." (p. 117)

Sendo o espaço “um lugar praticado” (*ibidem*), somos levados pela mão para estes espaços enquanto ouvimos o diálogo com e sobre os viridários. “E as Estátuas” é inaugurada com uma imagem de folhas à deriva (Dias, 2012, p. 24), marcando o primeiro passo de entrada nos jardins para as vermos. Com “Vento Garrôa” (*idem* p. 25) vamos para o ano de 1954 e ouvimos a conversa alheia do *eu* com um *tu* (as primeiras palavras do poema são “Ouve-me tu, desta vez.” (*ibidem*)). O poema é a expressão de vontades do sujeito poético e das suas angústias, do que quer e não quer:

não quero mais coincidir
com o tempo,
agora que deixei de coincidir
com a minha língua.

Quero um amor que tenha
a lealdade de um cancro,
que alastre apenas dentro de mim
e me escolha os ossos
com dedos ligeiros mas demorados
de nódoa negra.
(*ibidem*).

Este ambiente intimista, criado pela conversa, parece exacerbado pelo subtítulo: “[Parque Eduardo VII, 1954]”. Parece uma legenda de uma fotografia, brinca com a visualidade deste poema. Os *não quereres* do *eu* são considerados “compromissos com o absoluto” (*ibidem*), mas como? O que é o absoluto? Talvez seja o compromisso de viver, de continuar a criar o quotidiano e de nos se mantermos como *vivente*, como algo que sobra.

No final deste poema o sujeito poético admite que seguirá este *tu* até ao final da vida, ou da voz:

Diz-me o sentido
e seguir-te-ei,
de palavras levantadas contra o frio,
até chegar o som da espinha
quebrada como um livro
que se cansou de ser aberto.
(*ibidem*).

Depois de entrar na segunda parte, reparamos que todos os poemas se encontram associados a locais: a parques e a certas épocas ou anos.

“Vento Garrôa” - Parque Eduardo VII, 1954;
“Tritão” - Jardim da Sereia, séc. XVIII;
“Figuras de Criança, Rapaz e Rapariga” - Parque Eduardo VII, 1965;
“O Segredo” - Jardim Amália Rodrigues, 1961;
“Prometeu” - Jardim Constantino, 1923;
“Cão” - Jardim das Colónias, 1906;
“Filha de Rei Guardando Patos” - Jardim da Estrela, 1917;
“Adamastor” - Miradouro de Santa Catarina, 1927 e
“Menina Calçando a Meia” - Estufa-Fria, 1966.

Qual será significado disto? A lista acima parece um inventário das várias estátuas que povoam os espaços verdes lisboetas e de quando foram criadas/expostas ao público. Para além de inventar um itinerário pela capital, esboçam uma geografia íntima através das transformações e deslocações que os lugares sofrem. Assaltado pelas recordações e afetações dos locais, o sujeito poético partilha-as connosco.

Tanto como no poema acima como no seguinte interpela-se um *tu* expressando o que quer:

Quero-te assim.
Com as pernas que nunca tive
para te seguir
e todos os dedos que fui
amputando, do lado do coração,
em castigo por não te saber tocar.

Assim, de cabeça finalmente perdida
para te explicar apenas
o essencial –

não há palavras
suficientes a este amor.
E um poema, mesmo de pedra,
também passa, a menos que
te ganhe para sempre os olhos.
(*idem* p. 26).

Se antes o sujeito poético concluiu que seguiria o *tu* caso este lhe dissesse “o sentido” (*idem* p. 25), agora admite a sua derrota face à incapacidade para o acompanhar. No entanto, transporta os desejos que tem consigo mesmo para o *outro* através das pernas e dos dedos. Apesar de não ter a sinalização típica [:], a primeira estrofe é uma enumeração de *quereres* que parecem físicos, mas são ambições face ao viver. O *eu* projeta a imagem que pretendia de si mesmo para o *outro*, retirando o sofrimento e as punições que se atribuía.

A segunda estrofe começa como se fosse concluir, o advérbio antecipa um final que apenas se apresenta na outra estrofe. Como antecipação o *eu* admite que está de “cabeça [...] perdida” (v. 7) para concluir: partilhar com o *tu* o essencial. No entanto, esta partilha não se completa porque a conclusão do sujeito poético é que “não há palavras/suficientes a este amor.” (*idem* p. 26). Esta inconclusividade é rematada com o reconhecimento da fugacidade da vida e da efemeridade dos objetos e de tudo o que nos rodeia, a não ser que sejamos consumidos e ganhemos “para sempre os olhos” (v. 14).

O sujeito poético criado por Inês Dias que habita o quotidiano por esta erigido é muito semelhante a um *flâneur* (Baudelaire, [1863] 2006):

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (p. 857).

Toda esta parte de poemas se desenvolve à volta do movimento e do vaguear. Não só o poema é atribuído a um lugar e a uma estátua, como acompanhamos essa movimentação e somos talhados pelos espaços. “E as Estátuas” está repleta pelo que o *eu* não quer e rematada pelo que quer.

Apesar de os dois primeiros poemas trabalharem os movimentos que os sentimentos têm e fazem – que por sua vez auxiliam numa nova construção do quotidiano através das afetações –, com “Figuras de Criança, Rapaz e Rapariga” o sujeito poético puxa o leitor por uma mão para este conseguir ver e sentir – tornar comuns – as experiências:

FIGURAS DE CRIANÇA, RAPAÇ E RAPARIGA
[Parque Eduardo VII, 1965]

Foi preciso saltar uma estação
inteira, virar um século, dilapidar
mais anos do que duas Guerras Mundiais
e uma Guerra Colonial seguidas

para derrotar finalmente
o teu sorriso dessa primavera.

À minha frente, sobram-te agora
os dedos com que sentias,
no escuro, as nossas almas ainda plenas;
e não há palavras que garrotem a tristeza
sem mostrares os dentes em falta,
sem eu contar menos um cabelo teu
até ao infinito.

Mas quando a realidade nos
aborda à mesa, de mão estendida,
traz as unhas dos pés pintadas
de vermelho, sob as saias cansadas.
Pequenas línguas de fogo curiosas,
a troco de uma moeda lambem-nos
o olhar e abraçam a esperança –
monte de sonhos caídos
como as folhas ao centro do jardim,
sem outro vento que as reanime.
(Dias, 2012, pp. 27-28).

Na primeira estrofe evoca-se um passado comum, mas talvez mais português – por causa da referência às guerras– para recordar um sorriso. Este convoca algum conforto, pois a constatação da destruição causada pelo belicismo inquieta o *eu*. No entanto, os estragos não pertencem a coisas físicas (o *eu* não mostra nenhum edifício nem estátua destruída), mas sim aos anos e ao tempo. Temos uma visão do presente (de frente para trás) e, apesar da imagem do sorriso ser alheia, transmite-nos um sentimento de confortabilidade. A associação da expressão facial a uma estação do ano serve também para hiperbolizar a transitoriedade da vida e de tudo o que a compõe. Outra interpretação possível para estes versos inaugurais do poema é a associação destes à arte poética e ao tempo em que esta se insere. Ponderando a altura/era em que Inês Dias escreve as suas composições permitem-na pertencer a tempo – talvez até a um conjunto –, mas não se apresentam como algo completamente novo, apenas singular:

Que as eras mudem, cessem e comecem “a cada minuto” – parece inevitável; isto permite datar os poemas, reivindicar na escrita a pertença a um tempo em mutação – mas não transcender o tempo numa novidade absoluta, ou superação, [...]. (Eiras, 2011, p. 22).

Poderia ser interessante extrapolar dos poemas da sua autoria constatações sobre a arte poética que pertence ao seu tempo, mas para outro estudo.

A segunda estrofe traz-nos de volta para o presente e encaramos a pessoa sobre a qual o sujeito poético constata as mudanças. Parece que esta pessoa que perdeu o seu “sorriso de primavera” (v. 6) é dotada de uma sensibilidade exagerada. O presente é

evocado através do advérbio “agora” (v. 7), mas depois temos o pretérito imperfeito do indicativo do verbo sentir, mostrando que o *outro* é também anterior ao seu tempo, pois sentia as “almas ainda plenas” (v. 9). É também através deste verso que nós conseguimos perceber que, para o sujeito poético, este *tu* está equiparado a um Deus. Reparemos no uso da palavra “tristeza” (v. 10) nesta segunda estrofe. Encontra-se a substituir “melancolia”, à semelhança do que Rosa Maria Martelo já tinha constatado (Martelo, 2012, p. 117). De acordo com Silvina Lopes “a arte é concebida como necessariamente melancólica, pois nela se faz um luto imperfeito que a torna depositária de um afecto melancólico que a realização do espírito deverá suportar” (Lopes, 2011, p. 255), no entanto é mais o pensamento sobre os lugares (e respetivos sentimentos levantados) que evoca este sentimento em nós, leitores.

O sujeito poético admite que não há nada que consiga atenuar o que sente – ao contrário do que vimos no último livro, pois era através da evasão que a mitigação sentimental acontecia – e que ao tentar vê a degradação corporal do *outro* “até ao infinito” (Dias, 2012, p. 27).

À semelhança do que acontece com Deus em “*Et Misericordia*” (*idem* p. 12), temos uma humanização da realidade através da personificação. Apesar de esta não ser uma entidade sagrada, tem-se vindo a apresentar como algo do qual o sujeito poético se abstrai e, através da vista das suas “unhas dos pés pintadas/ de vermelho, sob as saias cansadas” (vv. 14-15), deixa de se apresentar como algo tão ameaçador. É a realidade que também acaba com a esperança (“abrasam a esperança” (v. 20)) e com as projeções de futuro, sem reanimação possível (versos finais).

O *eu*, durante toda esta parte do livro de Inês Dias, parece um vendedor ambulante de retalhos de sítios, espaços e tempos que fazem parte da sua coleção particular – “The ‘colportage phenomenon of space’ is the flâneur’s basic experience.” (Benjamin 1999, p. 418). O próximo poema – “*O SEGREDO* [Jardim Amália Rodrigues, 1961]” – começa com uma epígrafe de Herberto Helder dum texto seu com a finalidade de comentar a arte do cinema e a sua [talvez] beleza:

Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo

a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza. (Hélder, 1998, pp. 7-11).

O poema só tem a pequena frase que começa na quarta linha e termina na quinta, mas cria um diálogo com este ensaio pois os dedos do sujeito poético “já souberam/ de cor a perfeição.” (Dias, 2012, p. 29). Fala com um *tu*, com um *nós*, no entanto nós [leitores] não fazemos parte desse grupo e, apesar dessa exclusão, o ambiente intimista persiste. Algo que também continua é a melancolia (disfarçada de tristeza) criada pela ausência, porém o *eu* já não se encontra sozinho: “Agora ouço outras mãos” (*ibidem*). Esta nova presença não deixa que o sujeito poético se abstraia muito da inexistência pois o outro ficou “com as garras/ cravadas ao de leve na memória” (*ibidem*).

Continuando com estas menções da tristeza/melancolia temos o poema “*PROMETEU* [Jardim Constantino, 1923]” que com a construção anafórica das duas primeiras estrofes refere que *eles* já não a conseguem alcançar. Temos lido outros poemas com referência à fé (pense-se em “*Et Misericordia*”), porém nesta segunda parte ainda não a tínhamos ouvido. Na primeira estrofe a crença é descrita como uma “promessa mansa/ de uma vela de igreja” (*idem* p. 30) e na segunda o sujeito poético conta como *eles* se habituaram “depressa ao espetáculo da morte/ que se regenera quotidianamente.” (*ibidem*). Neste poema o *eu* exclui-se do grupo que se abstrai da morte, no entanto admite que alguém desse grupo “insiste ainda em/ tocar baixinho” (*ibidem*). Na composição seguinte o sujeito poético pensa na morte com carinho – exacerbando a sua exclusão do grupo anterior – propondo a hipótese de “sentir ternura pela morte” (*idem* p. 31).

Em “O Cão”, temos a certeza de que o *eu* prefere a previsibilidade de uma rotina ao imprevisível do desconhecido: “Troquei-o [o Oriente] pela certeza/nocturna do teu regresso,” (*ibidem*). O Oriente é caracterizado como tendo uma “urgência gasta/ de partir, buscar, perder” (*ibidem*) e contrastando com “uma casa pousada no inverno” (*ibidem*) voltamos a ouvir os ecos dos ciclos que erigem o quotidiano. Estes continuam:

Já não nos podem tirar nada:
o castelo estava em ruínas
quando o conquistámos
e da revolução sobrara apenas
a memória doméstica da água cortada,
toda aquela roupa por lavar.
(*idem* p. 32).

Entramos [outra vez] na casa do sujeito poético e somos rodeados pelas tarefas domésticas – ou falta das mesmas – que lhe preenchem o dia-a-dia. Percebemos também o quão

confortável o *eu* se sente rodeado de objetos quotidianos e este discurso íntimo possibilita-nos coabitar nesta casa.

O último poema desta parte começa da mesma forma que o primeiro: a usar o imperativo para ordenar um *tu*: “Não te mexas.” (*idem* p. 34). A valorização do imprevisível continua e pede para que o *tu* não assuste “o sonho” (*ibidem*). Caso não abale a quimera que flutua, a recompensa do *tu* é a vida “ficar à margem” (*ibidem*), não o importunar com as considerações sobre a morte, talvez. Esta parte termina com uma imagem de galhos e de um ramo com um fundo preto.

‘Em todos os jardins da terra os poetas são mortos com a faca da ordem. As estátuas foram degoladas e cobertas de cinza. As últimas flores distanciam-se’

António Barahona

(*idem* p. 38)

É com esta citação de um colega poeta que Inês Dias abre a terceira – e última – parte do seu segundo livro. Note-se a mudança de tom que está latente através desta citação. Se até agora fomos visitando jardins e estátuas, neste momento a degradação aproxima-se e a destruição está ao virar da esquina.

O primeiro poema partilha o título com um romance de Margaret Millar *Um Estranho no meu Túmulo* traduzido por Inês Dias em 2011 para a Averno. Este é sobre uma mulher que sonha com uma visita a um cemitério onde encontra uma lápide com o seu nome, data de nascimento e de morte. O primeiro verso do poema é: “Chegamos tarde a nós.” (*idem* p. 39); podendo implicar que o sujeito poético e outra pessoa chegaram à sua campa, no entanto apenas um se encontra ausente: “(..), e tu cada vez mais/ dentro de mim até não sentir nada,” (*ibidem*). Este sentimento de saudade é exacerbado ao ver os objetos do quotidiano “vazios”:

Para trás, a cova matinal na almofada,
o postal entre a leitura suspensa,
o número a chamar de um fantasma.
(*ibidem*).

No final da leitura deste poema, a saída dos jardins idílicos está completa, e a saudade e as ausências rodeiam-nos. No poema seguinte, existem duas opções para a associação do seu nome: o livro de Manuel Mujica Lainez ou uma comuna italiana; e este começa com “Lá fora” (*idem* p. 40) fazendo com que não se tenha de optar por nenhuma das duas para guiar a nossa interpretação – esta exteriorização pode ser do local ou da leitura. Somos então apresentados a:

um rato
a escavar, a escavar
por entre os séculos.
(*ibidem*).

O que poderá ser este roedor? Para além de ser uma ponte de ligação do presente para o passado – visto que conecta os séculos – é também um agente da ruína iminente que ameaça o quotidiano. Quando mais se vai esburacando e criando túneis nas “escadas” mais frágeis e instáveis se tornam.

How to Disappear Completely

Procurava o destino no fundo
de cada copo. Fazia-lhe primeiro
o cerco com as mãos,
esperava impacientemente que todas
as fontes se esgotassem.
Depois curava-lhe o vazio,
enchia-o de promessas, próximos outonos.
E voltava o rio a correr,
sempre a jusante da sua sede.

No fundo de cada copo, um futuro
diferente, a mesma falsa partida.
(*idem* p. 43).

A primeira frase não só prova o que temos vindo a constatar através de poemas anteriores: que o *eu* prefere o previsível ao imprevisível; como também mostra a repetição tácita deste movimento de procura e de – talvez – renovação de esperança. O poema partilha o nome com uma música da banda Radiohead, que pode servir como som de fundo para este bis, no entanto o advérbio na segunda frase mostra a ânsia de saber do *eu*. O que poderão ser “as fontes” (v. 5)? Talvez possam ser origens de algo, do conhecimento ou da mudança, daí a necessidade de deixarem de fluir. Ao encher o copo de esperança, “de promessas, de próximos outonos.” (v. 7) o ciclo cumpre-se novamente e o rio volta “a correr” (v. 8), voltando as água às fontes e enchendo o copo cujo objetivo é esvaziar. Porém, nunca há uma resposta definitiva do fundo do copo, nenhuma dá certezas e são sempre “a[s] mesma[s] falsa[s] partida[s].” (v. 11), mostrando a reprodução de gestos e prospeções sobre o que virá.

Se até então temos presenciado a repetição cíclica de ações, o último poema da obra mostra como todo o livro é uma repetição, vejamos o primeiro verso: “As trevas couberam todas no postal” (*idem* p. 44); que se liga inevitavelmente com o poema “Postais do Fim do Mundo”, que inaugura *In situ*. Este poema resume todas as partes

visto que é construído através de antíteses, mostrando como todos os poemas se interligam e se afastam ao mesmo tempo.

2.3. – *Um raio ardente e paredes frias*

Em 2013, somos levados para uma casa que Inês Dias criou, com o objetivo de a povoar e de a terminar de construir. *Um raio ardente e paredes frias* é inaugurado com Antonia Pozzi que cria uma imagem pictórica de uma habitação vazia, mas invadida por um “raio de luz” por uma “fresta restante”:

‘[...]’
no último dia
quando um único raio de luz
se derramar pela fresta restante
[...]’
Antonia Pozzi”
(Dias, 2013, p. 5).

Apesar deste transporte poder transmitir algum tipo de conforto, o desalento criado pela antítese desalenta-nos.

O primeiro poema ressalta a importância da memória (outra vez) na medida em que as suas quatro são dedicadas a familiares que “fazem parte da [sua] primeira memória” (*idem* p. 7). Afirma-se que se deve respeito aos anciãos (“A um nome antigo,/ com o sangue afiado pelo tempo,/ devemos pedir segredo,” (*ibidem*)) ao mesmo tempo que nos deixa antever a ruína:

a queda da primeira folha,
promessas de uma noite
mais escura, encrespada.
(*ibidem*).

Por mais conforto que esta promessa possa trazer – imagine-se que a “noite” poderá ser a morte – esta acaba por ser enganosa visto que na estrofe seguinte o sujeito poético alonga-se nos contrastes e diferenças que sente:

Mas aqui até as bocas de lobo são
um desengano em forma de flor,
não como esses lírios em forma de Júlio César,
a estaca no fundo à espera da alma do último inimigo.
(*ibidem*).

É possível vermos agora uma mudança de perspetiva. Se no primeiro livro tínhamos um sujeito poético que evitava pensar na morte através da evasão, agora acolhe-a e a suaviza-a (veja-se como a comparou à queda de uma folha de uma árvore). Apesar da evolução, não deixa de a comparar e associar a objetos da natureza: “o sacrifício da pedra que se abate/ ritualmente sobre as amêndoas,” (*ibidem*); que por sua vez fazem parte do quotidiano. Após apresentar esta imagem, compara a vida à repetição de gestos maquinais

que fazemos quando nos sentamos numa cadeira de baloiço, mas fá-lo como se fosse um aparte do poema:

(Uma vida inteira na órbita
repetida de uma cadeira de balouço,
entre o sol do tamanho de uma baga
poeirenta e a fonte cercada de mãos
que sabem prender sem amarrotar.)
(*idem* p. 8).

A meio do poema, faz-se uma pequena referência à infância através de um ferimento muito comum (“joelho esfolado” (*idem* p. 7)) e o poema termina com a conclusão de que, apesar de acolher a promessa da noite o sujeito poético continua a considerar que a inconsciência é mais confortável:

Nunca mais estaremos tão possuídos
pelo acaso, tão confortáveis junto ao mal,
como antes de o reconhecermos
e destruímos as palavras que o diziam.
(*idem* p. 8).

É assim que Inês Dias escolhe inaugurar o seu terceiro livro e conduz-nos pelas suas considerações até chegarmos a alguma conclusão.

Porém, apesar de no poema acima trabalhado o sujeito poético concluir que o passado é superior ao presente por causa da sua puerilidade, em “Linha de Torres” revolta-se contra o quão ilusória é a vida: “E que a ilusão pague por fim/ a sua dívida ao presente.” (*idem* p. 9). Este tumulto interior alastra-se para o poema seguinte, no qual vemos retratada a condição de mulher no quotidiano:

Lei Sállica
As mulheres da família sempre
tiveram um jeito quase póstumo
de existir: guardar o lume
em silêncio, comer depois de
servir os outros, morrer primeiro.

Saíam à hora de ponta do destino
para lerem os caminhos perdidos
e colecionavam a abdicação
em caixinhas de folha, entre bilhetes
caducados ou dentes de infâncias alheias.

Esperavam a vida toda por uma vida
próxima, de alma presa a alfinetes
no vestido preferido para o enterro,
os passos medidos nas suas varandas
a dar para o fim do mundo.

Retomo-lhes às vezes os gestos
neste meu exílio inventado,

mas acaba aqui: vou encher de corpo
a sombra, mesmo que nem tempo
me reste já para a pesar.
(*idem* p. 10).

Na primeira frase, antes da enumeração, o sujeito poético caracteriza a forma que as mulheres, nomeadamente as “mulheres da família”, vivem no seu dia-a-dia, exagerando o silêncio que lhes é exigido através da associação com a morte – “um jeito quase póstumo” (v. 2). Os gestos descritos na enumeração parecem algo de primordial, no entanto esses hábitos não desapareceram e perpetuam-se através da condição de mulher [de família].

Na segunda estrofe o sujeito poético continua a enumerar os esforços que estas mulheres fazem, ressaltando como estas guardam pedaços das vidas que as rodeiam – “bilhetes/ caducados ou dentes de infâncias alheias.” (v. 9/10) –, mas ninguém guarda recordações delas. Na terceira estrofe o *eu* tece uma crítica ao misticismo que rodeia a maternidade logo no primeiro período. Apesar desta ser algo que muitas mulheres ambicionam, raramente é perfeita daí a sua fragilidade ser exagerada através da comparação desta a alfinetes. Em todas as estrofes existem associações à morte e nesta o paralelo é feito através da referência à roupa que escolhem para o enterro.

É na quarta estrofe que ficamos a suspeitar de que o sujeito poético poderá ser uma mulher, por causa da repetição destes gestos. Esta também pode vir de algum tipo de tradição, observação na infância e idade adulta, ou ainda pelas imposições sociais veladas. Porém, o *eu* não pretende repeti-las: “mas acaba aqui” (v. 18). O poema termina com uma preponderante determinação em quebrar esta reprodução de gestos – ou de repressão social talvez.

Este é o primeiro e único poema de Inês Dias nos seus livros que critica a condição de mulher [de família]. A censura começa logo pela escolha de título de poema. Lei Sálica é uma lei antiga – que não está em vigor no momento– que não permitia às mulheres herdar as terras dos seus antepassados, propagando esta presença “quase póstum[a]” (v. 2) destas na sociedade e no quotidiano.

Apesar deste fôlego de revolta que sentimos, os sinais de decadência e de degeneração rodeiam as “práticas comuns”, os gestos e o dia-a-dia que a poeta constrói e atrai-nos para lá. O poema seguinte começa outra vez com morte: “Era uma autópsia/ mas estávamos vivos” (*idem* p. 11). Neste livro há cada vez mais referências e paralelos feitos com a morte, mas ao contrário do que temos visto, esta passa a ser uma realidade que o sujeito poético enfrenta e que nos contamina. Assim, é possível afirmar que é neste livro

que se começam a notar os sinais de degeneração e de decadência do quotidiano mais evidentes.

No poema “A Gaiola” o sujeito poético suplica:

Deixa-me ser também
apenas o caroço deste mundo,
que apodrece à nossa volta
e na minha carne.
(*idem* p. 13).

E em “Restauração” expressa como se sente: “Risquei o último fósforo/ e estou agora vazia.” (*idem* p. 14). Este estado de espírito contamina o resto dos poemas e o “fósforo” (*ibidem*) parece ser a última esperança que se tinha. Para mostrar a sua soturnidade exacerbada, no final do poema que partilha o título com um filme de Konrad Wolf, *Einmal ist Keinmal* temos a seguinte constatação:

[...](Apenas a beleza se tornou
uma espécie de alegria lascada, singular,
em que me servem por vezes a vida.
E a espera arde menos.)
(*idem* p. 17).

Voltamos a ouvir sobre a evasão, no entanto já não se apresenta como uma necessidade, e o medo da morte foi substituído – talvez – por uma ambição, um *querer* que vimos no livro passado. Com a conclusão do poema “Rua Marquês da Praia e Monforte”:

Mas o que pode ainda esperar,
[...]?

A certeza, talvez, de saber
o caminho mais directo
para o fim.
Um atalho, pelo menos.
(*idem* p. 19);

ficamos a perceber o carinho e a ânsia com que este alguém [e talvez nós] aguarda[mos] pela morte.

Com a leitura desta primeira parte ficamos inflamados pela sofreguidão que o *eu* tem pela morte e pela destruição do dia-a-dia. A última parte do livro recupera uma citação de Yannis Ritsos que reincide na perspectiva da morte: “*Uma gaiola com um canário na janela do morto.*” (*idem* p. 23).

La Cathédrale Engloutie

Deste lado da vida
são sete horas (vestidas
de preto, vermelho e medo)
da manhã de outro dia.

Mas a janela fechada dá
para a noite ancorada
de leve sobre as esperanças
azedas da cidade.

Conto um rio preso num poço,
dois comboios afogados na pressa,
meia dúzia de faróis
acesos em prédios
cuja felicidade parece sempre
proporcional à distância.

O vinil negro continua a rodar,
atíça os seus pássaros enferrujados
contra a lua atada
a uma das chaminés.
E a luz que nunca chega
traz as últimas notícias da guerrilha,
expõe o plástico roto nas armas
dos nossos heróis de ontem.

Abandono as saudades
pelos telhados, com
as patas embaciadas, os olhos
magros. Saio.
Recomeço a fazer horas
para novos sonhos.
(*idem* pp. 25-26).

O título do poema inaugural desta segunda parte retoma, *ipsis verbis*, a designação de um prelúdio para piano de Claude Debussy, de 1910, cujo objetivo era despertar nos ouvintes a imagem musical de uma catedral submersa. Se parecia que o estado de espírito anterior do sujeito poético iria mudar, aqui ficamos com a certeza de que tal não acontecerá. O *eu* divide a vida em dois, e nós [enquanto leitores] só temos acesso a este lado (v. 1). Através da personificação do tempo, percebemos que as horas que passam são diferentes umas das outras. Apesar de ser de manhã, o céu continua escuro de forma a espelhar o que os ocupantes da cidade sentem através das suas “esperanças azedas” (vv. 7-8).

Na segunda estrofe são personificados, enumerados e pensados vários elementos do quotidiano da cidade, mas a imagem que nos é mostrada é a claustrofobia evidente nos adjetivos: “preso” (v. 9) e “afogados” (v. 10). Ao comparar as luzes das habitações a faróis, somos transportados para o meio de um mar citadino escuro do qual, talvez, não consigamos sair. A nossa sobrevivência neste sítio também parece mínima ao parecer que não conseguimos ter acesso a qualquer tipo de felicidade, porque se encontra tão próxima quanto estes “faróis” (v. 11).

Na terceira estrofe encontramos-nos a fitar um gira-discos – talvez –, num local indescritível. No entanto, acredito que a música que se ouve (provavelmente seja a de Debussy) incite a imaginação e a consequente esperança que esta fomenta, porém nada é novo e até a lua se apresenta como frágil. Na segunda frase desta estrofe há uma imagem quase apocalíptica, mas passada, que parece arruinar qualquer tipo de esperança e faz com que o sítio que se ergueu à nossa volta através dos objetos do quotidiano desabe. Contudo, na última estrofe do poema comprova-se que o *eu* continua a repetir os mesmos gestos que levaram a este desfecho apesar de os nomear como “novos” (v. 28), fazendo com que nos deparemos novamente com o ciclo vicioso do quotidiano.

Continuando neste ciclo, e retomando a ideia de uma morte ansiada, temos o poema “Cuidados”. Aqui o sujeito poético admite que o que precisa é de cuidados continuados, porque estes dão aso a “uma trégua entre nós e a morte” (*idem* p. 28). A comparação feita no poema “Cemitério dos Prazeres” – do seu primeiro livro – entre a vida e um “carro alheio que nos obrigam/ a conduzir” (Dias, 2011, p. 21) é retomada nesta composição, mas de forma diferente: “uma vida voluntariamente jogada/ à cabra-cega” (Dias, 2013, p. 28); ecoando a infância. Este poema termina com a conclusão de que tudo se distrai “demasiado facilmente com o mundo” (*ibidem*) – evasão –, mas que acabará sempre por morrer (“para me lembrar sempre/ de que acabarei sempre por morrer.” (*ibidem*)).

Com o poema “Oslo” ficamos a saber a opinião do *eu* quanto à esperança:

A esperança é uma puta
gorda, sentada esta noite
numa cadeirinha de bonecas
azul-Estádio. Incharam-lhe os pés
de tanto buscar e balouça
os sapatos ao descompasso
de canções em que o nome
nunca é o seu.
(*idem* p. 34).

Nos livros anteriores conseguimos persentir alguma esperança, mesmo com a angustiada ausência. Neste momento já não resta nada, mesmo que seja possível guardá-la numa mala é “só para se poder perder de vez” (*idem* p. 35). Os últimos poemas deste livro, nomeadamente “Matéria da Bretanha”, propagam estas ideias sobre a morte e a esperança, abalando cada vez mais a estrutura do quotidiano.

A visão que tem vindo a ser partilhada connosco tem sido a de uma tentativa constante de construção de um quotidiano através das “práticas comuns” que M. de Certeau nos mostrou e pelos objetos de H. Lefebvre. Porém, à medida que vamos

avançando na leitura e interpretação das composições de Inês Dias compreendemos que talvez este “tentar” seja um pouco traiçoeiro. Ao mesmo tempo que nos transporta para o dia-a-dia do *eu* somos obrigados a constatar como está repleto de tristeza e ausência, o que nos causa desconforto ao situarmo-nos num sítio que não nos pertence. Somos levados para casa do sujeito poético e somos convidados a entrar pelo sorriso da avó, para logo depois vermos o tempo a passar e a destruir o que outrora era habitável. Sentimos o frio da tempestade lá fora e terminamos sem conseguir ver quase esta casa. Cada avanço nosso em conjunto com o *eu* representa mais um passo em direção à *ruína* eminente, à desconstrução do que se foi erigindo até então, à transvaloração e consequente decadência.

3. Errata: onde se lê ‘quotidiano’ deve ler-se vazio

Ao avançarmos na leitura dos seus livros, cada vez mais o *quotidiano* erigido por Inês Dias é posto em causa. Treme e vão aparecendo fendas profundas que não se deixam preencher, a *ruína* emerge. Se este termo é “ato ou efeito de ruir; desmoronamento” como é que o podemos aplicar a algo que não é palpável, como o cotidiano?

Com *The Will to Power* de F. Nietzsche percebemos que o niilismo tem um papel importante nesta perda de esperança e de ânimo que sentimos nestes poemas. Enquanto consequência da moral religiosa cristã, o Homem perde o seu *valor absoluto* e vê:

The nihilistic consequence (the belief in valuelessness) as a consequence of moral valuation: *everything egoistic has come to disgust us* (even though we realize the impossibility of the un-egoistic); *what is necessary has come to disgust us* (even though we realize the impossibility of any *liberum arbitrium* or "intelligible freedom"). We see that we cannot reach the sphere in which we have placed our values; but this does not by any means confer any value on that other sphere in which we live: on the contrary, we are *weary* because we have lost the main stimulus. "In vain so far!" (1967, p. 11).

É com este nojo, com este “em vão” que Inês Dias nos escreve. Mas esta aversão não é para connosco, mas para com a vida: irá acolher a ideia da morte, do vazio e do nada nos próximos livros. A evolução decadente da fé sente-se ao progredirmos na leitura dos seus poemas. Os ecos religiosos tornam-se escassos e serão cada vez menos. Se já não temos valor, o próximo destroço será o desmoronamento dos valores cosmológicos proveniente da ingenuidade [ou ignorância?] do Homem: ele apresentava-se como sentido e critério do valor das coisas; mas agora está tudo vazio (pp. 13-14).

A decadência inerente à sociedade começa a ganhar terreno sobre nós: “the will to destruction as the will of a still deeper instinct, the instinct of self-destruction, the will for nothingness.” (p. 37). Esta vontade de destruir torna-se evidente quando as referências, símbolos, comparações e personificações à morte aumentam, mas o carinho, a nostalgia, a saudade diminui (já não ecoa uma infância e uma criação, constata-se factos): Deus é grafado com letra minúscula e a esperança é “uma puta/gorda” (Dias, 2013, p. 34).

An artist cannot endure reality, he looks away from it, back: he seriously believes that the value of a thing resides in that shadowy residue one derives from colors, form, sound, ideas; he believes that the more subtilized, attenuated, transient a thing or a man is, the more valuable he becomes; the less real, the more valuable. (p. 308).

É a este nada que acompanhamos Inês Dias. Começamos por olhar para as memórias da sua infância para sermos depois levados à transitoriedade da vida. Atravessamos as fendas sem sangrarmos e acabamos no vazio. O que impede as feridas que os cacos nos

provocariam é o ambiente intimista criado nos, e à volta dos, poemas. Somos apresentados à família, aos amigos e aos itinerários traçados pela capital portuguesa [e pela Europa] e não estamos sós. O sítio nenhum nos pertence, e a ninguém. “The destructive character lives from the feeling not that life is worthing living, but that suicide is not worth the trouble.” (Walter Benjamin, *Destructive Character*, 1931) por isso ninguém morre, criam-se ausências.

3.1. – *Tempos vários*

Esta plaqueta é publicada em 2014 pela Paralelo W e para além dos poemas que temos lido e interpretado como a repetição de um ciclo “decadente”, as composições deste apresentam algum tipo de ruína na forma: não têm título. Apesar de poder ser uma escolha estilística, até então todos os poemas o têm (mesmo que seja partilhado/“roubado”), neste livro pode estar representada a decadência inerente à alteração dos valores: se o título antes valia algo, agora já não. Mesmo com esta transformação em termos de forma, continua a haver uma tentativa de unidade: os poemas refletem as estações do ano; o que por sua vez reflete os ciclos a que fomos apresentados por H. Lefebvre. Assim, este trabalho para um todo tenta a edificação do quotidiano.

*‘The room smelt of narcissus
and the uneasiness of Spring.’*
IRIS MURDOCH

Chegava pontualmente antes
da lavoura do verão.
(Dias, 2014a, p. 7).

Para além do anúncio feito pela epígrafe da escritora irlandesa, os primeiros dois versos também nos informam de que o tempo do poema é a primavera. A composição começa por contar-nos o início das férias de um fotógrafo que foi para a terra. Conta-nos como a praia ainda estava vazia, e apesar de se preparar para vários banhistas, admite que a probabilidade de ser “o mais solitário dos homens” (*ibidem*) o único visitante é alta. Sobre este indivíduo não temos muitas mais informações, roubaram-lhe a sua identidade e ele agora pertence ao seu trabalho – ou passatempo, não sabemos –, aos cães e às crianças que se divertiam com ele. Talvez o anonimato do sítio se reflita neste personagem visto que é tratado por um “título”: “o *Ti’Fotógrafo*” (*idem* p. 8).

O próximo poema aparece dividido em dois, separado por uma estrela. À semelhança do primeiro, continua a evocar o paganismo (“Antes, os deuses ainda se/demoravam pela espuma,” (*idem* p. 9)) e a infância alheia que o sujeito poético observa. Esta última já se pode considerar com alguma importância por causa da repetição. No primeiro poema desta plaqueta a menção às crianças ajuda na tentativa de apresentação do homem, e faz-se uma união entre os dois através do ditado português: “*Quanto tempo/ o tempo tem?*” (*idem* p. 7), “*O tempo tem tanto tempo ...*” (*ibidem* p. 9). A primeira composição apenas nos apresenta o fotógrafo no meio de uma primavera consternada, evidente pelas menções ao “abismo” (v. 6), às “barracas de cor crua” (v. 9), à solidão (v.

10), ao esquecimento (v.16) e ao silêncio (vv. 24-25). Neste segundo poema já é um *eu* que fala sobre si próprio, mas ainda rodeado de transtornos:

E eu tinha de lhes seguir
os sonhos menores, de solidão
sobre os ombros para não deixar
entrar frio nem amor.
(*ibidem*).

Se temos visto uma decadência dos valores religiosos em teoria, agora temos a certeza de que estes agiam como um escudo protetor para o sujeito poético. Com o pretérito imperfeito do verbo “ter” ficamos a saber que o exercício protetor que estes realizavam já não se encontra ativo.

Na segunda parte voltamos a ter a descrição de um *tu*:

Fumava sempre baixinho
cigarro aceso em cigarro
para não acordar o seu fantasma.
Atravessava assim a noite
de olhos fechados, a memória gemendo
como uma casa vazia,
de janelas trancadas contra
a tempestade e, lá dentro,
todos os candeeiros ligados.
(*idem* p. 10).

Esta é a última estrofe do poema sobre o verão, que nos transporta para uma casa de férias. Nós já fomos levados várias vezes para uma casa que o *eu* partilha connosco [leitores], porém esta apresenta-se com uma forma diferente. A poesia intimista que temos lido nos outros livros de Dias permite-nos habitá-los e conviver com as pessoas que vivem o quotidiano nas suas composições (nomeadamente o *eu*, o *tu*, *eles* e *nós*), mas neste livro o sentimento de desconforto aumenta e o dia-a-dia que temos visto a ser construído desmorona. O “tempo” é importante nestes dois poemas, nomeadamente por causa da rotina, mas esta não pertence ao *eu*, e sim ao *tu*. Antes vimos uma quebra por causa da ausência de alguém, agora parece que esta diferença foi criada por vontade própria do *tu*, por causa da mudança. Temos uma transfiguração da habitação que antes nos confortava, e agora esta está dentro do *outro* e ajuda-o a atravessar a escuridão (a noite) e protege-o contra a “tempestade” (v. 44). Assim, o poema é criado à volta de um contraste que se pretende realizar entre a epígrafe “*That stuff looks like sunshine/ over there.*” (*idem* p. 9), e o desconforto evocado pelos versos da mão de Inês Dias.

*'Grief returns like the rain,
like the night.'*

IRIS MURDOCH

Assim que a estação morria,
o mar vinha buscá-la
entre salvas de limos
e restos de outro naufrágios.
Os banheiros desmontavam a praia,
arriando bandeiras friorentas
enquanto eu, rei sem reino
para trocar pelo meu cavalo,
regressava então ao exílio.

À espreita, rancorosos, os dias
úteis, caçadores com a alma
pela trela e o prazer
de atirar para ferir;
atrás de mim o verão,
como água salgada
a lamber uma ferida aberta.

A tua chuva, poeta,
já nada me consegue ensinar:
tornei-me um cego
a quem cortaram as mãos
para não ler mais
o mundo, invariavelmente,
repetidamente, ainda ali.
(*idem* p. 11).

As composições têm tratado de cada uma das estações do ano e esta é sobre o outono. No entanto, não a trata pelo nome, mas personifica-a como um Ceifeiro, como a morte da anterior logo no primeiro verso. A chegada deste tempo continua acompanhada pelo desconforto e decadência através da associação aos “outros naufrágios” (v. 4). Para além disto, as palhotas que estavam a ser preparadas e montadas no primeiro poema, já estão a ser guardadas por causa do frio (“bandeiras friorentas” (v. 5-6)) o que mostra como a mudança afeta todos os que estão neste sítio, e ainda como a ruína pertence a todos e não apenas ao quotidiano. O sujeito poético personifica-se como um “rei sem reino” (v. 7) que vai regressar à sua solidão, voltará a ser “o mais solitário dos homens” (*ibidem* p. 7) e a praia reflete a sua tristeza.

O *eu* não parece muito agradado pelo retorno à “normalidade” por causa dos dias “rancorosos” (v. 10) e pelo prazer que estes retiram da mágoa que causam. Temos visto também que a alteração de rotina (primeiro e segundo livro) causada pela ausência do *outro* feria o *eu* e não o deixava “habitar” por completo o seu dia-a-dia. Esta consternação

muda, e agora parece que sente apreço por esta mudança, por esta ruína visto que o “verão”, a sua memória, magoa ainda mais o sujeito poético – “atrás de mim o verão,/ como água salgada/ a lambar uma ferida aberta.” (*idem* p. 11).

Na última estrofe somos apresentados a alguém que ainda não conhecíamos: o poeta. Este trazia alguma coisa de diferente ao quotidiano do *eu*. A “chuva” (v. 17), que poderia ser algum tipo de esperança, já não tem o mesmo efeito que outrora teve. O sujeito poético partilha que se tornou num “cego” (v. 19), no entanto este não é o mesmo que vimos em “*Et Misericordia*” – que tinha mais acesso ao mundo pelo facto de não ter distrações –, este perdeu todo o seu acesso ao mundo, já não o consegue ler enquanto permanece “invariavelmente,/ repetidamente, ainda ali” (vv. 22-23).

Como se fosse para exagerar a posição desconfortável em que nos colocam, o último poema começa com a seguinte epígrafe: “*“When someone is dying there is no point in telling him about the snow”*” (*idem* p. 13). Para além de anunciar sobre que estação do ano será esta composição, volta a mencionar a morte e o poema caracteriza o homem como:

esta matéria mínima,
insecto negro de patas para o ar,
brincando a haver deuses
que o contemplem ainda.
(*ibidem*).

O incómodo aumenta cada vez mais. Voltamos a entrar na teoria nietzschiana porque Deus morreu e já não existe uma sobrevalorização dos Homens através dos ideais cristãos, o que faz com a ruína assente cada vez mais e com mais força neste quotidiano, nesta vida. Logo após esta constatação temos um aparte no poema assinalado pelos parêntesis, no qual o *eu* explica que o dia-a-dia perdeu os seus contornos:

(A noite toda no lavatório
brando da vida,
à espera que algo desça
e lhe devolve contornos,
uma escala compreensível.)
(*ibidem*).

É assim que o quarto livro de Inês Dias termina: com o desaparecimento de qualquer tipo de Deus e de esperança. A ruína apresenta-se neste livro através da sua forma, apesar de representar os ciclos da natureza – as estações –, o quotidiano continua a despedaçar-se e a perder as suas várias facetas e contornos. O sujeito poético continua a tentar erguer algo, os objetos e as “práticas comuns” auxiliam nessa tentativa, que é em vão.

3.2. – *Da capo*

A capa deste livro (pág. 19) foi feita por Luís Manuel Gaspar para uma exposição realizada a partir do poema “Errata” de Manuel de Freitas. Esta é a ilustração do verso “Onde se lê amor deve-se ler Inês” e é um retrato da poeta à moda de Vilhelm Hammershøi¹². Temos uma mulher, que olha para algum lado, talvez para o horizonte, acompanhada por uma andorinha. Apesar de a pintura ser à maneira do pintor dinamarquês (as figuras que este representa estão sempre de costas), isto pode ser decisivo já que este livro é uma coleção de poemas e obras já publicadas. O título é um termo musical que significa “início” que pode ser retomado com ou sem alterações e há ainda uma demonstração de como isto se realiza numa pauta:



pauta musical.

Assim, é previsível que este livro comece com um “olhar para trás”, com o seu primeiro livro publicado. Uma das primeiras alterações em termos de estrutura é a falta do poema “Ágata”. Era o segundo e agora desapareceu por completo de *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*. A composição fazia parte de um conjunto de três textos que remontavam para a infância do sujeito poético e com o trio desfeito este passado parece já não transportar a importância e o carinho que antes tinha – pelo menos neste livro de 2011. Um outro poema que foi suprimido foi “Abel de Freitas”. Com a sua epígrafe de Jules Renard, esta composição descrevia uma quebra na rotina do *eu*, que abalava o quotidiano ao qual já nos tínhamos habituado. Descrevia o luto e a sua experiência do mesmo, juntamente com a visão de uma casa marcada pela ausência desta pessoa – talvez do próprio “Abel de Freitas”. Ao contrário do que acontece com o tema anterior, o luto não perde a sua essencialidade para este livro. O poema que se seguia não era dedicado a ninguém e levava-nos a ler uma página do diário – ou de uma carta – do sujeito poético. Agora esta entrada intimista é dedicada “*À memória de Abel de Freitas*” (Dias, 2014b, p. 14). Em termos de forma, não houve alterações nos poemas em si sem ser a supressão destes dois.

¹² Informação obtida em contacto com o artista Luís Manuel Gaspar.

Uma parte extratextual das composições que sofreu alterações foram as dedicatórias. Se no capítulo anterior vimos que estas são usadas para criar uma rede de relações entre a poesia e as pessoas, agora parece um “acerto de contas” entre amigos com uma tentativa de cordialidade (face a quem não sabemos, talvez para conosco enquanto leitores ou para com estas outras pessoas). São adicionados apelidos a quase todos os nomes, e note-se como em “Requiem por um Pássaro e um Autocarro Perdido” temos agora: “*Para a Renata Correia Botelho*” (*idem* p. 19); e no original é: “*Para a Renata,/ esse outro pássaro*” (Dias, 2011, p. 18). Em “Cemitério dos Prazeres” a dedicatória desaparece.

Apesar destas alterações se poderem considerar mínimas, não as são. Estas representam uma tentativa de Inês Dias de reconstruir o quotidiano que [se] tem vindo a arruinar. Ao preservar este ciclo repetitivo o final não se altera; os poemas continuarão a ser lidos da mesma forma e o quotidiano terá sempre o mesmo término: *ruína*.

Com *In situ* as mudanças são maiores. No livro original temos uma apreciação cuidadosa por parte da poeta pelo número três: o livro tem três partes e muitos dos poemas têm três estrofes (16 de 23 poemas). Agora, para além da alteração na ordem dos poemas e supressões de alguns, temos só duas partes, e as imagens que antes nos auxiliavam com a interpretação e a divisão desapareceram. O poema inaugural passou para segundo lugar e o último desapareceu. Estes eram importantes porque criavam um ciclo à volta de todo o livro (através das trevas e do postal) que neste momento se estilhaçou, aumentando ainda mais a decadência deste quotidiano. No primeiro lugar temos o poema “*Bomarzo*” que através da personificação do “rato” (tema explorado nas págs. 55) põe em evidência ainda mais a ruína do quotidiano. Depois desta alteração a ordem dos poemas mantém-se igual. A dedicatória de “Reconquista” é alterada, mas não como temos visto até agora: é suprimida uma linha da mesma. Era “*Para a minha mãe,/ que não deixou ninguém ser esquecido*” (Dias, 2012, p. 14) e agora apenas temos o primeiro “verso”.

“E as Estátuas” é agora inaugurada com “Lot” que era um poema da última parte do livro. Não tem nenhuma menção a sítios, no entanto a imagem do *flanêur* não se torna menos importante visto que a ordem das outras composições não se altera. Como já não temos a imagem de um pássaro morto para nos preparar, temos este poema a marcar o tom:

Ninguém conhece melhor a tristeza
do que eu. Não uma melancolia
branda de algodão doce,
nem a chamada no sangue
de uma janela, mas as veias
com o mar inteiro lá dentro
e os ossos ainda tão fundo.

A tristeza como uma crosta
de mármore colada à pele.
E sobre as pálpebras
o cinzel dos passos
que não quiseram esquecer,
que já não me seguem,
batendo sempre.
(Dias, 2014b, p. 45).

Na primeira estrofe o sujeito poético afirma que para além de ser “o mais solitário dos homens” (Dias, 2014a, p. 7), é também o mais triste. Descreve-nos o que sente através de antíteses e comparações na segunda frase. Como é que a melancolia pode ser de algodão doce? A angústia que pertence ao *eu* consome-o por completo. No entanto, “a melancolia que emerge da arte é concebida como afecto que corresponde ao instaurar de forças que desencadeiam o morrer-renascer e como tal participam da construção da existência” (Lopes, 2011, p. 256) daí as personificações hiperbólicas que se seguem à constatação deste sentimento que atormenta o *eu*. Antes da conjunção “mas” (v. 5) o *eu* associa a mágoa a doces que atenuam o transtorno causado. O segundo período desta frase hiperboliza este sentimento aproximando-o ao “mar” (v. 6) aumentando a friúra, que por sua vez mostra como a “melancolia” (v. 2) é insensível e não tem piedade. Isto faz com que o sujeito poético se esqueça dos seus próprios contornos, pois os “ossos ainda [es]tão [no] fundo” (Dias, 2014b, p. 45).

Na segunda estrofe o *eu* compara o seu tormento a algo tão difícil de moldar e modificar como uma pedra (vv. 8-9). Isto também é um peso que o *eu* carrega, não conseguindo nunca livrar-se dele. É com um cinzel que se fazem esculturas de pedra, é com este instrumento que se grava para sempre na pedra o que se quer, e foi com este escopro que a ausência do *outro* marcou o sujeito poético, “invariavelmente,/ repetidamente, ainda ali.” (Dias, 2014a, p. 11). Se com a imagem éramos nós que tínhamos de inferir quanta tristeza poderia advir dos poemas seguintes, com esta inauguração é o *eu* que nos contamina com a sua tristeza e nos mostra o tom com que se

deve ler e interpretar as seguintes composições. Não há mais nenhuma alteração nos textos nem na sua ordem. Esta retomada do livro termina com “*Menina Calçando a Meia*”.

O seu terceiro livro não teve mudanças tão grandes como o anterior. Não houve alteração na ordem, nem há poemas novos. As únicas mudanças, à semelhança de *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*, são nas dedicatórias. Em “Cova do Lobo” havia uma homenagem à primeira memória de Inês Dias que agora foi suprimida, o poema é só “*Para a bisavó Jaquelina e o tio Nunes*” (Dias, 2014b, p. 59). Tal como aconteceu com a infância no primeiro livro, esta supressão poderia retirar alguma importância ao passado, mas mais à frente veremos como tal não se realiza. A dedicatória do poema “Pedra-de-Toque” é suprimida e a de “Matéria da Bretanha” também.

Logo depois desta representação do seu terceiro livro, temos a última “obra” presente desta compilação: *Primeira Memória*. Ao contrário das páginas de título dos outros livros, esta não tem um ano de publicação, talvez porque não o tenha sido. O livro inaugura com uma citação da música “As rosas não falam” de 1978 do artista de samba Cartola e é constituído por apenas três poemas. Com a citação inicial de Cartola é impossível não fazermos uma ligação à segunda parte de *In situ*, nomeadamente a “reconstituída”.

“Lot” explica-nos o estado de espírito do sujeito poético e mostra o quão pesada é esta melancolia que o *eu* transporta, e em “Pequenos Crimes entre Amigos” o sujeito poético expressa o seu desejo de ser “livre” desse tormento. Na primeira estrofe o *eu* afirma que emprestaria o seu coração a quem lho pedisse e deixaria “atirá-lo/ contra a parede” (*ibidem* p. 97), ou seja, maltratar este órgão simbólico. A última frase deste poema é a seguinte:

Em troca, promete-me apenas
que depois me deixas fugir
para saber como é isso de
passar o resto da vida desembaraçada
finalmente desse peso morto.
(*ibidem*).

Talvez este “peso morto” possa ser o coração que transporta o transtorno ao qual nos temos habituado, ou ainda poderá ser a “crosta/ de mármore colada à pele” (*idem* p. 45) que o *eu* já não suporta.

No entanto, o poema seguinte partilha connosco um tipo de perda. Este movimento, esta repetição é o que nos leva a reconhecer a ruína nos livros de Inês Dias e nos seus poemas: o sujeito poético já não tem esperança, e o poema seguinte certifica-se

disso. No poema “*Para o Barnabé,/ primeiro e único*” (*idem* p. 98) parece haver um amor interrompido: “E a ternura/ interrompida pelo desfazer/ dos dias [...]” (*ibidem*). Esta intermissão dá-se por causa da passagem do tempo, que inevitavelmente alui o cotidiano e as suas “práticas comuns”. Logo depois mostra-nos que fala de um gato (“onde aguardava,/ cauda de fora, a morte:” (*ibidem*)), que já sabíamos ser o da poeta. É assim que as recordações tornam à sua importância, no entanto estas apenas aumentam a mágoa do *eu* visto que “rematar um coração/ cada vez mais do avesso.” (*ibidem*) não auxilia no seu apaziguamento.

O último poema deste “livro” leva-nos de volta às odes à solidão e para a descrença nos ideais cristãos: “Já não me lembro/ de como se reza assim.” (*idem* p. 99). Afirma que ainda há pessoas que o sabem, nomeadamente os devotos (“As clarissas sabiam-no” (*idem* p. 100)), mas mesmo assim é impossível impedirem a decadência do dia-a-dia:

As clarissas sabiam-
-no, o mesmo balanço dos dias
lambendo as paredes, mordendo
os calcanhares de deus, chamando-lhes
o corpo com a voz da chuva.
(*ibidem*).

Com esta personificação, o cotidiano parece um animal entediado que suplica quase por socorro ou por atenção ao morder os calcanhares de Deus. Mesmo dentro da religiosidade das clarissas reconhecemos que estas se encontram “acima da outra morte” (v. 31): escaparam-se à morte Dele. Depois, temos uma imagem a preto e branco, parecendo um negativo, de duas pessoas. Uma imagem antiga que reflete a importância da construção da memória neste livro.

Após esta cisão criada pela foto, temos o último livro publicado (*Tempos vários*) que não sofre quaisquer alterações sem ser o símbolo no segundo poema (permitindo antever a escolha estilística realizada pela separação). Depois da retoma desta plaqueta temos os quatro poemas finais, sem título para este conjunto: apenas uma fotografia de mãos a serem lavadas. É assim que Inês Dias escolhe finalizar o seu quinto livro, depois de toda a tentativa de reconstrução das suas obras anteriores o seu trabalho está terminado, simbolizado pela lavagem das mãos. Temos então o posfácio deste livro realizado através de três poemas inéditos e um que antes terminava *In situ*.

O poema “*Madonna da Árvore Seca*” poderia reviver Deus neste livro e livrar-nos da decadência eminente por causa da religiosidade associada a esta pintura. Não acontece:

As trevas couberam todas no postal,
chamando-me para junto da tua noite.
O mundo estava tão habitado
nesse dia, e eu irreparavelmente só,
na floresta de uma só árvore do museu.

A vida demorava o olhar de lobo
sobre mim, seu milagre imperfeito
em que não coincidiria de novo.
Cheirava-me a alma encolhida,
cobiçava-me os órgãos a mais.

Mas era quase doce entrar no teu
inverno embalado entre espinhos,
que era também o meu negativo:
um sentido codificado dentro de
outro sentido como um tiro no escuro.
(*idem* p. 113).

Ao afirmar que o seu tormento cabe por escrito numa página, o sujeito *poético* acaba por menozizar o seu estado de espírito, mas não a influência exercida. Por causa da sua angústia, o *eu* sente-se atraído para junto da “noite” (v. 2) que pertence ao *outro*. Esta primeira frase transporta-nos para o meio de uma conversa na qual o sujeito poético partilha o que sente e o que vê com o *tu*. Logo depois constatamos que o quotidiano permanecia igual para as pessoas à nossa volta, mas não para nós. O dia-a-dia parece transfigurado, quase fantasmagórico pois ao mesmo tempo que está numa floresta que não existe, está também num museu. Tudo o que nos rodeia vai decaindo, até não ser identificável o local.

Não só o quotidiano se apresenta em constante vertigem, ainda não caiu, mas cairá, como ameaça constantemente o *eu*. Na estrofe anterior percebemos que o sujeito poético está sozinho e o predador, com o nome de “vida” (v. 6), cai sobre ele. Este paralelismo entre a vida e o lobo mostra como as preocupações se mantêm: inquieta-se com a irreversibilidade e a promessa da morte. No entanto, depois fala-nos de um “milagre imperfeito” (v. 7) que não se voltará a repetir, que pode ser a possibilidade de reconstrução deste quotidiano arruinado. O prenúncio da morte continua na última frase da segunda estrofe: o *eu* tem medo e a vida mal pode esperar que ele morra.

A conjunção que inicia a última estrofe inicia uma antítese que não se realiza por completo. Apesar de o sujeito poético sentir algum conforto, reparamos como a constante decadência continua a surgir. Aqui temos uma aproximação à pintura que dá nome ao poema, juntamente com a sua religiosidade. O sentimento de conforto que poderia vir da crença e da fé está “embalado entre espinhos” (v. 12), mostrando que é de difícil acesso

e que a probabilidade de nos ferirmos a tentar alcança-la é alta. O poema termina com a constatação da dificuldade de decodificar e de aceder a algum tipo de sentido. E assim voltamos à morte de Deus e à transformação dos valores cristãos, deixando-nos sem conseguir encontrar um sentido e procurando-o “como um tiro no escuro” (v. 15).

O próximo poema conta-nos a história que se repete e termina como se de um texto argumentativo se tratasse:

Em suma,
a humanidade devolvida
num saco negro,
com alguns buracos
para os ossos respirarem.
(*idem* p. 114).

Aqui perdemos a sua última esperança de reconstrução do quotidiano. Continuamos a repetir os vários gestos e práticas que nos auxiliavam, mas por hábito e não por esperança: “[...], os dias são como placentas –/ uma estrada real para/ um país impossível.” (*idem* p. 115). No poema “Aço Inoxidável” o sujeito poético vê que os hábitos à sua volta se mantêm, mas já não constroem nada que o conforte:

Só a vida continua
à roda, com os seus cavalos
de carne triste
repisando a própria merda
sob o prazer liso das crianças.
(*ibidem*).

Como se para comprovar a nossa interpretação, nos poemas finais deste livro o sujeito poético fala de *ruína*, reconhecendo o quão inevitável esta é. O poema citado anteriormente termina com o sujeito poético a divagar sobre o amor, e como é impossível reconhecê-lo “serenamente,/ entre as ruínas que serão.” (*idem* p. 116). O último poema deste livro é construído através da apresentação de alternativas: “em vez” (*idem* p. 117); no entanto uma outra opção em concreto nunca é apresentada. Deambula entre escolhas nunca optando por nenhuma, porém quando se concentra nas ruínas, a alternativa que apresenta é “o arrepio de um sarcófago/ sob a seara” (*ibidem*), sendo que as duas são funestas e desastrosas para o *eu*. É com este sentimento que o livro termina.

3.3. – *Grafito*

Com esta plaqueta, realizada em conjunto com o artista Carlos Nogueira, a angústia e a ruína mantêm-se. A imagem que inaugura a obra (pág. 22) não tem nome nem descrição, portanto cabe-nos a nós interpretar e decidirmos o que esta significa. Parece ser uma parede, ou uma tela que através da passagem do tempo se vai danificando. Tem um buraco que nos deixa antever algo por trás, algo que está escondido. Talvez possa ser uma passagem para um outro lado, possivelmente para um sítio que não esteja em vias de ser arruinado.

GRAFITO

Para M.

Se a doença
que te consumia
tivesse olhos
– dizias –
estariam ainda mais tristes
do que os teus.

Um poema nunca poderá ser
uma casa inteira,
capaz de te manter
a salvo.
Mas queria que este fosse
pelo menos uma parede
onde inscrever
para sempre
a tua ferida.
(Dias, 2018, p. 5).

Não só pela dedicatória, mas também através dos verbos na segunda pessoa do singular, somos transportados para o imo do sujeito poético para ouvirmos este monólogo. O *tu* está doente, está a ruir, no entanto a “doença” (v. 1), a bola demolidora que passa pela vida do *outro*, encontra-se ainda mais triste do que quem morre (vv. 5-6). Não se sabe se o *tu* ainda vive, visto que o verbo dizer (v. 4), conjugado no pretérito imperfeito, está entre travessões e num verso sozinho, reforçando a ideia de passado neste falar.

Continuando com a ideia de arruinar, o *eu* admite que, mesmo que a poesia e os poemas lhe tenham servido de salvação antes, neste momento isso já não é possível. À semelhança do verbo dizer na estrofe anterior, “a salvo” (v. 9) encontra-se num verso só, realçando esta falha na arte poética. É na última frase do poema que a ligação com a imagem de Carlos Nogueira se realiza. O sujeito poético, após reconhecer que o poema não serve de abrigo para o *tu*, deseja que o poema que escreve possa servir como algo

sólido para o *outro*, que dure sempre independente da ruína da pessoa e do quotidiano.
Será que este desejo é conseguido?

3.4. – *Cerveja & neve*

Em 2020, Inês Dias publica o seu último livro até à data. *Cerveja & neve* apresenta-se como uma compilação dos seus poemas e livros publicados. No entanto, não se compara às retomas feitas em *Da capo*: não está organizado por livros. Está sim dividido em quatro partes com poemas que estão publicados noutras obras e noutros sítios (*blogs*, outros livros que não os seus, revistas, entre outros). São apenas quatro os poemas que se mantêm na sua ordem original: “Tempos Vários”. Cada um destes abre uma das quatro partes do livro.

A primeira parte abre com menções à primavera e ao “*Ti’Fotógrafo*” (Dias, 2020, p. 10), seguindo-se por “Santo Antoninho dos Esquecidos”¹³ no qual voltamos a ter um paralelo entre a morte e um lobo faminto. Se em “*Madonna da Árvore Seca*” a vida foi associada a um lobo, neste poema temos a associação à morte, no entanto este animal selvagem está quase domesticado. Esta aproximação não é realizada explicitamente, mas sim através de associação de ações:

Não tira os olhos de nós,
mendiga um osso,
outro poema,
desenterra séculos,
nevoeiros,
palmas de mão
com o destino apagado.
(*idem* p. 11).

Divaga-se sobre o esquecimento e como este é irreversível, no entanto só ocorre quando se morre e é a morte que nos mendiga um osso. “Mas esperará sempre por nós,/ fiel,/ à saída.” (*ibidem*), é assim que termina o poema. Reparamos que somos novamente inseridos num grupo desconhecido, este *nós* inclui-nos e permite-nos habitar neste poema e coexisti-mos com o *eu*. O tom intimista persiste neste livro desconstruído.

Depois deste poema temos uma compilação de três poemas inspirados num livro de medicina de Matthew Baillie;

I.
A portion of the Heart bony

A minha avó pediu-me,
assim que aprendi a ler,
que lhe pusesse por escrito
a roupa com que desejava
ser enterrada. Depois

¹³ Publicado pela primeira vez a 27 de julho de 2014 em <http://blogueluzesombra.blogspot.com> (visto em agosto de 2024).

abriu o guarda-fatos,
prende o papel e
esperou vários anos
pelo dia. Na crença absoluta
– ela que conhecia apenas
o desenho do próprio nome –
de que as letras eram vontades
eternas. Permaneceriam,
ao contrário de nós.
(*idem* p. 14).

Com este exemplo percebemos que os poemas não mencionam nada de científico, apenas certezas que pertencem às pessoas e ao mundo. Seguem-se a linha de dedicatórias para a família de Inês Dias, no entanto, ao não serem dedicados contam-nos certos episódios, tal como este contemplado acima.

A citação refere-se ao ânulo fibroso que suporta e separa as câmaras do coração. Como será que isto se relaciona com o poema? Através da separação de gerações e da vida e a morte. Na primeira frase do poema percebemos que a avó poderia ser analfabeta, daí ter pedido à neta que lhe escrevesse o recado, misturando assim o reino da vida e da morte. Nos livros anteriores fugíamos desta última através da evasão e “Cuidados” (Dias, 2014b, p. 80), depois, o *eu*, acolheu esse futuro ainda com receio, e agora mostra-nos a relação que gerações mais velhas têm com o *fim*. Vemos como a avó esperou pelo dia com devota confiança nas palavras que foram escritas, mesmo não sabendo o que elas transmitiam/significavam (o uso de travessões sublinha que nem as letras esta pessoa sabia; esta chamada de atenção pode simbolizar uma crítica aguda a políticas antigas que impediram o estudo de mulheres e homens durante vários anos). O poema termina com a constatação de que nada permanece e nada subsiste sem serem as palavras. Esta ligação com a anatomia e a medicina é usada para criar símbolos e associações carinhosas a este músculo metafórico.

Com esta conclusão, passamos para o segundo poema deste trio que começa com: “O meu avô tinha/ uma caligrafia de estrada” (Dias, 2020, p. 15); cuja citação introdutória é outra parte do coração. A memória volta aos vários ciclos que antes tínhamos constatado, a importância que lhes é concedida parece ser uma nova tentativa de mostrar como o quotidiano pode ser erigido. No entanto, voltamos a entrar na destruição com o terceiro poema que mostra como a ruína deste é sempre eminente: “[...]. Uma herança// no sangue, carne simplesmente/ entregue à temperatura/ da terra [...]” (*idem* p. 16).

Os últimos dois poemas desta parte estilhaçam por completo o cotidiano que os poemas anteriores poderiam tentar construir. Em “Convento dos Caetanos, 2018”, o sujeito poético admite que o passado pode ser falho e que

Ficam apenas as paredes,
frágil caixa de ressonância
da memória
(*idem* p. 24).

Assim, ficamos a saber que tudo rui e que apenas fica um pilar: a memória. Vejamos o último poema desta parte:

ENTRE CAMPOS
Deus rezava,
sentado na estação.

Era uma senhora minúscula
e os seus pés, claro,
nem tocavam no chão.
Via-lhe as mãos
absortas que percorriam
as linhas de um livro,
os lábios a formarem
as palavras. Uma porção
de silêncio rodeada de som
por todos os lados –
impossível escutar-lhe
a voz, menos ainda
cumprir-lhe os desígnios,
ser chamada.

Esperávamos, afinal,
comboios diferentes.
(*idem* p. 25).

Se a ruína provém da desvalorização dos valores católicos, aqui temos uma transfiguração da figura de Deus que lhe retira tudo o que poderia ser considerado *grandioso*, visto que nem os pés tocam no chão. Este passa a ser terreno, pequeno e com rotinas humanas, tal como ler. Aqui a leitura é um ato silencioso, a mulher modelava as palavras com os lábios, sem emitir nenhum som, refletindo uma reza. Ao não emitir nenhum som, não compreendemos o que nos pede e não conseguimos cumprir os seus desígnios, fazendo com que percamos a nossa própria valoração – não cumprimos a vontade de Deus (desígnios da Providência).

A chave de ouro do poema mostra como o *eu* se vê impossibilitado de manter inteiro o que quer que seja. Com estes dois últimos poemas desta parte conseguimos perceber que esta destruição faz parte de um ciclo, no entanto este já não é igual aos que temos visto. No capítulo anterior percebemos que os ciclos repetitivos de rotinas

ajudavam a construir o quotidiano para os seus viventes, neste momento estamos numa repetição de destruição, sobrando apenas à nossa volta ruína. É assim que termina esta parte que começa com um fôlego primaveril e acaba arruinada, não havendo nenhum sítio habitável.

A segunda parte desta obra começa com o verão: “Tempos Vários II”. Note-se como não é apenas a obra *Tempos vários* que tem a organização destruída, mas também *Primeira Memória* aparece espalhada por esta reconstituição. O que é acrescentado aos poemas através desta nova organização? Os “Tempos vários” têm agora quase um lugar de pódio, pois não só apresentam a sua parte, como também lhe atribuem o tom com que se deve ler. Com *Primeira Memória* os poemas não se encontram todos associados à infância, permitindo-nos construir outras interpretações à volta dos mesmos. Tome-se como exemplo “*Carta Sobre a Compreensão Imóvel*” (segundo poema desta parte) que pode ler-se como uma descrição de um sítio e tempo específico duma viagem na qual o sujeito poético passa por Coimbra, e “o branco quase mineral/ dos troncos como dedos de mortos” (*idem* p. 31) convoca a tristeza. Este sentimento leva o *eu* a refletir sobre a religião e Deus, chegando à conclusão de que toda a fé que perdeu não voltará. Através da fé a reflexão evolui e passa para os devotos, nomeadamente as clarissas, sobre as quais são tecidas considerações sobre a sua infantilidade e que

Aprendiam, na sua escuridão
emprestada, a distinguir posse
de propriedade, a ser um silêncio
quase do peso de uma inicial.
(*idem* p. 32).

É assim que conseguimos reparar e sentir as mudanças que a ruína obriga aos poemas e a nós [leitores].

Logo após estes dois poemas iniciais temos várias composições que já tínhamos lido, com uma especial atenção para os textos que fazem qualquer tipo de menção à luz, que pode ser justificada pela sua inserção numa parte sobre o verão. Porém, temos uma exceção: “*Uma Espécie de Conto de Natal*” (*idem* p. 43). É apenas no título que temos referência a esta festividade invernal, no entanto o poema centra-se no frio que pode ser causado pela solidão. A primeira imagem que temos é a de um prédio vazio com apenas um inquilino que se recusa a aceitar que está sozinho, chegando a tocar “à sua própria porta/ para se imaginar procurado” (*ibidem*). Na segunda estrofe temos uma quase ilusão de grupo, visto que “Somos três reis magos” (*ibidem*), no entanto as prendas que

carregamos são apenas “batalhas perdidas” (*ibidem*). A próxima estrofe começa com outra imagem, que aumenta a solidão:

Por momentos, vemos o mundo
a ser embalado
e a fitar-nos no desassombro
do seu silêncio infinitamente pequeno.
(*ibidem*).

Mesmo acompanhados, estamos sozinhos. O silêncio do mundo apresenta-se como um rasgo de esperança, que acaba por não ser concretizado. O mundo continua a ser falso:

Por enquanto,
o céu volta a ser de papel
de lustro furado a agulha,
as estrelas postiças.
(*idem* p. 44).

A mudança de direções dos valores e as alterações que o *eu* vê à sua volta auxiliam esta destruição lenta do quotidiano que antes o albergava e o protegia. Neste momento, parece-nos que não há esperança, mas sim uma tentativa em vão de voltar a construir, realizada através do hábito e não pela vontade de poder. Depois temos o outono, que parece ser inaugurado com a tentativa de um sentimento de conforto em vista: o segundo poema é “Rua da Infância” (*idem* p. 49). O primeiro poema de Inês Dias no seu primeiro livro sem alterações nenhuma, a retomar todos os passados que esta composição evoca.

Os primeiros poemas que nos são apresentados que ainda não tínhamos lido são inspirados num poema de Lêdo Ivo, “O Voo dos Pássaros”¹⁴ que partilha com o leitor a confiança que deposita nas aves, mas que estas não cumprem o que lhes era devido. Nos poemas da autoria de Inês Dias temos uma descrição do ciclo de ruína que temos constatado que existe e justamente sobre a falta de esperança que devemos ter neste.

“Primavera I”, à semelhança do último poema da segunda parte, também contraria as expectativas das estações que “Tempos Vários” criam. Aqui já conseguimos notar alguma destruição nesta construção física, os poemas contrariam-se. Se até então tivemos uma relativização da dor, da solidão e do silêncio, neste poema o sujeito poético admite que “É tudo uma questão/ de escala” (*idem* p. 51) e que a importância relativa de qualquer coisa depende de pessoa para pessoa (ou para pássaro). O *eu* discorre sobre a angústia que tem e sobre “a crueldade humana” (*ibidem*), terminando estas fundamentações com duas perguntas:

¹⁴ Disponível em <https://sopoesia.wordpress.com/category/poesia/ledo-ivo/> (visto a 29 de agosto de 2024).

porquê ficar se
nos destruíram as razões?
Porquê cantar quando
nos apagaram o amor?
(*idem* p. 52).

Para além de se poderem erigir como existenciais, as questões parecem mais reflexões sobre a arte poética, visto que a estrofe final do poema, apesar de não apresentar nenhuma resposta em concreto, mostra que

Escrever é, por vezes,
guardar a imagem
de pássaros que nunca nascerão.
Tão pouco.
(*ibidem*).

“Primavera II” começa com referências à morte, nomeadamente à morte de Ícaro. Vejamos a primeira estrofe:

Morreu um dia atrasado.
Mão humana travara-lhe
o primeiro voo,
prevendo que seria
também o último
(vem em todos os livros).
(*ibidem*).

Só na segunda estrofe é que ficamos a saber que se referem a Ícaro, no entanto, estas duas primeiras frases podem aplicar-se também às andorinhas que são impedidas de voar nos poemas anteriores. Na segunda estrofe temos a razão da precipitação desta personagem da mitologia para a morte, a promessa de futuro (“numa confusão crua/ de penas e futuro.” (*ibidem*)). O *eu* chega à conclusão de que a queda de quem voou demasiado perto do sol acaba por ser nossa – ou seja, do mundo – na medida em que apresentamos possibilidades inalcançáveis a todos, no entanto temos uma “falta e vocação/ para a eternidade” (*idem* p. 53), o que faz com tudo seja falho. A última frase do poema mostra como todos nós acabamos por ser coniventes com o prometido enquanto exigimos esperança para nós próprios, para nos livrarmos da dor que mina a vida.

As referências à mitologia não terminam com os poemas anteriores. “Penélope” também cede o seu nome a um poema com duas quadras:

Teço a minha própria pele.
Trago sempre uma cicatriz
nova cujos pontos desfaço
antes de cada regresso.

Mas no fundo já não me importo
que me roubem o destino

e o cubram com mãos de neve
se dei tudo, primeiro, aos teus olhos.
(*idem* p. 56).

Logo pela primeira frase o sujeito poético afirma que é ele próprio que se constrói, não havendo intermediários que o façam por ele. Depois estabelece um paralelo entre a figura mitológica e o *eu*, no entanto, enquanto Penélope desfazia os pontos do sudário para adiar o seu casamento, parece que o sujeito poético se desfaz a si próprio e abre dores antigas (mostrando também como a ruína pode pertencer ao seu próprio corpo). Que regresso poderá ser este? Pode ser o regresso da consciência da mortalidade humana, como temos visto ser tema recorrente em vários poemas. Também pode ser o retorno a uma rotina que o sujeito poético sabe ser em vão. Se vê a destruição a instalar-se à sua volta, no seu quotidiano, e reconhece que é inevitável voltar aos ciclos que antes o construíam, este regresso causa angústia e desalento.

De acordo com estas constatações, na segunda estrofe o sujeito poético mostra-se conformado com o conhecimento de que não é o *eu* que dita o seu futuro: conforma-se com a sua falta de livre-arbítrio. Para além de não lhe pertencer, o seu destino é lhe escondido da vista, rodeado de frieza e tornando-se impenetrável. A resignação do *eu* advém do facto de este ter podido partilhar o que viveu com o *tu*.

O amor continua a circundar os poemas de Inês Dias, mas no início era uma força motora que permitia ao quotidiano avançar e construir-se à medida que o sujeito poético vivia; neste momento transforma-se numa força destrutiva e de resignação, que abala o dia-a-dia e não deixa sobreviventes:

O coração mais fielmente negro
parou entretanto de bater,
deixando-lhes o peso
do seu embalo nas mão vazias;
e trazem coladas ao corpo
a cal da memória
(*idem* p. 61).

Com esta nova personificação de coração, o poema “Rua dos Cavaleiros da Espora Dourada” mostra como esta transfiguração do sentimento amoroso se alia à ruína.

O poema que termina esta parte, para além de apresentar um tom soturno tal como os seus antecessores, parece exacerbado por causa da epígrafe da autoria de Amy Lowell¹⁵:

¹⁵ Poema completo disponível em: <https://www.poetrynook.com/poem/new-heavens-old> (visto a 30 de agosto de 2024).

*Then I sit in a South window
And sip pale wine with a touch of hemlock in it,
And think of Winter nights,
And field-mice crossing and re-crossing
The spot which will be my grave.*
Amy Lowell
(*idem* p. 63).

Voltamos a receber a morte na casa que antes era confortável e habitável. Neste momento nem uma habitação temos, o que se consegue ver é a futura campa do *eu*. “Os Pequenos Fantasma” (*ibidem*) podem representar as várias ameaças que rodeiam a vida e o quotidiano, mantendo-o sempre em vertigem e sob ameaça. Temos aqui reflexos das aproximações feitas no poema “*Madonna da Árvore Seca*”:

Alguns teimam em ficar
à distância, olhando-me
com rancor em jeito de
desafio, talvez de espera.
(*ibidem*).

Apesar de não se nomearem as ameaças (no poema de *Da capo* estes eram lobos), estas comportam-se como predadores. No entanto, não o são todas:

Outros sentam-se de manso
no meu colo, como os filhos
que nunca quis mesmo ter.
(*ibidem*).

Mesmo estas últimas serem consideradas amistosas, o sentimento de desconforto aumenta cada vez que se reflete sobre a proximidade a que se encontram. É assim que Inês Dias escolhe terminar a penúltima parte deste seu livro, aumentado cada vez mais o sentimento de desconforto que provém da ruína instaurada neste livro.

Com a epígrafe do poema e com “Tempos Vários IV” entramos agora no inverno. Esta estação final parece repleta de recordações que antes davam ao sujeito poético algum tipo de bem-estar, porém esta nova organização mostra o quão *frias* podem ser. “Restauração” (*idem* p. 67) explica o quão sem sentido se encontra o *eu* e a ambição pela morte com “*The Ghost Cat*” cresce. Este segundo poema partilha o nome com uma obra de Alex Howard que é sobre um gato que morre antes do seu tempo. Por causa desta morte antecipada, o felino viaja no tempo e vê as mudanças que a cidade de Edimburgo sofre ao longo de 120 anos. No entanto o sentimento partilhado pelo poema parece completamente o oposto:

Ser fantasma,
poder finalmente,
oficialmente,
esquecer o que foi
um homem.
(*idem* p. 70).

Ambicionamos o sossego que vem com a morte. Talvez a necessidade de repetição de ações que sabe que são em vão desapareça e agora vive e sente o *nada*.

“*Trave’lin’ Light*” e “*Le Train Bleu*” parecem duas composições interligadas que discursam sobre a arte poética. No primeiro discorre-se sobre as várias formas que a dor adquirir e como há “uma trégua/na nossa vida” (*idem* p. 73): que existem várias formas de abstração para ignorar o futuro inevitável. Este termina com:

Mas nesse poema já não cabem
flores por plantar, saias negras
ou papéis sem selo.
(*ibidem*);

mostrando que, para além do poema ser insuficiente para prolongar a vida, é também incapaz de transmitir tudo o que se pretende. Vejamos o segundo poema (que partilha o nome com um restaurante parisiense):

O poema foi lá estar.
Uma lição de Outono
mas sem trevas
– Cronos saciado.
(*idem* p. 74).

Percebemos que a ruína já passou para além dos poemas e do *eu*: instaura-se na insuficiência da poesia, desmorona tudo. Se até agora a ruína se abatia sobre o quotidiano e sobre os seus ciclos e práticas, neste momento abate-se sobre o próprio poema, não deixando quaisquer sobreviventes. O último verso deste poema é essencial para a compreensão desta transvaloração da ruína, visto que Cronos era uma força motora da destruição na mitologia grega.

Para além de tal, até agora fomos lendo e percebendo como todas as partes deste livro se interligavam com as estações do ano, anunciadas pelos “Tempos Vários” que constavam em lugar de pódio. Não só a ruína se abateu sobre a arte, como também sobre a sua organização. No poema citado acima temos menções ao outono e com “*Um Samedi Sur La Terre*” (*idem* p. 78) voltamos atrás até à primavera. Tudo parece que se dissolve à nossa volta e que nada permanece como antes era. Este incómodo que sentimos aumenta com a epígrafe do penúltimo poema: “*Aqui a tua casa: esta névoa*” (*idem* p. 80); de José Mateos. Já não há nada.

Esta quarta parte termina com “*Menina Calçando A Meia*”, que recomeça o ciclo constante de construção e destruição:

Não hesites, não assustes o sonho
pousado em teia sobre ti,
não agites as águas.
E talvez a vida se deixe
ficar à margem
com os seus dias armados de pedras.
(*idem* p. 81).

Com este poema, o sujeito poético diz-nos como devemos viver para que esta ruína não se abata sobre nós. Este poema tanto pode ser um conselho como uma ameaça, visto que o uso constante do imperativo faz com que nos seja impossível ignorar o pedido.

Logo depois, temos uma fotografia que nos leva de volta ao início:



Desconhecido.

Esta ligação ao seu primeiro livro é vital para a compreensão da ruína na poesia de Inês Dias. Os ciclos repetem-se e agora há certezas de que os poemas e os sujeitos poéticos continuarão a tentar construir algo para si próprios, mesmo que este esforço seja em vão. Instaurar uma rotina parece ser essencial desde os primeiros poemas, no entanto o quotidiano que os hábitos ajudam a construir acabará sempre por ruir.

Conclusão

Inês Dias apresenta-se como uma poeta portuguesa com uma capacidade singular de capturar, construir, partilhar e despedaçar o quotidiano. Dividida em três capítulos, a presente dissertação procurou explorar os elementos intimistas, filosóficos e culturais da sua obra, realçando como os seus textos transportam uma profunda melancolia e uma desconstrução persistente dos valores e das práticas diárias.

No primeiro capítulo, examinou-se a trajetória de Inês Dias como poeta e editora de forma a mostrar a deambulação da artista entre a sua própria criação literária e o papel de curadora de outras vozes poéticas que exerce. A sua produção poética na qual colaboram vários artistas, juntamente com a utilização e referências culturais (nomeadamente a música e o cinema) conferem à sua poesia um carácter acessível, sem sacrificar a profundidade emocional que contém. Este vínculo com o mundo contemporâneo¹⁶ e as referências nostálgicas do século XX contribuem para a criação de uma poética na qual a simplicidade formal contrasta com a densidade temática.

Depois, mostrou-se como os poemas de Dias habitam e criam um quotidiano não só para o *eu* como também para os leitores. Pelos vários poemas com referência a habitações, a espaços e tempos que pertencem a todos, as suas dedicatórias que criam uma rede de relações à qual nós [leitores] temos acesso, todos estes “detalhes” permitem um acesso íntimo à sua poesia e permitem-nos habitá-la como se fosse nossa. Neste segundo capítulo foi aprofundada a noção de “economia de perder” (nomeadamente em *In situ*) e como esta perda, para além de ser uma experiência pessoal, é também um princípio universal, enraizado nas práticas e nas rotinas que constituem a vida. A poesia de Inês Dias reflete este movimento de desconstrução – e de ruína – contínua, na qual os pilares do dia-a-dia se desmoronam, relevando uma complexa interação entre a intimidade e a ruína, um tema central no *corpus* trabalhado.

No terceiro e último capítulo trabalhou-se o conceito de *ruína* e o seu diálogo com o niilismo nietzschiano. Este termo emerge não apenas como tema, mas também como um processo que afeta o sujeito poético, o quotidiano em que habita, e ainda estrutura dos seus poemas. Porém, esta destruição não se apresenta como negativa por si só, é antes uma forma de transformação. A idoneidade da poeta de reconstruir – mesmo que temporariamente – um dia-a-dia [talvez um mundo] através das suas composições,

¹⁶ Ciente das várias aceções possíveis do termo, leia-se este como “presente” ou “atual”.

mesmo quando este se apresenta destinado a colapsar, é uma das marcas mais fortes da sua escrita.

Desta forma, torna-se evidente que Inês Dias constrói uma obra em que a repetição e a ruína coexistem num ciclo permanente de destruição e tentativa de reconstrução. As suas composições ecoam a ideia de que o quotidiano, com tudo que é simples e familiar, está sempre à beira do abismo e de se estilhaçar e é neste limiar que os seus poemas trabalham e ganham força. São abordadas questões existenciais profundas, sem abandonar a materialidade e o intimismo do seu quotidiano, o que faz com que a sua obra seja ao mesmo filosófica e acessível ao leitor comum.

Para além disto, a obra de Dias é marcada pela exploração da fragilidade do *quotidiano*, o conceito de *ruína* e maioritariamente pela efemeridade da vida. Assim, os seus poemas funcionam como que se de uma janela se tratassem, pela qual conseguimos ver e compreender as nossas vivências e experiências. Os seus poemas encontram ressonância no mundo atual no qual a instabilidade é palavra de ordem, pois captura e partilha este sentimento de impermanência. É pela leitura dos seus versos que somos levados a refletir sobre a nossa relação com que o nos rodeia e no *quotidiano* que habitamos e sobre como o construímos e reconstruímos no meio de várias perdas e quebras inevitáveis. Destarte, a relevância da sua poesia vai mais além do que uma simples expressão do imo, Inês Dias mostra que apesar da *ruína* imanente, há algum tipo de força na tentativa e nos esforços constantes de criação de sentido e isto faz parte do seu legado.

Assim, espera-se ter contribuído para uma nova abordagem crítica à obra de Inês Dias, que até agora carecia de estudos académicos mais extensivos. O foque no *quotidiano* e na *ruína* abre caminhos para futuras investigações, não só no que diz respeito à poeta em si, como também a outras vozes atuais que trabalham na interseção entre o íntimo e o filosófico. Para além de tal, creio que seria relevante explorar de forma mais profunda a interação entre a poesia de Inês Dias e as outras formas de arte com as quais dialoga (tais como a música, artes visuais e a própria literatura), que estão presentes em várias das suas epígrafes e colaborações.

Bibliografia Ativa

- Dias, I. (maio de 2006). “STTL”: *Telhados de vidro* nº 6, 189-193.
- (novembro de 2007). “Corpo - Borboleta - Crepuscular (O Corpo Segundo Al Berto)”: *Telhados de vidro* nº 9, 103-111.
- (2011). *Em caso de tempestada este jardim será encerrado*. Tea For One.
- (2012). *In Situ*. Língua Morta.
- (abril de 2012) “A mão no ombro”: *Telhados de vidro* nº 16, 161-164.
- ; Vaz Pinto, D. (2012). “Pagar no destino”: *Cão celeste* nº 1, 62-66.
- ; Vaz Pinto, D. (2012). “Sete regras”: *Cão celeste* nº 2, 32-36.
- (2013). *Um raio ardente e paredes frias*. Lisboa: Averno.
- (maio de 2013). “(Primeira memória)”: *Telhados de vidro* nº 18, 46-47.
- (2014). *Da Capo*. Averno.
- (2014). *Tempos vários*. Paralelo W.
- (maio de 2014). “Carta sobre a compreensão imóvel”: *Telhado de vidro* nº 19, 105-106.
- (2018). *Grafito*. Averno.
- (2020). *Cerveja & Neve*. Averno.

Bibliografia Passiva

- Alves, I.; Conte Fonseca, B. (2020). “Cenas contemporâneas de escrita e leitura em revistas portuguesas de poesia: Telhados de vidro”: *Scripta* nº 53, 21-48.
- Baudelaire, C. ([1893] 2006). *Poesia e Prosa*. (Alexei Bueno, Aurélio Buarque de Holanda, Suely Cassal, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- , ([1859] 2003). *Les Fleurs du Mal*. (M. G. Llansol, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, Walter, (1999). *The arcades project* (Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Trad.) Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- , (November 20th 1931) *The Destructive Character*, The Anarchist Library / Anti-Copyright
<https://theanarchistlibrary.org/mirror/w/wb/walter-benjamin-the-destructive-character.lt.pdf> (consulta: outubro 2024)
- Cabral, A. M. (2020). *Reservado o direito de admissão*. Piantao.
- Cattapan, J. C. (2020). *Modos de resistir: cinismo e testemunho na revista Cão celeste*. Niterói.
- Certeau, M. d. (1984). *The practice of everyday life*. (Steven Rendall, Trad.) Los Angeles, University of California Press.
- Coutinho, Céu (15 de março de 2018). *Os livreiros falam às Senhoras: Manuel de Freitas (Paralelo W)*.
http://senhorasdanossaidade.blogspot.com/2018/03/os-livreiros-falam-as-senhoras-manuel_15.html (consulta: julho 2024).
- Draguet, M. (1998). *Baudelaire: au-delà du romantisme*. Paris: GF Flammarion.
- Eiras, P. (2011). *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os “poetas sem qualidades”*. Porto: Edições Afrontamento.
- Gide, A.(1952), *Et Nunc Manet in Te: And, Intimate Journal*, London Secker & Warburg
- Guerreiro, A. (17 de julho de 2013). “Música Sombria”: *Público – Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2013/07/17/culturaipsilon/noticia/musica-sombria-1659293> (consulta: julho 2024).

Gusmão, M. (2010). *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hélder, H. (outubro de 1998). *O Cinema. Relâmpago: Revista de Poesia* nº 3.

Inácio, A. P. (2002). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno.

Lefebvre, H. (2017). *Everyday life in the modern world*. (Sasha Rabinovitch, Trad.), London, Routledge.

Lopes, S. (2011). “Bartleby: melancolia e niilismo”: *Arte & melancolia* (M. Acciaiuoli, M. Babo, Coord.), 255-264.

Maffei, L. (maio de 2015). “Recensão crítica a ‘Da Capo’ de Inês Dias”: *Colóquio/Letras* nº 189, 223-226.

———, (julho de 2006). “Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”: *Textura* nº 14, 5-14.

Martelo, R. M. (novembro de 2012). “Inês Dias, In situ”: *Telhados de Vidro* nº 17, 114-119.

Nietzsche, F. (1967). *The will to power*. (Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale, Trad.) NY, Random House

Queirós, L. M. (25 de setembro de 2015). Uma revista com qualidades: *Público – Ípsilon*
<https://www.publico.pt/2015/09/25/culturaipsilon/noticia/uma-revista-com-qualidades-1708625> (consulta: julho de 2024).

———, (8 de maio de 2020). “A poesia tornou-se um território de pequenas editoras”: *Público – Ípsilon*
<https://www.publico.pt/2020/05/08/culturaipsilon/noticia/poesia-tornouse-territorio-editoras-1915269> (consulta: julho de 2024)

Santos, H. P. (14 de novembro de 2014). “Introdução à economia de perder”: *Público – Ípsilon*
<https://www.publico.pt/2014/11/14/culturaipsilon/noticia/introducao-a-economia-de-perder-1676026> (julho de 2024)

Sartre, J. P. (1985). *Baudelaire*. Saint-Amand: Ideés/gallimard.

Silvestre, O. M. (15 de janeiro de 2012). “A Autora com a edição nas mãos”: *Tantas Páginas*

<https://tantaspaginas.wordpress.com/2012/01/15/a-autora-com-a-edicao-nas-maos/> (consulta: julho de 2024)