

A Fala do Corpo em Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava

Susana Maria Roque Bravo

**Dissertação de Mestrado
em Línguas, Literaturas e Culturas
Estudos Românicos: Textos e Contextos**

outubro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Judice

Dedicatória pessoal

A tudo aquilo que amo, à poesia, à escrita, ao meu futuro profissional e mesmo eventual académico, aos meus futuros filho(s), a ele(s) também lhe(s) dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo e professor Fernando Pinto do Amaral, por me ter ajudado a descobrir Luís Miguel Nava, palavras que ambos nos vão ficar na memória para sempre...

Ao professor e amigo José Martinho pelo estímulo, pelo apoio moral e curiosidade em ler a minha tese.

Ao meu tio e amigo Bento Tiago Laneiro com a sua alma de poeta alentejano, deu-me força, dedicação e estímulo, não me fazendo desistir nunca da minha tese. A ele o meu enorme “Obrigado!”

Ao meu amigo Nuno Calado pelas nossas conversas em torno do erotismo, levando a repousar um pouco as minhas ideias, ajudando-me a inspirar com a música a poesia a ser analisada dos referidos poetas.

À minha amiga Sofia pelo estímulo oferecido também.

À minha mãe pelo seu estímulo, afeto e confiança dados apesar de distante.

Ao meu namorado pelo último estímulo, pela confiança e pelo carinho que me deu aquando já do final da tese.

Ao professor Nuno Judice pelas sugestões, pela orientação, pela confiança, pela disponibilidade e pelo empenho em verificar o meu trabalho, e as etapas que foram sendo alcançadas.

À fundação Luis Miguel Nava pela bibliografia essencial que me serviu de base, e pela inspiração à descoberta mais destes poetas.

Aos poetas Luiza Neto Jorge e Luis Miguel Nava, que apesar de já não existirem fisicamente, sua alma poética perpetua intacta, e suas palavras inalteráveis...

Resumo

A presente dissertação “A fala do corpo em Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava”, aborda o erotismo na poesia de Luiza Neto Jorge, da geração de 1960, e de Luís Miguel Nava, poeta revelado em finais da década de 1970.

O presente estudo visa tratar a importância, que a “fala” poética tem no corpo “despido” de cada poeta, ou seja, dar a compreender ao leitor em quê e como se constitui essa fala provida de um corpo sexualmente inseparável da palavra, bem como o itinerário ao universo poético das respectivas obras de *Luiza Neto Jorge, Poesia* e *Luís Miguel Nava, Poesia Completa 1979-1994*.

A tese é composta por três capítulos integrados nos dois primeiros, que dizem respeito à descrição e argumentação dos poetas, o terceiro capítulo, por último, uma crítica às semelhanças e diferenças de cada poeta, voltando uma vez mais à questão da fala do corpo na poesia erótica contemporânea do século XX.

Palavras- Chave: Erotismo, Corpo, Sexo, Mulher, Fala, Boca, Prazer, Sofrimento, Memórias, Rapaz, Espelho, Mar, Céu, Areia, Vulcão, Casa, Poesia, Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava.

Abstract

“A fala do corpo em Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava” is a dissertation that approaches the theme of erotic poetry as expressed in the works of Luiza Neto Jorge in the 1960's period and those by Luís Miguel Nava, a poet discovered at the end of the 1970's.

The current study aims to argue the importance poetic speech has in the “naked” body of each poet, e.g. it conveys to the reader the notion of what and how this speech, endowed with a body sexually inseparable from the word, is formed, as well as the itinerary in the poetic universe of the respective works: “Poesia” by Luiza Neto Jorge and “Poesia Completa, 1979-1994” by Luís Miguel Nava.

The thesis is made up of three chapters integrated into the first two, which concern the poets' description and their argumentation; the third chapter, finally, is a critique of the similarities and differences between each poet, returning once again to the matter of body speech in contemporary erotic poetry from the twentieth century in Portugal.

Keywords: Eroticism, Body, Sex, Woman, Speech, Mouth, Pleasure, Pain, Memories, Boy, Mirror, Sea, Sky, Sand, Volcano, House, Poetry, Luiza Neto Jorge and Luís Miguel Nava.

INDICE

Introdução.....	1-3
Capítulo I – O Erotismo em Luiza Neto Jorge.....	4-30
1. O teor da palavra em Luiza Neto Jorge.....	5-8
2. A boca e a língua - dois órgãos de prazer e desejo.....	9-12
3. O erotismo na sua imagem pictórica em Neto-Jorge.	13-14
4. Jogo de palavras na poesia de Neto-Jorge.....	15-16
5. A música e a metalinguagem na poesia de Luiza Neto Jorge.....	17-19
6. Imagem cinematográfica.....	20-22
7. A inovação e o controverso na poesia de Luiza Neto Jorge.....	23-25
8. Poesia póstuma.....	26-30
Capítulo II – O Erotismo em Luís Miguel Nava.....	31-60
1. Memórias de Nava pela poesia: A dimensão subterrânea do indivíduo.....	33-40
2. O sexo e o antibucolismo.....	41
3. O movimento erótico em Rebentação.....	42-48
4. O Céu sob as Entranhas: O poeta na sua procura visceral.....	48-56
5. Vulcão: A reflexão existencial.....	56-60
Capítulo III – Análise comparativa dos dois poetas.....	61-70
1. A fala do sexo nos poemas “O Corpo Insurrecto” e “Ars Erótica”.....	62-63
2. As principais dicotomias entre Nava e Luiza.....	63-64
3. O imaginário poético de Luiza e Nava.....	64-67
4. A busca da identidade pela poesia.....	68-69
Conclusão.....	69-70

Bibliografia.....	71-72
Lista de Figuras.....	73

Introdução

O seguinte trabalho, intitulado *A fala do corpo de Luiza Neto Jorge e de Luís Miguel Nava*, versa algumas noções relacionadas com a fala do corpo em ambos os poetas e é composto por três capítulos: o capítulo I aborda o erotismo na poesia de Luiza Neto Jorge; o capítulo II procura também analisar o erotismo na obra de Luís Miguel Nava, e finalmente o capítulo III debruça-se sobre algumas diferenças e semelhanças entre os dois poetas. O motor fundamental é aqui o **corpo** – um corpo trazido à luz da própria poesia e do seu poder erótico, considerado como o seu aspeto mais profundo. Perante a poesia, como podem ser entendidos o corpo e a fala em simultâneo? De que erotismo se trata? Como interage na própria poesia? Será exclusivamente através do corpo que os poetas apelam à palavra erótica?

As referidas obras poéticas de ambos os autores – Luiza Neto Jorge, *Poesia* (Assírio & Alvim) e Luís Miguel Nava, *Poesia Completa 1979-1994* (Dom Quixote) – apresentam um teor erótico comum entre si, onde se evidencia o corpo nas suas múltiplas margens poéticas, que transmitem uma linguagem descrita como própria de um corpo fortemente sexuado. O erotismo é representado pelas frequentes referências ao corpo, quer o corpo físico, quer o próprio corpo do poema. O corpo físico dos poetas também gera emoções, sentimentos e desejos pela fala, ou seja recorrendo ao corpo que a própria poesia projeta, uma fala dissociada daquilo que se pode entender como “fala comum”, o que quer no fundo exprimir cada palavra. Esta fala poética do corpo exposto e transfigurado de Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava estende-se também através de uma metalinguagem, em ambos os casos plena de símbolos e revestida de palavras animadas do propósito de alcançar a subtileza e ridicularizar o pudor moral e as convenções sociais. Trata-se também da sexualidade como libertação do eu – o desejo de expor o corpo que se move e gera sobre si mesmo uma espécie de fugacidade, rompendo com os preconceitos sociais mais dogmáticos. Estas obras, refletindo uma fala provida de intenções inovadoras, constroem-se com palavras capazes de expor os seus sentimentos e desejos, criadas com o intuito de inovar e de escandalizar o outro pela arte e pela intensificação do *eros*.

No entanto, é importante referir que as obras poéticas de Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava evidenciam um lado erótico, mas também comum e divergente ao mesmo tempo, indissociáveis da sua existência. Como autora desta tese, não pretendo retratar aspetos psicanalíticos ou profundamente existenciais na base da poesia dos referidos autores – o que exigiria um outro estudo –, mas sim abordar alguns aspetos associados a esse tema. A representação do corpo surge num quadro de ambivalência e implica várias interpretações, que vão desde a evolução da poesia erótica contemporânea, a partir dos anos 60, passando pela História e pelo contexto político de Luiza, assim como a projeção da poesia homossexual em Nava, tal como refere Georges Bataille¹: “Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à actividade erótica” (trad. de António Carlos Viana).

A fala representa um papel importante, em que o corpo é o principal objeto destacado simbolicamente, tornando-se ousado através de nuances fragmentadas, nas quais o erótico prevalece e acentua os seus realces. Nestes casos particulares, e claro que a poesia portuguesa contemporânea, a partir da segunda metade do século XX, não nasceu apenas com o movimento da **Poesia 61**, do qual fez parte Luiza Neto Jorge, ou com um só poeta, que se afirma enquanto erótico nos poemas que escreve. O erotismo não nasceu nesse momento histórico, tornando-se no entanto mais forte, o que poderá ter justificado a escrita desta tese. Nela se podem construir várias versões ou interpretações, conforme a natureza e a personalidade de cada poeta. Saliento a possibilidade da construção da palavra que dá sentido e forma ao texto, quer como experiência individual, quer como retrato coletivo ou geracional do “eu” para o leitor. A partir do momento em que se escreve cria-se a ideia, por vezes, de que a poesia é um fluxo incompreendido, embora aqui os diversos aspetos – materialista, humorista, sarcástico, sexual, etc. – possam implicar a ousadia da escrita dos poetas, graças ao poder das suas palavras. Os poemas utilizam a linguagem, que pode ser mais do que um artefacto ou objeto instrumentalmente usado, levando a que os poetas, estando presos

¹ *O erotismo*, Georges Bataille

ao mesmo tempo a tal objeto ou referência, sejam capazes de se libertar desse objeto e de entender o mundo em seu redor, tudo aquilo que necessariamente provoca o seu desejo erótico, conseguindo-se exprimir pela palavra, que assim atinge um valor metafórico, metalinguístico e essencialmente artístico.

A sexualidade é bastante representativa no seu aspeto poético, já que Luiza e Nava expressam bem o lado obscuro desse universo sexual, com um misto de dor e prazer, nos quais se enreda a voz e a palavra essencialmente sentida, como descreve Bataille: “Há muito tempo os homens falam aberta e longamente do erotismo. Assim, pois, o assunto de que trato é conhecido. Não quis pesquisar na diversidade dos factos descritos a coesão. Tentei dar de um conjunto de comportamentos um quadro coerente”. Mais em Luiza do que em Nava, uma vez que a sua poesia manifesta os sentimentos pelo erotismo, pela discórdia e pela revolta, e menos em Nava, onde o erotismo se evidencia fortemente pelo drama existencial encontrado na última parte da obra do referido autor.

Finalmente, acrescento que a escolha destes autores se deveu essencialmente à aproximação que mostram com a poesia francófona, tendo em conta que quer Luiza Neto Jorge, quer Luís Miguel Nava foram fortemente influenciados pela poesia do século XX em França. Fui assim sendo levada a uma espécie de “déjà vu” que me fez sentir mais próxima de França, país onde colhi fortes raízes culturais, em parte associadas a algum do meu crescimento intelectual, apesar de ter saído de lá muito jovem, contactando depois em maior profundidade com a literatura portuguesa, em particular com a poesia, e tratando de um tema específico como o erotismo. Quanto a este ponto, em particular, sou tentada a manifestar a minha opinião mais sincera e profunda, pelo prazer de que a poesia erótica destes poetas me fez estar próxima, devendo também a isso a minha ligação existencial com ambos os poetas. A afirmação feminista de Luiza apelou igualmente a um maior conhecimento do seu contexto histórico, intensamente revivido pela poetisa. E o erotismo de Nava fez-me compreender um pouco melhor o mundo homossexual, com a sua poesia ligada ao eros, preocupando-se em penetrar e em desvendar o seu lado existencialmente humano.

Bibliografia

Bibliografia ativa

NAVA, Luís Miguel, *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

NETO JORGE, Luiza, *Poesia 1960-1989*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Bibliografia passiva

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*. Lisboa, Antígona, 1998.

Ensaios

CRUZ, Gastão, Luiza Neto Jorge, O seu a seu tempo, Livro de ensaios de Gastão Cruz, *A vida da Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, pp.264-281.

DUARTE, Rita Taborda, Revista Relâmpago ensaio de Rita Taborda Duarte, *Cinc(po)ética*. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2006

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois Crepúsculos sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

NAVA, Luís Miguel “*Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge*”/Luís Miguel Nava in Revista Colóquio/ Letras. Ensaio, nº108, Mar.1989, p.48-62.

NUNES, José Ricardo, Revista Relâmpago ensaio de José Ricardo Nunes, *O ciclópico Acto: algumas notas de Leitura*. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2006.

VASCONCELOS, Ricardo, Revista Relâmpago ensaio de Ricardo Vasconcelos, *Fixar o Olhar*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2005.

Tese

JESUS, Alilderson Cardoso, “O Antibucolismo em Luís Miguel Nava” (Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa – UFRJ) Universidade Federal Rio de Janeiro, 2009, disponível em http://www.lettras.ufrj.br/.../oantibucolismo_alildersoncardoso.pdf
www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa18/oantibucolismo_alildersoncardoso.pdf

Obras de arte consultadas

BRAUNER, Victor, *Dans les collections du MNAM-CCI*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

FICCACI, Luigi, *Francis Bacon, 1909-1992 sob as superfícies das coisas*, Taschen, 2010.

KITSON, Michael, *The Complete Paintings of Caravaggio*. Italy, Penguin Books.

Links de imagens

Imagem 1 - www.estoriasquefazemahistoria.com/..... 10

Imagem 2 - <http://flutuante.wordpress.com/2008/12/04/hermafrodita-adormecido>.....33

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Victor Brauner, <i>Le vert Luisant</i> (?).....	13
Imagem 2 – Victor Brauner , <i>Adam & Eva</i> (?).....	25
Imagem 3 – Caravaggio, <i>Narcisus Rome</i> (+/- 1597-1599).....	45
Imagem 4 – Francis Bacon, <i>Figure with Meat</i> (1954).....	53
Imagem 5 – Francis Bacon, <i>Crucifiction</i> (?).....	61



Capítulo I - O Erotismo em Luiza Neto Jorge

“Inicia-se, portanto, o cicló-/pico acto.”
(Luiza Neto Jorge in “O Ciclópico Acto”).

O seguinte capítulo aborda o erotismo de Luiza Neto Jorge, com base na análise de alguns poemas substancialmente eróticos do seu livro póstumo intitulado, o volume *Poesia*, editado em 1993 pela Assírio & Alvim, onde reúne uma coletânea de vários exemplares da poesia da autora feitos enquanto viva. O livro reúne os melhores poemas e no fim deste, algumas traduções de poesia feitas pela autora a que deu o nome de *Diversos*. Com ela entre outros poetas nasceu, assim, em 1961 um movimento de jovens poetas, que ficou conhecido pelo nome de *poesia 61* do qual foi uma das fundadoras, mulher versátil e magnânima Luiza Neto Jorge tornou-se pródiga pelas suas ideias maduras, avançadas e combativas num reajuste social difícil e lento. Não chegando a concluir o seu curso de românicas na Faculdade de Letras de Lisboa, devido à sua mudança para Faro, onde foi dar aulas e do seu primeiro casamento, separou-se depois e foi para Paris onde lá permaneceu aproximadamente doze anos, Luiza foi tradutora grande parte do seu tempo, dedicando-se inteiramente à tradução de grandes obras literárias francesas. Vindo a falecer relativamente cedo aos cinquenta anos de causa de doença crónica respiratória, aquando já do seu regresso a Lisboa e do nascimento do seu único filho do segundo casamento.

No entanto, revelou-se uma mestre na arte de compor e exortar a sua poesia, tanto dramática como intelectual, que ainda no dito período da década de 60 era

censurada pelo Estado Novo. Passando, então ao referido tema central deste capítulo, como se pode definir o erotismo em Luiza Neto Jorge? Que vulto se submerge pela imagem desta mulher poeta? É a partir da fala que transita inteligentemente o corpo? A palavra esse diâmetro subtilmente equivocada e vertiginosa, na sua ascensão de sublime e abismo desconhecido em que se reveste a ousadia e a tentação em expressar tudo, nem sempre é evidente em Luiza. O ato causado pela palavra e não pela situação, tal como defende Gastão Cruz¹ na sua recensão, *A vida da poesia*, defendendo assim a poesia contemporânea de Neto Jorge: “Substitui-se uma *poesia de situações* por uma *poesia de palavras* ou de *palavras-imagens* (...) pode fazer supor que a evolução se deu no sentido de uma subordinação progressiva *da palavra à situação*, foi, justamente, a técnica adequada à construção de um discurso em que a matéria vocabular e a elaboração frásica invulgarmente se equilibram (...)” (Cruz:264, 265), quer isto dizer, que pela palavra a poeta é conduzida a desajustar a mentalidade da época e os valores que a subjagam.

1) O teor da palavra em Luiza Neto Jorge

A palavra, não só apenas poética, mas também a palavra no seu sentido literal em Luiza simboliza uma época e um estilo exclusivos. A palavra não evidencia, articula o que a mente pensa e idealiza, inversamente oposto ao que não é objetivo, clarividente, e meramente situacional. Qualquer coisa move para além disso, da mera situação, ou do impacto causado por uma situação, Luiza tem a capacidade de se outorgar e deixar-se levar pelo absoluto estado das coisas – aquele véu subtil que há entre a poesia e o poeta, a identidade e a criação. O lado abstrato que nem sempre é tangível, mas a arte revoluciona-o, cria-o e transforma a possibilidade perene de ser “escutado” e entendido, voltando depois ao seu estado intangível, quase virginal, antes de lido. A poesia de Luiza Neto Jorge é tão subtil que não deixa sem margem de dúvida alguma a precisão em analisá-la e compreender o seu erotismo complexo. A exemplo disso, os poemas evidentemente eróticos são, por exemplo, o poema “Baixo-Relevo” em que conflui

¹ Poeta do movimento 61

aspectos românticos, góticos e só no final do poema é explícito mais veementemente o ato erótico e a sensualidade que aflora nos versos. O poema começa pela imagem secular refletida na escultura: “Dentro de um secular sossego/ nós somos/ a escultura de amanhã// (trilhos de formigas/ descem no cabelo/ patinado de pó o coração).” (vv.1,2,3,4,5,6), onde desencadeia o ritual do “tu e eu” comparados a estátuas que serão o amanhã subtendida morte futura, resultando um amor eterno que se cristaliza e se torna passivo, “Tu e eu/ só estátuas de amanhã” (vv. 7,8), mas ainda longe de acontecer. A antítese entre a vida e a morte: “tu e eu/ baixo-relevo/ vendidos tocados expostos em vida/ (...) / e pelos mortos talvez que invadiram já” (vv. 15, 16, 17, 19), ocupando agora esses mortos “o pedestal das estátuas”. A poetisa dramatiza e enfatiza o lado mais romântico e belo da vida enquanto realizada pelo ato do amor, face à inevitável morte na visão do amanhã, o poema é revestido de natureza morta: “gótico”, “baixo-relevo”, “pedestal das estátuas”, “mortos”. Essa natureza morta dá o título ao próprio poema, “Baixo-Relevo” ideia de quadro que acompanha as personagens, em que o *tu* e o *eu* são assemelhados à escultura e a uma imagem pictórica fixa, mas distante, contudo, provocado pelo zelo da morte que é a concretização no advir. A última parte do poema (nas duas últimas estrofes) revela-se ao mesmo tempo profundamente erótico e gótico, as palavras: “sexo”, “peito” e “ventre” apelam ambos ao desejo entrelaçados



no “tu” e no “eu” – o erotismo na sua apoteose do presente e do ontem confronta-se, porém sobre o pranto do “amanhã” de acabar de vez pela sombra ou pela morte que cessa esse prazer carnal, sucumbindo apenas pela pedra: “deserdados da sombra/já sem gesto/escultura de amanhã.” (vv.26, 27, 28). O elítico amor, aquele que germina, e que cria vida termina e dá lugar à morte, que, no entanto, se cristaliza em estátua, dando a ideia de amor eterno, mesmo após a morte. A memória que fica desse amor presente lembrado nas estátuas. O livro *Terra Imóvel* é um exemplo evidente da poesia erótica de Luiza Neto Jorge, o primeiro poema intitulado simplesmente “Poema” mostra aspetos eróticos a ter em conta na perspetivação do imóvel e do absorto contacto, salienta-se, em primeiro lugar, a mensagem do poema, a autora esclarece o uso e a necessidade imperativa do poema que move os sentimentos do homem: “Esclarecendo que o poema/ é um duelo agudíssimo (...) / agudíssimo claro/ apontado ao coração do homem.” (vv. 1, 2, 4, 5) depois transporta-os para o seu desejo, onde aponta o “falo”, sentimento maior do homem – coração – como *objecto* que pela sua forma causa em simultâneo sensação de dor e de prazer físico: “apontado ao coração do homem// falo/ com uma agulha de sangue.” (vv. 5, 6, 7), no qual a poetisa expressa sentimento de enlevo, deixando-se levar até ao último instante pelo prazer do corpo masculino fundido no corpo feminino, este último que se entrega a essa dor: “a coser-me todo o corpo / à garganta.” (vv. 8, 9), se prevenindo antes de ser aniquilada pela fome ou devastação do reino humano, a segunda e última parte a que elucida o poema. O poema deve ser antes de mais tido como uma transmissão de mensagem interventiva a fim de atingir e mudar o inabalável: “Digo na maneira/ mais crua e mais/ intensa// de medir o poema/ pela medida inteira (...)//// antes que o deserto mate a fome.” (vv. 15, 16, 17, 18, 19, 28, 29). Em seguida, os poemas “objecto propagado ao mar” e “deita-se como um objecto” são reflexo da contínua erotização da poesia da poetiza, os títulos de ambos sugerem uma alusão à mulher discriminada e desvalorizada, aparecendo como figura de título - *objecto*. No primeiro, há uma simbiose da mulher areia e do mar, imagem de metáfora da mulher e do homem, ou da fêmea e do macho. O lado erótico é visto na perspetiva da metáfora imagem feminina estoica na areia que calmamente: “conduziu no vento/ os grãos do corpo// rios a fazem e trazem” (vv. 2, 3, 4), invocando a sensualidade do corpo feminino, suporte do mar que a invade ou a cobre ou a leva consigo, sendo ele o ser

dominante. A “mulher de areia”, contudo, é alvo presa dos “garfos”, que se revelam barreiras à sua passagem e liberdade que tem o direito de desfrutar, mas jamais lhe é outorgado esse direito que deve prescindir, por isso, a autora enuncia assim: “garfos a possuem/ escorrem nos dentes/ seus olhos de lâmpada” (vv. 5, 6, 7). A imagem nitidamente clara dos “garfos” – símbolos repressores da “mulher areia” na afirmação da sua autonomia e liberdade, senão mesmo livre arbítrio. Não há liberdade ou escolha de tomar decisões, logo há censura ou impedimento de realizações e concretizações, que se resume à discriminação sexual evidenciada. A “mulher areia”, por fim é detida na última estrofe: “Mulher íntima/ máquina mão detida” (vv.8, 9), comparada à “máquina” e ao “objeto” resta-lhe apenas ser propagada ou entregue ao mar, que a retém. No segundo poema, a ideia contínua da mulher como suporte sexual do homem, tal como no ato físico sexual: “Deita-se como um objecto/ um metal fundido/ entregue ao seu peso a si” (vv. 1, 2, 3), esquecido ou indiferenciado esse *objecto*, ou seja, a própria mulher, que só é vista: “Quando ele se ergue/ debaixo do peito tem a sombra/ enterrada lá vive a mulher/ espaço/ habitado da fêmea” (vv. 4, 5, 6, 7, 8), finalmente apercebida a sua existência solitária e perccionada pela sombra que a revestem, porque “vive enterrada” na casa a que o homem lhe confinou, casa essa – *espaço habitado a fêmea*, que é confinado exclusivamente à mulher, uma vez que já não sabe a própria diferença a que lhe foi outorgada – Esse ser feminino é sombra do homem, escrava detentor do senhor, este que a utiliza apenas como fim à procriação ou satisfação dos seus próprios desejos, limitando-se a eles, e esquecendo da existência da mulher como ser no sentido amplo, pleno de direitos iguais aos outros, e não vista como mero objeto que vive recôndito sobre si mesmo ou sob a imagem penumbra do outro: “Vivendo imposta ao espelho/ retocando os seios/como os sábios sabem/ para sair em contacto com a sombra/ num terror deixar-se em poucos lábios.” (vv. 9, 10, 11, 12, 13). Repare-se na simbiose destes dois poemas que alentam ao erotismo entre a mulher e o homem, subtilmente retratados, expostos ao ato sexual, na analogia quer da “areia no mar”, quer do “objecto no metal fundido”, paralelamente a par com o desejo de revindicação pelos direitos da mulher face à impossibilidade de sua afirmação na sociedade de então, onde as mulheres prescindiam de muito poucos direitos “garfos que a possuem” (v. 5). Luiza Neto Jorge utiliza assim o erotismo sobre forma dramática, como propaganda indirecta e discursiva de uma voz que encaminha no sentido de uma

possível mensagem de alusão à condição da mulher face ao homem, tornando-se urgente a emancipação desta. Na sequência do então abordado, a poesia de Luiza Neto Jorge é tida como dúbia, subjetiva e plena de metáforas e metonímias, nos quais projeta dois lados, tal como defende Rita Taborda Duarte em *Cin(po)ética*, em relação à poesia de Luiza Neto Jorge: “O poema como um corpo: o esforço dividido”, merecendo particular atenção para o entendimento do discurso poético e a linguagem que subjaz a essa poesia: “Quando dizemos genericamente que toda a poesia de Luiza Neto Jorge é sobretudo uma proposta não convencional e inovadora de conceber a percepção em geral, (...), é uma metáfora que estamos a compor, a partir de traços que consideramos distintivos da sua poesia. No entanto, a própria leitura (...) situa-se já no universo da desagregação e *desunidade*, evidenciado por uma fragmentação a todos os níveis.” (Duarte in *Revista Relâmpago*: 73). A desconstrução frásica e a duplicidade de reinterpretação do texto criam uma imagem e percepção circunstanciais em que o leitor abre larga margem à imiscuidade intrínseca no conteúdo do poema, salientada pela forma abstrata e subjetiva incutida na própria palavra, que desenvolve “o parecer ser, que não é”, explica, assim, Rita Taborda Duarte: “O leitor é forçado – e este termo é usado literalmente, implicando o conceito de força – a assumir, não só uma outra conceção de arte (...), mas também uma outra forma de perceber as coisas, conceito que inclui também esta poesia, que simula ser-lhe oferecida como objeto, como significante, como matéria – e não como representante de significados –, mas que ao mesmo tempo se mostra como um objeto quebrado, fragmentado, de algum modo volátil, em movimento; tenderia até dizer de uma espacialidade feito tempo.” (Duarte in *Revista Relâmpago*: 74).

2) A boca e a língua - dois órgãos de prazer e desejo.

Em seguida, os poemas “A Boca” e “A Língua” invocam o erotismo, conduzido pelo desejo inicial e primeiramente natural que leva até ao corpo, através da entrada dilatada do “órgão de lava”, e da “língua” que entrelaça, como ato físico erótico e instintivo – evidenciam-se, assim, como duas partes instintivas e carnis do corpo, onde o peso da palavra não se revela o mais importante, nem associado a elas. A boca é comparada a um “órgão de lava”, dando a sensação que todos os elementos, incluindo o

amor se misturam e se revolvem numa espécie de efervescência ou combustão que dilata e impele a “espessura do tempo” avançar. A “língua” é a outra imagem do erótico plausivelmente dada como desejo sexual iniciante, afigurada tanto na língua do órgão, como na língua da fala, que embora fornecida pela libido em nada revoluciona a palavra, pois esta já existe, mesmo sem a intervenção da língua enquanto fala ou linguagem. Ora em sentido de língua órgão de prazer, ora de língua fala é dissociada da própria palavra, mesmo sendo proferida, nunca é tocada:

A língua

A língua

que é líquido

sacro

não transborda

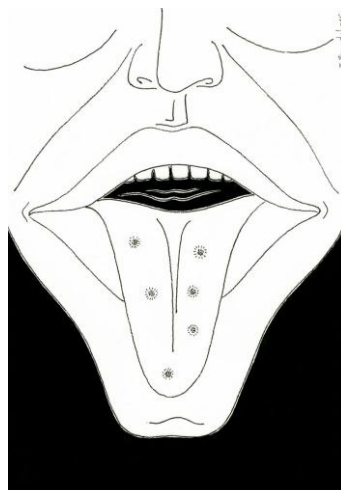
um dedo

que tocou

a palavra

não a aborda

(Poesia Reunida, 69)



www.estoriasquefazemahistoria.com/

A “boca” associada à entrada do corpo, expressa indubitavelmente o primeiro ato de desejo, onde nela nasce o amor, a libido e a tentação. É metáfora de uma cratera em erupção e combustão, que fervilha, pelo amor que a dilata: “em amor me feria dilatava/ a boca era um órgão de lava.” (vv. 2,3).

No poema, “O Corpo Insurrecto” o erotismo começa a ser mais evidente, e claro está, a fala do corpo é quase intransigente neste “corpo insurrecto” ganhando a imagem de corpo rebelde, revoltoso, desde o instante a que se expõe e acende a combustão do prazer libidinal no intenso ato do sexo e da paixão: “Sendo com o seu ouro, aurífero,/ o corpo é insurrecto./ Consume-se, combustível,/ no sexo, boca e recto.” (vv. 1,2,3,4), investida numa cama anónima “ou a sítio algures,/ terra de ninguém” (vv. 10, 11), que passa a ser o lugar, onde se conflui o prazer e a imaginação por excelência, abrindo-se todos os sentidos patentes ao corpo que transita impune e louco: “Ainda antes que pegue/ aos cinco sentidos a chama,/ por um aceso acesso/ da imaginação/ ateiam-se à cama/ ou a sítio algures,/ terra de ninguém,/ (quem desliza é o espaço para o corpo que vem).” (vv. 5,6,7,8,9,10,11,12,13). E nessa “cama” simbolizada, onde se atea a chama do corpo, o ato sexual revela-se na fisionomia completa, revelando a parte natural do corpo, através das “glândulas”, hormonas: “labaredas tais/ que, lume, crepitam/ nos ciclos mais extremos,/ nas réstias mais íntimas,/ as glândulas, esponjas/ que os corpos apoiam”, os alicerces do corpo, onde este se apoia e se mostra consumido pelo desejo pleno e circunspecto, onde se envolve o corpo sudorífero, através do simples prazer no ato do amor: “que os corpos apoiam,/ zonas aquáticas/ onde os órgãos boiam.” (vv. 19, 20, 21). A primeira parte do poema, nas três primeiras estrofes, faz alusão em primeiro lugar ao ato sexual, que se inicia numa espécie de combustão: “/aos cinco sentidos a chama, /por um aceso acesso/.” (vv. 6, 7), passando para a segunda parte, onde desse ato fisiológico germina o amor: “No amor, dizendo acto de o sagrar,/ (...) /// Neste amor equívoco/ (ou respiração),/” (vv. 28, 32, 33). Nesta fase, a poeta revela-se oscilante entre o amor físico e material, trazido à luz pelo corpo que é retratado na primeira parte – o “corpo” supostamente incorporado em alma, oposição entre a matéria orgânica visivelmente consagrada em corpo fracionário e pequeno, logo ao nascer: “/ apertado o corpo do recém-nascido/ no ovo solar,/ há ainda um outro/ corpo incluído” (vv.23, 24, 25, 26), ou seja, um “corpo” dentro de outro corpo “aquém”, que se desconhece, neste último, a sua essência – metáfora da alma ou do espírito invisível, aquilo que não pode

ser avistado ou conhecido, pelo facto de ser abstrato, existindo todavia: “/de ser são ou podre,/ um repuxo, um magma,/ substância solta,/ com pulmões.” (vv.28, 29, 30, 31). Esta metáfora do corpo-alma viva, comparado a uma erupção violenta resulta: “Neste amor equívoco/ (ou respiração),” (vv.32, 33), que é ao mesmo tempo indefinido e ambíguo assemelhado àquele amor camoniano. “Amor é fogo que arde sem se ver.” (Luís de Camões), quer seja remetido a um corpo humano – terreno feito de matéria orgânica, condicionado à sua finitude existencial, quer no sentido de ser outro corpo, tal como a poeta considera: “/sendo outro mais alto,/ suspenso da morte,/ (...) /mais alto e mais denso,/” (vv.35, 36, 38), o corpo-matéria e o corpo-alma (solar) a alma do corpo, ambos em qualquer situação se fragilizam quando são golpeados e feridos: “mais talhado é o golpe/ quando o põem em prática/ com desassossego na respiração/” (vv.39,40, 41), e roubados, por assim dizer, o *eu* e o corpo que lhe pertence, na sua entrega total no amor ou no ato que supostamente leva a tal: “/ e o sossego cru de quem,/ tendo o corpo nu,/ a carne ardida,/ lhe pede o ladrão/ a bolsa ou a vida.” (vv.42,43,44,45,46), comparada esta última parte a uma reflexão que alenta quase mesmo à morte, ou digamos até em perspetiva de um sentido mais eufemístico, a quem permite ser roubado até da própria vida, ou daquilo que quis dar e não se tornou suficiente, quando em desassossego se encontra a alma e o corpo em esforço mútuo. Em conclusão, passa-se assim a compreender a imagem de um corpo “insurrecto”, revoltoso, que vive em dúvida permanente e oscila entre a alma e o físico, incapaz de se contentar e em se completar, ao mesmo tempo, num só, tal como argumenta no entender de Joaquim Manuel Magalhães relativamente a este poema: “Trata-se, sem dúvida, de uma moral, elipticamente afirmada e contrária às dominações estabelecidas. Elas surgem sob a figura do ladrão assaltante do corpo na sua verdade de vida, de morte e de prazer.” (Os Dois Crepúsculos: 210).



Le vert Luisant, Huile sur toile 50 x 61 cm Nsnd Legs J.V.B, 1987 AM 1987-1198 (p.22)

3) O erotismo na sua imagem pictórica em Neto-Jorge.

No poema seguinte, “Um Quadro de Brauner” a autora chama a atenção da referência ao sexo que dá lugar à “flor”, o símbolo do erotismo iniciado nas linhas do corpo que vão sendo desfeitas: “Desfaz as linhas do corpo/ como se linhas da mão/ dá ao sexo o lugar/ que dá à flor” (vv.4,5,6,7), que contudo é sustentado pelo lirismo que esconde a devassidão do sexo. A segunda estrofe contrasta com a primeira, onde: “Brauner põe-se a pintar” (v.1), descendo às profundezas mais obscuras da arte divinatória que ostenta o medo do homem e onde se esconde lá o medo: “/ a procura o fundo apego/ do homem à pele do medo” (vv.2,3) – o corpo revestido de medo, mas direcionado na tentação do desejo, que se vai desfazendo como “linhas do corpo”, salientando nessa via a emancipação do corpo humano, deambulado pelo universo pictórico de Brauner, onde unicamente é transparecida essa visão. Recorre-se novamente à língua como a imagem da libido: “Brauner pinta com a língua/ou outro órgão de amor/ o que o braço não podia” (vv.8, 9, 10), nota-se a ênfase dada à “língua”,

único órgão capaz de tamanha ousadia, onde nem mesmo o braço chega com a ajuda da mão capaz de fazer tal obra, porque este último não é conotado como aspeto erótico, mas apenas mecânico. A “língua” perspetivada na dimensão erótica possibilita à criação artística e à expansão do ideal de liberdade artística expresso no corpo, contudo reprimido em igual instância pela mão que pica o pássaro, significado de uma liberdade reprimida e subjugada ao outro, veja-se os versos da quinta estrofe, onde isso é claramente verificado: “Mostrar um pássaro na mão/ é o que Brauner consegue/ mas tão somente essa mão/ pica no pássaro que a fere.” (vv.13, 14, 15, 16). O poema torna-se num interessante estudo poético analógico da pintura, imagem do pássaro símbolo da liberdade reprimida que é ferido pela própria mão, ou seja, pelo próprio desejo de se ser livre. Estaria assim a liberdade condicionalmente traída e o pássaro reprimido por uma mão opressora? Ou uma liberdade eroticamente traiçoeira, que pouco ou nada desenvolvia a mesma? Na estrofe seguinte, a imagem do pássaro responde as estas questões, pois é vítima de fatalismo: “Mostrar o orifício oco/ da orelha colocada/ no lado onde a sentimos/ ouvir e morrer calada// sobre o veneno do bico/ tentado beijá-lo abri-lo/ tentado ouvi-lo escutá-lo.”(vv.17,18,19,20,21,22,23). Esse fatalismo repercute-se no medo inconsciente, que a autora utiliza nas telas do quadro de Brauner: “O ser que pode ser/ aquilo que Brauner não quer/ move-se na tela com o medo.” (vv.24,25,26). O universo imagístico da tela consegue capturar um espírito controverso.

Porém, a imagem erótica difunde-se com o medo, a ortodoxia da liberdade que pode apagar o espírito que vive dentro dela, quando este não a assume ou se priva dela. Existe assim dois lados que se opõe, o lado ousado e o lado amedrontado na imagem do pintor, que melhor que ninguém transmite o efeito de luz e sombra, tal como acontece numa tela de pintura. O desejo erótico é evidente na pintura de Brauner, do mesmo modo a autora pretende que a sua poesia seja expressamente livre e motriz de desejo e erotismo, mas ambos ofuscam-se pelo lado inconsciente, efeito de sombra, que reprime esse “lugar” emancipado e livre, transcrito no enigmático da última estrofe que termina deste modo quase premonitório: “de quem perdeu a sombra/ num deserto ao meio-dia/ uma claustrofobia/ do espírito dentro da luz.” (vv.27-30).

4) Jogo de palavras na poesia de Neto-Jorge.

No poema, “Refrãos” do livro *A Proposta* de Luiza Neto Jorge articula-se essencialmente um jogo de palavras que a autora pretende rimar: “oiro”, “toiro”, “sagrado”, “gado”, “grado”, “castrado”, “parco” e “arado”. Na segunda parte, a referência ao sexo descaracterizado e desvalorizado é esgarçado: “O sexo desgraça- /damente esgarça.” A presença de uma redundância na aproximação fonética de ambas as palavras (vv.14,15), irrompido ironicamente pela morte que o limita: “E surge a morte à caça/ como num saco/ a traça.” (vv.16,17,18). Esta fala violentamente expressa por Luiza Neto Jorge é evidenciada em quase todo o seu erotismo, sempre patente na ligação com a morte, que neste poema se torna de tal forma presente e circundante em paralelo com a última estrofe, através do movimento da partida e da ressuscitação, condicionados por um movimento elítico que resulta no seu eixo mais fundo e inquietante - o vazio: “nasço/ eixo facho/ parto/ nasço/des-leixo/ deixo/ parto/ logro morte/ morro/ jorro forte/ morte/ logro.” (vv.19-30), a par com uma intrigante composição rítmica e musical dada pela grafia e a fonética dos versos.

No poema “Dos Felinos” do livro *Outra Genealogia* o animal gato sexualizado é metáfora da mulher ou da fêmea: “Nenhum vocábulo detém o gato/ e o sublinha, lacónico,/ no choro, no cio.// Completo gemido, curvatura, elo./Despojado, num túnel,/ da pele, do pêlo.” (vv.1-6), onde a palavra não o delibera. O gato é enaltecido, paradoxalmente a ele, porém, ganha-lhe o homem apenas na força sexual, e no poder de “ereção” e “êxtase”. O estado dos dois é instintivo, o homem é comparado a esse estado de animal instintivo, sendo ainda mais animalizado que o próprio gato: “Só lhe ganha o homem/ ganhando ereção, êxtase,/ circulação do sangue/ orientada.” (vv.7-10). Esta força é comparada a uma força bruta meramente instintiva, selvagem e parodiada pelo sangue reflexo do erotismo: “circulação do sangue/ orientada.” (vv.9,10).

O poema “Pelo Corpo” do livro *Amor e Ócio* revela-se igualmente interessante no ponto de partida, tal como refere Luís Miguel Nava no seu ensaio “Acmé a ser arte” a propósito de Luiza Neto Jorge: “O erotismo é sem sombra de dúvida o fulcro desta

poesia, mas isso é de uma evidência tal que qualquer comentário tem de o tomar como ponto de partida e não por ponto de chegada.” Esse ponto de partida, logo no início do primeiro verso do poema: “infinita invenção” (v.1) dá uma ideia preconcebida de algo que já tenha sido inventado ou dito anteriormente, que se refere ao próprio corpo, e que também, por isso, surge em letra minúscula, que supunha o contrário textualmente, se de facto essa “invenção” não tivesse sido antes posta em prática. O aspeto de movimento contínuo e cíclico, que não intercede, nem muda, prova essa infinita imagem resultante da própria invenção. Ainda no campo utopista e animado, a “pétala” resultado dessa invenção ilimitada em espaço e tempo: “infinita invenção/ de pétala a escaldar/ desprende o falo” (vv;1,2,3) é simbolicamente a imagem do delicado e do frágil, se se quiser considerar tal comparado ao sexo feminino, que se metamorfoza através de um orgasmo subtilmente percebido: “de pétala a escaldar/ desprende o falo” (vv.2,3) e dessa metamorfose orgânica origina assim o “falo” – fruto do ato sexuado e apaixonado – caracterização do fértil e necessário à vida para completar o corpo da mulher e seus deleites, que se coaduna obrigatoriamente na poetiza exposta ao avanço do “falo” sobre ela, numa palavra só, um falo nascido da natureza vegetal de uma pétala: “/ a palavra sublinhada/ que é ele a avançar-me/ pelo corpo// a porta giratória/ que me troca/ pelo homem e, a este,/” (vv.4,5,6,7,8,9), simbolizando a porta, ou o ato cíclico e constante do sexo decomposto e fragmentado adentro do homem-animal: “o fértil traje/ que lhe cria mais seios/ pelo corpo.” (vv. 10, 11, 12), que em seguida veste o corpo de mulher, na sequência de uma espécie de antropofagia o homem come a mulher, ela se autoimole perante esse “falo”, já derivado da natureza delicada da “pétala”, que pelo ato dessa antropofagia “cria seios”, novamente a imagem da fertilidade no aspeto feminino. No final, resulta a composição de um ser complexo e unificado em homem e mulher, dois sexos, na imagem de um só o masculino e o feminino que se fundem em “falo” e “seios”, voltando em seguida ao seu estado inicial e original de “pétala”, e repetindo-se o ciclo do mesmo infinitamente, através dessa invenção que a poeta salienta como desejo sexual ainda por inventar, como se fosse um “falo” não criado pela natureza humana, mas pela natureza vegetal, que se consome em chamas de desejo e se prende ao imaginário da poetiza.

5) A música e a metalinguagem na poesia de Luiza Neto Jorge.

No seguinte poema “Partitura”, o título alude a uma composição erótica musical, mesmo sem a presença de uma partitura de música tradicionalmente conhecida. Ao longo do poema, as palavras vão-se desconjuntando umas nas outras como em várias *Matrioshkas*. A “partitura” realmente encontrada existe na aproximação entre as palavras articuladas num jogo fonético, olvidando o seu sentido propriamente semântico: “sátiro/ rápido” “riste/ redor”, evidenciando a fonética da consoante “r”, “repente/rotina”, “remanso/repuxo”, o som líquido da consoante “l”: “pele/ tropel”, “lascivo/ deleite”, ou da aproximação do sentido do nome ao verbo que se associa a ele, como: “lábio/ (ou limbo)”/ “/a beijar a nimbar”, “peixe por glande/ glândula língua”, “harpa harpão”, relacionando-se todas numa ascendência e descendência com título que é entendido e mitificado pela palavra “partos” que tanto pode ter semanticamente o significado conhecido de parir ou dar à luz, como também no sentido abstrato de fragmentos textuais, por meio de um acaso erótico ou sentimental, onde se ligam indistintamente o sexo, a arte, pela música, o excesso na exaltação e a renovação pela composição repartida e justaposta.

Partitura

De sátiro a rápido
em riste em redor

do tormento à tormenta
do repente à rotina
ao rescaldo ao lavor

De remanso a repuxo
de lascivo a deleite
sobre a pele o tropel

lábio (ou limbo)
a beijar a nimbar
pé e mão

Sexo a ser eixo
peixe por glande

glândula língua
harpa harpão

Acme a ser arte
prática nas partes

Partos
("Partitura", 208)

Esta fala particular da escrita de Luiza, afunda alguns dos seus poemas que entretanto se revelam típicos de metalinguagem como em "So-Neto Jorge, Luiza", dando conta logo de imediato da relação existente entre o nome da autora e a obra, em que o título funde o nome da autora com o nome da própria forma poética tradicionalmente utilizada – afirmando-se, enquanto tal, ao dizer: "A silabar que o poema é estulto" (v.1), rimando logo de seguida com o último verso: "enquanto eu, quase a rimar, exulto" (v.4). O próprio *eu* do poeta é ironicamente glosado, dando forma esquemática de uma rima quase regular, existindo a possibilidade de um autorretrato representativo dessa imagem caracterizada a que o título do poema remete.

As marcas eróticas são novamente encontradas como nos poemas anteriormente analisados: "/o amado abre os dentes e eu deslizo;/ sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar/ enquanto eu, quase a rimar, exulto." (vv.2,3,4). A autoimolação face ao amado, como acontece em "Pelo Corpo" e em "Objecto Propagado ao Mar" ou em "O Corpo Insurrecto", a vontade intrínseca de estar sujeita ao amante através de uma natureza

fluida, terrena, convulsiva pelos sismos e vulcões que ateiavam aos orgasmos, às exaltações, ao rimar e ao olhar, expressos nos versos seguintes da mesma estrofe: “sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar/ enquanto eu, quase a rimar, exulto.” O conhecimento empírico da poeta face à natureza, conhecendo-a tão bem, tal como conhece o seu corpo: “// Conheço toda esta terra só de amar:/ sem nós e sem desvãos, um corpo liso./ Tenho o mêsruo escondido num reduto/ onde teoricamente chega o mar.”. Dá conta do erótico com a natureza, onde tudo exalta amor e prazer, até a terra é metáfora (vv. 5,6,7,8) do corpo e do imaginário novamente bucólico que entra na relação sexual do desejo da poetiza. Tudo o que remete ao espaço envolvente como: “terra”, “escondido num reduto”, “mar, “desertos”, “oásis”, “arcaicos leitos”, “as avestruzes”, “vozes e alcatruzes”, “fundo pego”, ganham humanismo e são sexualizados, fazendo parte do erotismo circundante, que finda, porém, de forma mais suave comparativamente a outros poemas, não deixando de haver o sentido dramático, que está sempre presente na sua poesia, quer no início, quer no fim.

(...)

Nos desertos – íntimos, insuspeitos –
já caem com a calma as avestruzes
– ou a distância, com os oásis, finda;

à medida que nos arcaicos leitos
se vão olhando vozes e alcatruzes
ao descêrem ao fundo pego, e à vinda.

(So-Neto Jorge, Luiza, 209)

6) Imagem cinematográfica.

No poema dado a analisar seguidamente, “Filmagem” verifica-se uma relação física de fora e dentro do corpo que são invocados: “Pulmão arpado no meu oxigénio, parando/ a meio do ar incendiando, incêndio no teu pêlo./ no fundo bosque enterro os dedos” (vv.1,2,3) numa relação preponderantemente bucólica e atmosférica face, outra vez, a uma autoimolação, com o sexo metáfora do “bosque” e da figura masculina, que é percorrida pelo desejo e objeto à sua própria autoimolação: “Desenrolo pelo teu dorso um invólucro devastador/ de lençóis abruptos e tu pesas/ sobre o revoltoso sítio/ onde aferida me sinto/ ao teu pesar” (vv.4,5,6,7,8). A descrição da força e do sexo deste verso que continua pela palavra, como chave ao misterioso ato: “Que timbre haverá a proteger cada sílaba/ dentro da tua íntima palavra” (vv.9,10), aparece subtilmente exposto a uma interrogação pela conjugação “que”, que induz a ideia de “questionação” e possibilita a chegada finalmente a esse “coração” e ao amor milenar, que já conhecera os antigos: “Que estrela abundante encerra o perpétuo coração/ de Nerfétite” (vv.11,12), porém, ainda enigmático e sem resposta. Não sendo, por isso, todavia, modelo ou exemplo do rumo a seguir para o “lépido corsário” nome a que a poetisa dá ao amante, alertando-o directamente num discurso moralista, recorrendo ao “tu”, com o objetivo de aproximá-lo ao seu dever moralista, a sua própria autoimolação, ou seja, como castigo através de um ato sacrílego de redenção, uma vez que era o “rústico amador de fêmeas, aquilo que maior/ cometimento foi entre coragens e crueldades do teu corpo” (vv.17,18,19), através do ritual de se devorar a si mesmo, que já o verso anterior explicita: “Põe tua mandíbula a devorar-te, agora nu.” (v.5).

A poetisa alenta também para que o sujeito masculino se concentre na “filmagem” pretexto para se deixar enlevar e refletir o momento e o presente, que dá continuidade ao desejo do corpo, isto é, do instante e do apazível, qual vai sendo incendiado pela “mise en abîme” do desejo erótico da poetisa, tornando-se também ela uma espécie de intermediário que toma controle do “tu”: “As paisagens que foste incendiando só para filmares/ o novo astro a pôr-se/ no meu púbis.” (vv.22,23,24), obrigando-o dessa forma abruptamente a “devorar” pelo ato do esquecimento o passado. Em contraponto a perspectiva fílmica, que traz um momento desconexo, mas agradável e renascido.

Finalmente, no último poema do livro intitulado com o mesmo nome *O Amor e o Ócio* a referência novamente do bucólico, configurando beleza ao discurso poético, que tem sido visto até aqui, em termos perspectivos de imagem da mulher a uma “flor”, que pode ser conduzida tanto pela beleza singela, como pelo veneno traiçoeiro, ou seja, a incapacidade de resistir face a certos obstáculos, tidos como repressores: “uma flor intrínseca ou um veneno ainda/ objectos de culto sobre lençóis postiços” (vv.1,2) ou ainda um veneno que pode ocasionar esse romantismo sinuoso ou o erótico preponderante: “se quereis diferente, diferentemente os olhos/ revirados (os sonhos o cinema) ou tocar na ferida/ e pela carta aberta: “beija-a!” insinuando/ os beijos quanta verdura oh vaso débil, planta/ disfarçada na penugem todo o nome toda a mão/ lhe chega/ pássaro toca pérola ostra fumegante/ deitado de costas a fumar com o sexo todo//” (vv.3-10), por meio de uma falácia da realidade inconscientemente transfigurada no aceso cinematográfico ou sonhador “os sonhos”, o “cinema”, novamente sugerido o “cinema” como forma de captar a réplica do momento presentemente vivo, recorrendo-se do “carpe-diem” e do prazer mundano, embora não em todos os domínios concretizável ou desfrutado, veja-se na estrofe seguinte: “//tudo assente demais na rapariga/ jarra por vestir e então às voltas/ bebendo e suplicando que o quadro/“...avança, encosta-lhe a pistola/ ao coração. Ouviu-se porém...//” (vv.11-15), constata-se a nítida imagem cinematográfica, que alude ao suspense pelo verso seguido de reticências, que apela ao desejo do drama erótico – inacabada a ação desencadeada nesse drama e suspense, em que se descobre na estrofe seguinte o protagonista dessa ação – o próprio ócio em seu estado bruto, constituição “desse puro amor”, mas ainda falacioso, em fase de ser lido à luz da razão. A autora coloca, assim, algumas questões às mulheres, que escolheram o amor para viver: “o vício? o cio?” ou dir-se-ia, a própria subjugação ao homem? Os versos seguintes seguidos “o vício? O cio?” presentes na mesma estrofe apontam cabalmente: “(...) o símbolo? a salvação/ de uma criança apoiada a um seio, na verdura,/ ou embalada, salvé! E olha, e vê, e escuta-/ -o, fala, afunda-o,/ mais belo, ímpar, horas a fio/ bebendo o leite morno/ leite de natas, arquejante ainda/ pela porta de trás a sair pelo rio/ Desgrenhada. Cinco horas. Se entretanto/ chegar a maior noite qual de vós escolherá o puro/ amor (delirante; ocioso; os trabalhos e os tempos;/ delirante contacto: a pele) de perdição.// Perdendo-se, desaparecendo, enfim.” (vv.16-28).

Conflui-se a interminável dúvida sobre a questão do amor, afigurando-se ora no aspecto idílico de amor romântico à moda *shakespeareana*, somente fazendo parte da mulher: “alma (romântica), corpo...”, ora no amor erótico e sexualizado não plenamente alcançável e afrouxado: “já saíra dela inteiro exangue” (v.36) condicionada, assim, a mulher que se limita no espaço da casa, que lhe confere a sua existência desde a remota antiguidade: “Anémone, Lírio, a de louco pulso o de sábios pés/ assim antigamente imorredoiros, hoje em casa/ são elas as mulheres as cortinas onde ele se/ enterra” (vv.29-32). A própria autora vai contra este princípio, expressando nestas mulheres-cortinas o seu inconformismo e combate social, pela causa da emancipação da mulher, servindo-se da poesia como instrumento de arma e exultação: “Orfeu em exclamações: a mim! a mim! ó corpo clássico/ doçura, etc., etc., centro.” (vv.33,34) – referência adjacente ao passado como continuidade do presente, em pouco ou nada foi mudado no ato das mulheres “escravizadas” em que tudo dão ou deram em prol do amante, enfeitando o seu corpo, prova meramente de subserviência, e nem tão pouco sequer narcísica, face ao próprio homem, que até se torna sexualmente e fisicamente mais desejante e mais desejado que a própria mulher, terminando assim o poema com a espantosa imagem ociosa e desvalorizada da mulher em toda a sua faixa etária que olha atentamente o homem nu: “Raparigas, mulheres, e quase velhas. Seis horas/ alma (romântica), corpo.../ saberemos? Alguns lábios conhecem seu especial/ impacto. Assim diferente se vestiu/ olhando-o atentamente nu” (vv.37,38,39,40,41), exposta a uma fala entrecortada e suspensa de frases e ideias libertadoras, como no poema anterior, dando a sensação de visão cinematográfica, que tem em vista retratar o presente, tal como salienta Luís Miguel Nava, no seu ensaio “Acmé a ser arte”: “ (...) em *O Amor e o Ócio*, nuns parênteses onde sintomaticamente os sonhos e o cinema surgem isolados. Um título como “Banda Sonora para Curta-Metragem Erótica”, num poema todo ele constituído por breves vocativos, ou um texto como “Filmagem” (...), revelam igualmente, de maneira bastante óbvia, a sua relação com uma violência erótica produtora, também ela, dum fluxo de imagens, por vezes desconexas. Dir-se-ia situar-se aqui a principal dívida desta escrita para com o cinema, de cujo célebre “cut-up” habilmente se apropria. O seu “cut-up”, transposto para a literatura, consiste na ininterrupção das frases, deixando-as em suspenso e abolindo os nexos lógicos entre elas.”

7) A inovação e o controverso na poesia de Luiza Neto Jorge.

No poema que se segue “O Ciclópico Acto”, poema de introdução ao livro, também ele, intitulado com o mesmo nome, editado em 1972 pela Livraria – Galeria 111 Lisboa *inicia-se* então face ao mesmo, *o ciclópico acto* impregnado de uma poesia inovadora, provocadora, e criativa. Pode-se fazer, contudo, uma relação intertextual e comparativa deste poema com outros já analisados e comparados anteriormente, e deste modo, possibilitar a passagem por uma ponte nesta “ilha” figurativa de poemas, a que não há acesso a um continente literário, tal como no dizer de Luís Miguel Nava: “Tal como no corpo, também, a poesia irrompe, explode, jorra e se dispersa, à imagem das ilhas (...). Daí que seja tão difícil, senão mesmo impossível, agarrar, fixar, esta escrita, ou dela dar uma visão “continental”, totalizante. Podemos, todavia, erguer algumas pontes.” (Nava, 227). “O Ciclópico Acto” na perspectiva de vários críticos e estudiosos de Luiza Neto Jorge revela-se no poema mais significativo, quer do ponto de vista do discurso da linguagem poética, quer do significado que substantiva o poema. Passando a explicar por outras palavras, o poema é uma confluência novamente entre o lado lírico e o belo com o lado grotesco e provocante, como acontece nos poemas “O Amor e o Ócio”, “Pelo Corpo” ou “Partitura”. A designada confluência nota-se através do tempo dado, e revisitado como algo de novo e inédito à poeta, para expressar a mudança temporal. O tempo é no fundo a ponte de passagem à intertextualidade da poesia. Nesse “tempo” integra-se o dito erotismo consubstanciado à ideia de tempo presente subjetivado, que é entrecortado constantemente ao nível da forma pela pontuação instável, reticente, e inesperada face ao leitor, como faz referência crítica de José Ricardo Nunes², “*O Ciclópico Acto: algumas notas de leitura*”: “ (...) a criação de uma rede discursiva instável, dominada pela surpresa e pelo imprevisto. A única regra parece ser a destruição sistemática das expectativas e das certezas do leitor.” (Nunes, 61).

Através dessa linguagem depara-se um tempo fluido, que tem em vista romper o mítico cânone. A poetisa transporta ironicamente do passado, aludindo grandes feitos e homens célebres, que existiram ou foram meras criações artísticas da literatura, como o

² Nunes, José Ricardo, “*Recensão crítica a 'A Poesia Portuguesa hoje', de Gastão Cruz*” / José Ricardo Nunes. In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 435-438.

caso das seguintes personagens: “como o são pai e mãe, Diónisos, Eros, Ariosto, Abelardo/ Todos!// Uns: cremes, espumas, espermias, cuspos – outro:/ mais barato, mais húmido, mais tu-me-facto-to comovente a simples confissão: “teu, tua”. (...)// Sob o teu dedo erguido em quê e para quê? Nenhum potro. Semi-deuses à espreita pela tua fenda, Baco o/ desmembrado insere as esporas na destreza na pressa (...)” (vv.46,47,48,49,50,72,73,74), sendo o passado desmistificado e desvalorizado, através por exemplo da perda dos membros de Baco, passando ao presente que transforma esse passado em “novo tempo”, ou seja, um tempo intemporal, sem história, contínuo e perplexo no seu ato mais veementemente irracional “O Ciclópico Acto”, como emergido do fundo da cratera de um vulcão, a que tantas vezes é associada a poesia de Luiza Neto Jorge, interligando todo o desejo, todo o ato erótico e lírico, todo o erotismo verdadeiro e grotesco, que alenta ao sexo e ao impudor, contrapondo-se àquele imaginário de literatura subtilmente criada com o propósito de “embalar” o leitor, numa sensualidade digamos utópica criadas por Camões e Homero ou outros grandes prosadores e poetas clássicos, em que a bela utopia, tornava a percepção do sexo como algo falacioso e equivocado: “cruzados, em serem assim eles os primeiros Viris/ À prima! Com seus três// (...) à conquista daquelas especiarias que eram o sândalo a primavera/ a aventureira nádega.” (vv. 83, 84, 91, 92), transitando esse passado para o presente implícito a partir do verbo *nasço*: “alegria redundando na configuração de um ventre/ cheio como dizer-se *nasço* do nosso assassinato.” (vv. 30, 31), tido à semelhança de uma representação ambígua, em que se perde ora as raízes do desejo, dado pelo verbo que remete imperativamente ao presente, ora no desabrochar com vista a contestar e a mudar o então *assassinado*. Morto o passado, surge consecutivamente, desse modo, a necessidade de criar um “novo tempo”, como já foi atrás referido, um tempo libertador, que enuncia cabalmente as partes do corpo: o “desejo” e o “amor”, o “sexo” comedido e envergonhado: “arte inflamatória festa improvisada/ para se parecer mais belo (a última/ beleza) sexo anár-!” (vv.66, 67, 68). Além disso, têm em vista de atingir de forma épica (alusão a personagens míticas e antigas) e dramática uma sociedade retrógrada e fechada, impedida face também ao poder repressivo do Estado Novo, embora no momento presente, em fase já de algum declínio, como explica assim José Ricardo Nunes: “Deste modo, *O Ciclópico Acto* pode ser lido como epopeia da descoberta de um território novo, neste caso o continente da sexualidade, pode ser visto

como paródia ao discurso da iniciação sexual, no Portugal provinciano e retrógrado anterior ao 25 de Abril.” (Nunes, 68)

Na sequência disso, desse desejo libertador e revolucionário a preocupação novamente pela imagem da mulher e a emancipação desta em resposta ao poder masculino repressivo, tal como político e social – a imagem da mulher traçada nos poemas “O Amor e o Ócio” e “Filmagem” dada a figura da desconcertada imagem feminina das “cortinas”, que reveste a casa e vai cosendo os remendos absorta nos pensamentos, e nos desejos ausentados, em antítese com o apolíneo homem das “aventuras” e contemplado por esta: “(...) ele,/ solar, multiforme, e tu: a debandada, contempladora/ imagem da tesoura da agulha e do dedal.” (vv. 69, 70, 71), a que por vezes, se submete a própria poeta a essa imagem masculina, tendo, contudo, sempre o poder de redimir e aclamar os seus desejos e vontades na mensagem por ela assim deixada.



Adam e Eva 539 × 393 - Victor Brauner

Vale a pena considerar esta perspectiva face a uma análise poética, assim como à inocuidade do próprio verbo *nasço* ou *nascer* que salienta o resultado da beleza da

fecundação e da criação, nascidos do ato erótico, o nascimento de um novo ser nas passagens dos versos da estrofe 14: “o falo perfurar (escravo!) a negra zona/ de minas e armadilhas/ quase amor quase já dois sangues da mesma família (...) a alegria redundando na configuração de um ventre.” (vv. 56, 57, 58, 30). A presença constante e necessária da união do feminino e do masculino, supostamente implícito o desejo de libertar o inconsciente animal e nele triunfar o ato do amor instintivamente. Uma visão poética, todavia, otimista adjacente a um carácter frívolo e inconstante, mas inócuo. Podia-se dizer mais no além abordado, mas não é possível analisar tudo nesta poesia de Luiza Neto Jorge tão feita de subjetividade, como já dizia o poeta Federico Garcia Lorca: “Mas o que vou dizer da Poesia? O que vou dizer destas nuvens, deste céu? Olhar, olhar, olhá-las, olhá-lo, e nada mais. Compreenderás que um poeta não pode dizer nada da poesia. Isso fica para os críticos e professores. Mas nem tu, nem eu, nem poeta algum sabemos o que é a poesia.”

Embora fonte de análise a esta poesia escolhida, deixa-se o presente misticismo deste poema pleno de críticas e de impudências ousadas, através de um erotismo aflorado e ousado, mas também lírico.

8) Poesia póstuma.

Finalmente, conclui-se este capítulo com dois poemas “Visitação” e “Minibiografia” do livro póstumo de Luiza Neto Jorge, *A Lume* lançado em 1989 pela Assírio & Alvim, onde a forma e a estrutura poética, bem como o tempo e a própria autora são significativamente mudados. No poema “Visitação” apercebe-se então dessa alteração evolutiva do “eu” na relação solitária com a natureza e consigo mesmo, em analogia com o *rio*, que pelas suas correntes manifesta o símbolo de transporte, e da mudança, como foi visto no poema “Objecto Propagado ao Mar”. Portanto, nesta analogia mais direta e próxima da relação do *eu* na imagem com o rio, em que o poema “Visitação” mostra-se logo ao início dos versos da primeira estrofe: “Hoje sou eu quem como o rio transluz/ Hoje sou eu quem sem primícias seca” (vv.1, 2) há uma mudança física e sentimental significativas, não consideradas até aqui nos poemas anteriormente analisados, existe além disso, o encontro com o passado e o envelhecimento face à expectativa do fim existencial, que a estrofe seguinte evidencia: “Ó nuvem (balbucio)/ ó

plácida névoa dos meus olhos.” (vv.3, 4), aludindo à mudança drástica da própria poetisa. A “saudade”, pela primeira vez é também expressa, tal como não se verifica nos poemas anteriores: “De saudade de saudade morro!” (v.12) a expressão, tal como se conhece remete ao passado, que no fundo é o *tu – visitaçã*o da poeta, que o revisita moralmente, por assim dizer através da sua memória, fazendo alusão à infância e ao passado até então mais obscuro e ultrapassado pelo presente, no qual ainda a passagem ou a (re) visitaçã o a esse passado se torna de difícil acesso, sob um estado de destruiçã o ou obscurantismo: “À boca da caverna:/ onde está (e choro, feita crianç a)/ onde está ele o meu tesoiro?// Réptil paisagem que me devoras viva (arando, rasteira, agonizante) rio que evoluíst e, o mar vem a buscar-te.....”(vv.13-19) A confluência de aspetos, todavia, ainda eróticos e divinizados, como o mar figura masculina e a boca, a entrada ou “porta” do desejo, que se pode ver, já na segunda parte do poema, remete-nos a uma analogia da “boca” com a entrada desse lugar além morte, onde “Orfeu”, poeta da antiguidade helénica espera e leva consigo as páginas de poesia de toda a vida da poetisa numa entrega sigilosa e única. Ela sente-se, por isso, enlevada ao mesmo tempo a entrar nesse lugar, sem manifestar qualquer tipo de medo: “Páginas que voam de subir o mundo?/ Orfeu as leva, na descida/ O meu coração/ abre o seu punho/ e expira” (vv.21-25)”, onde finalmente encontra o espaço à “respiraçã o”, ao “coraçã o” e à “expiraçã o” no verbo *expira* que aparece subjacente nos versos, onde se torna o lugar da “boca” ou entrada do desejo, se revelando importantes ícones à criaçã o poética e ao contemplativo exaustivamente erótico e sensual, que formam o teor de inspiraçã o ao longo de toda a obra da poetisa: “Só hoje sabes boca/ que respiraste aqui?/ Não fales. Beija brinca lambe/ e embebeda-me” (vv. 31-34). Este poema revela-se em suma no feedback e na síntese daquilo que constituiu a vida da autora, mencionando o passado da infância e o passado da poesia, restando-lhe somente a expectativa da entrega do corpo ao espírito, no qual se deixa levar pelo mensageiro à semelhança física do clássico grego deus Ares, incorporado em Cristo à semelhança da doutrina cristã: “Vêm/ Riscos traços lucilantes/ o volátil filho, o pai.” (vv. 35-37). Cessa, assim, o ato carnal em todo o poema, desde o início, até ao fim, em perspectiva de uma outra vertente erótica de Luiza Neto Jorge, que é evidente nessa passagem da vida à morte, a referência religiosa na figura do “anjo”, mas sem deixar de parte o contínuo desejo erótico veementemente presente, que sempre fez parte da poeta – a sensaçã o do prazer,

do deleite e da fantasia pela boca – que insinua esse mesmo desejo e em suma essa “expiração” e ligação com a arte e a poesia. Nela já o passado e a revisitação ao inconsciente do *eu*, que em memória a visita, permanecendo-se eterno todo o passado e presente na lembrança da poetisa, em suma evidenciados nos versos da última estrofe: “Ateia-se o espaço soberano/ onde o que foi nosso nos visita ainda.” (vv. 38, 39), paralelamente considerados tal como nos sonhos freudianos, em que dadas circunstâncias passadas, amigos e entes não nos esquecem. A consciência do desfalecimento do desejo, tido como ato sexual, ou carnal, a rememoração ao passado, no reflexo do declínio físico acentuados no corpo revelam-se preponderantes para uma maior serenidade, que a autora os toma em antecipação ao seu próprio fim, contrapondo com o seu apogeu ou começo poético. Tal como referiu claramente, Luís Miguel Nava no seu “Acme a ser arte”³: Se os livros anteriores testemunhavam, como atrás assinalámos, uma escrita sem passado, esse rememorar da infância não poderá ser interpretado senão como um signo de mudança: ao declínio do corpo, e à conseqüente diminuição da força do desejo, corresponde uma maior “clareza” da escrita, o que mais uma vez atesta essa profunda afinidade entre ambos por cuja observação demos início a este texto.” (Nava, 242).

No último poema a ser analisado de Luiza Neto Jorge “Minibiografia”, poema constituído de quatro estrofes, a primeira e a segunda estrofe obedecem a dois tipos de rima: enquanto na primeira a rima é emparelhada, na segunda é rima cruzada e na terceira os versos rimam todos de igual modo, e na última estrofe, um dístico com rima. A rima, apesar de mais evidente e regular, comparativamente aos outros poemas de Luiza Neto Jorge, ainda não atinge o absoluto rigor e a regularidade da poesia de rima. A forma apenas se mantém menos inalterada e mais esquematizada em *A Lume*. O

³ Ensaio do volume de ensaios, organizado em 1994. Neste ensaio o poeta fala sobre Luiza Neto Jorge, que constitui um poderoso exercício de busca, a dado momento, cita os seguintes versos de “Eu, Artífice”: “corrijo o mais da matéria, / ergo a minha arte do poço / onde flutua”; mais à frente, ao sintetizar esta poética, diz que nela é como se as palavras “jorrando em desordem do fundo do poço” se organizassem “segundo afinidades existentes entre si”, pois que o sentido, como que “sempre à beira da vertigem”, seria “comandado pelo ritmo”. Noutra leitura, sobre o volume colectivo *Uma Exposição*, são destacados dois versos de Joaquim Manuel Magalhães que apresentam uma imagem similar: “A luz interior acende-se / no poço da voz”. Esse pequeno livro recenseado por Luís Miguel Nava, que reúne criações de dois poetas e de um fotógrafo a partir de quadros de Edward Hopper, activa em si mesmo um estimulante trânsito desencadeado pelo diálogo que supõe inter-relações de vária ordem. A irradiação da luz é o que resplandece nos poemas. Afirma Luís Miguel Nava que “é contra uma progressiva extenuação da luz que eles se levantam”.

assunto do poema, como em toda a poesia deste livro, manifesta também essa mudança, como foi referido aquando da análise feita ao poema “Visitação”. No entanto, deve-se considerar, a exemplo de uma intertextualidade em ambos os poemas um aspeto interessante a ter em conta, primeiro no que se refere à antítese dos dois primeiros versos da estrofe 1 do poema “Visitação” com os dois primeiros versos da estrofe 1 do poema “Minibiografia”, verifica-se então essa diferença que há na lucidez da poeta logo expressada em “Visitação” – a consciencialização do “Hoje”, ou seja, do presente em que se autorrevê num “rio”, a imagem de reflexo na água significado de mudança, e da *secura*, como se se tratasse de facto a perda da juventude e da consciência de amadurecimento: “Hoje sou eu quem como rio transluz/ Hoje sou eu quem sem primícias seca.” (vv.1,2). Contrariamente, em “Minibiografia” a imagem invertida da poetisa em relação a si mesma, apenas nos dois primeiros versos, onde recusa o avanço do tempo com a evolução do seu estado físico, ou seja, parece de início estar alheia ao “tempo” e à “moda”, comparando-se quase a um deus, tal como ela diz: “Não me quero com o tempo nem com a moda/ Olho como um deus para tudo de alto.” (vv.1,2). Esse estado de alienação revela que a poetisa não tem noção da realidade e sente-se, por isso, na mesma pessoa, quer moralmente ou fisicamente, sem interferência da passagem do tempo, que contudo é o “motor do corpo” que desperta o “eu” dessa ilusão: “Mas zás! do motor corpo o mau ressalto/ Me faz a todo o passo errar a coda” (vv.3,4), revelando-se numa tomada de consciência que prossegue ao longo de todo o poema. Nos dois primeiros versos a autora revela-se indiferente à passagem do tempo relativamente a si. Não há uma interferência directa do “eu” com o tempo, mas sim na tomada de um sentimento abstrato ou de utopia que é logo sentido imediatamente de modo abrupto irrompido, pela interjeição “zás!” em resposta do corpo, que desperta para a realidade. Na estrofe seguinte, o sentimento anterior é contrariado por um sentimento de convalescença, respondendo também em pretexto aos dois primeiros versos do poema: “Porque envelheço, adoço, esqueço” (v.5), revelando, porém, inconformismo na síntese do segundo verso da segunda estrofe: “Quanto a vida é gesto e amor é foda;” (v.6) relativamente ao pensar, agir e sentir da poeta face ao percurso da sua poesia e o erotismo nela vinculado, o substrato da sua vida existencial. De outra maneira, a poeta não se concebe a ela mesmo e sente-se desse modo estranha à passagem do tempo e

mudança que verificam esse estado, tal como diz: “Diferente me concebo e só do avesso/ O formato de mulher se me acomoda.” (vv.7,8), o formato até então concebido e característico em Luiza Neto Jorge, tal como se identificava antes com o seu corpo enquanto mulher desse substrato de vida existencial, em face agora, porém, de se considerar decrépita é-lhe impossível ter imagem de si mesma. Em sequência disso portanto, há a ter em conta também uma confluência temporal entre o passado, considerado no auge imbuído pelo sentimento de superioridade e erotismo, e o presente na passagem a um futuro próximo envolvido por algum inconformismo, todavia, ainda circundante, mas em desfalecimento face ao desconhecido que a poetiza dramatiza, surgido na “nave do espaço”, passagem a outro lado, que se revela na morte prematura: “E se a nave vier do fundo espaço/ Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:” (vv.9,10) contrariamente, nos versos seguintes é revelado ausência de medo, ousadia e um estado de serenidade em vista de ser alcançado: / “Logo me leve, subirei sem medo/À cena do mais árduo e do mais escasso.” (vv.11,12). Uma entrega dir-se-ia, do espírito quase total em relação ao desconhecido, por meio do efeito de luz e sombra que percorre o poema, intensificando os seus contrastes.

O título do mesmo revela-se preponderante para compreender que não é uma síntese bibliográfica da autora, mas uma ponte que serve de ligação a uma viragem decisiva no “eu” da poeta, que não deixa de mencionar os aspetos que constituíram em realidade a imagem poética da autora, bem como a sua poesia, deixando uma mensagem bastante clara, e concisa nos últimos versos: “Um poema deixo, ao retardador:/ Meia palavra a bom entendedor.” (vv.13, 14) num evidente inconformismo, ainda não totalmente ausente. Em suma, relativamente a estes dois poemas analisados, Luís Miguel Nava assinalou a respeito deste livro de Luiza Neto Jorge o seguinte, deixando nas suas palavras, o que já foi argumentado: “ Convém aqui fazermos uma pausa. Até agora pouco falámos do último livro, *A Lume* (...) A expectativa do fim, a percepção da decadência física, sobrepõem-se aqui, com efeito, à violência erótica de que os livros anteriores eram eles próprios a explosão.” (Nava, 240)



II – Capítulo - O Erotismo em Luís Miguel Nava

“Na minha vida há espaços, breves aberturas, através das quais passa a minha morte, a terra da minha sepultura”.

LMN

Após a passagem pelo erotismo de Luiza Neto Jorge, entramos assim em Luís Miguel Nava, através de um espaço temporal que marca quase vinte anos de diferença entre ambos. Embora contemporâneos um do outro e com algumas afinidades deve-se ter em conta algumas diferenças, que ao longo deste capítulo serão desde já consideradas. Luís Miguel de Oliveira Perry Nava, poeta que exerceu entre 1979 e 1994 a sua atividade literária e poética, nasceu em 1957 em Viseu e foi dramaticamente assassinado a 10 de Maio de 1995 em Bruxelas. Prematura infelizmente foi a sua partida, mas continua a revelar-nos o prodígio da sua poesia, largamente intensa e marítima no seu envolvimento e na expansão de um novo estilo de erotismo, salientando-se os sentidos, os órgãos e o interior do corpo humano, relacionado com a própria beleza, surgindo através disso o amor na sua expressão profundamente sexual e apaixonada na imagem dos rapazes ou “o rapaz” – o destinatário.

O livro *Poesia Completa 1979-1994* de Luís Miguel Nava integra cinco livros: “Onde à Nudez”, “Rebentação”, “O Céu sobre as Entranhas”, “Vulcão” e “Poemas Inéditos”. Logo no primeiro poema do primeiro capítulo – “Nos teus ouvidos” – o leitor pode tomar duas posições: uma de distanciamento e outra de aproximação. Parece tratar-se de uma dedicatória do poeta relativamente a alguém próximo, mas não se tem, contudo, a certeza se é um amado destinatário ou a mãe do sujeito poético. É um dos poemas deste livro em que Nava faz remontar à memória da infância, às suas recordações mais antigas, e onde se estabelece uma ponte de ligação entre a infância do poeta e as crianças do presente. Ele revê-se nelas com o propósito de reencontrar as memórias do passado. O “eu” poético fragmenta-se nos “tus” que pelas memórias afaga: “na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos/ pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em/ seus amáveis joelhos a que os astros acorriam.” (Nava: 37).

O poema transmite uma forte carga emocional, dizendo respeito à infância e à sexualidade do poeta, que aqui é assumida de um modo implícito. A introdução apresenta aspetos que nos mergulham, logo de imediato, no erotismo: “Nos teus ouvidos isto explode/ de amor, palavra ampola sob/os astros funcionando abril à boca das cidades, dos/imperturbáveis muros aos quais as crianças/ que de cristais nos punhos acontecem passam,/ seus chapéus brevíssimos, os indícios/ de nada, o modo de ler, de acender um texto/ de amor nos ouvidos, isto explode e entra/ nesta página o mar da minha infância, meigo.” (idem: 37).

A dimensão erótica pode surgir de uma forma intencional ou inconsciente, por exemplo na alusão feita aos astros que conduzem o *eu* a esse caminho – “De astros/ as ruas eram cheias que os cuspiam hoje/ na minha mãe de outrora, nas crianças de água,/ nos pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em/ seus amáveis joelhos a que os astros ocorriam”. (idem:37) –, dando a ideia que os astros consentiram na sua auto-orientação sexual, oferecendo-lhe a dádiva e a certeza de amar incondicionalmente. Mas, por outro lado, contrariamente a isso brota também um sentimento de culpabilização, de vergonha e quase de medo, evidenciado através da palavra “pânico”, quando diz: “minha mãe que arranco ao sono, às areias virgens/ das palavras, que amanhecido eu gero, as mãos/ tão de repente em pânico nos muros.” Pode-se interpretar este “pânico” como uma reação relativamente esperada, face àquilo que o poeta advoga, por vezes incompreendidos os seus sentimentos frente quase a um muro de lamentações,

que só pelas palavras tenciona derrubar. Não obstante a dificuldade e a hipocrisia existentes na sociedade, é de ressaltar, também, que o poeta não faz demasiadas referências pessoais à sua infância, aos pais ou à família. As memórias são mais dedicadas aos rapazes, foco da sua inspiração poética, envolvendo nelas “o céu e o mar”, no qual se projeta o *déjà vu*.



<http://flutuante.wordpress.com/2008/12/04/hermafrodita-adormecido/> *Hermaphrodite endormi*, Bernini, 1620, Louvre, Paris.

1) Memórias de Nava pela poesia: A dimensão subterrânea do indivíduo

As memórias de Luís Miguel Nava ficam retidas nas suas recordações essencialmente amorosas e simbolizadas pelos rapazes. O livro “Onde à Nudez” implica uma evocação ao próprio nu físico, para além da referência à nudez, que se torna explícita, porque ela já existe, sendo evocada para se tornar mais real. Depreende-se que essa nudez é visível, e que a sua ausência não se concebe no fluir da imagem de uma só figura ou do amado destinatário, mas em múltiplas figuras e imagens de destinatários, desfilando uma sequência de imagens sob a forma figurativa de espelhos, que podem remeter para a mesma e única pessoa, imagem transfigurada e quase obsessiva ou endeusada do rapaz, que não se sabe quem é, mas que surge em quase todos os poemas dos capítulos do referido livro, sob a insígnia de vários destinatários ou rapazes.

Os livros “Películas”, “Onde à Nudez”, “A Inércia da Deserção”, e “Como alguém disse” interrelacionam-se numa espécie de continuidade, através de uma imagem em plano fotográfico que acompanha o poeta ao longo de todo o livro. A memória muitas vezes surge através de um único elemento, que dá vida ao livro, como tal, e para serem consolidadas e revividas, essas imagens são convertidas em imagens visionárias e simbólicas, como refere Isabel Duarte: “Por um lado, nota-se uma grande sensibilidade à imagem, ao visual, à luz, ao filme ou à fotografia. Por outro lado, a realidade é percebida de forma estilhaçada (palavras como furos, cacos, rasgão, entrelinhas, brechas, deflagrar) em parte porque a infância é filtrada pela memória – e é de infância que se fala, muitas vezes –, mas também porque o corpo apenas capta, do real, os melhores instantâneos – e é do corpo que se trata muitas vezes.” (Duarte: 97). No volume “Onde à Nudez”, a coletânea que agrupa os poemas dos quatro livros, revela-se no geral uma síntese, que acompanha a interpretação de Isabel Duarte, respetivamente à relação poética de Luís Miguel Nava com o passado nas recordações de então: imagens fotográficas através da relação física do *eu* com o *tu*. Ultrapassando pudores para se expressar livremente, tal como acontece no poema “Contra os Flashes”, em que o poeta expressa o aspeto do pudor sexual e da própria juventude, face aos “flashes” e às vozes da sociedade, matizando neles essa reação graças a uma imagética quase surrealista: “(...) Um deles, força macia, ensanguentado e verde inquina-se na luz, uma fralda de incêndio há-de escorrer-lhe pelos lábios.” (Nava: 41). Assim se combina o aspeto ensanguentado com a pureza e a imagem sacrílega de Cristo, lado a lado com a boémia e a liberdade desprovida de pudor. A posição do poeta é a de ser ele próprio, fazendo lembrar a música do cantor e compositor inglês Sting¹: “Be yourself no matter what they say”.

Contudo, perante tais fatos complexos, este poema expressa também a inocência da juventude em amar, rompendo por si só algumas convenções impregnadas na sociedade mais preconceituosa. Nava salienta esse aspeto, transversalmente claro, nos miúdos enamorados de então, que são perseguidos pelo próprio prazer mundano, sem com isso propor denúncias de caráter social transgressivo: “Os miúdos a nudez destróios nesses lábios” (Nava: 41). É no simples ato de amar da juventude que desencadeia a sua própria dispersão e a conflitualidade interior que mais à frente explicita.

¹ Compositor e músico britânico a *solo* e do grupo *Police* na década de 80

Os poemas dos capítulos “Películas” e “Onde à Nudez” sugerem a visão do amor numa perspectiva de robustez. Porém, em alguns casos essa perspectiva de amor torna-se mais visceral e aberta, através de um corpo imbuído de prazer. O rapaz constitui-se assim num objecto de interesse e de culto erótico, configurado num “deus apolíneo” que se perde pelas “entranhas” e as “fezes”, ou seja, na sua intimidade obscura e incessantemente à procura de si, que não se encontra no erótico supostamente amoroso e belo, mas no absurdo do seu corpo interno, como se vê no poema “Sketch” - “(...)as imagens esticadas sobre a pele irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre os rins, a intensidade do rapaz é então tal que é ele quem põe em branco a página.” (Nava: 49) - e também em “Apenas a Folhagem”: “De novo o encontro onde as linguagens abrem umas sobre as outras, o rapaz. (...) As raízes entram-lhe no sangue, abrem-lhe internos focos de paixão, não tarda que penetrem pela terra a cujos intestinos vão buscar com que saciar-lhe os olhos.” (idem:59).

No poema “Atrás da página” o efeito de espelho do *eu face ao tu, l’arrière miroir*, adquire o reflexo da procura de identidade, exaltando ao mesmo tempo essa forma caracteristicamente erótica dos próprios objectos, que envolvem ambos, e se deixam comparar com elementos da natureza: “As mãos no poema, pelas páginas/ acima escoam-se os espelhos, a trovoadas/ vermelha emerge das imagens (...) / Uma revoada de espelhos é a alba, há poços nos espelhos/ onde a nudez/ se precipita, a luz mordendo a água.” (vv.1-7:47). Este animismo da água evoca uma sensualidade que presencia a própria imagem e adoração do corpo nu, preexistindo graças ao poema – reflexo das características que mostram de imediato o aspeto físico, tais como: “cabelos”, “mãos”, “nudez”, “veias”, “espelho”, “poços”, “luz”, “água”, “trovoadas”. A trovoadas parece intercetar o lado obscuro dessa nudez, vendo-se “as veias do rapaz/ as desta a confundirem-se, depois/ os poços da nudez abertos pelos astros.” (vv.14-16:idem). Estas irrompem de modo brusco, impedindo que a nudez do rapaz se expanda de forma livre e natural: “Não me olhar ele ateia-me. Pequenos/ incêndios, os de abóbada/ do poema, arrancam-lhe a nudez.” (vv.19-21:idem). Não obstante, todo o poema é percorrido por uma luz matinal, inerente à juventude, porém carregada de trovoadas, abalos e tempestades, que denunciam acontecimentos agitados, decorrentes da imaginação do próprio poeta: “Uma revoada/ de espelhos é a alba, há poços nos espelhos/ onde a nudez/ se precipita, a luz mordendo a água. (vv.1-4:idem), “Do poema

vêm-se as trovoadas/ imóveis// da alba, as dum rapaz arriando a noite, os astros/ a afluírem-lhe os cabelos. Vêm-se/ à tona da trovoadas os lenços/ caindo da manhã, com as veias do rapaz///Não me olhar ele ateia-me. Pequenos/ incêndios, os da abóbada/ do poema, arrancam-lhe a nudez.” (vv.8-14, 19-21:idem).

Verifica-se também uma correlação do *tu* em relação ao *eu* através do verbo “ateia-me”, conduzindo ao atear da paixão do poeta – o desejo pela “tentação do fogo” ou a luz. A clareza do poema está na nudez natural, que o poeta observa e retrata, focando ainda mais a claridade do dia que “incita” a essa nudez lívida e juvenil, subjacente às sombras que se abrem para um lado obscuro, assim como pelos verbos que exprimem formas de violência densa e brusca, tais como: “arrancam-lhe”, “arriando-lhe a noite”, mordendo-lhe a água”. O poema destaca-se, no entanto pelo modo de ser transparente: “Está alguém ao poema como a um espelho”.

O poema “Através da Nudez” está próximo do analisado anteriormente. O rapaz é novamente mencionado como “Este garoto” (Nava: 46), pressupondo-se ser o mesmo destinatário, não identificado, através do qual todo o seu semblante é percorrido pela tentação do nu inviolável, mas ao mesmo tempo desejado, uma imagem por via de regra situada entre o fetiche e o amor mais subtil apresentado no poema anterior. Novamente o rapaz destinatário é comparado ao “touro” e aos “astros”: “Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos encarcerando um touro. Através da nudez vêm-se os astros. /// Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles/ também a deflagrarem.” (vv.1-3; 4-5:46). A imagem deixa-se fundir com a natureza marítima: “A manhã/ espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar/ dos fios deste poema/ que cosem com a paisagem.” (vv.7-10:idem). A natureza não deixa de estar presente no poema, tornando-se o invólucro do erotismo, que o poeta evoca face ao destinatário, no mais absoluto desejo por este, chegando à hipérbole: “É onde o poema interioriza/ a sua própria hipérbole, a paisagem.” (vv.4,5:idem).

Neste capítulo, além da referência quase constante feita ao rapaz, Luís Miguel Nava explora uma natureza muito mineral, interpondo-se lado a lado com uma linguagem plena de imagens, que, apesar de diferentes entre si, se complementam, ora espirituais, ora bucólicas, ora também materiais, rompendo com esse lado de pura

natura, como comenta Cardoso de Jesus², autor do “Antibucolismo em Luís Miguel Nava”: “Antes de qualquer elegia pura à natureza, em Nava há o gosto pela “mecânica” uma obsessão que se manifesta através dum vocabulário reincidente em que o funcionamento das coisas, do corpo, do mundo afasta-se de qualquer caráter prosaico, permeado por extraordinárias relações de causa e efeito”. (Cardoso de Jesus: 4). A matéria gravita assim pelas “pedras”, “muros”, “calhaus”, “luz” e “ofício”, entrando pelos órgãos que interagem com a própria natureza, pois são eles os constituintes dessa mesma natureza.

Retomando o tema desta tese, a fala do corpo de Luís Miguel Nava existe em todos os órgãos internos e em especial na pele. O corpo mostra uma união com o poema, um dado intrínseco que envolve o corpo do *tu* e do *eu*, transpostos para o universo imagístico da poesia naviana. À semelhança de Luiza Neto Jorge, para Luís Miguel Nava o corpo é o modo de fazer transparecer a fala, sendo responsável por criar o ato do amor, ou por outras palavras, ele é o responsável pela natureza sexual do *eu*, pelas suas condutas sexuais. Tal como diz Nava no seu poema “Ars Erótica”: “Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas.” (Nava:43). A própria visão está no corpo e no sexo, em consonância com uma natureza lírica, antibucólica e selvagem.

No capítulo “Onde à Nudez” e no poema igualmente intitulado com o mesmo nome, Nava refere os intestinos e o coração: “Quando afasto as cores para no lugar delas não deixar senão a luz ou me debruço ao peitoril sobre os meus próprios intestinos, a ficção fica por conta dos relâmpagos.” (Nava:55); “onde se encontra o coração” (idem). A fala perscruta a fundo esses órgãos dilacerados e sexualizados, invocando a nudez como o elemento mais importante e indispensável à arte poética.

O último capítulo do livro Onde à Nudez, “A Inércia da Deserção”, revela alguns aspetos diferentes dos que constatamos a propósito dos capítulos anteriores. Este último capítulo leva-nos à memória vincadamente presente nas lembranças do poeta, através dos espaços e das pessoas: a “casa de família”, o “rapaz”, o “mar” e a “mãe”. A recordação incauta do eu no rapaz deixa essa deserção sem fundo revivida na escrita do poeta, apenas revisitado pela memória deste, de vez enquanto, realçada nas recordações

² Autor de uma das teses sobre o *Antibucolismo* em Luís Miguel Nava.

mais remotas, como os amores da juventude, servindo de base à inspiração poética, já que representam a beleza, a ousadia, e a inocência do amor, embora já se encontrem distantes, e por isso desertadas. A memória reaparece como no espelho – o objeto central da recordação, necessária ao reflexo da imagem – alterando-se de acordo com a passagem do tempo. Neste capítulo, as memórias mais destacadas são principalmente as da infância, surgidas como nunca dantes, numa espécie de plano cinematográfico captado pela mente do poeta, através de uma longa-metragem de imagens em torno das suas vivências passadas, circunstancialmente lembradas e representadas poeticamente: “...entrar num quarto onde não há senão um pequeno espelho e uma cadeira do outro lado.” (vv.1, 2: 65). Estamos perante imagens gravadas num simulacro, um misto de realidade e fantasia, que vai alternando conforme a intervenção do poeta nas suas próprias recordações: “...um texto onde o cinema se insinue, a um tempo apanhando-lhe as imagens e os seus múltiplos sentidos./...trata-se/ dum filme, as personagens abrem brechas no écran.” (vv.1-4:67). É da infância que se fala, e o poeta lembra-se dos aspetos cruciais da mesma: “...da casa a cuja porta acabo de bater a maior parte está na minha infância.” (vv.1,2:68). Neste verso, o poeta explicita bem a incomensurável necessidade da infância no seu contexto poético. Segue-se a descrição da mesma, por meio de objetos da casa, com uma linguagem que recorre a verbos no pretérito imperfeito do modo indicativo: “...havia um patamar para o qual davam alguns quartos e a partir do qual a luz da clarabóia e os degraus se desenhavam juntos e em desordem./ ... de novo os subo, ao respirar o ar comunica com a memória.” (idem: vv.3-7). Verifica-se a entrada num espaço muito nostálgico, pelas imagens difusamente soltas em que, imerso na solidão, o eu consegue de forma mais rápida senti-las ou libertá-las através do mar, o terceiro participante, sempre evocado em todo o processo de maturação mental do poeta e da relação que estabelece consigo mesmo e com o *tu*.

A memória da mãe surge noutra patamar, revivida e indissociável do real, que o poeta perscruta a fundo, para dar ênfase à sua passagem pela casa - uma casa onde sozinho confronta de maneira diferente o passado, sentindo esse passado a cada instante refeito de novo, e mais densamente representado e caracterizado: “...a memória,/ sentindo-a da cabeça aos rins./ o arrebatamento a que são dadas certas águas.” (vv.24-26). O poeta intervém com o corpo e os órgãos – as partes deliberadamente mais atingidas, graças à sua própria consciência – fazendo mover o coração e os sentimentos

através de uma atmosfera obscura e não de todo plenamente decifrável: “...inquieto coração, sombra das vagas”. (vv.36). Pela subtileza dessa realidade fictícia, em prol da expressão poética e das lembranças que servem de motor à criação poética, Luís Miguel Nava dá também conta de um lado sombrio, destroçado e rompido, em oposição a um lado vitorioso, estoico e passível de ser vivido de forma apaixonadamente nostálgica. Esse outro lado sombrio é representado pelo nevoeiro - “...os móveis abrem-se ao nevoeiro; procuro entre eles a/ ferida a que com jeito encosto estes degraus.” (vv.37,38) - podendo tornar-se desordenado, e é percorrido violentamente pelo mar, que parece hostilizar - “...a porta, um campo ao fundo do qual sinto o mar lavar/ como um incêndio./ ...distribuídos/ os dedos pelos poços./ ...disponho alguns retratos junto ao mar, o mar rebenta-lhes em cima e atravessa-os, fica dentro deles.// ...o olhar que a solidão vai devagar apedrejando.” (vv.39-42; 43-45) - bem como pelas vagas recordações que se transformam em algo inacabado, sem retorno possível, encontrando-se mergulhadas numa certa aparência surreal, por um fenómeno que as desconstrói e permite ao poeta esboçar uma realidade fragmentada: “...perdia-me à procura da humidade que a maré deixa nas rochas./ ...o sol de súbito esverdeando o céu./...o mar, uma luz cava./...a vaga no rastro da qual me fica às vezes o intestino à mostra perdeu-se entre a névoa./...do verão não há senão os ossos./ ...um céu irreparável.” (vv.46-54). O poeta enfrenta assim esse dilema de um modo quase pagão, encarando o passado pela apatia e pela deserção, como se assim criasse, de certa maneira, um vínculo temporal enigmático com esse tempo perdido.

No capítulo seguinte do mesmo livro, “Como alguém disse”, o poeta salienta um aspeto indissociável, presente na pele. É nela que tudo se reflete como no mar, como espelho da alma e do corpo. No poema “Falésias” retoma-se a imagem repetitiva do rapaz, dando destaque aos argumentos da memória, que grava essa imagem na consciência: “Poder-me-ão encontrar, trago um rapaz na minha/ memória, a casa a uma janela” (vv.1,2:85). Denota-se o lado transgressivo do próprio poeta, assumindo com naturalidade um sentimento que lhe provoca uma espécie, digamos de obsessão, para que foca a sua total concentração. Junto a essa memória distante, mas próxima das suas emoções, o poeta regressa ao mar - “Regresso assim ao mar de que não posso falar sem recorrer ao fogo e as tempestades.” (vv.5,6: 85) - num advir permanente, numa espécie de salvamento ou de “mergulho” para o esquecimento e o renascer de uma nova vida,

tornando-se não só o cenário envolvente de toda esta poesia, mas o lugar confidente do *eu*. O mar transmite-lhe, assim, uma força que acompanha a causa do desejo e do amor. Neste poema, tal como em muitos outros, verificam-se claridades ameaçadoras, que se tornam mais intensas pela linguagem fortemente metafórica e hiperbólica, mas também através da difusa presença de vários elementos como o “fogo”, a “trovoada”, “os relâmpagos” etc.

O poema seguinte, “Rapaz”, é um testemunho incondicional da busca incessante do poeta por essa personagem não identificada, sendo tão forte o sentimento por ele deixado, que impede o poeta de o descrever: “Não sei como é possível falar desse/ rapaz.” (vv.1,2: 86). O poema “A Pouco e Pouco” estabelece uma correlação entre a pele e o coração – o “cordão” dos sentimentos, ou seja, a relação entre desejo e afeto – através do desejo físico incontrolado: “Há entre o coração e a pele cumplicidades, para cujo entendimento apenas corpos como o dele às vezes contribuem.” (vv.1-3:89). A nostalgia exorta a um estado de *déjà vu*, que mete em relevo os “olhos” como espelho da alma, e os objetos redentores do prazer físico assumem uma ênfase dolorosa, bem como o coração, fortemente projetado e atizado, que é a causa da paixão: “Olhando-nos nos olhos não é fácil destrinçar do alcantilado coração a cama onde dormíamos, ao mais pequeno/ sopro o sol parece evaporar-se.” (vv.5,6: 89).

A pele pode servir como “viagem” de êxtase de uma paixão viva – o objeto intacto e insubstituível do amor para Luís Miguel Nava – é pois através desta, que se sente mais o amor, o *eu* sente a presença do *tu* pelo toque. O título do próprio poema sugere ausência de tempo, que transmite liberdade em amar por parte do poeta, sentindo em profundidade esse amor, que porém como em todos os outros poemas, acaba por ser ambíguo, ilusório e trágico, apresentando feridas: “Por esse coração, ainda que escarpado, era no entanto,/ fácil alcançar a pele, o mar à força de bater na rocha ia/ ficando a pouco e pouco em carne viva.” (vv.7-9: 89). No poema “Já nem sequer”, o poeta invoca um estado de desfalecimento face ao *tu* principalmente entorpecido na memória, que surge traiçoeira e sentida em relação ao *tu*: “Por mim não volto a vê-lo, encontros houve/ com ele dos quais a alma ficou cheia de dedadas.” (vv.4,5: 90).

A causa existencial do amor deixa de fazer sentido e acaba por desaparecer. O poeta rejeita qualquer possibilidade de fazer prevalecer na sua memória esse sentimento relativamente ao *tu*, porque se transforma num ato de sofrimento não apetecível para o

eu: “Já nem sequer dele quero ouvir falar,/ saber que se ele/ fosse uma cama estaria por fazer nada me traz/ agora além de desconforto.” (vv.6-9: 90).

2) O sexo e o antibucolismo

A imagem do rapaz surge por entre a folhagem, mas só aparentemente associada a uma imagem bucólica, embora não haja uma relação propriamente carnal. O amor é, por vezes e paradoxalmente, bastante naïf, sem qualquer ato carnal ou sexual, já que, em certos poemas, apenas estamos perante um cenário no qual o poeta idealiza uma personagem, o seu destinatário, através das coisas, do espaço e do ambiente envolvente, estabelecendo uma relação difusamente erótica e sexual. Nava pretende, talvez, ir mais além, provocando um misto de interpretações poéticas em dois sentidos: 1) o lado enfaticamente erótico levado pela paixão; 2) a sensualidade e o sexo, veementemente presentes em vários poemas, mas diluída numa dimensão meramente sensorial, sem uma clara relação sexual ou carnal, o que, aos olhos do leitor, permite uma leitura mais naïf, na sua simples procura de beleza e no seu desejo de ser amado.

Em resposta a esse esvaimento de memória existencial, o poeta entrega-se a uma solidão, como se vê no poema “A Bem Dizer”, mergulhado num universo de “sangue” e “solidão”, remetendo tudo para o fatalismo, para um trágico acontecimento que não merece nenhuma recordação e nostalgia: “O céu desembaraça-nos do sangue, espalha-nos/ agora a solidão ervas nos rostos.” (vv.1,2: 92), não restando qualquer tipo de esperança possível que apazigua esse sentimento: “Não há, a bem dizer, forma/ nenhuma de o coser com a esperança.” (vv.4,5: 92).

A pele é novamente o elemento essencial ao elo entre o *eu* e o *tu* e outros, tal como já fora analisado em poemas anteriores. A pele é aquilo que reveste o corpo por inteiro, e do mesmo modo protege e aniquila ao mesmo tempo a relação íntima entre ela e os demais elementos e órgãos pertencentes ao corpo. No poema “A pele” o poeta encontra novamente refúgio nesta, como sensação de prazer refletida no mar: “O mar, venho ver-lhe a pele a rebentar/ O mar está-lhes na pele. Partilho/ com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas/ a avançar entre os lençóis. Perco-me à vista/ da pedra onde o mar vem largar a pele.” (vv.1,2-5-8: 95) “Assim é a memória.” (Nava: 97).

3) O movimento erótico em *Rebentação*.

No livro *Rebentação* existe uma ligação do eu com os elementos da natureza. No primeiro poema -“ Eu, Ele” - há uma relação distinta a ter em conta, entre o *eu* e a literatura, digamos de modo interpelativo, porque o *eu* se projeta no ele e o *tu* não é indiferenciado. Além desse encontro, que o poeta cria ao reviver no seu “espelho literário”, o *tu* automatiza-se e o próprio poeta permite essa automatização, para se libertar: “Há quem de quanto escreve faça túneis através dos quais se move sem ser visto. Quando, por exemplo, eu digo ou escrevo eu ou ele, qualquer dessas palavras parte em busca de alguém a quem se ajuste.” (Nava:103). A palavra é fundamentalmente trazida para a interpretação dos sentidos, através dos quais Nava tenta perscrutar o seu entendimento: “São palavras que sufocam, que boiam à deriva até encontrarem algo com que possam respirar.” (idem: 103)

A analogia entre “pele – corpo” está constantemente presente, coexistindo uma relação literária, já que através da palavra o poema ganha textura e clareza, também na perspectiva lexical, com a escolha de palavras intensas que lhe reforçam a criatividade e lhe permitem ensaiar o maior número possível de correspondências metafóricas: “Uma palavra é uma coisa que se ensaia, uma experiência, embora, ao recolher o que nele há de musical, de luminoso, o que dele é possível reunir para haver luz, às vezes, se a puxarmos, aconteça vir atrás a própria pele do mundo, ou mesmo a sua carne. Uma palavra faz da própria página onde a lemos a substância do seu espírito.” (idem: 103).

No poema “Decalcomania” as palavras ressoam através do interior. Perante a sua força, o poeta exprime novamente as suas imagem pelas palavras, que se associam no espírito do *eu*. As palavras são mais do que simples “Nós da Escrita”, são expressões que ganham corpo, entrando no espírito, modificando tudo à sua passagem. No dizer de Maria Lúcia Lepecki: “cada poema de *Rebentação* expressa obsessivamente o movimento ou, talvez melhor, expressa o esforço para apreender, na palavra, no discurso e no poema, a movimentação.” (p. 101). Essa movimentação torna-se visivelmente encontrada através de um estado de contemplação dinâmica, notando-se, por exemplo, a ligação do *eu* com o céu. A correlação entre o *eu* e os elementos da natureza estende-se num regresso até à infância, trazida pela memória, confrontando-se

no interior do próprio *eu*, pelo ambiente introspectivo e contemplativo. Repare-se como a observação do céu pode transmitir a ideia de que o mundo expande ou se assemelha ao poeta, sendo ele o centro de toda a poesia, desde a infância até ao estado adulto, presente na escrita.

No poema “ Até à Infância” o poeta analisa a memória como representação da infância no dado presente - “Tive hoje, olhando o céu pela janela do meu quarto, a sensação de ele se me entranhava até à infância.” (Nava:107) –, havendo nessa sequência uma tomada de consciência de que a infância ainda se constitui como inacabada ou intermitente, podendo surgir nas “entrelinhas” da própria poesia, estando ainda por explorar e por conhecer alguns espaços aos quais o poeta não teve acesso: “Nunca supus que em mim houvesse uma profundidade capaz de absorver uma tão extensa superfície azul (...) O certo é que, ao atingir maior profundidade, a cor se lhe alterou sensivelmente, embora a natureza dessa mutação não fosse propriamente de ordem física.” (idem: 107). A infância torna-se, assim, quase um mistério e uma contínua busca pela verdade, que o poeta tem desejo de sentir para ser atingido pela mesma: “Foi como chegar se ao chegar a esse ponto, tendo a bomba da memória começado a trabalhar, a luz que sobre ele este mecanismo vomitava lhe alterasse a própria consistência e furiosamente arrancasse o coração da terra aquele que, a um ritmo idêntico, ou sentia acelerar-se-me entre os ossos.” (Nava:107).

No poema “O céu agrada-me pensar” remonta uma vez mais à memória e à importância da mesma, o invólucro e o enlevo pelo “céu” é o centro de que o poeta necessita para se encontrar a si mesmo: “ O céu agrada-me pensar que é a memória de dois ou três amigos, aqueles contra cujos lábios a partir de dentro empurraremos docemente os nossos nomes e que, quando levam a comida à boca, sabem que é a nós que estão a alimentar.” (Nava: 110), através de um ponto de comunicação e introspeção, para com os amigos mais próximos, olhando o céu, que permite esse reencontro, essa nostalgia na busca pelo “mar”, surgindo em analogia a busca de uma imagem sua refletida no “mar”. O encanto deste vocífera a força de uma busca existencial impregnada pelo mistério e o alento em procurar um espelho, mesmo que ninguém note, ele encontra-se preso à memória: “Não sei se quando o mar lhes vier ao espírito o ouviremos rebentar, o certo é que por ele às vezes sobem as marés. Há ondas que se vê terem por ele passado antes de contra os nossos ossos e corpos deflagrarem.”

(idem:110). O poema “Só para mim” representa uma multiplicidade de individualismo e de uma dissociação do próprio indivíduo, que porém não erradica o outro, muito pelo contrário faz uma alusão ao “sol” como detentor de toda a energia que o poeta consegue fazer convergir em si, e com ele oferecer uma parte aos seus amigos mais íntimos: “poder de vez em quando ceder parte apenas a um dos meus amigos mais íntimos” (Nava:111). Verifica-se um certo narcisismo de um típico poeta, que incorpora a imagem de Deus, e nele pretende alcançar de sobremaneira, assim se elevando ao homem comum. Esse narcisismo não descarta todavia o amigo, aquele que é mais íntimo para o poeta, pois gozar tal momento solitariamente não era de modo algum reconciliador, deixava um eterno vazio e a alma perdia vida, o amigo permite ao poeta sentir-se próximo do seu *eu*, e tornar mais viva a haste da chama da sua alma. O desejo de “querer o sol” enuncia a luz e as ideias, às quais só o poeta tem acesso, pois elas existem e ele com a sua força espiritual permite vê-las, e senti-las. Se “o sol” a que se refere não existisse, não havia luz, e logo não havia ideias, que emanam da fonte de luz, apreendidas no espírito e mente do poeta.



Narcissus Rome, Galleria Nazionale Whole (p.22)

Nos poemas “Espelhos” e “Espelho” o poeta revê no “mar” e “céu” elementos representativos do tempo e da memória. No primeiro poema, o “mar” é enaltecido para dar a entender que a imagem do *eu* não se altera - “Um lábio contraindo irrealidade” (Nava: 144) - , mantendo-se a mesma. Porém, tal facto já não ocorre com os “espelhos”, que, apesar de invocarem o passado, falam de um passado mais longínquo ou reminescente - “é isso que me traz/ o mar, de que os espelhos são reminiscências” - , aludindo à deterioração causada pelo avançar do tempo nas memórias dos espelhos e configurando-se na realidade que o poeta sente, enquanto projetada pelo mar. No

segundo poema, o “céu” será o reflexo de uma imagem para o poeta, refluindo como no “espelho”, num reflexo que aparece constantemente na sua poesia, até de forma mais profunda que o mar, pois é um todo centrado num aspeto particularizado: “O céu inteirou-se a todo o comprimento/ do vidro ao levantar a persiana.// da qual reinava o espelho, e aproximou-se/ dele como o não fazia há anos.” (Nava: 119). A pluralidade do poema “Espelhos” indica a dispersão do sujeito através do reflexo da imagem sobre o mar. Esse “mar” é o espelho da imagem física, que induz o olhar narcísico do poeta observando a sua imagem através da água, na perspectiva de vários “mares”. No entanto, o céu já indica uma singularidade: ele é único, existe só um céu, ou seja, um só “Espelho”, capaz de refletir o ego e o interior do poeta, aquilo que de mais profundo existe dentro de si.

Finalmente, o poema “O infinito” acaba por constituir um resumo destes dois poemas, ao confluir para aquilo que o poeta perscruta pelo “espelho” e pelos “espelhos” – imagens contínuas, infinitas – que persistem no seu interior, numa introspeção incessante e existencial. “Eu sou aquele que me vejo”, embora de forma contínua, inacabada, porque nunca morre e é adjacente ao (meu) outro “eu”, que vejo e revejo em mim, perdendo-se no céu amplo e profundo, tal como o olhar evidencia. Por isso, muitas vezes, Nava compara o céu ao olhar, “o espelho da alma”, quase pela via de um sensacionismo através da experiência erótica, onde se combina a matéria do objeto com os sentimentos e as emoções. Tal como refere Ricardo Vasconcelos: “A esta definição do infinito – “o interior de um espelho em face do qual outro foi posto” – é essencial, de novo, a experiência erótica, para a qual o texto aponta dizendo que os dois espelhos “amorosamente se interpelam” e habitam mutuamente.” (Vasconcelos:70)

No poema “Paixão” o leitor não deixa de ficar absorto pelo teor erótico do poema, que alude a um passado descritivo graças à utilização do pretérito imperfeito: “Ficávamos no quarto até anoitecer, ao conseguirmos/ situar num mesmo poema o coração e a pele.” (Nava: 124). O poeta é aqui enlevado indubitavelmente pelo prazer e pelo erotismo com o *tu*, enamorados ambos um pelo outro. O quarto representa o espaço do amor, o ato carnal da paixão. Tanto o erotismo como os sentimentos são indissociáveis, havendo uma clara manifestação indexada ao sentir, ao fazer e ao querer: “Quem pelo seu sorriso então se aventurasse achar-se-ia/ de súbito em profundas minas,

a memória/ das suas mais longínquas galerias/ extrai aquilo de que é feito o coração.” (Nava: 124) Tal como no volume póstumo *O livro de Samuel*, o poeta evoca a pele como o órgão de sensorialidade que mais se liga ao coração – os sentimentos não se fazem sem sentidos – órgão sem o qual não é possível existir a paixão – “É sem dúvida em dias de maior/ paixão que pelo coração se chega à pele./ Não há então entre eles nenhum desnível.” (Nava: 124) –, paixão essa que está à flor da pele, através do tato, mas chegando directamente ao coração, que condensa todas as emoções do poeta.

Os poemas “Paisagem” e “Paisagens” são passíveis de comparação e quanto à forma são bastante semelhantes, já que cada um é composto por quatro versos brancos. Quanto ao conteúdo, ambos tratam essencialmente do tema paisagístico e dos sentimentos, que o coração exprime. Todavia, há a considerar que no primeiro existe uma única paisagem abrangida pelos amantes e envolvida pelo seu olhar horizontal, prolongado no mar, que se confina a essa paisagem única e contudo fraturada pela distância e pelo gesto de separação: “ Às vezes, afastando-se, do cume/ dos nossos corações sentíamos.” (Nava: 125). O *eu* e o *tu* comprazem-se naquele momento num enlace talvez indeciso, distante e cortante ao mesmo tempo, pelo “vidro fraturado”. Não obstante, o coração permanece fortemente ligado às emoções dos amantes. Enquanto em “Paisagem” se verifica um desenlace, em “Paisagens” surge mais claramente um aspeto paisagístico, que torna o poema mais complexo, não só pelo facto de não se restringir a uma única paisagem, mas também pelo facto dessas paisagens se irem alterando aos poucos, conforme aquilo que o coração sente: “São outras as paisagens quando alguém/ as vê pelas janelas do seu próprio coração ou quando/ com esse coração.” (Nava: 127) O “coração” surge aqui novamente referenciado, aparecendo no singular, contrariamente ao poema anterior, em que surge no plural “corações”. Este “coração” aponta para algo mais profundo, que remete para o indivíduo e para a sua singularidade, para um sentimento único, com o qual “vê” e sente, alterando os contornos das próprias paisagens. O foco comum e de proximidade em ambos os poemas encontra-se nos dois últimos versos, verificando-se uma analogia: “sobre ele um traço idêntico ao de um vidro fraturado” ; “a própria estrada está comprometida”. Esta similitude radica-se na paixão desenfreada e problemática com que o *eu* se debate quer no primeiro, quer no segundo caso.

Antes de passar ao livro seguinte, talvez o mais emblemático em Nava – O céu sob as Entranhas –, veja-se ainda o poema “Hosana”, onde o poeta se debate com a tensão entre a razão e os sentimentos, tão distantes, mas igualmente tão desenfreados, através do jogo de “xadrez” e do coração, que vai perdendo a força por um processo de oxidação: o desfalecimento emotivo e sentimental predestina o próprio eu, que se deixa envolver pela força do mar e pelo cheiro a carne crua: “O jogo em breve não será/ senão a força/ do mar a explicitar-se./ O cheiro a carne crua/ do mar move-se as peças.” (Nava: 134). Na última estrofe, conjuga-se também um aspeto grotesco da arte humana e animal, relacionado com a carne e com o prazer. A carne, porém, está desfigurada ou fragmentada e torna-se como que apreendida ou absorvida pelos sentidos.

4) O Céu sob as Entranhas: O poeta na sua procura visceral

Nos livros antecedentes, como se pode ver, Luís Miguel Nava foca substancialmente “o mar”, “o céu”, “o eu” e “o tu”, “o rapaz” e “as memórias”, através de um despojamento de afetos intensos, que emergem e refluem pela passagem cósmica do céu a um nível crítico mas também sentimental, retida nesse contínuo “céu” espiritual e humano, condensado nas emoções que o indivíduo leva consigo. O poeta revela-se inconformista, mas é levado ainda por alguma beleza aparente do céu quando evoca os espelhos e o próprio espaço celeste como elemento que está dentro de si. Em O Céu sob as Entranhas, Nava atinge a desmistificação total do céu, assegurando um tom crítico, observador ou mesmo irónico na procura incessante da sua existência, sendo, por isso, um céu mais subjetivo e ambíguo que o “céu” anterior. “A fala quer-se árida” (Nava: 168), ou seja, desprovida de quaisquer intenções afetuosas, tornando-se, também, por outro lado, menos desviante em relação à realidade do mundo, isto é, mais próxima do real e mais concreta, mais perto não do absurdo, mas do cru. Esse teor elucidativo torna-se logo evidente no primeiro poema do livro, intitulado: “University Parks”, onde desaparece quase por completo a noção afetuosamente humana e espiritual dantes atribuída ao céu.

Do céu pende a folhagem.

A miúda angústia a que
de novo apoia os cotovelos
adquire aqui tonalidades de ouro.

Passaram cães que pareciam cabras.
Por entre os vidros
inquietos dos meus óculos, o verde
das folhas tinge o coração.

Nas ervas
que crescem do meu espírito
pequenos animais escondem o focinho.

O mar vem agarrado à luz. As árvores
desafiam o sol como se nele
tivessem as raízes enterradas³.

Tal como acontece no poema “Virgínia”, a descrição aponta para aspetos menos afetivos e mais descritivos perante a realidade exterior do tempo e do espaço que o poeta observa, e não apenas no que supostamente diria respeito ao seu estado de alma. Todavia, é neste “céu sob entranhas” que se evidencia a conclusão de todo o conflito existencial vivido pelo poeta até aqui.

No fundo, o que é o “céu” para Luís Miguel Nava? De que modo se constitui este “céu” real, metafórico ou simplesmente utópico?

A poesia de Nava, tal como vários críticos e poetas a abordaram e defenderam, ocupa um lugar de especial destaque na literatura portuguesa contemporânea, sendo

³ Poema « University Parks » do livro *O Céu sobre as Entranhas* de Luís Miguel Nava, *Poesia Completa 1979-1994*

además incomparável com qualquer outro autor. O livro *O Céu sob as Entranhas* revela um lugar representativo do *eu* profundo do sujeito, que se encontra talvez numa fase de uma emancipação, ou seja, de independência para consigo mesmo e, também, para com o exterior. A sua poesia ganha em geral um aspeto mais elucidativo e maduro, quer isto dizer, preocupado em observar, criticar e mudar a realidade, fazendo-a transparecer. O poeta tencionava sublinhar mais o lado de fantasia e da alegoria na poesia antecedente, na qual o *eu* se encontrava vinculado ao céu e ao mar, através de aspetos transferenciais e eixos de encontro com a identidade e o indivíduo. O seu teor, contudo, difunde-se num misto de realidade e fantasia, com a presença sempre central da metáfora, da anástrofe e do hipérbato, aspetos que tornam a poesia de Nava tão inusitada e exuberante.

No poema “Matadouro” verifica-se, de certo modo, uma dissonância nos sentimentos do poeta, quer enquanto espectador desse “matadouro” idealizado, fictício, mas ao mesmo tempo real, quer também enquanto ser humano na procura do seu corpo visceral e da sua existência. Primeiro ele dança, para saudar o espetáculo da vida e da morte, numa breve introdução ao espetáculo que mais adiante se segue, com uma referência seguida de duas utilizações do verbo “dançar” no pretérito perfeito do modo indicativo: “Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando.” (Nava: 181). A dança representa um estado de “embriaguez” em que o poeta se sente próximo do sofrimento dos animais. Por isso canta, dança e exalta as emoções, num ritual sagrado em homenagem à vida (sangue), mas também à morte. Esse ato também de natureza sacrílega, por assim dizer, através da evidência da morte dos animais, permite ao poeta autorrever-se, enquanto “ele” e “nós”, na pele de outro ser vivo, apelando à mensagem de que todo o homem é, no fundo, o espelho de outro ser vivo, numa situação em que apenas a veemência da morte explicita essa transparência: “Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se.” (idem: 181).

A partir daqui, tem o intento de desenvolver essa ideia, a de que inconscientemente o ser humano absorve em si a ilusão de ser infinito e eterno, mesmo sabendo que não o é, procurando a infinitude em deus ou em deuses concebidos à sua imagem, como comprovam as religiões ao longo dos tempos. Por isso, a morte do animal e a ferida que despoleta no próprio poeta vai ao encontro da verdadeira essência da vida e da sua existência, com a nitidez crua dada pela morte e, neste caso, exemplificada pelos animais, estando presente nas vísceras e nas entranhas dos restos mortais o espelho real, que tantas vezes se imiscui mas é ocultado, com uma estranha luz presente num “espelho” metafórico, que resulta na imagem da representação da morte. É nessa morte que pode finalmente alcançar deus, e não na luz celestial habitualmente idealizada, associada miticamente à esperança ou à salvação. Na sequência dessa dissonância, cria-se assim uma antítese na procura de uma fixidez existencial presente em todo o poema: “Tratava-se de uma luz que nada tinha a ver com a piedade ou a esperança. A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por uma excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de um algum anjo.” (Nava: 181-182).

Todo este poema mostra uma notável riqueza de imagens, com uma grande intensidade, quer material – pela presença física e crua da morte –, quer espiritual, pelo facto de o eu se colocar diante da imagem do outro, frente a restos mortais dos animais. A importância da própria música constitui igualmente um elo espiritual muito importante, porque, embora sem a sua presença concreta, ela existe graças à vontade do poeta, ocupando o seu lado espiritual. A música é invocada, assim como a dança e as imagens, não passando pelo “ouvido”, mas pelo “coração” - “(...) mas cuja música, sem me passar pelos ouvidos, ia direita ao coração (...)” - concluindo então que: “O berro do animal que qualquer faca anónima remete à condição daqueles cujo sangue se escoo ao nosso lado é o único som a que dançar merece a pena.” (idem: 181-182).

Com esse grito transformado num som musical, é a música proveniente desse som, num ato bárbaro, a encaixar-se no ato perceptivo e nos sentidos do poeta, brotando assim uma clareza sensorial que se constata uma vez mais no poema “Transparência”.

Deve notar-se, contudo, que essa transparência não passa de uma transparência ilusória, acabando por ser quase opaca. Tal como Nava refere: “Entre os sabores que tocam no meu espírito procuro então o que melhor me possa devolver à transparência, não a dos espelhos ou dos vidros, que a literalidade impregna, mas a abruta transparência dos sentidos”. Os dois poemas relacionam-se, então, pela procura de transparência que o poeta apreende no seu espírito, tentando desmistificar através do real os aspetos sombrios da enganosa realidade. O sentimento de orfandade que Nava exprime no último parágrafo do poema “Matadouro” - “(...) reduzidas a um furtivo clarão de dignidade de que todos de repente nos sentimos órfãos.” (Nava: 182) – remete provavelmente para uma perda existencial, a que o ser humano está condenado, levando indistintamente os animais consigo mesmo, pelo facto de continuamente os sacrificar. A espiritualidade pode existir ligada ao aspeto mais material da existência, à sua carga visceral ou mesmo erótica, porque faz sobressair o maravilhoso (e ao mesmo tempo aterrador) espetáculo dos restos dos animais, uma visão que fica impregnada no espírito do poeta, tão próximo quanto possível, também, da repugnância e da pureza.

Desse modo, o poema poderá sugerir uma comparação com o estilo da pintura de Francis Bacon⁴ no quadro intitulado *figure with meat*, retratando um indivíduo no meio da carne ensanguentada e exposta, podendo levar a uma comoção por parte do leitor ou espetador, que alcança uma dimensão violenta ou mesmo grotesca na pintura, tal como no poema de Nava acontece através das palavras, recriando e transfigurando essa imagem pictórica.

⁴ Francis Bacon: pintor autodidata, nasceu em Dublin em 1919, e morreu em Madrid, a 28 de abril de 1992. Nunca recebeu uma educação artística formal, contentando-se, segundo as suas próprias palavras, em "experimental". A influência de Picasso (que viria a criticar) e da estética cubista faz-se sentir nos primeiros trabalhos. Instalou-se em Londres como decorador de interiores, mas privilegiando sempre a pintura. Para Bacon, tratava-se de reencontrar a sensação. Durante muito tempo o seu objetivo foi o de capturar a expressão instintiva e animal da dor. Dor e violência enquanto confrontos com a vida e com a morte.



Figure with Meat 623 × 666

Nos poemas “A Cor dos Ossos” e “Insônia” é notória, tal como nos textos anteriores, a busca incessante e metafórica de uma existência real, dissociada das aparências imediatas e mais superficiais. Nava ressalva, desse modo, que o conhecimento sobre si e sobre as coisas é um dado imprescindível, porque sem ele não é possível perscrutar a fundo a realidade, dando apenas a noção do aparente, que não é relevante, tal como nos diz em “A Cor dos Ossos”: “É muito pouco, geralmente, o que sabemos quer dos nossos órgãos, quer do nosso sangue.” (Nava:174). Assim se evidencia, por consequência, a própria anatomia humana, relacionada com a imaginação poética e pictórica, sendo através da poesia e da arte em geral que Nava encontra a principal fonte por onde finalmente consegue mostrar-nos todo o interior do homem –

os ossos, as entranhas –, aquilo de que faz parte a essência humana mais profunda: “A nossa anatomia é uma terra enigmática e longínqua sobre cujo mapa jamais pensámos debruçar-nos. Carregamos connosco, desde que nascemos, montes e caudalosos rios de cujo crescimento temos uma ideia exterior (...), não temos a mínima noção, nem do que dentro de nós se passa em processos aparentemente tão simples e correntes como as digestões diárias.” A simples digestão funciona como o exemplo mais prático desse desnivelamento de conhecimento, ao qual o homem não tem no fundo qualquer acesso, a não ser por saber que existe. Ele sabe que possui vísceras, órgãos internos, ossos, etc., mas não os vê na realidade, e por isso não atinge um verdadeiro conhecimento. Trata-se, porém, de tentar desmistificar essa opacidade, alterando ironicamente a cor dos ossos: “Talvez haja quem os tenha coloridos, uns deles azuis, os outros cor-de-rosa, e atravesse a vida, às vezes longa, sem que do facto se chegue a aperceber.” (Nava: 175). Essa “cor” é extensiva também a outras realidades, a que o poeta faz alusão, para que sejam a fundo perscrutadas, sem se deixar ficar somente pelas aparências, podendo com isso colocar o próprio título do poema “A Cor dos Ossos” em forma de pergunta: “Qual a cor dos ossos?”

É essa demanda constante que Nava exprime ao longo do poema – na sua procura existencial que é também visceral – sobressaindo nesse percurso “os ossos”. Em “Insónia” é a escuridão que revela a total opacidade e o conflito existencial do *eu*, começando desde o mais íntimo do seu ser e passando pelo espaço envolvente: “Fechou os olhos, procurando adicionar à escuridão do quarto a escuridão suplementar das suas entranhas.” (Nava: 164). E ainda mais adiante: “Agradou-lhe a ideia de que, através desse simples gesto, pudesse homogeneizar o exterior e o interior” (idem:164). A luz e a escuridão parecem associar-se uma à outra ou misturar-se, gerando um só corpo, que existia, porém, porque estava mergulhado nas “trevas”, e só se dissociava assim que houvesse luz. Contudo, não sendo possível a existência de luz, ocorre a percepção do barulho de um camião ou do apito de um comboio, que nos remete para a realidade, emergindo das “trevas” do quarto e do interior do *eu* através da própria distância, a qual proporciona um fio condutor da consciência e lhe confere uma noção da existência única e individualizada desse corpo, que incessantemente o poeta tenta encontrar: “A única referência era (...) o longínquo motor de um camião ou o apito do comboio na

linha de Sintra. Esse ruído, que em seu entender constituía o modo de a distância se exprimir, proporcionando-lhe então um incomensurável prazer.” (idem:164).

O poeta conclui, então, que o *eu*, situando-se no seu quarto perante este dilema existencial, necessita de individualizar esse corpo, neste caso utilizando o sentido da audição, quando o gesto de ouvir é feito quase com o coração: “(...) o ouvido se ter aproximado do coração”. Este processo ocorre também ao perceber os ruídos exteriores, que ficam impregnados no *eu*, sendo esses ruídos inerentes à sua consciência e nascidos já no seu íntimo, numa tomada de conhecimento do dilema existencial de si mesmo, isto é, da sua existência, e não só no perceber da realidade exterior ao ser ou ao corpo: “(...) esses ruídos lhe chegarem como vindos de dentro de si próprio, de dentro desse coração a que os sentidos pareciam encostar-se, e, mediante uma identificação entre o espaço e o tempo a que a escuridão também era propícia.” (Nava: 165). Surge, então, já no final, o tempo mais remoto – “(...) provenientes de uma época remota” – para caracterizar essa procura existencial, que sempre aconteceu, indiferentemente do presente ou do passado. A viagem através de um tempo indefinido, em que se diluem o presente e o passado, já indissociáveis um do outro, levanta o mesmo problema também em relação ao espaço e à distância espaço-temporal, fazendo uma comparação entre a “cama” e a “linha férrea” ou o “troço de estrada” e estabelecendo uma relação entre o universo do interior do *eu* e o espaço exterior a si: “tão distante do presente como da sua cama o inimaginável troço de estrada ou de linha férrea donde os espaços irrompiam.” (idem: 165). Todo este mecanismo configura, assim, um só corpo, uma só existência encontrada. Porém, o dilema existencial persiste por onde os “espaços irrompiam” (idem: 165), num cenário estranho e carregado de supostas dúvidas ou de contínuas indagações, fazendo lembrar o romance *Mudança* de Vergílio Ferreira, em que a dada altura a personagem está a sonhar e no sonho vai até à Idade Média, para se encontrar nesse tempo passado ele mesmo, enquanto homem do presente.

No poema “A Exactidão das Coisas”, o poeta reage mais uma vez em virtude do seu desejo de indagar o que é inexato ou impreciso, eventualmente diferente do resultado supostamente dado pela percepção aparente dos objetos: “A exactidão das coisas, a plena adequação de cada uma aos seus contornos, é algo que jamais se verifica. (...) Em certas circunstâncias, os objectos estabelecem entre si contactos que conduzem

a reajustamentos dos deles se precipita, provocando assim alterações imprevisíveis a que vamos procurar motivos para indagação e espanto.” (Nava:185). Este processo ocorre até mesmo no desenrolar do próprio tempo, no seu fluxo por vezes equívoco e indelneável: “Há ocasiões em que o futuro é espesso, outras mais rarefeito, alturas em que tem qualquer coisa de agudo, percuciente, outras algo de abismal, vertiginoso. Através dos objectos, de que, a um certo nível, podemos assim dizer que é uma componente essencial e impossível de isolar, todo o futuro flui na mira de um presente que incessantemente se desloca.” (idem: 185)

5) Vulcão: A reflexão existencial

O livro Vulcão é constituído por quatro partes e será o último a abordar neste capítulo, que diz respeito à poesia naviana. Chegando a esta parte, deparamos com um lado extremamente sombrio do poeta, mergulhado nas trevas de um erotismo dissipado.

Em Vulcão, o poema “ Os Ecos” mostra a relação talvez preponderante em todo o erotismo de Luís Miguel Nava, a que faz convergir a paixão com a dor, e a autoimolação que, assim, esta lhe causa: “A carne que os guindastes/ suspendem, minha// no abismo dos dias” é plena de dor, torna-se uma tortura perene face ao próprio abismo – “a mesma onde a rasura” (Nava: 211) –, expressando a continuidade desse sentimento de autoimolação infligida, sempre perpetuada pelo tempo e por uma atmosfera noturna: “noite onde os astros/escondem as raízes/ ou ramo de glicínias/ em dedos sufocados, carne/ onde inda vibram/ do extinto amor os ecos.” (Nava: 211).

Em “A Fome” existe um aspeto que faz salientar a solidão, enfatizada através do próprio desapego pela vida: “(...) alcança o interruptor da vida, aqui/só brilha a solidão./ Desfazem-se as lembranças contra os vidros.” (Nava: 219) O carácter lúcido da poesia dá-nos imediatamente conta de um infortúnio, mas também de um compromisso existencial, aqui em antítese com a brancura de um lenço: “dum lenço é a brancura do infortúnio.” (idem: 219). A fome está presente nas feridas, na já referida autoimolação, e o poeta tenta encontrar nelas uma saída, ao ir em contracorrente com o erotismo

inicialmente despoletado, que se constatava em “Películas”, “Onde à nudez” e “Rebentação”. Tal como refere Ricardo Vasconcellos: “(...) não sendo já tão evidente uma imediata pulsão erótica, mas as marcas de um sofrimento mais generalizado.” (Nava: 211). A fome representa um mau indício, gerador de tortura e de desinteresse por parte do próprio poeta em assumir qualquer tipo de ligação de afeto ou de amor, implicando quase uma perda de memória – “Desfazem-se as lembranças contra os vidros.” (Nava: 219) – e mergulhando inconscientemente “n’As Trevas”, em analogia com um cemitério criado mentalmente e expresso pela carne, mas ao mesmo tempo simbolizando a vida, que desfalece perante a infalível morte, profundamente relacionada com a pele que reveste o corpo de alguém: “Começam-nos as trevas a romper/ a carne, comparáveis/ a neve que do céu/ caísse ensanguentada.” (Nava: 225). O poeta evoca a morte intencionalmente, numa espécie de contínua fluidez: “ (...) enquanto eu, que de roupa/ não trago mais que um lenço,/ com ele cubro a cabeça para não morrer.” (Nava: 225). Não a quer, por um lado, como autoimolação – um fim para acabar com o seu sofrimento –, mas, por outro lado, manifesta um intenso desejo de a ver ao seu lado. Trata-se, de certo modo, daquilo que resta de um estado corrompido, um estado de deleite, de paixão e até de recordações, que intensamente Nava projetava nos primeiros livros “(...) envolvem-nos as trevas/os ossos, dir-se-ia/que a própria morte/ nos serve aqui de pele, como a um morcego.” Dissociam-se assim as recordações e mesmo o prazer face à morte, que retrata o estado do poeta, aniquilando todos os propósitos que induzem satisfação.

Em “Recônditas Palavras” o poeta traça finalmente esse sentimento existencial ambivalente e ambíguo: “Inquietam-me as dedadas/ de deus rente à raiz da carne, ao indeciso/ equilíbrio da alma/ na balança, à cicatriz/ azul do céu sobre o destino.” (Nava: 227). O lado mais frívolo e também emotivo é evidenciado através dos órgãos internos – “de quem dentro de nós/ aviva a sua chama. O que nos sai/ do coração vem a ferver” – associando-se à imagem vulcânica representada no poema – “crateras escavadas/ no espírito e através/ das quais, incandescentes, as imagens/ do mundo sobre ele próprio se derramam.” (Nava: 227) – mas também ao destino comprometido pelos restos ou despojos da carne, que já se precipita em face do abismo: “A carne, ao rés/ da qual o céu se encurva, báscula/ que deus deixou nos arredores/ dum qualquer///a encher-se de

ferrugem, cicatriz/ pesada, combustível, com raiz/ nas mais profundas trevas, a carne âncora/ submersa no destino, ergue-se a pique”.

O poeta encontra finalmente a sua causa existencial e fica em face do dilema causado pelas memórias, desfazendo-se essas lembranças com o tempo, o inevitável tempo que condiciona o próprio destino, na versão do poeta: “desfaz-se-nos dos ossos/ a carne, com o seu quê de lírico e festivo/ em áreas portuárias onde o mar/ nos sai do coração para galgar o molhe.” (idem).

A sexualidade em Nava, ou se quisermos, o reflexo da sua homossexualidade brevemente comentada na sua poesia, trazendo nessa a confissão do amor naviano, é vastamente complexa e particular, através de um modo quase desconhecido, onde há um destinatário anónimo, que não se tem a certeza de quem é, porque não é dado a referência ao mesmo, pode-se ver ao longo de toda a obra poética um típico poético fluido e inconstante. Trata-se de um só destinatário ou de múltiplos destinatários? uma imagem masculina singular ou pluralizada? Quem era de facto este “rapaz”, tantas vezes mencionado, mas nunca evocado o seu nome? As indagações sugerem várias interpretações a saber se de facto tal “rapaz”, ou seja o “tu” é um destinatário de carne e osso ou, para além disso uma aparição poética, e quiçá somente esta última, que trouxesse ao “eu” o desejo contínuo em recordá-lo, enaltecê-lo numa espécie de amor platónico. Resta saber também, se é sempre o “rapaz”, enquanto o amado “tu”, o único destinatário da poesia de Nava, e no poema “Nos teus ouvidos”, o primeiro poema de toda a obra poética, é notório a invocação à mãe: “ que vai além desse, é a mãe, ou numa outra perspectiva dois destinatários que confluem para o mesmo poema e campo de análise, a mãe do poeta e o amado anónimo: “Nos teus ouvidos isto explode/ (...) na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos/ pensamentos nenhuns” (Nava: 37). A quem se dirige no fundo, Nava?

Na sequência da análise feita à poesia naviana há a considerar um teor poético notoriamente erótico, mas todavia fortemente existencial, qualquer poema de Nava que expressa o lado humano, é vinculado a tudo o que não é humano, quer no aspeto concreto ou abstrato, a tudo o que é matéria, cosmos, órgãos: a “pedra”, o “céu”, o “mar”, o “Sol”, as “rochas” – que faz parte a matéria, o abstrato nas ideias ou palavras: “as palavras que sufocam”. Não obstante, é uma poesia implícita, que procura atingir a profundidade interna, o interior existencial, com o objetivo de elevar este a qualquer

aspecto categórico ou explícito. No poema “Eu, Ele” o poeta declara novamente um destinatário dúbio, através do seu caráter poético deveras implícito: “Há quem de quanto escreve faça túneis através dos quais se move sem ser visto. Quando, por exemplo, eu digo ou escrevo eu ou ele, qualquer dessas palavras parte em busca de alguém a quem se ajuste. São palavras que sufocam, que boiam à deriva até encontrarem algo com que possam respirar.” (Nava: 103) Em primeiro lugar, quem é este “eu, ele”? Pode ser dois “eus”, que se confluem num “eu”, para outro “eu” do poeta, equivalente a dizer-se que é outro “tu”, bem como pode ser um “eu” refletido no “ele”, ou seja, “tu”, dirigido a “alguém”, que visa encontrar o seu intérprete ou ouvinte, alguém a quem “se ajuste...as palavras”, tal como refere palavras essas, que implicitamente procuram ir ao encontro da interioridade, da profundidade existencial. Este poema vai muito ao encontro da reflexão e do paradigma existencial de Nava sobretudo no livro *Vulcão*, destacado neste item. A última parte da sua obra poética consegue finalmente mostrar com mais veemência e clareza o lado implícito, defendida nesta tese em relação à sua poesia, uma vez atravessada por várias fases, o poeta chega a uma reflexão, que brota pela luz das ideias, surgida com “erupção”, onde o verdadeiro “eu” procura perscrutar a fundo as reflexões e indagações sobre tudo. No poema “Lembranças”: “Como poderei sintonizar o poema de maneira a que a espessura do papel não se insinue entre as suas inflexões e, a coberto da leve desfocagem a que a página o submete, o não invadam ruídos doutros textos?” (Nava; 212) A procura de equilíbrio, para não correr o risco de envolver as diversas fases da escrita. Uma procura de clareza por parte do próprio poeta, através de um aspecto novamente implícito, sem cair na tentação de contrariedades literárias. Finalmente, no poema “O Grito”, na segunda parte do mesmo livro, dá ânimo a uma exteriorização provocada pela explosão do grito: “Corria pela rua acima quando a súbita explosão dum grito o fez parar instantaneamente.” (Nava: 233). Uma tomada de consciência graças ao eco do som produzido fá-lo ir ao encontro da realidade desejada. Mas de tal forma esta é estranha, que o “eu” poético tapa os ouvidos para não a perceber: “Tapou os ouvidos com as mãos. O grito mais não era que um sinal, mas o que esse sinal lhe transmitia deixava-o aterrado.” (idem). Surge então, imaculada, uma realidade difusa e ambígua, que se confunde com o próprio destino, induzido condicionalmente pela escrita: “ (...) A linha do seu destino confundir-se-ia doravante com a que, sabe-se lá onde, uma caneta ia

traçando no papel, página após página, mas nada na expressão dos prédios ou nos carros que indiferentemente continuavam a sulcar as ruas parecia indiciar que, dentro ou fora dele, algo se houvesse transformado ao ponto de o seu quotidiano disso se vir a ressentir.” (Nava: 234). O desencontro do poeta fá-lo percorrer uma realidade utópica, que conduz a um inconformismo profundo nas emoções do “eu” poético. O grito provocado e escutado coincide com o momento da desconstrução e da prova dessa realidade – a expressão de medo, desalento, desespero e inconformidade, face ao interior e exterior de que faz parte o “eu”, e vive consigo – caindo, por fim, quase no abismo e na conclusão das “trevas” e da “fome” que essa queda induz. O poema faz lembrar a conhecida pintura de Munch, intitulada também “O Grito”. Talvez Nava possa ter-se inspirado nesta obra para fazer o seu poema, aproximando a sua atitude poética do universo que a tela de Munch consegue transmitir ao espetador, destacando-se uma realidade que, no fundo, se baseia no dilema de todo o drama humano existencial, que *Vulcão* assim retrata na procura de uma língua, que pudesse traduzi-la: “Mas em que língua isso seria?” (idem). Onde a poesia puder alcançar, o poeta assim o faz.



III – Capítulo - Análise comparativa dos dois poetas

Embora separados por cerca de vinte anos, Luiza dá a Nava um arranque importantíssimo na inspiração poética nascida nos gloriosos anos da geração de 60, à qual Nava já não pertenceu, mas que contribuiu de algum modo para a sua expressão poética.

A aproximação que podemos perceber é essencialmente a nível contextual (embora sejam dois poetas absolutamente distintos). Aproximam-se ambos de um caráter surrealista, e quebram vários estilos da poesia considerada mais tradicional. Em Nava essa rotura é mais acentuada do que em Luiza Neto Jorge, mas não deixa de ser relevante considerar a importância que ela tem no seio da sua poesia. Em primeira instância, pode-se dizer que há semelhanças encontradas, mas dissimuladas.

As principais semelhanças são imediatamente visíveis. A nível temático o erotismo expressa-se pela fala do corpo, utilizando a descrição como meio alcançável ao prazer e liberdade. Em Luiza o sexo é mais explícito na poesia do que em Nava, no sentido de ser o motor do poema, onde se entrelaçam as palavras da poetisa, para expressar o seu “eu” poético, os seus sentimentos e ideais. Os poetas aproximam-se em dois poemas, onde evocam através referido o corpo: “O Corpo Insurrecto” e “Ars Erótica”, muito semelhantes pela sua referência exaustiva ao corpo e órgãos, que para cada poeta invocam a expressão do amor, situando no corpo esse desejo. Luiza expressa, assim o seu desejo através de um corpo “insurrecto”, tal como Luís Miguel

Nava, expressa o mesmo, parecendo haver um corte intencional, onde o “grotesco” inicial na referência a “intestinos” e “mãos” termina com “folhas”, expressando a ideia de bucólico.

1) A fala do sexo nos poemas “O Corpo Insurrecto” e “Ars Erótica”

Os poemas ganham contornos intimamente eróticos e sensuais. No primeiro poema a palavra “corpo” é segmentada: o “sexo”, a “boca” e o “recto”. Este último, além de rimar com “insurrecto”, dando a ideia de rebelde, configura o sexo com o sexo feminino e ademais com o desejo situado na boca – a entrada do desejo e da paixão – em consonância com o prazer mundano, reivindicando o lado feminista de Luiza em plena expressão poética. Nava consegue-se exprimir livremente através de uma simples frase: “Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas.” (Nava: 43). O amor e prazer que despoleta no poeta, comparando-o a “folhas” no sentido figurativo, dá a sensação de um corpo virgem, deleitado pelas folhas, mas ao mesmo tempo consumado num prazer mundano, pleno de paixão e desejo. À semelhança de Luiza, Nava invoca as “mãos”, os “intestinos”, dizendo que é através destes que ama, sem o que não era possível expressar-se. Pretende com os órgãos mostrar o quanto toca, o quanto sente – imagem tátil e não meramente idealizada ou pensante, sendo que é o corpo que fala pelos sentimentos. Os elementos, atrás já referidos, evidenciam a aproximação de ambos. Porém, as semelhanças não invalidam as diferenças nos referidos poemas. O poema “O Corpo Insurrecto”, logo pelo título, parece indicar uma maior amplitude, contrariamente ao outro poema “Ars Erótica”, expressando uma brevidade na palavra criada por Nava: “Ars”. O poeta pretendia expressar, como um devaneio, o sentimento de amor incorporado, resumido a uma expressão que pode querer dizer tudo. O sexo surge omitido de uma corporalidade não usual de fatores sexuais explícitos, diferente de Luiza, onde propósito é dar ênfase ao sexo, bem como à sexualidade feminina, apelando com isso a uma emancipação. O sexo é veementemente mencionado, e nele interligam-se os restantes órgãos e todos os sentidos patentes a este. As palavras evidenciam o lado eroticamente mais profundo como: “cama”, “os cinco sentidos”, “chama”, “lume”, “as glândulas”, “esponjas”, “o

corpo nu”, “a carne ardida”. Deste modo, ocorre assim uma passagem do corpo físico ao aspeto social, metaforizado numa espécie de vulcão e revelado explicitamente na segunda parte do poema: “(...) mas um corpo aquém/ de ser são ou podre,/ um repuxo, um magma,/ substância solta,/ com pulmões //// mais talhado é o golpe/ quando o põem em prática/ com desassossego na respiração/ e o sossego cru de quem,/ tendo o corpo nu,/ a carne ardida/ lhe pede o ladrão/ a bolsa ou a vida.” (Luiza Neto Jorge: 80). Verifica-se assim uma diferença em Nava, pois ao não mencionar o sexo a vertente erótica restringe-se, dando lugar a um aspeto mais lírico, enquanto em Luiza permanece o enfoque erótico, todo ele percorrido desde o início até ao fim do poema.

2) As principais dicotomias entre Nava e Luiza

Regra geral, Nava distancia-se de Luiza pela forma dos seus poemas. A sua poesia é irregular, variando o tema poético e a linguagem, que se caracteriza mais pela sua prosa poética do que por uma poesia tradicional propriamente dita. Contrariamente a Nava, a poesia de Luiza apresenta uma forma muitas vezes regular, variando o número de estrofes e versos conforme o esquema rimático ou a natureza da rima: se tem rima ou se a rima é livre. Quanto ao assunto, embora varie naturalmente de livro para livro, a componente poética é inalterável, mas constante ao longo da sua obra, mencionando várias vezes a importância da mulher face ao homem e à sociedade, em metáfora e personificação permanente com imagens e figuras animadas, que são ora “garfos”, “metal fundido”, ora “espelho”, etc., salientando também o lado mais narcísico da poetisa, em consonância com a mensagem crítica lançada à sociedade.

A poesia de Nava apresenta tendências peculiares, através de um erotismo próprio e individualizado, pondo em relevância a espiritualidade além do lado físico. A linguagem é capaz de atingir uma elevada concentração expressiva e um profundo despojamento de tudo aquilo expressado pelo poeta, referindo em profundidade os órgãos e o corpo em geral, com o propósito fortemente existencial, bem como a observação anatómica do corpo, tantas vezes surgida nos poemas dos livros *Películas*, *O Céu sob as Entranhas* e *Como alguém disse*. O erotismo em Nava é também, por isso, existencialista, interessado por captar a essência profunda do ser, indo ao interior deste e

dele próprio, havendo a considerar uma poesia com tendências herméticas, que se inclinam para um lado mais existencial, que em Luiza Neto Jorge.

Tanto num como noutro caso a poesia é inovadora com tendência a romper com a poesia mais formal. A poesia “pensante” surgida nesta altura, tal como outras artes, leva a uma maior análise crítica, por parte do leitor preocupa-se mais com o conteúdo do poema, com aquilo que é retratado ou representado. Pode-se verificar uma rotura e um empobrecimento a nível formal da poesia, tornando-se esta mais diversificada, mas menos completa e precisa, mas por outro lado, mais interventiva, profunda e filosófica, onde são referidos fatores sociais, políticos, e existenciais vigentes.



3) O imaginário poético de Luiza e Nava

O imaginário poético destes dois poetas passa essencialmente, como já foi constatado ao longo desta tese, pelo corpo. É graças ao corpo que a poesia se alimenta e

se move. O imaginário de Nava é mais linear, isto é, com vista a ser mais concreto e objetivo que o imaginário de Luiza pressupõe. O imaginário de Nava é extremamente ambíguo, dando lugar ao corpo como elemento dilacerado, visceral, húmido e por vezes quase sem vida.

O corpo em Nava é fragmentado e como tal, perde a sua vida, a sua autonomia e a suposta identidade que o complementa. Nele fragmentado significa fraturado, o que está repartido e espalhado, de tal forma que se torna inacessível ao “eu” poder unir o seu corpo num só que o defina. A par disso, o corpo é também metáfora de elementos cósmicos que o poeta associa, tais como: “céu”, “mar” e “sol”, sendo que o corpo é também associado à “alma”, à “memória” e ao “destino”, entre outras imagens. Veja-se, por exemplo, o poema “A Descoberto”, em que o poeta compara o corpo ao “céu” e ao “mar”: “Trazia o coração a descoberto, antes ainda/ de o céu cicatrizar/ eu via-o por aí, aproximava-se/ do mar como se a força do mar fosse a dos espelhos.” (Nava: 123). Dá-se conta de um corpo fragmentado no poema “Estacas”: não havendo uma totalidade corporal, existe um corpo repartido no espaço, até alcançar um corpo inteiro e unificado numa só. O lado fragmentário passa sempre pela pele, como se fosse ela o intermediário e o símbolo do corpo despedaçado: “Os meus ossos estão espetados no deserto, não há/ um só no meu corpo que lhe escape/ Cravados todos eles na areia do deserto, uns a seguir aos outros alinhados.// A pele foi entretanto soterrada, há quem já tenha caminhado em cima dela. Quem diria? A pele, outrora hasteada, uma bandeira, quase uma coroa.” (Nava: 160). A pele, outrora pioneira é dilacerada, desmistificada de qualquer significado, que possa enaltecê-la, e tal como o corpo é violada e usada, perdendo a “haste” ou o valor que dantes tinha, chegando à conclusão de que não tem qualquer valor para o corpo fragmentado que cobre.

O corpo é para Nava, amplificado, pormenorizado e visto em detalhe microscópico, tornando-se grotesco de tão analisado em pormenor, não faltando nada à descrição do mesmo, pois a Nava interessa sobretudo a essência, a matéria de que faz parte o corpo, o que é, e não o que aparenta ser. A aparência é totalmente desmistificada e corroborada pelo poeta, dando lugar a um extenso estudo anatómico sobre o corpo, “as entranhas” que revestem o interior por descobrir: ambíguo, obscuro e misterioso através de um corpo dilacerado, sendo colocado à margem da sociedade que não reconhece a sua interioridade, pois à sociedade interessa somente o perfeito, o belo, ou simplesmente

o que é superficial, enquanto ao homem que quotidianamente pensa em si, não resta outra possibilidade, que aceitar o seu corpo tal como ele é, mesmo que grotesco repleto de vísceras, ou de uma aparência assustadora, pouco uniforme e graciosa. No poema “Espinhas”: “O réptil que somos as entranhas/ abertas na consciência/ emerge-nos da terra, onde, poisadas,/ as vísceras/ pintadas e nostálgicas/ de serem uma raiz” (Nava: 216), o poeta faz uma comparação do corpo humano a um réptil. Consciente da sua essência e do seu estado repelente recorda que as entranhas são aquilo que compõe o homem, lembrando também a todo o homem que é um importante fator à tomada de consciência da sua existência, da profundidade intrínseca do seu ser, com vista a alcançar o espírito ou a alma – a luz das trevas, por descobrir um todo quase perfeito. Como no poema “Sol Subterrâneo”: “O Sol é subterrâneo, aquele a que eu/ me quero hoje estender é o meu espírito, é preciso/ cavar bem fundo até o fazer surgir” (Nava: 138), e nos poemas “Insónia” e “Noite”, onde o poeta enfatiza a relação entre exterior e interior, associando no primeiro a escuridão do quarto à escuridão do interior do seu corpo, e no segundo a escuridão da noite à escuridão do corpo, sendo a noite estendida não só ao corpo visceral, como a qualquer objeto.

Assim sendo, o corpo de Nava é medido por um olhar anatómico, penetrante no sentido de perfuração corporal. A pele cobre e descobre o corpo, não sendo mais que um artefacto, que ganha a dimensão microscópica, onde o próprio “eu” é repelido das suas entranhas, e uma dimensão cósmica ao mesmo tempo, por ser enigmático tudo aquilo que comporta e reveste. Embora o corpo surja de um modo fragmentado e dissociado, é um elemento a ter em conta e, para além do mero aspeto que Nava pretende dar de grotesco, obscuro, fraturado, ele é uma mundividência, através de um mundo por redescobrir a sua essência. O imaginário poético de Nava, ainda que num dado aspeto seja concreto e objetivo não deixa de ser muito abstrato, acabando por ser mais metafísico que o imaginário de Luiza, pois ele trata de questões essencialmente existencialista e filosóficas por meio de um universo que transfigura a realidade, mas revela a sua verdade.

Em Luiza o imaginário poético opera num sentido mais criativo, imagético e expressivo, por meio da palavra que enuncia esse propósito. O corpo em Luiza não ganha um aspeto visceral tão desfigurado, porém é alvo de um teor crítico e até por vezes anedótico, pondo em destaque o corpo feminino frente à sociedade que aos

poucos o vai tomando e dominando, até ao ponto da mulher ficar inapta para reagir ou se afirmar ela mesma, perante tal sociedade instrumentalizada. O corpo pode ser, assim, metáfora de vários elementos simbólicos, nomeadamente do “garfo”, surgindo-se cativo a este, afigurando-se o papel da mulher oprimida face ao homem e à sociedade imutável de preconceitos e ideias, que não permitem a ela, detentora de conhecimento e propósitos em se libertar e emancipar daquilo que a impede de ir mais além, tal como se verifica no poema “Objecto Propagado ao Mar”: “A mulher de areia/ conduziu no vento/ os grãos do corpo/ rios a fazem e trazem/ garfos a possuem/ escorrem/ seus olhos de lâmpada/ Mulher íntima/ máquina mão detida/ objecto propagado ao mar.” (Luiza: 62). O mundo fantástico e metafórico de Luiza permite entrar no universo da “casa”, do “mar”, da “areia” etc., um universo de animação, como no poema “As casas”: “As casas vieram de noite/ De manhã são casas/ À noite estendem os braços para o alto/ fumegam vão partir// As casas fluem de noite/ sob a maré dos rios/ São altamente mais dóceis / que as crianças/ Dentro do estuque se fecham/ pensativas/// Prometeu ser virgem toda a vida/ Desceu persianas sobre os olhos/ alimentou-se de aranhas/ humidades/ raios de sol oblíquos/ Quando lhe tocam quereria fugir/ se abriam uma porta/ escondia o sexo/ Ruiu um espasmo de verão/ molhada por um sol masculino.” (Luiza: 99).

O imaginário poético de Luiza é mais do que figurativo ou fabuloso, ela também pretende, por meio da poesia, salientar uma crítica política, associando ao regime opressor do Estado Novo a imobilidade feminina, veja-se isso no poema “Exame” com a referência à mulher e à ditadura: “Pode/ pode sentar-se senhora/ Eu não sou senhora eu não sou menina/ sem olhos sem ouvidos fala/ sento-me que de pé sou um balão vazio/ pois sento-me embora haja frio/ e calor na sala/ harpias de esquecimento/ riscos na carteira/ e a ciência inteira casqueando ideias/ puzzles legiões de ideias/ que são novas velhas/ Sento-me/// senhor professor doutor/ Eu não sou senhor professor doutor/ minha não-senhora minha não-menina / e se estou de pé é ilusão de óptica/ eu estou sentado todos nós sentados/ isto é não rígidos não equilibrados/ Decerto que é isso que o senhor me diz/ ao princípio é mundo/ ao princípio é deus/ ao princípio é homem/ ao princípio é fim //////////a morte que é vida/ a terra redonda o barco na onda/ cai o grão de pó em cada demora/ senhor professor doutor/ senhor professor/ senhor/ se/ já passou da hora” (Luiza: 50-53).

Todo este imaginário revela traços muito simbólicos e surrealistas, Luiza Neto Jorge é também bastante abstrata, deixando fluir as ideias, de modo a criar um fundo alegórico e fantástico.

4) A busca da identidade pela poesia

Em Luiza Neto Jorge a mulher é comparada a um objeto, ou seja, perde qualquer valor existencial, já que o objeto pressupõe ser uma coisa inanimada, isto é, sem alma, sem poder de escolha e decisão, sem livre arbítrio. É o que acontece em poemas, como “Objecto Propagado ao Mar” e “Deita-se como um objecto”, estando à mercê do homem e da sociedade. A palavra poética é o enunciador para a poetisa, por excelência da emancipação e da busca da identidade feminina recalçada. O corpo em Luiza passa também pelo interior até atingir o sexo em busca de uma identidade, como se pode ver no poema “Filmagem”, iniciando-se com o “Pulmão” e acabando com o “púbis”:

“Pulmão arpado no meu oxigênio, parando/ a meio do ar incendiando, incêndio no teu pêlo./ no fundo bosque enterro os dedos/ Desenrolo pelo teu dorso um invólucro devastador/ de lençóis abruptos e tu pesas/ sobre o revolto sítio/ onde aferida me sinto/ ao teu pesar./// E tu, lépido corsário, e tu ainda, concentra-te/canta contra tua própria intrepidez./ Põe tua mandíbula a devorar-te, agora, nu. Recorda à pressa o que mais sussurrar no teu passado/ de rústico amator de fêmeas, aquilo que maior/ cometimento foi entre coragens e cruezas do teu/ corpo aquelas manadas que detiveste/ com o sexo fervente erguido/ a mim/ As paisagens que foste incendiando só para filmares/ o novo astro a pôr-se/ no meu púbis.” (Luiza: 210-211)

Luiza enquanto mulher e poetisa feminista pretende afirmar o corpo e o sexo feminino, realçando a busca da identidade que falta à mulher para se completar em pleno direito social e cultural igual ao homem.

Em Luís Miguel Nava, como se busca a identidade? O processo é operado pelo poeta, através da percepção anatômica que faz do corpo. O corpo fragmentado e destroçado é um corpo natural, exposto à sua essência, que embora abismal representa o real. Uma vez que Nava era homossexual pretende também com esse “corpo” fraturado afirmar a sua diferença, que a própria sociedade terá que aceitar, tal como o corpo que

reveste o ser humano, não passando de “entranhas”, que tantas vezes não são perçecionadas ou repelidas pelo homem que não aceita mais que o belo, mas uma vez não aceitando as suas “entranhas”, também não se aceita a si mesmo, e Nava pretende buscar uma identidade a que qualquer individuo se compraze com ela, seja detentor de si mesmo.

Assim, em Nava a mensagem é do “eu” para o “si”, através de um aspeto individual e pensante, em Luiza é do “eu” para o “vós” e o “si” em perspectiva de elucidar o leitor, e vários leitores a tomarem consciência num invólucro animador e metafórico, que ambos os poetas contemplam.

Em conclusão, Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava conseguiram através da poesia, enunciar a fala do corpo, afirmando quem eles eram em busca da identidade e da sua existência. O imaginário poético de cada um dos poetas leva o leitor a uma interpretação mais complexa dos problemas consequentemente originados pela sociedade. A exclusão, o tabu, ou mesmo a crítica social carecem de um olhar especial e particular, sobre algum tema subentendido na referente poesia, não sendo contudo explícito estes fatores, pois não se trata de uma poesia de carisma social, apenas trata de alguns aspetos a ter em consideração, como crítica a um sistema político e social no caso por exemplo da poesia de Luiza.

A poesia que nesta tese foi analisada é acima de tudo peculiar e original, Luiza e Nava distinguem-se pela sua particularidade e pelo imaginário poético inovador e criativo, rompendo com alguns cânones literários mais conservadores, desmistificando de certa forma a poesia métrica, obedecia a normas, criando por seu lado um outro género poético, mais ousado, mais tentado a revelar todos os preconceitos que a poesia antes omitia, ou que simplesmente esta revestia de lirismo. A consecutiva perda de lirismo que se pode constatar em Luiza Neto Jorge e em Luís Miguel Nava revela um lado mais obscuro e cru respetivamente a qualquer um dos temas poéticos que abordaram. Essa perda dá lugar assim a uma acentuação do teor erótico do poema,

através de um lado onde se imiscui o belo da dor e do prazer, tal como refere Georges Bataille¹: “O especialista nunca está à altura do erotismo. Entre todos os problemas, o erotismo é o mais misterioso, o mais geral, o mais à distância. Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é por excelência o problema pessoal. É ao mesmo tempo, por excelência, o problema universal. O momento erótico é também o mais intenso (a exceção, se quisermos, da experiência dos místicos). Assim, ele está situado no ponto mais elevado do espírito humano. Essa fuga ao lirismo convencional dá assim lugar a uma acentuação do corpo e do teor erótico poético”. (trad. António Carlos Viana: 177).

A relação da poesia com as artes plásticas estreita-se, através da pintura e do cinema, como se pode ver em Nava, na relação da sua poesia com a pintura de Francis Bacon, e na relação do cinema com a poesia em Luiza, abrindo para além do imaginário poético, ainda outros imaginários artísticos.

As recordações e a memória são um dado essencial à compreensão da poesia destes poetas, uma vez que fazem referência constante a isso, de modo a estabelecer uma ligação com o tempo passado, transfigurando essa realidade com o propósito de atingir em alguns casos o absurdo ou o ideal. A realidade é sempre transfigurada, como em qualquer poesia, mas neste caso, tanto num poeta, como noutra essa realidade transfigurada é tratada de um modo profundo, em uso de metáforas que acompanham essa transfiguração.

Por fim, no poder da palavra impera sempre o aspeto simbólico da poesia e nele se enuncia toda a fala do corpo em Luiza e em Nava, daí emergindo o “eu” poético e os ideais defendidos de cada um, que pretendem ser o resultado de um imaginário poético e de um esforço individual em prol de elucidar continuamente e fazer pensar e refletir o sujeito, o eu e o outro.

¹ *L'erotisme* de Georges Bataille, *O erotismo* tradução de António Carlos Viana

