

Edgard Pereira

PORTUGAL

poetas do fim do milênio

LETRAS
9.109
36p
98

FALE/UFMG

SETTE LETRAS

Edgard Pereira

869.109

P436 P

1999

PORTUGAL:
POETAS DO FIM DO MILÊNIO

Pesquisa realizada com apoio
do CNPq e da Fundação
Calouste Gulbenkian.

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



282770301

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

FALE / UFMG

SETTE LETRAS

0286-76460



©1999Edgard Pereira

Capa, editoração eletrônica
Cálamo Produção Editorial

Revisão
Julio Andrade

Produção gráfica
Flávio Estrella

PEREIRA, Edgard

Portugal: poetas do fim do milênio / Edgard
Pereira – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

ISBN 85-7388-170-4

1. Literatura portuguesa – crítica e interpretação.
I. Título.

CDD 869.4

1999

Faculdade de Letras da UFMG

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Verônica Benn-Ibler

Av. Antônio Carlos, 6.627 – Pampulha

Cep: 31270-901 – Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 499-5101 – Fax: (31) 499-5120 – www.lettras.ufmg.br

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Carandaí, 6 – Jardim Botânico

Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22460-020

Tel/Fax: (21) 540-0037/540-0130/540-7598

e-mail: sette@ism.com.br

Sete Letras - Bjr

03.12.03

SUMÁRIO

A. Introdução	9
B. O entrelugar da poesia	27
C. O discurso poético do corpo	95
D. Conclusão	147
E. Bibliografia	157

Agradecimentos especiais

*Cleonice Berardinelli
Fernando Pinto do Amaral
Jorge Fernandes da Silveira*

E sabor ei da ribeira.

João Zorro

*A partir das margens é que corro
sobre as folhas a ir ter
com quem se inclina sobre as pedras.*

Hélder Moura Pereira

Entrelugar da passagem, as *margens* possibilitam o encontro da poesia portuguesa contemporânea com a lírica trovadoresca. A margem me dá muita alegria, afirma o sujeito lírico medieval, sob o disfarce ambíguo da identidade feminina, na esperança de encontro com o amigo. Entre outros aspectos, a teatralização dos papéis — o sujeito da enunciação travestido em feminino — constitui um dos sintomas mais claros da ambígua identidade sexual.

A expressão de uma forma de amor calcada na diferença — que em tempo ainda próximo nem se ousava dizer — atinge na poesia portuguesa contemporânea uma presença substantiva. A poesia de Hélder Moura Pereira,¹ aqui analisada em interlocução com a poesia portuguesa dos anos 80, possibilita perseguir os índices reveladores da articulação do discurso poético com o discurso da sedução.

Dentre seus principais paradigmas, a poesia produzida pelos autores revelados em *Cartucho*² aponta para um propósito político de opção por um erotismo minoritário, através da nomeação da busca do prazer homoerótico. Poesia e sexualidade são consideradas como atividades libertárias, linguagem e corpo transitam juntos no jogo mútuo da sedução. A dupla face da sedução (pelo objeto amado/ pela escrita) recobre uma proposta polêmica e lúdica: os poemas *amarrotados* à espera do leitor que os torne legíveis.

A vasta produção de Helder Moura Pereira, uma das mais importantes realizações poéticas do Portugal contemporâneo, compreende, além da coletânea *De novo as sombras e as calmas*, mais cinco livros: *A última lua da lua de outono* (1991); *Em cima do acontecimento (s/ data)*, com metade da tiragem assinada por Helder Castanho; a antologia editada em francês *Feuille de vent amour* (1995), *Nem por sombras* (1995) e *Amor carnalis* (1998).

1. O sujeito em interlocução

A linguagem poética não se produz solta no espaço e no tempo, está inserida numa variada teia de relações. Ao articular-se à realidade vivida pelos homens, onde as coisas fluem sem cessar, constituindo-se e desconstituindo-se, a representação poética supõe um sujeito em relação com o seu tempo e seus pares. A estréia de Moura Pereira em *Cartucho* aponta para o discurso em companhia de outros (Antônio Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge).

Captação oblíqua da realidade, a produção poética não se distancia da ideia de que é também resultado do processo de radicação das coisas em um sujeito, ele próprio construído pelas palavras, propiciadas pela linguagem, propiciadoras de ideologia.

O estudo da poesia de Helder Moura Pereira não pode ignorar sua articulação com outros discursos poéticos produzidos em Portugal nas três últimas décadas, em especial os do grupo revelado em *Cartucho*. Com o acréscimo de Luís Miguel Nava e Al Berto, tem-se a mais expressiva poesia europeia de língua portuguesa, voltada para a reabilitação da subjetividade e a expressão do desejo. Ainda que a ausência de um movimento desautorize inventariar traços comuns, o que os aproxima constitui a noção de poesia ligada à experiência e seu relato, bem como a recusa à fragmentação textual e à ocultação do sujeito, marcas da poesia dos anos 60 (*Poesia 61 e Poesia experimental*). Esta "poesia da experiência", revelada nos países europeus na década de 70, é uma poesia do crepúsculo e do exercício da sexualidade ocasional. A solidão das metrópoles, as

tardes entediadas, o fim da juventude ou de uma relação afetiva; os territórios da infância, com seus rios, praias, acampamentos; as drogas, as viagens, as descobertas do sexo e da cultura, os livros e mapas consultados a dois habitam os poemas então produzidos. Contrariando expectativas, a emocionalidade explícita, a narratividade, o verso discursivo às vezes de fôlego vertiginoso, as tematizações do corpo passam a caracterizar a nova dicção poética:

Os meus deuses magoam-se
quando me faço ver no poema, a minha noite maior,
a descoberta de coisas tão pequenas: esta passagem
entre os corpos todos que tocaram este corpo. (p. 267)

Esse sujeito não se interpreta isolado, mas em companhia de tudo que não é ele. Joaquim Manuel Magalhães, o poeta crítico revelado nesse contexto, em oportunas reflexões sobre o intercâmbio da atividade poética com a cultura, afirma:

A poesia é uma inúmera prisão. (...) Sem dúvida que, enquanto homem, o poeta pressupõe a liberdade que é o direito à expressão, mas enquanto formação da escrita nada está mais longe do seu horizonte. A própria poesia funciona como limite de sua escrita. Cada vez que se tenta, há o peso infundável de tudo o que foi escrito a impedir a repetição. Cada vez que se busca, há a resistência das palavras a dizer o que se pretende. Tudo são barreiras. Os modos da época, as convenções, o estado da linguagem, a corrente da sensibilidade, a disponibilidade do ser.³

Considerada como poética da alteridade, a escrita de Hélder Moura Pereira pode ser aproximada da noção de multiculturalismo, de culturas no plural, a partir das diversidades e minorias culturais. Além de sua interlocução com a produção poética de sua época, seria interessante fazê-la dialogar com uma tradição poética portuguesa marcada pela expressão da ambigüidade sexual (Antônio Botto, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Raul de Carvalho, Mário Cesariny e outros) não em busca do percurso, mas do intertexto, a interlocução com discursos contíguos. Mantenedora da cultura e dos desejos, quando se mostra destituída de saber — tal como *o calcário cor-*

rendo/ nos canos das torneiras (p.113) — a linguagem é caudatária de nuances cróticas e afetivas, as muitas águas que nela circulam.

A interlocução no plano da intertextualidade (influências, circulação de linguagens, citações), relacionada ao interesse pela tradição na poesia mais recente, revela pactos frasais, sintáticos e semânticos com Pessanha, Cesário, Luiza Neto Jorge, entre outros.

2. O sujeito construído na linguagem

A contigüidade discurso poético/discurso do desejo encena a questão polêmica da *mimesis* do sujeito que escreve e do sujeito que deseja. A impossibilidade da conquista amorosa muitas vezes é metáfora da impossibilidade de se representar o real, — a falência da representação de que fala Barthes: o real não é representável, a literatura só existe porque os homens insistem em representá-lo através de palavras.⁴ Categoria produzida na história, não enquanto essência ou pura idealidade, esse sujeito também se constrói como invenção da escrita e na relação com o discurso do outro. Sujeito textualizado, lugar de interlocução.

A idéia de sujeito deixa de se constituir na oposição com o objeto ou na relação com o pensamento (subvertendo a lógica cartesiana do *penso, logo existo*) e começa a se constituir na relação com o outro. A escrita, esse entrelugar do dizer e do amar, caminha para o ponto máximo do processo: adentrar o território do corpo: *estou entre o teu corpo/ e os riscos do mundo* (p. 178).

A criação da identidade poética neste século que expira presenciou ultrapassagens radicais, como a enunciada por Rimbaud: eu sou um outro. Pessoa enuncia a dispersão extrema: eu sou vários outros (e construiu as escritas de todos esses outros inventados). Máscaras da impossibilidade do Um. Sá-Carneiro divide a identidade em eu e mim e enuncia: eu sou o intervalo entre o outro e mim. Helder Moura Pereira enuncia: o outro me antecipa. Esta reflexão tem origem na leitura do prefácio de Antônio Cabrita:

⁴ Parce que la question est peut-être celle-ci: submergés au nord, au sud, à l'est et à l'ouest, sans restriction, soustraits à

l'innocence, comment peut-on se soucier de la communication sans, hélas, la nostalgie capricieuse d'une identité? Parce que c'est seulement dans ce souffle virtuel que le fantasma peut être en rapport rentablement avec le miroir où il se revoit. Le *tu* de Helder Moura Pereira n'est pas l'absolument autre que visaient Rimbaud ou Pessoa, c'est un moi par anticipation parce qu'il sait déjà que la réfraction dans l'autre apporte de la nouveauté à un corps en ruine mais n'apporte pas le salut.⁵

Pouco espaço onde deixar cair
as pernas, vozes comunicando
no círculo da sua impotência, o teu
sorriso trava as palavras
quando me dizes o que mais
guardas. (p.18)

Um que morrer matará o outro. (p.132)

Até aqui, versos citados por Cabrita. Poderia citar muitos outros, como estes:

Não se vê
na tua atenção o casaco a cadeira a pouca luz?
É o mundo, nada mais. Cruzo as pernas, alguém
virá tocar-me ao de leve ao ombro
a dizer vem comigo, anda correr, o barco
está quase a partir. Não é verdade. Esta cinza
cerca a parede, já me esqueci da cor
dos meus olhos, dos teus. (p.66)

Hélder Moura Pereira realiza uma escrita elaborada como *mimesis* de produção, emancipada da *mimesis* representativa, caudatária da concepção cartesiana do sujeito (entendido como coesão, unidade) e dos expedientes realistas. As mais recentes formulações da filosofia e da psicanálise neutralizam a idéia de sujeito compreendido como unidade central e substancial. Na *mimesis* de produção, ao contrário, predomina a idéia de sujeito como mutação, duplo, dispersão, de acordo com as modernas correntes filosóficas (Nietzsche, Sartre, Foucault, Deleuze): o sujeito como complexo de matéria e energia indissociáveis e *se moventes*. Um sujeito descen-

trado, de costas para a metafísica e a filosofia tradicionais. Como expressão da alteridade, essa escrita (como o amor) está aquém ou além do saber:...*Deu-se possível a aproximação/ a um corpo e a uma escrita* (p. 26). Esse sujeito descentrado existe como construção de linguagem, na ânsia de dizer o indizível. A expressão anafórica, as frases nominais, a ênfase no determinante indefinido, a justaposição assindética criam as subjetivações magoadas, ante o microdespotismo do cotidiano, do trabalho e do lazer, sugerindo estatismo. A coordenação contribui para revitalizar uma sensação rítmica de harmonia e equilíbrio, nem sempre compatível com a atmosfera tensa dos conteúdos ambíguos e sombrios.

Na concepção de Benveniste (o eu só existe no discurso), as marcas do sujeito estão asseguradas no uso de certas expressões. São os lugares de sentido do sujeito, sua inscrição numa cadeia significante. O pronome eu (como o pronome tu) não remete nem a um conceito nem a um indivíduo, mas a uma instância do discurso:

À quoi donc *je* se réfère-t-il? À quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé et il en désigne le locuteur. (...) La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance du discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme 'sujet'.⁶

A linguagem é uma instância (entre muitas outras) onde a determinação histórica se materializa na forma de práticas discursivas específicas. O sujeito não emerge fora de condições históricas. A rasura da noção de identidade do autor é a primeira etapa para a emancipação do discurso positivista (psicológico, a vaguidade mítica, o mito do autor). Uma determinada conjuntura ideológica (modos de produção, de relação trabalho/capital, de organização social e cultural) determina o que pode e deve ser dito.

Nesse enfoque, quando certa expressão se revela comum a vários autores numa determinada condição histórica (é o caso de *pensões* e encontros em *vãos de escadas* na poesia portuguesa das últimas três décadas, de *corpo* na poesia de Moura Pereira), observa-se uma cristalização do sentido. Articulada à pulsão eróti-

ca, a escrita poética deixa de ser a expressão de um sujeito concreto e coerente para ser o lugar da circulação da sintaxe da pele, território da intensidade e multiplicidade de fluxos desejan-tes, entre a instantaneidade e o acaso. No caso deste poeta, talvez sua tarefa seja redimensionar o corpo, protegê-lo da ingenuidade com que se lança à vertigem e aos sobressaltos.

Ler a poesia lusa contemporânea é repensar a cultura portuguesa, a partir de sua nova poesia e de sua relação com a história, no momento em que Portugal repensa as suas origens — *o regresso às histórias simples*, de que fala Al Berto⁷ — e se reencontra com a Europa, uma vez desfeitos os laços ultramarinos:

Para lá do teu rosto
um país de pequenas árvores
e nenhum heroísmo... (p.54)

Referindo-se “aos dos anos 70”, afirma Joaquim M. Magalhães: “Nunca, em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década.”⁸

Refletir sobre a poesia de Moura Pereira pode contribuir para romper essa barreira de silêncio. Qual o contributo de sua poesia para a cultura portuguesa atual? Que fatores determinam a passagem de uma poesia de composição rigorosa, de extrema atenção ao lugar da palavra no poema, de imagens entrosadas⁹ (*Poesia 61*), para uma poesia discursiva (*Cartucho*)? Qual tem sido a recepção dessa poesia assumidamente residual e subjetiva, de ritmo espraiado e vertiginoso, em que as emoções e o cotidiano aparecem em sua nudez?

Estas são as questões básicas a nortear este trabalho.

Entrecruzamento de eixos temáticos e expressivos dos poetas surgidos em *Cartucho*, a poesia de Moura Pereira, em consonância ao novo discurso acerca do sujeito produzido pela moderna filosofia, revela não apenas um sujeito que cria linguagem, mas um sujeito que se vê enquanto linguagem. O sujeito proscrito do texto pela formulação crítica dos anos 60 (formalismo, estruturalismo) retorna na linguagem poética com ênfase no sujeito da enunciação. O que

Barthes denominava no início da década de 70 como *a volta amistososa do autor à cena da escrita*.¹⁰

A metodologia se vale de parâmetros da Semiótica, das articulações entre Literatura e Psicanálise e de reflexões sobre a literatura como expressão da alteridade. Saliente-se a primazia dada ao texto, tornando secundárias as advinhas contextuais. Nesse texto, desmitificar a idéia autoral em proveito da noção de sujeito da escrita, pessoa do poema. Este, por sua vez, inscreve-se nas dobras do tecido social, como *existência de papel*, na expressão durreliana e barthesiana retomada por Al Berto. Ler os textos amassados (descartáveis?) atento à irônica alegoria dos bombons embrulhados que aponta para o prazer do discurso (prazer de escrever, prazer de ler) e à sua proximidade com o discurso degustado/emitido pela boca. Em última instância, o resgate do discurso da conversação, como oportunamente assinala Antônio Cabrita: “(avis aux distraits: récupérant la valeur esthétique du discours de la conversation)”.¹¹

3. Inconsciente e desejo

A poesia de Moura Pereira revela a articulação do desejo à linguagem. Sobretudo na estreita proximidade escrita poética/fisicidade, traço comum à poesia dos anos 80: o corpo como possibilidade de o sujeito sinalizar seu desejo:

(...) Deu-se possível a aproximação
a um corpo e uma escrita. (p.26)

...andamos anos e anos a fazer a crítica
dos dias iguais e depois por uma voz
por um corpo descemos ao amor, às palavras
vulgares: não posso viver sem ti. (p.72)

(...) Falas porque te falta
o corpo com que costumavas falar, estes restos
elucidam mais que estas palavras. (p.75)

Particularmente significativo nesse aspecto é o poema “Vem perdendo o corpo algumas horas”. Nomeado quatro vezes de forma

explícita, o *que vagueia por frases/ calmas*. o corpo surge como metonímia da linguagem, instrumento de tornar presente o objeto ausente. A linguagem captura, aprisiona o objeto:

Vem o corpo perdendo algumas horas
nestes braços, perdendo-se no repouso
que pede. Sabe como estar entre tudo
na casa e outro corpo, vagueia por frases
calmas.

(...)o corpo
que vem mudando o hábito às coisas
sempre esteve, farei com que não vá. (p.27)

Lacan¹² ensina que o homem é um ser falante, um efeito de linguagem. Uma vez que fala, deixa de ser essência ou existência: é o lugar onde o inconsciente se estrutura como uma linguagem. Elemento constitutivo do sujeito, a linguagem o antecede e atinge, como produto social. Como se sabe, para Saussure, a união do significante (a imagem acústica) com o significado (a imagem mental que ela representa) chama-se signo. Os lingüistas chamam de referente à coisa real que essa imagem representa: elemento radicalmente fora da linguagem, pertence ao contexto extralingüístico e como tal não pode ser apreendido pela linguagem.

O jogo com os fonemas, fundamental na infância, mostra o papel que a linguagem assume para o homem, independentemente da preocupação de representar. As relações primordiais com os significantes são comprovadas pela antropologia (sepulturas, gravuras, murais, traços). A ordem que rege tais relações é sutil, inconsciente e instaura uma lei. Essa lei simbólica (da representação) faz o homem assujeitado à linguagem, o que determina sua integração social e suas escolhas sexuais. Ao articular a constituição do sujeito à estrutura do discurso, Lacan introduz o sujeito no simbólico (a língua como uso e norma, Lei). E o simbólico é o espaço do Nome do Pai, da autoridade paterna. Nesse sentido é que o inconsciente se estrutura como linguagem. Não se trata de identificar inconsciente e linguagem. Afirma-se que as leis a que obedece o inconsciente são análogas àquelas que a lingüística elabora sobre os significantes.

A constituição da ordem simbólica (do Outro) ocorre na linguagem, composta por significantes que formariam o inconsciente. Resulta daí talvez a elaboração mais instigante de Lacan: o inconsciente é o discurso do Outro. A psicanálise sabe que o Outro não existe, é um suposto, uma miragem, mas essa suposta realidade envolve o sujeito falante desde a infância. E é na palavra que o Outro deixa marcas indelévels dos efeitos do corpo no inconsciente.

Ao situar o problema do inconsciente no âmbito da linguagem, a psicanálise lacaniana interessa especialmente à literatura. Aplicando conceitos interdisciplinares à análise literária, afirma Leyla Perrone-Moisés:

Por conceber a estrutura psíquica como uma cadeia de significantes, esse tipo de análise não busca (não acredita em) um significado último e verdadeiro, evitando assim as escolhas de uma interpretação desvendadora de conteúdos, como a que propõem certas leituras psicanalíticas.¹³

Uma vez que todos os objetos desejados são significantes de outro significante, recobrimo uma brecha fundamental, inscrita no corpo e no inconsciente como *letra* de um objeto ausente, o que o sujeito deseja não pode ser alcançado. O desejo (aspiração de preencher essa lacuna) está assim fadado a lidar com significantes cujo horizonte último é o vácuo. Um objeto é desejado/interrogado porque se supõe perdido e equivalente a uma reconquista na cadeia significante.

A escrita, considerada por Lacan um dos traços do real, torna-se, na utilização poética, uma das formas mais expressivas de captar os desvios, as repetições e os lapsos do inconsciente. O polêmico Wittgenstein, ao propor a revisão filosófica através da metafísica, afirmou: “sobre o que não se pode falar, deve-se calar”.¹⁴ Em interlocução paródica, responde o psicanalista francês: “O que não se pode falar deve-se escrever”.¹⁵ Serge Leclair demonstra que o real se exprime exatamente nas falhas da escrita, nos brancos e equívocos, que sinalizam para aquele nível que a linguagem não é capaz de recobrir.¹⁶

Apesar de se referir à escrita simbólica da lógica, o aforisma de Lacan de que do real só se tem idéia sensível através da escrita pode articular-se à escrita poética, por ser também esta irreduzível a qualquer interpretação. A configuração tipográfica dos significantes na página, o ritmo, as intensidades, as rupturas e os brancos no papel sinalizam, simultaneamente, o entrelaçamento dos sentidos e o uso de determinada sintaxe e léxico, a irreduzibilidade de si mesma, a impossibilidade de outro registro. A noção lacaniana de que o real volta ao mesmo lugar em que o sujeito não o encontra (ou tropeça nele) interessa bastante à teoria literária. A escrita poética, encarada como uma forma de simbolização, também não pretende uma apreensão direta do real: ela recobre o real, enquanto o inscreve. Para Lacan, o efeito de similaridade inerente à metáfora articula-se ao desejo: o efeito de contigüidade da metonímia articula-se à repressão.

Maria Luiza Ramos discute como os conceitos de deslocamento e condensação, oriundos da psicanálise freudiana, foram aproveitados por Jakobson e Lacan para explicar os mecanismos do inconsciente e da linguagem. Através da metonímia, em que os valores se alternam, se sucedem (efeito de diferença), e da metáfora, em que os valores se fundem, se equívalem (efeito de semelhança), os dois conceitos da psicanálise têm sido aplicados na análise literária.¹⁷

A metonímia, cujo efeito de diferença se relaciona com a repressão (Lacan), é uma figura retórica largamente utilizada por Moura Pereira.

Língua: poder:: literatura: não-poder.

Esta equivalência pode ser atribuída a Barthes. Na *aula*¹⁸ proferida em 1977 no *Collège de France*, a retórica é considerada área vital com a dupla função de evitar que a literatura se transforme num signo de banalidade (caso seja por demais direta) ou num signo de originalidade (se for indireta demais). A retórica deixa de ser atributo específico da literatura, uma vez que interessa a toda comunicação voltada para o reconhecimento do outro.

A língua é poder porque obriga a usar signos conhecidos pelas pessoas que usam o mesmo código:

- A língua como desempenho de toda linguagem não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista, pois o
- fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.¹⁹

Convicto de que não há discurso desprovido de poder — além de político, ideológico, este está em todo lugar, é plural (a comparação bíblica: seu nome é legião) e perene (expulso de um lugar, reaparece em outro) — e na tentativa de atenuar o poder existente na língua, Barthes ensina a jogar com ela, a trapacear. Jogar com os signos, como ele faz nos desvios semânticos (saber/sabor) e na ênfase dada à metonímia. Esse jogo libertário chama-se literatura.

A metonímia caracteriza-se por um deslocamento na ordem sintagmática. Por deslocamento, entende-se a elisão do significante que desaparece para dar lugar ao significante com o qual mantém relação de contigüidade. Ao permitir a elisão pela qual o significante instala a falta de ser na relação com o objeto, o deslocamento relaciona-se com a estrutura do desejo.

A metonímia, um significante que desaparece maciçamente, parece ser o recurso mais apto para despistar a censura, na medida em que o significante desaparecido traça, em negativo, o lugar em que se circunscreve a censura social.²⁰

Metonímia: desejo:: deslocamento: censura.

Esta equivalência pode ser atribuída a Lacan. Da mesma forma que em sua teoria o amor é a compensação para a não-realização sexual, a literatura compensa a impossibilidade de dizer o real (dada a impossibilidade de se reduzir um dado pluridimensional a um dado unidimensional, a linguagem).

A metonímia (...) pode ser compreendida como uma arte de enganar a censura e está intimamente ligada à noção de descentramento do sujeito. Ao mesmo tempo em que a falta desliza, algo insiste como verdadeiro enquanto desejo e se articula como tal.²¹

O que se pretende quando o objetivo é produzir uma leitura da poesia de Moura Pereira, lida em interlocução com alguma poesia dos anos 70 e 80?

Antes de tudo, levar em conta a lição de Eduardo Prado Coelho²² de que a análise de um texto literário impõe um discurso que mobilize textualmente uma pluralidade de ciências. Só esta convocação dos múltiplos níveis que correspondem a objetos específicos das várias ciências do homem (lingüística, semiótica, psicanálise, marxismo, antropologia) é capaz de compreender um texto produzido numa complexidade de instâncias. A literariedade não é um território absoluto, mas uma clausura. O crítico português já demonstrou que a letra é litoral, limiar, ponto de partida. O texto poético fica à deriva das constantes tentativas de sua redução à história da literatura, ou à história cultural, ou à psicologia do sujeito.

O essencial do nosso propósito poderá talvez resumir-se na seguinte fórmula: procuraremos revelar o que parece ser o recalcado do campo semiótico, e que são os campos filosófico e ideológico, para depois designarmos o exterior do campo semiótico, isto é, o político e o sexual. (...) trata-se de saber até que ponto pensar a lingüística, a semiótica e a literatura nos conduz a qualquer coisa que já não é nem lingüística, nem semiótica, nem literatura.²³

O sujeito poético (o sujeito da enunciação) se exprime nas frestas (nas dobras, diria Foucault) do simbólico e do imaginário, uma vez que o real ficou à margem. Veja-se o poema a seguir:

Que flores junto à pouca água
formada no chão às primeiras chuvas?
Quem vai do sul não as conhece
e pergunta. Rasas, são como o oiro
forte, têm pétalas esgaçadas.
Desbotando a terra, destoando
do que parece misturado nos blocos,
cheia cisterna de perigos.
Encobrem as flores, quando se olha
por trás dos arbustos quase
não existem. E morrem procurando
a terra de onde vieram. (p.221)

Este texto faz parte do livro *Gestos de miradoiro*, da seção *Abrigo*, próximo de um conselho: o de se entregar ao enigma e às

imagens das ruas — *Procura o segredo das ruas, vê / o vento* (p.211). O poeta é aquele que enfrenta a *cheia cisterna de perigos*, atento às coisas mínimas, insignificantes, quase invisíveis para quem se projeta para o exterior: *Quem vai do sul não as conhece / e pergunta*. Ele vê a beleza fugaz das flores, por isso mesmo arrancadas, como vê a brevidade da permanência da pouca água formada às *primeiras chuvas...no chão*. Identificadas à (pouca) água, as flores (os poemas = os desejos) também morrem procurando a terra de onde vieram. Essa água, assim como veio da chuva, desaparecerá ao vento e ao sol, até ser sugada pela terra. Essa água é diferente da água presa nas cisternas. Essa pouca água é metonímia da poesia deste poeta: como a hera, *é um pormenor; nenhuma atenção / pedia para si* (p.220). Noutro lugar próximo dirá: *precisava de poucas palavras*. Essa pouca água carrega as conotações que lhe são peculiares, ou seja, movimento, espelho, fluidez, sonoridade, brilho, etc. Apesar de não ser citado, o sol não está ausente do texto, uma vez que o *o oiro forte* sugere sua presença. Muitas vezes os significantes passam a sugerir sentidos ocultos. A insistência nos gerúndios (*...desbotando, destoando, procurando*), um dos traços de linguagem do autor,²⁴ confere à matéria poética o aspecto de duração.

Apesar da brevidade do poema, nele viceja uma pluralidade de sentidos e leituras. As primeiras chuvas se confundem às flores, elas também podem ser rasas, ser como o ouro forte, ter pétalas esgaçadas e morrer procurando a terra de onde vieram. As leituras são múltiplas. Como os desejos.

O uso da teoria de Lacan possui um alcance operacional. Em Lacan o inconsciente é um saber que se estrutura *como* uma linguagem. Em Moura Pereira, o sujeito poético se estrutura *através da* linguagem. (Os conectivos são importantes e marcam diferenças radicais).

Uma das vertentes do discurso do desejo constitui o discurso da sexualidade. O discurso da sexualidade do sujeito do texto (já de si um sujeito plural, enquanto sujeito do enunciado e da enunciação) não se confunde com o discurso da sexualidade do autor do texto.

Registre-se esta obviedade, antes do mais. A criação poética estabelece estreitas relações com o fingimento. *O poeta é um fingidor* — já nos ensinou Pessoa nas primeiras décadas do século.

Sexo e sexualidade se distinguem.²⁵ As referências à sexualidade não recobrem o exercício do aparelho genital com base no instinto, com vistas à procriação. Entende-se por sexualidade a representação fantasmaticizada do corpo e do desejo sexual na realidade psíquica do inconsciente. No conceito de sexo predomina o instinto, no conceito de sexualidade predomina a pulsão, considerada por Lacan um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise (ao lado do inconsciente, da transferência e da repetição). A sexualidade humana é pulsional (não instintiva) e cruel: só pode ser compreendida através do seu enlace com a morte. Estende-se a todas as atividades do homem, criando cadeias de pulsões (os significantes do inconsciente), muitas oriundas da sexualidade infantil, habitada pelo auto-erotismo, pela descoberta das zonas erógenas, pelo medo da castração. Ao discurso do desejo, conectado simultaneamente ao prazer e à morte, a poesia de Moura Pereira inscreve o privilegiado (e imprevisto, não intencional) entrelugar da *vertigem e do deserto*.

O conceito de desejo não é um conceito datado (ou pós-lacaniano). Existe desde a Idade Clássica (dos filósofos gregos Platão e Aristóteles). Sofreu transformações significativas ao longo dos tempos. As principais ocorrem com Hobbes no séc. XVII (não é porque as coisas são boas que as desejo, mas porque as desejo é que são boas). No séc. XVII, o sujeito já é pensado a partir do prazer, o prazer é centrado na sexualidade — como John Locke e os romancistas libertinos (Sade principalmente) ressaltam.

Notas

¹ PEREIRA, Helder Moura. *De novo as sombras e as calmas*. Lisboa: Contexto, 1990.

O volume agrupa dezesseis livros publicados anteriormente. Referem-se a esta edição todos os números de páginas citados entre parênteses.

O poeta nasceu em Setúbal, em 1949. Licenciado em Filologia Germânica, é professor universitário. Casado pela segunda vez, é pai de cinco filhos (dois do primeiro casamento). Mantém desde janeiro de 1994 uma coluna semanal de crítica musical no *Jornal de notícias* do Porto. Publicou até o momento vinte livros de poesia. A antologia acima referida engloba dezesseis livros publicados até 1990. Traduziu *A roda da fortuna*, de Asger Jorn (Lisboa: Frenesi, 1989), *Em duas palavras o que eu sou*, de Donatien Alphonse François de Sade (Lisboa: Frenesi, 1996), *Introdução à literatura inglesa*, de Jorge Luís Borges e *A fábula do bom leão*, de Hemingway, além de alguma poesia inglesa e americana.

² ALEXANDRE, António Franco et alii. *Cartucho*. Lisboa: ed. dos Autores, 1976.

Moura Pereira é o único estreante. António Franco Alexandre já havia publicado dois livros de poesia -- *A distância* (Lisboa: ed. do Autor, 1969) e *Sem palavras nem coisas* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1974). João M. F. J. também já publicara *Sob sobre voz* (1971) e *Porto Batel* (Lisboa: Presença, 1972). Joaquim M. Magalhães já havia publicado *Consequência do lugar*, em 1974.

³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989, p. 176.

⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

⁵ PEREIRA, Helder Moura. *Feuille de vent amour*. Bruxelas: Orfeu Liv. Portuguesa, 1995 (prefácio).

⁶ BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale. I*. Paris: Seuil, 1973, p.261.

⁷ AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Contexto, 1991, p.535.

⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 260.

⁹ SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal — maio de poesia 61*. Lisboa: INCM, 1986, p. 16.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

¹¹ PEREIRA, Helder Moura. *Feuille de vent amour*. Bruxelas: Orfeu Liv. Portuguesa, 1995 (prefácio).

¹² LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos*. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.223-260.

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Notas para uma leitura lacaniana do vácuo Pessoa. *Actas do congresso internacional pessoano*. Porto: Brasília Ed., 1978, p. 459-469.

¹⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1993.

¹⁵ LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1988.

Lacan, em oposição aos saussurianos, atribui a mesma importância tanto à fala (*parole*) quanto à língua (*langue*). Para ele, o discurso é a matéria-prima da análise. Freud, como é sabido, tinha consciência da manipulação verbal operada pelo inconsciente, mas, cauteloso, pouco avançou nesse aspecto (muitas notas de pé de página atestam que a linguagem sempre esteve presente em sua teoria). Lacan opera com suportes epistemológicos inéditos para Freud — o enfoque estruturalista da linguagem — aproximando o discurso psicanalítico da lingüística e da semiótica. Além dos famosos aforismos (“o inconsciente estrutura-se como uma linguagem”, “o inconsciente é o discurso do Outro”), elaborou, em seus vários seminários, uma complexa teoria do significante, da língua.

¹⁶ LECLAIRE, Serge. *Desmascarar o real*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

¹⁷ Cf. RAMOS, Maria Luiza. O latente manifesto. *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: Fac. de Letras/UFMG, 1979, 2, p.76-103; Idem, Além do princípio da imaginação. *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: Fac. de Letras/UFMG, 1984, 12, p. 179-201.

¹⁸ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s. d.

¹⁹ *Ibidem*, p. 94.

²⁰ *Ibidem*, p. 94.

²¹ DINIZ, Dilma Castelo Branco. Barthes e a dimensão amorosa da escritura. *Caligrama*. Belo Horizonte: UFMG, 1, p. 151.

²² COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes, 1979, p. 30.

²³ *Ibidem*, p. 48.

²⁴ A preferência pelos gerúndios pode ser observada em outras passagens: *A energia do mundo obrigando/ a escolhas, diários reflexos./ flores, pequenas ervas rasteiras / largando a invisível seiva, o vento/ entreabrindo os olhos(...)* *Caminhávamos julgando/ resguardar uma parte da vida./ Traçando lume sobre a distante/ estrela virias iludindo os mais calmos / olhos, inventando tudo, o risco/ de uma noite noutra vida.* (p. 250); (...) *As linhas da mão/ trazem as gotas correndo/ nos ossos salientes. Oiço/ a corneta ao fim do dia/ e a voz chamando para telefones/ e armas.* (p. 258); (...) *Abrindo veredas/ saltando arames* (p. 311); *Vou chegando muito a medo/ perto de ti.* (p. 126); (...) *Corpo firme caminhando / entre silvas, sabendo o lugar dos lumeiros./ procurando uma pedra segura onde unir/ paciência e engenho* (p. 194); etc.

²⁵ “A sexualidade não é somente uma função ao serviço da procriação, mas algo bem mais autônomo, que se opõe a todas as outras atividades do indivíduo.” FREUD, S. *Edição standard brasileira de obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1968-1978. XIII, p. 216.

B. O ENTRELUGAR DA POESIA

Começo pelo título da coletânea publicada em 1990: *De novo as sombras e as calmas*. Trata-se de reiteração do verso inicial de um poema de *Gestos de miradoiro*, elevado à categoria de texto de abertura. Possível resíduo da proposta lúdica de *Cartucho*, o verso estabelece um jogo de significados, se comparado à seqüência do poema:

De novo as sombras e as calmas
paisagens da noite vão gastar
o desenho do corpo, trair
a impossível certeza das palavras.
Erros no abandono da memória:
a noite, um início para o dia.
Nomes, vaga definição no tempo
das coisas. Corro por este
risco: ousadia hesitando entre
amor e textos. Teremos ganho
a frágil paz do silêncio? Devo
começar o ritual da noite, dentro
do seu azul estão quebradas
as formas do repouso. (p. 9, p. 175)

Detrás da sintaxe fluida oculta-se uma busca de sentido. A palavra *noite* envolve o texto no início (v. 2), retorna no meio (v. 6) e se despede no final (v. 12). A realidade noturna está associada à experiência humana e ao exercício da escrita: *gastar o desenho do corpo...trair a impossível certeza das palavras*. A ambivalência de *risco* aponta para a genealogia da escrita, em cujas nascentes a *ousadia* se divide *entre amor e textos*. O que no título da coletânea se inscreve como agente nominal (*as calmas*), no poema se percebe como determinante nominal (*as calmas/ paisagens da noite*). Uma noite com sombras supõe-se iluminada pela tarefa da escrita. O cenário noturno, saturnino e melancólico, tende a estigmatizar em geral o texto de Moura Pereira. Em outro lugar (p. 89) define-se

como o *serafim noturno* — que se articula ao desesperado pássaro batendo as seis asas, círculos / que no ar descreve quando mostra / a alegria. É um novo gesto de amor, o sangue tremendo nas veias, a descida à terra. Aqui chega quatro vezes/ em cada ano, assustado pela descoberta / de novos, admirado pela fidelidade/ de velhos olhares. /E nele me confundo, / serafim noturno desejando a prática/ das noites e o vício do coração eterno. A aparente, suposta interrupção sintática do título articula-se com a densidade e ambivalência semântica da seqüência do poema: as *sombras* nomeiam ou o que não há na noite (pela falta de sol, sem luz não há sombra), ou o que só a escrita pode inventar, a partir do inconsciente (ao unir as partes quebradas, fragmentadas, do sonho). Essa dimensão criadora de universos possibilitada pela escrita está presente em outros passos:

Gosto ou não gosto de ti? Coisa enganadora
porque a história vai andando
à frente da moral e dos gestos
insignificantes, hei-de voltar
aos tempos de inventar tudo. (p.120)

A tensa bipolaridade inscrita (*sombras, calmas*) se estende ao pacto implícito *entre amor e textos*. Ler Hêlder Moura Pereira é contornar *o risco* de enveredar por generalizações totalizantes, precárias num universo poético habitado por tensões, ainda que por vezes coladas ao cotidiano. Ler a coletânea é escapar a outras armadilhas, como a de ignorar a especificidade dos dezessete livros que ela engloba. É também, como aqui se propõe, ler o *dito* sem apagar o insinuado *por dizer* (subtítulos de *Entre o deserto e a vertigem*): na aparente simplicidade do *dito*, ler a semântica submersa do *por dizer*.

Encarecida a natureza fragmentária e mutante dessa poesia, cumpre voltar ao pacto referido. A contigüidade da descoberta do texto/ descoberta do amor vem anunciada já no primeiro livro: *Deuse possível a aproximação / a um corpo e a uma escrita* (p.26).

Espaço da procura do Outro (Deus, pessoa amada, poesia) e sua conseqüente perda, a escrita passa a ser exercida por um eu

dividido entre a pulsão amorosa e a pulsão do texto. Como se trata de um ritual (*Devo / começar o ritual da noite*), escrever é o *risco* assumido por alguém que tenta, simultaneamente, romper a arbitrariedade do signo lingüístico e o desgaste da experiência amorosa — risco enquanto traço no papel e perigo. Obsessivo, esse pacto — de que o leitor se faz cúmplice (através do plural da pergunta: *Temos ganho/ a frágil paz do silêncio?*) — desdobra-se numa rede de variantes (*noite/ dia, risco/repouso, memória/devir*).

Sob o signo de uma postura conceptual (*a noite, um início para o dia*) a proposta enuncia o duplo sentido do *ritual* noturno (a deambulação errática pelas trevas onde fermenta o vir-a-ser, a preparação para o dia — *o azul* do penúltimo verso). Pórtico da coletânea, o poema pode também ser lido como movimento preliminar de uma longa elegia endereçada à noite¹ seja como instância ambígua da entrega ao desconhecido e ao indeterminado, seja como *reincidente retorno ao objeto da perda* (na análise de Maria Teresa Arsênio Nunes), seja como limiar da luz (*o azul*), gênese de outros mundos.

Numa linguagem humilde, rasa, próxima das quimeras e dos insuspeitos ardis de um cotidiano aparentemente insignificante, o poema revela especial interesse por uma sonoridade fluida, alcançada através de substantivos com ditongos crescentes (*paisagens, noite, memória, início, dia, coisas, ousadia, silêncio, repouso*). Os referentes da experiência do corpo querem-se despojados e nus para uma escrita elegíaca: colar e nomear as formas quebradas *dentro* do sonho. João Barrento fala *das poéticas de teor elegíaco*² da poesia portuguesa dos anos 80, *sob o signo do Astro Baço*, Saturno, atravessada pela tonalidade nostálgica, pela marca da perda, ausência, ruína e morte. A origem dessa melancolia pode alinhar-se no sentimento face às repressões, lida desde o primeiro Eugênio de Andrade, como também pode configurar uma estreita aliança com a escrita, uma vez que ambas (melancolia e escrita) elaboram imagens. A duplicidade da melancolia (enquanto fusão de uma tristeza difusa com a sensação que voluptuosamente a vai saboreando) tem sido percebida também por Fernando Pinto do Amaral, quando se

refere ao *tom saturniano a impregnar a sensibilidade poética deste fim de milênio*.³ O pacto entre a mágoa e o gosto desta mágoa acompanha de perto esta poesia: *A mágoa é um vício, a ele volto / pelas madeiras desta casa (...)* (p. 196).

A relação de contrapeso — *entre amor e textos* — assegura uma seqüência carregada de ambigüidade: o sentido de desgaste ligado ao uso e também à representação (*gastar/ o desenho do corpo*). Como no processo de sedução, os signos jogam entre si (ainda o lúdico dos poemas/ bombons de *Cartucho*), seduzem-se mais do que se opõem, quando não se tornam uma coisa só. A inusitada dedicatória do livro a um poema de Thomas Hardy e o título de um conjunto de poemas — *Eliot e Larkin no comboio para Hull* — além de indiciar a importância do literário, revela a concepção de linguagem circulando entre linguagens, o entrelugar do poético.

A poética de Moura Pereira progride em breves ciclos temáticos, privilegiando ora a experiência amorosa, ora os jogos da escrita.

Sua entre-estréia em *Cartucho*, além de neutralizar o problema das origens, sinaliza no seu discurso a opção pelo dizer junto de/ *entre* outros discursos. O que se *diz entre* não configura necessariamente uma situação de epigonismo, como lhe tem sido atribuído.

É sintomático o título do seu primeiro livro: *Entre o deserto e a vertigem*, lançado em 1979. Nele se inscreve o meio dizer do discurso, o interdito (à margem da sociedade e da linguagem) o entrelugar do discurso poético, o *between* da tradição inglesa. A ânsia de abarcar os limites do desejo entre o *deserto* da ausência e a *vertigem* da presença do objeto desejado é indiciada nas contínuas indagações —

já ouviste os sapatos correndo
na areia? Como se tocam
as folhas? o que se inventa do sono? (p. 19)

e na deslizante linguagem indecisa entre o dizer e o por dizer. As duas partes de que se compõe o livro intitulam-se, precisamente, *dito e por dizer*:

o inconsciente é a trama tecida pelo trabalho da repetição significativa, mais exatamente, o inconsciente é uma cadeia virtual de

acontecimentos ou *dizeres* que sabe atualizar-se num *dito* oportuno, que o sujeito diz sem saber o que está dizendo.⁴

É digno de nota (ou no mínimo curioso) o título da coluna semanal que Hélder Moura Pereira assinava em 1996 no *Jornal de notícias* do Porto: *Entre duas colunas*, literalmente entre duas colunas, na primeira página de um caderno cultural. São textos sobre música contemporânea, não obviamente a música de consumo. As *duas colunas* podem sugerir uma tríplice alusão: ao espaço da matéria na página, às colunas do som (as caixas de amplificação sonora), às colunas do Cais das Colunas, no Terreiro do Paço (em Lisboa). Tenho em mãos um texto de um desses sábados, sobre *Displacing the priest*, de Nitin Sawhney, oportuno pelas articulações propostas:

Um dos mais ricos territórios da actual produção musical contemporânea é o que cruza os saberes e os coloca em diálogo, sem imposição castradora, ideológica ou de bibelot. É um território que é oriundo de uma forma cultural geral, continuando a mover-se *separadamente*, mas tendo de novo o conhecimento adquirido pelos lugares do mundo, dantes estranhos. Se o espetáculo integrado rejeita a profundidade espiritual, por outro lado não pode evitar que a cultura seja a vontade do possível e manifeste vontades e desejos projectados na direcção do futuro e da alteração.⁵

Interessa destacar a capacidade de perceber riqueza no território musical que *cruza saberes e os coloca em diálogo* e mais uma vez a preferência pelo entrelugar.

Para Althusser, o materialismo é um pensamento que abdica das garantias transcendentais (Deus, o *cogito*), é o pensamento do homem que apanha sempre o comboio em andamento.⁶ Deleuze entende que a filosofia deve refletir sobre o que se *passa entre*, ao invés de indagar continuamente a origem e a chegada.

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento: há um ponto de apoio, ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso, etc.: é esforço, resistência,

com um ponto de origem, uma alavanca. Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes — surfe, windsurfe, asa delta — são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço.⁷

Só o filósofo idealista sabe antecipadamente donde parte e para onde vai o comboio. Na esteira de Deleuze, Antônio Cabrita releva a importância da maneira e do ritmo de se lançar na onda:

Chaque poète a sa manière de placer sa planche de surf sur la crête du temps, sa façon d'être attentif et son rythme d'entrée dans la vague. L'essentiel, c'est de rendre tangible cet instant où on est resté à fleur du temps sans être écrasé par l'insidieuse noirceur du déferlement.⁸

Poesia de circunstância, sem temer a palavra, uma vez que todo poema é poema de uma circunstância (celebra um momento ou uma experiência). A justaposição de imagens, a expressão assindética e indefinida, o gosto pelo discurso fragmentado indiciam uma ordenação das coisas e do mundo articulada à decomposição metonímica. Comentando o estatuto *residual* da poesia de Moura Pereira, assinala Eduardo Prado Coelho:

E a própria sintaxe desta poesia incita-nos a uma leitura em que tudo apenas se justapõe, mas nada se acumula ou acrescenta, como se o discurso a cada passo se des-vectorizasse e ficássemos perante uma espécie de inventário apático, embora aqui ou ali marcado pelo peso de algumas nostalgias: a dos rostos perdidos (*Não vai haver sequer / numa moldura o seu rosto*), ou, sobretudo, a de uma unidade perdida que se configura na imagem da *mãe da terra* (*Ficar assim eternamente / na posição do corpo dentro / do corpo, fora de qualquer / poder e da mágoa de alguma vez / morrer*).⁹

Aliada à narratividade de ritmo vertiginoso, a escrita se identifica à aventura de viver, na descoberta do prazer adâmico de no-

mear *as manobras do desejo* (p.61) ditadas pelo corpo e os *falsos desejos* (p.76) criados pela escrita. Em sua variada rede de interlocução (com a cultura e com o mundo) esta poesia possibilita acompanhar a construção verbal de um sujeito quase sempre flagrado no meio das coisas, num entrelugar tenso:¹⁰

estou entre o teu corpo
e os riscos do mundo. (p. 178)

A articulação do desejo ao discurso poético se constitui através da relação de um determinado sujeito com as palavras:

sou eu que não sei dar valor ao que existe,
transformo tudo em palavras, em falsos
desejos. (p. 76)

É conhecida a brincadeira infantil relatada por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920),¹¹ esclarecedora não apenas do acesso à linguagem, mas de sua articulação à idéia de perda. Um de seus netos de um ano e meio, considerado sadio, atira longe, na ausência da mãe, seus brinquedos. Ao fazê-lo, emite o prolongado ó-ó-ó, prenúncio da palavra *fort* (que significa longe, em alemão). A mesma criança, em seguida, pôs-se a brincar com um carretel atado a um barbante: atirava-o para fora do berço, pronunciando o mesmo som e, ato contínuo, puxava-o com habilidade, exclamando contente: *da!* (aqui, em alemão). O sujeito poético, além de se servir de palavras, *transforma também tudo em palavras*.

As reflexões sobre o sujeito poético construído através da linguagem radicam em duas referências básicas, a saber: a elaboração teórica efetuada por Freud a partir do *fort/da* e o conceito de inconsciente em Lacan.

A atividade lúdica relatada por Freud reproduz o desaparecimento e o aparecimento da mãe. O acesso à linguagem se faz sob a dimensão de perda que esta conota. No momento em que o desejo se torna humano a criança nasce para a linguagem.

Lacan¹² reelabora esses elementos para caracterizar a perda estrutural do sujeito na relação direta com as coisas, contemporâ-

nea do acesso à linguagem. O momento da fala assinala a renúncia da coisa como objeto de desejo. A satisfação acontece na linguagem e na ação lúdica (fazer aparecer e desaparecer). Nesse processo, encontra-se a raiz do simbólico: pela palavra a criança tem o objeto na sua ausência e, mais, o objeto tem que estar ausente para ser representado.

1. Lisboa, 1976.

A circulação de *Cartucho* (1976) inviabiliza passar ao largo da questão periodológica. A poesia posterior dos quatro poetas então agrupados — Antônio Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel F. Jorge — aponta, entre outras coisas, para um propósito político de opção por um erotismo minoritário, através da nomeação da busca do prazer homoe-rótico. O contexto português vive período de grandes transformações. Salazar morre em 1970, após exercer uma ditadura de várias décadas, fortemente desgastada pelo protesto internacional após a violenta repressão às lutas de libertação nas colônias africanas, quando aldeias inteiras foram chacinadas (Angola, 1961). Desgastada internamente também pela invasão e saque da sede da Sociedade Portuguesa de Escritores em maio de 1965, motivada pela atribuição do prêmio de novelística ao livro *Luuanda* do escritor angolano Luandino Vieira, então preso pelas autoridades portuguesas, em razão de sua luta contra o colonialismo. Em 1971, os sindicatos reivindicam o direito de greve, após quarenta anos de ditadura. Em 1974, com a Revolução dos Cravos verifica-se a queda do regime totalitário. Em 1976, o partido socialista ascende ao poder.

Inúmeras têm sido as interpretações desses fatos históricos. Joaquim Manuel Magalhães, um dos que assinam os textos de *Cartucho*, afirma:

Não me parece que na data referida se tenha dado uma revolução de qualquer tipo. Começaram a ajustar Portugal a modelos políticos, sociais e econômicos já existentes há muito na maioria das

sociedades da Europa ocidental. Esse ajustamento implicou a coragem militar de abolir a polícia política e a hierarquia interessada em continuar os conflitos africanos; corrigiu imposições de décadas às quais a acomodaticia sociedade portuguesa se conformara; e teve de enfrentar períodos curtos de alguma convulsão. Mas procedeu mais a uma Identificação com o existente no mundo a que já pertencia do que a qualquer Revolução nesse mesmo mundo.¹³

Num *Balanço de 1978*, o mesmo Joaquim Manuel Magalhães já chamava a atenção, com veemência, para o que denomina a *toiotização do país* (alusão provável ao processo de globalização que, em muitos países, se fez acompanhar de desenvolvimento industrial selvagem, com salários baixos, exclusão e desemprego):

....temos de novo entre nós tudo aquilo que há anos se chamava fascismo. Não ao nível imediato do aparelho de Estado, não numa prática política declarada.(...). Mas, (...) essa renúncia à diferença que mais profundamente o fascismo é como organização da vida, como sociedade de repressão dos excessos, como misto de sociedade de consumo e planificação das produções, espaço ambíguo entre o totalitarismo burocrático e o capitalismo selvagem, entre as tentativas de criação de um espaço concentracionário e a transformação de cada núcleo familiar, de bairro ou de outro agregado humano em polícia de costumes e acções. Temos talvez o fascismo no modo como os portugueses voltaram a desejar o dia a dia. Naquilo que levam para casa. Naquilo que pretendem nos empregos. Vive-se no meio de detritos, mas com os dentes lavados pelo produto recomendado na televisão, à espera do próximo aumento salarial e de custo de vida.¹⁴

Eduardo Lourenço percebe algumas contradições da Revolução dos Cravos, ao reconhecer nela a ambígua permanência da *ilusão da clássica mitologia colonialista, tal como o regime de Salazar a promovera*:

Exemplar como revolução metropolitana que derruba quatro décadas de poder autoritário e semitotalitário com flores no cano das espingardas, a Revolução de Abril não eclode com o propósito consciente de pôr *um termo absoluto à imagem de Portu-*

gal colonizador exemplar mas para dentro dela encontrar uma *solução à portuguesa*, igualmente exemplar, de Descolonização.¹⁵

A sociedade portuguesa atravessa uma crise de identidade sem precedentes. O país que durante décadas descobriu (e acumulou) colônias além-mar, realidade responsável pelo componente imperia- lista de sua imagem, em sua longa tradição de passividade cívica, perde a referência do governo legal, considerado pelos intelectuais e Forças Armadas como um governo fascista. (Ironicamente, um dos livros de Hélder Moura Pereira intitula-se *As forças amadas*). Converter a imagem de um povo colonizador por excelência em povo descolonizador exemplar foi a primeira etapa de um processo que muitos ainda consideram em desenvolvimento. Articular a im- gem de bom povo, explorada por Salazar, aos paradigmas de povo descolonizador torna-se objetivo de parte da intelectualidade. As inovações por que passa a sociedade encaixam-se nessa virada, à proporção que se neutralizam as inquietações existenciais. Superada a fase de contestação e resistência ao fascismo, os poetas vivem a ilusão inicial de pertencerem a uma sociedade desprovida dos tra- ços selvagens comuns à civilização contemporânea, com um novo contrato social a ser construído. Nesa nova sociedade, a poesia te- ria uma função fundadora de trincheiras de esperança e solidarieda- de. A economia de mercado, de base liberal e globalizante, se en- carrega, num período em que as ideologias se pulverizam, de pro- mover, entre outros, o esgotamento dos valores humanos e (por que não dizê-lo?) a redução da mão-de-obra, acarretando o empobreci- mento de grande parte da população. A dissidência cultural com os aparelhos institucionais do novo poder (em nada preocupado com a literatura) começa a dar sinais de vitalidade.

O ensaísta Manuel Frias Martins elabora algumas reflexões estimulantes, como esta, em que se refere à representação da se- xualidade, “recalcada pelo aparelho censório do fascismo”:

Ainda mais obsessiva parece ser a fixação sexual e a recolha de interditos. (...) De facto, o contrapoder reside agora na constru- ção de uma retórica do corpo, do desejo e da relação sexual como filtro de esquecimento de um real perverso nos seus funda- mentos existenciais.¹⁶

Conjunto de poemas amassados, *Cartucho* pode representar, entre outras coisas: correspondência coletiva (cartucho); interlocução; conversaço escrita; depósito de balas de revólver; explosivo; dessacralizaço, perda da aura do literário; ludismo, circulaço, festa (cartucho de fogos artificiais); consumo, moeda, mercadoria. Algumas dessas idéias estão presentes num texto de Joaquim Manuel Magalhães:

Sendo a idéia de consumo compreensáo do fenômeno literário, resta homenagear esse circuito. A série de alteraçoes desde finais do séc. XVIII levou a poesia àquilo a que levou tudo: à mercearia. Não se é, portanto, original (quem seria depois de 1916) apenas consequente. Além do mais, anda o controlo das coisas produzidas por poema enebado entre a aceitaço dos caixeiros viajantes de segunda (os críticos) e o desvelo dos caixeiros viajantes de primeira (os poetas críticos). (...) Isto confirma: à mercearia a arte desde a penúltima dominaço de classe. Estamos depois dum desastre. Qualquer jogo é uma forma profunda de lembrança, um exorcismo, uma tentativa de agarrar a modificaço. Eu ligo este Cartucho à guerra colonial, aos seus treze anos, aos meus dezasseis anos a quererem ir-se embora antes de lá chegar. Todo o trabalho da minha imaginaço se foi construindo contra os mecanismos que levavam aí: a iteia de família, a aliencaço de classe, o patriazinha Estado, o seguro de vida. Não são apenas os poemas que me interessam, mas o terem aparecido assim. Amarrotei a forma da produço, do consumo, da troca ordenada, da neutra ida de mão para mão: a ligaço da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo.¹⁷

O poeta, conjugando ironicamente cancionero popular e marxismo, refere-se obviamente em *aliencaço de classe* à aliencaço de classe. Além da multiplicidade de sentidos, no contexto da poesia portuguesa contemporânea, a publicaço constitui um acontecimento, um significante cultural. Nesse aspecto, deixa de ser ingênuo passatempo, como a ele se referem dois poetas que dele participaram. Joaquim Manuel Magalhães faz uma breve referênciam num ensaio:

Num *Cartucho* com mais três autores, espécie de jogo divertido lançado num fim de semana, Hélder Moura Pereira publicou os seus primeiros cinco poemas. Manualmente ajudou pouco.¹⁸

O comentário de João Miguel Fernandes Jorge, outro signatário dos poemas amassados, é mais rico de detalhes, desfazendo a ambigüidade do *manualmente ajudou pouco*:

(...) foi um cartucho mesmo e onde me acompanhavam o Joaquim Manuel Magalhães — a quem se deve a idéia —, o António Franco Alexandre e o Hélder Moura Pereira.

O meu pai deu-nos os cartuchos, o cordel e os chumbos que os fechavam. Lá dentro ficavam os poemas bem amarrotados.(...) Não esquecer que corriam os gloriosos dias de 76! De resto, quando eu e o Joaquim vínhamos da Consolação, com a mala do carro cheia de cartuchos acabados de fazer, fomos interceptados por uma operação *stop* das vigilâncias populares, à entrada da calçada do Carriche. Ao mandarem abrir a mala do carro e ao verem os cartuchos perguntaram: — ‘O que é isto?’ O Joaquim respondeu-lhes: — ‘São livros!’ Como se de rosas se tratasse! Acharam coisa acertada para a revolução em curso. Seria este o motivo para seu poema ‘28 de setembro’, de *Os dias, pequenos charcos*.¹⁹

Signo poético na literatura portuguesa contemporânea, *Cartucho* atua no esgarçamento das noções de coerência, unidade, sacralização, completude, plenitude atribuídas à arte. Objeto não-livro, as folhas amassadas fazem circular as idéias de multiplicidade, fluidez, fragmentação, descentramento, diferença, escrita em companhia, escrita do prazer (o prazer de escrever, o prazer de ler), aliadas à não cumplicidade com a produção cultural capitalista. Ao distanciar-se do valor de culto, pela adesão ambígua às leis de mercado (exposição, concorrência), constitui um desafio a essas leis (*poemas amarrotados*). O leitor é desafiado ao se posicionar diante de poemas que se apresentam amassados, na seqüência de uma tradição inscrita na modernidade por Baudelaire (a alusão ao *leitor hipócrita*). Recupera, ainda, dando-lhe um estatuto estético, o discurso da conversação, degustado/emitado pela boca (bombons/ palavras).

O lance vanguardístico de *Cartucho*, causador de estranheza, foi o artefato em que os poemas vinham amassados: o saco de papel (não esquecer a semelhança com o aparelho genital masculino), fechado a lacre e chumbo. Inusitada forma de transportar poemas, aquilo não era um livro. *Aquilo*, por sinal, foi a expressão usada por Fiamma na resenha que lhe dedicou, entre a perplexidade e a ironia:

Não deve ser a dignidade *do* livro que se pretende atingir, porque os Autores saberão, decerto, que ela já está muito atingida na história das agressões deste século à idéia de livro e à de lombada literária.

(...)

Talvez não seja o estafado abjeccionismo da literariedade do verso, da especialidade da literatura, porque os *autores* apresentam-se e o *poema* surge. Este apenas sofre a suspensão de um desembrulhar e desamarrotar a *página*. Dá-se, até, com a possibilidade simbólica do *seu* lacre, o seu documentalismo encerrado e virgem, exacerbado visivelmente.

A especificidade *daquilo* (designação importante) é manter a ambigüidade entre uma série de sinais críveis do poema *figé* e outras séries de sinais, neste sentido incríveis, mas críveis na área de variados semantismos alheios: droga, alimento, sementes, etc. E, assim, quanta simbologia (de leitores videntes) tentará resgatar aquela engenhosa proposta neutralizada e definir poesia desde sêmes para animais a flor da flor dos campos? (...)

O que deixou perplexo o crítico foi, apenas, o transporte e o manuseamento dos poemas; depois, pôde ler.²⁰

Para uma caracterização geral desses poemas *amarrotados*, a leitura de fragmentos do poema “Princípio”, de Joaquim Manuel Magalhães, incluído em *Os dias, pequenos charcos* e num ensaio sobre Antônio Osório (*Os dois crepúsculos*, p. 168) é fundamental:

PRINCÍPIO

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentidos e de falsas

imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber se a diferença
não há-de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação?
Depois dos efeitos da recusa
se dissermos não, a que diremos não?
Que cânones são hoje dominantes
contra que tem de refazer-se a triunfante inovação?
Voltar junto dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns
(...)
Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
(...) na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

Desfeitos os laços de ruptura com a linguagem poética tradicional e as ilusões eufóricas da inovação, o poema de Joaquim Manuel Magalhães estende-se numa linha de diálogo e serena conciliação com o passado (*regresso, voltar*), em que algumas idéias se destacam: a revitalização da narrativa, o regresso à subjetividade discursiva, a ordenação poética da melancolia, o retorno ao cotidiano desencantado e a descoberta da dimensão erótica do corpo. Desaparece a fronteira entre o mundo exterior (*as histórias*) e o mundo interior (*o coração*), a partir da fluidez entre a história do mundo e a emoção subjetiva. Estes os traços gerais da poesia de *Cartucho*.

No contexto literário português, *Cartucho* surge após o polémico grupo de *Poesia 61* (Faro, / S. Edit./, 1961), integrado por

Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito, com uma proposta clara de textualização e apagamento da subjetividade. Para Antônio Cabrita, esse grupo deu o melhor de si para dinamitar a sintaxe e a matéria narrativa/discursiva, tendo-se depois cristalizado, impedindo o acesso de outras vozes. No ano de 1976, politicamente agitado, outro grupo decide abolir o livro como suporte e se apresentar ao leitor num conjunto de poemas amassados.

Ce geste introduisait une double ironie et divers soubresauts: il démarquait le groupe de ce froissement *exclusif* de la syntaxe qui fut le processus principal de la génération de 61, il réintroduisait le discursif comme possibilité et le quotidien (signalé par le sac) comme fantasme ou générateur d'affabulation poétique. La double ironie venait du fait que, malgré le rapprochement de la poésie avec la matière du sens et l'osmose permanente avec le vécu, le travail sur le langage et la décalcification de la syntaxe étaient restés comme des recours formels. Il s'agissait d'une question de recentrage de la mire.²¹

O grupo de *Poesia 61* elabora um discurso poético duplamente contextualizado (assente em forças geradas pelo contexto histórico e textual). A partir de 1979, ano em que são lançados três importantes títulos poéticos (*Películas*, de Luís Miguel Nava, *Os objectos principais*, de Antônio Franco Alexandre e *Entre o deserto e a vertigem*, de Hélder Moura Pereira), observa-se um discurso poético de nomeação do corpo (já visível em *Poesia 61*, só que agora de forma ostensiva) e do erotismo, aliado a uma busca de inovação sintática que amplie os sentidos e não os oculte. Luís Miguel Nava esclarece que os poetas surgidos na década de 70 teriam herdado da geração anterior “uma linguagem depurada e apta a suportar a declaração sentimental e quotidiana sem que tal signifique um retrocesso.”²²

Fernando J. B. Martinho, concluindo capítulo dedicado à moderna poesia portuguesa, em meio a sumária citação de nomes, afirma:

Se as gerações mais novas têm alguma coisa em comum, é um desprezo mais ou menos generalizado pela idéia de vanguarda,

que tanto preocupou os autores formados na tradição modernista. Sentem-se como fazendo parte de uma tradição, e tradição é uma palavra que já não receiam.²³

O leitor da poesia dos anos 80 percebe que ela não se intimida em usar palavras interdidas em poéticas ainda contemporâneas, tais como *alma, destino, corações, enganos, perjúrios*, etc.

A que tradição precisamente se refere Fernando B. Martinho? Como esta não foi determinada, entende-se, num primeiro instante, que a tradição mencionada contempla a produção poética portuguesa em geral. O que não impede de perceber uma linha quase contínua na modernidade, levando-se em conta a tradição cultural de revistas e folhas de poesia, que parte de *Orpheu* (1915), constituído por Fernando Pessoa, Almada, Sá-Carneiro e outros até *Cartucho* (1976). No intercurso destes dois acontecimentos culturais, sucedem-se inúmeros grupos e propostas poéticas, alguns mais efêmeros, outros mais duradouros. Citem-se, apenas, alguns deles, de vez que não constitui objetivo deste trabalho a análise detalhada desse percurso. Assim, em torno de *Presença* (1927), revista de longa duração, reuniram-se José Régio, Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Miguel Torga, com princípios estéticos que, em linhas gerais, se caracterizavam pela originalidade, sinceridade e autenticidade e por genéricas tendências humanistas. Já os promotores dos *Cadernos de poesia* (1940-1944) — Jorge de Sena, Rui Cinatti, José Blanc de Portugal — se preocupam mais por uma plataforma ética do que estética: interessam-se por toda poesia (*sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas*, de acordo com o primeiro número).²⁴ A partir dos anos 40, surge na literatura portuguesa o controvertido movimento do Neo-realismo (*Gaibéus*, de Alves Redol, é de 1939), com a clara proposta de arte engajada, inserida ideologicamente na marcha da História, revelando, entre outros, os poetas Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca. Ainda nos anos 40 surge a corrente do surrealismo tardio, com Mário Cesariny de Vasconcelos; António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria e Carlos Eurico da Costa, entre outros, que, a par das novas técnicas de criação

poética (livre associação, automatismo psíquico), trazem um novo modo de associar a arte ao inconsciente. A poesia portuguesa dos anos 50 revela, coexistindo com o Surrealismo e o Neo-Realismo, o aparecimento de inúmeras revistas e importantes nomes. Na *Távola redonda* (1950-1954), surgem, entre outros, David Mourão-Ferreira, Alberto de Lacerda, Sebastião da Gama. A *Árvore* (1951-1953) — o “órgão mais representativo da poesia de 50”, segundo Gastão Cruz, apresenta nomes da espessura e do quilate de Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, António Ramos Rosa e Egito Gonçalves. Em *Cadernos do meio dia* (1958-1960) colaboram, entre outros, José G. Ferreira, Carlos de Oliveira, Casais Monteiro, Jorge de Sena, Raul de Carvalho, Mário Cesariny, Alexandre O’Neill, Herberto Helder, Melo e Castro, Fiamma Hasse Pais Brandão. A década de 60 será marcada de maneira profunda pela evolução de dois grandes poetas — Ruy Belo (*Aquele grande rio Eufrates é de 1961*) e Herberto Helder (*A colher na boca também é de 1961*) e pelos grupos já mencionados de *Poesia 61* e *Poesia experimental*.

Um dos objetivos de *Cartucho* parece ser o de construir a partir do que está esfacelado (a fragmentação de *poesia 61*) ou disperso; reelaborar a tradição, transportá-la num artefato novo, ainda que se faça necessário amarrotá-la. É uma *recomposição* o que as palavras propõem: quando ausente, o objeto amoroso acaba personificado pela escrita, acionada a partir de olhares, gestos, cores, aromas, imagens míticas (as alusões a antigas hierofanias — a morte, a casa, o mar, a pedra, a moeda), sombras e paisagens. Assim pelo menos enunciam os primeiros versos do primeiro livro de Moura Pereira, em tom de conversação: *Escutas estas palavras como água/ recompondo-se da força do vento*.

Entre o deserto e a vertigem inicia-se com a metáfora da água articulada às palavras. Esta relação do sujeito poético com as águas (as palavras), numa literatura atada ao mar como o é a portuguesa, retoma antiga hierofania:

...o primeiro reino do poeta é o oceano, ou fica à margem do oceano, e ele sabe só ter chegado ao elemento da água através

de uma queda. O que há de instintivo no poeta procura mantê-lo ali, mas o impulso antitético o resgatará, enviando-o à terra em busca de sua própria individualidade.²⁵

O entrelugar do discurso poético aponta para uma outra via — nem a primeira (do discurso masculino do poder, moldado pela razão e pelo *phalus*), nem a segunda (do discurso feminino do cuidado, moldado pela imaginação e pelo corpo), mas a terceira via da expressão do desejo: o discurso da ambigüidade sexual e do interdito. Por ser um entrediscurso, resulta ser um discurso de tensão entre a linguagem racional e sem corpo (do dispositivo masculino) e a linguagem do corpo (do dispositivo feminino). O poema é visto como o entrelugar do dizer, isento de compromisso com a plenitude, a unidade, a coerência:

(...) tudo dito tudo
ficará por dizer. (p.30)

Indício e resto fantasmático do real, o poema, espaço de miragem narcísica, articula-se ao simbólico. O Romantismo nos condena à infelicidade, à tragédia, mas nem por isso ele é rasurado. Só há olhar quando o sujeito é atravessado pelo desejo, ainda que esse olhar fulgure apenas no instante da criação:

... Dou nome ao fogo: olhar dentro de outro
olhar. Então podemos avançar
se este é o nosso destino, se já sabemos
perder o próprio coração. Numa pausa
de silêncios declaro: amo-te mas não
posso ser romântico. (p. 181)

Considerando Moura Pereira um dos “mais sensíveis (e complexamente simples) pontos de referência da nova poesia portuguesa,” afirma Manuel Frias Martins:

Fazendo decorrer o acto poético de uma relação dialógica aprofundada, Helder Moura Pereira inunda sistematicamente o poema com uma informação tão transparente que os próprios núcleos referenciais se configuram em *corpus* poético. Porém, essa *confissão* da experiência é feita por uma subtil depuração dos

excedentes retóricos da comunicação poética, gerando uma escrita límpida na sua linguagem e simultaneamente encenadora da inquieta tranquilidade por que o sujeito se fixa no mundo.²⁶

2. Poesia e sedução

A poesia de Moura Pereira possibilita perseguir os índices reveladores da articulação do discurso poético com o discurso da sedução. Para Baudrillard, "...a sedução nada mais é do que a efusão das diferenças e o desfolhamento libidinal do discurso."²⁷ Categoria da ordem do ritual e do signo, escapa ao universo transcendental da lei para integrar a imanência do jogo: o traço que define vitórias e derrotas é o ilegível, porque não há limite para o prosseguimento (do jogo e do desafio de seduzir). Segundo a etimologia, *se-ducere*: conduzir ao desvio, mudar a direção. A sedução desacumula o universo da produção e representa o domínio do universo simbólico, na medida em que o obriga a recriar-se sempre. Baudrillard nos faz pensar a sedução como o reverso da estrutura falocrática, ou seja, como o reverso do poder masculino.

Sedução pelo inimigo (1983), quinto livro de Moura Pereira, será o texto básico desta leitura. O primeiro poema já introduz a contigüidade escrita/objeto amoroso:

Que podes dizer quando no engano
souberes que não há dádiva sem vantagem,
utilidade sem mágoa? As palavras
esperavam-te, era por mim que lutava,
passos falsos, noites adivinhando
ao longe o delírio, as luzes
voltadas para um rosto que da luz
se desviava, fácil chantagem, algum
carinho, o resultado final
do precário sossego. (p. 111)

A excessiva presença do outro se constrói na palavra, o outro é uma construção de linguagem: *as palavras / esperavam-te, era por mim que lutava*. A obsessiva referência ao outro que apenas

ouve e nada responde (o alocutário) articula-se à consciência de que a escrita é a única estratégia para personificar o objeto amado ausente. Barthes afirma:

Devo infinitamente ao ausente o discurso de sua ausência; situação com efeito extraordinária, o outro está ausente como referente, presente como alocutário.²⁸

Desta forma, o sujeito é seduzido não apenas pelo outro, mas pela escrita. “Seis cartas viciadas”, primeira série de poemas, parecem indiciar esse jogo de sedução e (des)encontro que vai se desenhar em todo o livro. Elaborar-se uma poética de mão dupla, voltada para a própria linguagem e para o outro. Porque *viciadas*, essas cartas se repetem incansavelmente. É ainda Roland Barthes quem ensina que a correspondência é o espaço privilegiado do discurso enamorado, a um só tempo vazia, codificada, mas plena da vontade de significar o desejo.²⁹

O motivo do postal, metonímia do outro, valoriza as possibilidades de comunicação não presencial, consideradas verdadeiras no poema 5 de “Túnel”:

A tristeza que leio
no teu postal e nunca saberei explicar
como passou o tempo
em que nenhum de nós falava.
No maior dos silêncios,
nas noites de lua aberta queria ter
sonhado ir contigo da praia
até à fonte e ficar
na eterna sede de palavras.
Insisto nesta prática irreal
da comunicação, mandarei outra carta.
A desvendar mais algumas mentiras,
a desgastar um pouco mais
os teus olhos. (p. 123)

O postal evidencia ruptura: palavras foram escritas, o silêncio, entendido como cumplicidade, foi rompido. O silêncio valeria mais que as palavras. O jogo, então desfeito, passa a ditar novas regras:

mandarei outra carta. As mudanças se sucedem, até a construção de uma relação sem subterfúgios (cartas *viciadas*): *a desvendar mais algumas mentiras, a / desgastar um pouco mais os teus olhos*. O postal desencadeia nova convenção, com regras e códigos próprios (*como passou o tempo*), a que o sujeito se submete, mesmo consciente de sua pouca eficácia e da cumplicidade do silêncio: a presença do outro no sonho e no tempo em que as palavras eram desnecessárias.

Ainda que a alternância seduzir/ser seduzido pouco signifique nesse ritual — como Baudrillard vê a sedução — a passividade está inscrita no título: *Sedução pelo inimigo*. O sujeito seduzido por outro escreve uma vontade de amar, o sujeito seduzido pela escrita escreve uma vontade de escrever. Categoria que se produz na história e na relação com o discurso do outro (não enquanto essência ou pura idealização), esse sujeito é também invenção da escrita e lugar de uma interlocução. Um sujeito consciente da possibilidade criadora de universos possibilitada pela escrita: *hei de voltar/ aos tempos de inventar tudo* (p.120). A proposta de articular amor e textos — o poema como o entrelugar privilegiado do amar e do dizer — está indiciada (como já se viu) no poema de abertura da coletânea:

(...) Corro por este
risco: ousadia hesitando entre
amor e textos. (p. 9, p.175)

A aparente ordem sintática (no título) articula-se com a densidade semântica (no poema): as sombras nomeiam ou o que não há na noite (pela falta de sol) ou o que só a escrita pode inventar. O texto busca uma emoção no seu estado selvagem, aliada às potencialidades do corpo e à descoberta do prazer de nomear *as manobras do desejo* (do corpo) e *os falsos desejos* (da poesia).

As manobras do desejo, sei que esqueço
quem com o lume trouxe a sua própria água
e me levou a sítios que fingi desconhecer. (p.61)

Sou eu que não sei dar valor ao que existe,
transformo tudo em palavras, em falsos

desejos. Então suporto o sol, a pouca razão da circunstância. (p.76)

Esse sujeito que a um canto junta *papéis amarrotados* (p.63), numa clara alusão a *Cartucho*, elabora uma escrita de caráter assumidamente residual. Do mar, presença obsessiva, além do ritmo alucinado, herda essa poesia a musicalidade, a idéia de libertação e fúria do desejo. Veja-se o poema 6 da série “Túnel”:

Fraquejavam os modos do perjúrio ao fim
da tarde, a tentação de corromper
chegava, mais forte que a lembrança
do primeiro verão em que o corpo cresceu,
de um lado o mar, do outro giestas em flor.
O vento levando areia à outra costa
ardia na pele, riscos vermelhos, o corpo
a enrolar-se no próprio corpo. Descansei
um pouco no meio dessa terra que se movia
quase a deixar de ser terra, no começo
da água as corridas iam limpando
o que ficava do sal, o rosto a cortar
a espuma, as costas mais longe dos sons
da praia. Turva imagem reflectida
nas saliências do corpo, espelho
de enganar, forma onde colocar os fios
que puxam os pés para fora da linha
da água, o mais verdadeiro dos sonhos.
Toquei na verdade com uma mentira,
a lembrança é uma máquina de botões
presos, volto à tentação de corromper,
fraca tentação sem objetos, o presente
é este dia. Quando o mar atinge as rodas
do dia eu oiço as ondas quando voltam. (p.124)

Metáfora da travessia, o título da série — Túnel — sugere uma variada rede de associações simbólicas (passagem coberta e escura entre uma zona de luz e outra, ritual de iniciação, caminho de acesso à luz, nascimento, renascimento, etc.).³⁰ A imagem do túnel reaparece no poema seguinte:

...o túnel da vida que é
uma estrada que vai dar ao mar. (p. 125)

Mar é associado à descoberta da ambigüidade e das transformações, à idéia de travessia por estados informes (oníricos) e realidade concreta — o estado transitório entre o engano e a verdade, o falso e o verdadeiro. O texto busca recuperar através da memória a travessia da libido, a descoberta da sexualidade em sintonia com as forças da natureza.. A analogia entre texto (cercado pelas margens do papel) e *mar* (limitado pela costa marítima) estende-se ao *corpo*, atravessado pelos fantasmas do desejo. O cenário é mágico, a orla marítima sujeita a transformações contínuas. A contigüidade *mar/corpo/texto* revela as ondas à mercê do vento, o corpo arrastado pelas emoções, o texto contaminado por insinuações de auto-erotismo.

Apesar da disposição compacta dos versos, a sugerir a interpenetração de planos distintos reforçada pelas sinestésias — sibilantes, nasais, oclusivas — destacam-se quatro núcleos: a tentação de corromper, a lembrança do primeiro verão, a lembrança do sonho e o retorno à realidade. O uso de verbos intransitivos para caracterizar o interior do sujeito (*fraquejavam, cresceu, descansei, volto*) permite dupla articulação: a impossibilidade da travessia ou a impossibilidade de transferir experiências. As ações relacionadas à natureza e ao sonho, por sua vez, são expressas por verbos transitivos (*levando, iam limpando, cortar, puxam*) enfatizando a idéia de partilha.

A sugestão de metamorfose criando uma orla marítima indiferenciada e mágica coincide com a surpresa amarga da inversão da sexualidade. O vaivém do corpo entre o mar e a praia, ao abandono das ondas, vem associado à insinuação de uma sexualidade invertida — a alusão aos pés, considerados na psicanálise traços fálicos da mulher. Esse, *o mais real dos sonhos*.

Através de resíduos e ruínas trazidos à tona pela memória, tal como os destroços deixados na praia pelas ondas, o texto busca iluminar *com um ar de ocasionais disfarces* (p.126) a verdade do inconsciente, acionada pelas imagens oníricas e fusão de planos. A realização dos desejos só é possível no sonho. Sua realização no

mundo real supõe a experiência do falso — *os modos do perjúrio, espelho de enganar-*, da invenção e do auto-erotismo. O caráter frio e insensível da memória — *máquina de botões* — relaciona-se à sua incapacidade de resgatar sensações. Como via de mão dupla, a memória se movimenta à vontade entre o passado e o presente, ignorando barreiras.

O mundo real é salvo pela escrita, que possibilita ao sujeito a possibilidade de regressar *aos tempos de inventar tudo* (p. 120). O corpo vislumbrado no sonho tanto pode ser masculino como feminino. A alusão aos pés puxados por fios, sinaliza que o espelho não reflete a imagem física do sujeito, mas a imagem do inconsciente. Sua verdadeira imagem está na escrita, como criação especular e transparência, paisagem narcísica que reivindica um poder específico do feminino — a sedução.

A memória retorna noutro poema, indiciando a falta do outro, o lugar onde são lançados os gestos da busca:

Não foi um dia inteiro este dia. Logo
me enviaste para a vida habitual, esses
gestos de ordem acatados nos ombros
encolhidos. As horas passaram depressa,
esse tempo vai ficar muito tempo comigo.
Irás ter a outro corpo, ficarei
com a recordação sem repetir gestos
que te dei. Só aquele único dia
do segredo levarei até próximo da morte.
Não duvides desta memória. (p. 148)

O texto subentende a neutralização da perda através da memória, onde doces reminiscências sobrevivem com excessiva energia. O resgate do outro pelas palavras (tal como as cartas e as fotos que imobilizam/eternizam a cena) opta pelo fôlego amplo. O sujeito deseja o desejo do outro e assim se define: desejante. Não que o outro *detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro*.³¹ Esse desejo é capaz de transformar a realidade em função da posse (ainda que

imaginária) do objeto desejado. A relação caracteriza-se pela fugacidade: *as horas passaram depressa*. Ao desejar e se tornar também objeto de desejo, o sujeito percebe que o erotismo integra sua natureza. O passado espelha o futuro: *irás ter a outro corpo*. A nostalgia da relação, eternizada no mínimo — *recordação* — articula-se com a insistência do desejo não apenas em se realizar, mas em se expressar, ou expressar essa relação.

O relato da experiência amorosa supõe o relato da separação, a idéia de partida — um parte, o outro fica — a partilha dessa solidão. A linguagem petrifica a relação numa imagem ou em várias imagens que circulam incessantemente. A permanência do outro (mesmo se ausente) é possível através de imagens, de jogos de palavras, de linguagem. O outro permanece como imagem (metonímia): *Encosto o rosto ao teu/ ombro, ninguém nos vê, / encosto a enxada ao portão,/ as minhas certezas às tuas*. (p.132) O outro ausente é construído, atualizado através de palavras. A melancolia, a acédia, articula-se à metonímia, como recurso de nomear nostalgicamente o outro, submetido à experiência da separação: *Nenhuma coragem, / perco o amor por que lutei, não sei/ como se fala do abandono. Ainda/ não chegou a luz do dia, levemente / abandonei aqueles lençóis, ainda dormia*. (p.133) — este é o que parte. *Partiu muito cedo/ antes de começar o dia, quis partir / muito cedo, não queria que a luz / do dia fizesse arrependimento* — este o relato do que fica. A experiência de partir (numa esfera autobiográfica, como leitor de Português no King's College da Universidade de Londres?) é mencionada no livro publicado em 1983 — *À luz do mistério: A mais límpida alvorada do estio / viu-me partir em direcção do norte/ e o pó da estrada já se colava/ ao rosto* (p.89). Nunca falar do abandono é ter o cuidado de reinventar sempre o outro: *Nunca falarei do abandono* (p.137).

Noutro poema (p. 112), o sujeito poético observa distanciado a cena: *ternos amadores* caminham até o ponto mais alto de uma serra e desaparecem, na busca da clandestinidade, por se tratar, talvez, de uma relação interdita socialmente. Os *espinhos secos* sugerem a esterilidade biológica do encontro e a intimidade amea-

çada. De *espião do suspeito*, o sujeito passa a se posicionar como mais um elemento da natureza (como o *mar*, *os arbustos inclinados*, *as conchas velhas*, *as folhas do mato*), isento de culpa: *distante / da ameaça e do perdão deixem-me / entrar nesse jogo, apenas mais um*.

A temática homoerótica, disseminada em referências a encontros ocasionais em *esquinas*, *vãos de escada*, *quartos de hotel*, *pensões de esquina*, caracteriza uma vertente da poesia portuguesa dos anos 80. A nomeação do outro em dois poemas liga-se a referências a Rimbaud, Verlaine (*Paul Verlaine espera-te naquela gare/ imunda e as crianças atiram-te pedras* — p.115) e Kaváfis (*...Quando lhe escreveres diz / que Alexandria já não é o destino do seu / límpido olhar* — p. 116), poetas que assumiram poeticamente a opção homoerótica. A referência às gares e a Alexandria, além de acentuar o carácter urbano dessa sexualidade, reforça sua marginalidade e sordidez: a gare como lugar de circulação e partilha libidinal das cidades. A psicanálise ensina que a repressão atinge a imagem, a representação do desejo, não o desejo ou o instinto.³²

É uma espécie de sedução
pelo inimigo, um labirinto com stop
nas esquinas, (p. 142)

O *stop* (sinal fechado) extrapola a referência ao código de trânsito: luz vermelha indicando direção proibida. Proibido é o homoerotismo na sociedade. Como um aparelho de Estado (manifesto na força física brutal, nas simples ordens, proibições e censura), a repressão é um instrumento a serviço da ideologia do Estado.³³ Nas sociedades estratificadas, a ideologia da classe dominante objetiva adequar os indivíduos à imutabilidade do sistema, para garantir sua reprodução e preservação. A teoria marxista entende a ideologia como um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e normas (conduta) que servem para prescrever o que se pensar/sentir/fazer e como se deve pensar/sentir/fazer.

A ambigüidade do sintagma — *um labirinto com stop / nas esquinas* — e sua relação com outros do mesmo livro — como, p.

ex., a tranqüilidade dos que preparam / com o seu cuidado a divisão / da hipocrisia? (p. 111) — servem para caracterizar uma escrita contra-ideológica. E o inimigo, quem é? O objeto do desejo, o parceiro, a linguagem, a realidade? É o mesmo *pássaro de luz*, o que *chega pela noite (...) atravessado pelos raios* e com *chumbadas nas asas* (p. 139)? Talvez seja tudo isso ao mesmo tempo. A linguagem em vôo livre, transmigrando do real para o simbólico, do consciente para o inconsciente, certa de que *o valor não está / nas usadas escritas* (p. 153). A insistência das alusões a Rimbaud e Verlaine, índices de transgressão sexual e estética, na poesia dos anos 80 em Portugal, é mais um argumento a favor da teoria que reconhece que as culturas mais adotam do que excluem alteridades e diferenças:

...nunca tivemos tanta consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, do fato de transpor as fronteiras nacionais, de desafiar a ação *policial* dos dogmas simplistas e do patriotismo ufanista. Longe de serem algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos *estrangeiros*, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente.³⁴

Coisa de palavras: o poema pode ser a janela através da qual o sujeito lírico olha e descobre o outro, numa cuidada construção de linguagem que exige *linhas pontilhadas*. A idéia de que o encontro só ocorre na escrita vem acompanhada de alusão à metalinguagem: através do papel, *estreito corredor*, onde o sujeito cansa as mãos no labor da escrita, torna-se possível a viagem em busca do outro:

Coisa de palavras, sentados na relva do lago,
conversando por causa de um livro, alguma coisa
termina. Os nomes das ruas ficam sem a tinta
do inverno, ponho a cabeça fora da janela, talvez
te veja, saco ao ombro, linhas sublinhadas, voam
pedaços de jornais. (...) Quem vem e quem não vem é tudo
o mesmo, há mais musgo nos telhados, há menos
noite, o sinal das horas desperta este estreito

corredor onde canso as mãos, onde atravesso
os túneis da viagem, tudo é a casa, música, museu
e coisas velhas, os jogos de ter sete anos,
e num outro poema volto a encontrar-te. (p.114)

A criação poética tem o poder de diminuir a noite, de congelar as horas cristalizadas pela espera, em que musgos proliferam nos telhados. Nessa viagem, tudo é casa, espaço familiar. Do espaço do papel — *linhas sublinhadas, este estreito corredor onde canso as mãos, num outro poema* — o outro nunca poderá fugir. Se as relações são inconstantes, transitórias, o texto é perene.

O mar (desde Cesário, Álvaro de Campos, Cesariny e Fiama) não é mais o caminho das conquistas marítimas, suas águas não são mais vistas como formas de conteúdo estabilizado, mas como significantes em mutação, signos de conquista amorosa.

...Cobres-te. O mar
não te cobre, andávamos sem saber
dos ecos de vozes cruzando-se,
era apenas o mar subindo. Não era
a cidade ali, só seus rumores.
As mantas sobre o corpo, o fogo. (p. 121)

O sentimento de culpa propiciado pela descoberta do prazer (mar), tal como a nudez humana após a desobediência no paraíso, associa-se à idéia de cidade, de onde chegam os *rumores*. Mar aproxima-se de paraíso; cidade (no contexto fascista) sugere condenação.

No ritual da sedução, o sujeito realiza, através da memória, uma dupla deambulação: a metonímia, como processo de percorrer e decompor a cidade — *loja de modas* (p.146), *esquina, pensões de esquina* (p.147), *ruas, na volta de uma esquina* (p.159) — é a mesma usada para percorrer e decompor o corpo amado — *teus gestos* (p. 148), *teus dedos, joelhos* (p.148), *teus olhos* (p.125), *cabelos* (p.151), *teus braços* (p.153), *tuas mãos* (p.154). Último estágio da alternância metonímica, *mão* articula-se a domínio (leia-se também repressão) e tato.

O deslocamento, propiciado pela metonímia, é um recurso típico usado pela linguagem do inconsciente. Para Barthes, o objeto

metonímico ora é presença (gera alegria), ora é ausência (gera tristeza).³⁵ Para Lacan, como já se viu, a metonímia está associada à repressão, à censura.

A série de poemas intitulada *Deor* — título também da coletânea da lírica medieval inglesa (até o ano 1100) — encerra o livro. O último texto — *Oiço os meus passos, o ruído* (p.161) — reitera o compromisso com as coisas mínimas, uma das marcas do autor, como tem sido observado. Dessa poesia do mínimo fala Jorge Fazenda Lourenço:

Poesia das coisas mínimas, aparentemente banais, poesia do amor e do desamor, das efêmeras certezas, em busca de uma sabedoria de vida, daquela *pequena verdade* oculta em cada ser.³⁶

Em resenha a outro livro do autor — *Esta passagem* — assim se exprime Eduardo Prado Coelho:

Pequena é a palavra certa, e por isso a mais insistente: tudo aqui é breve, leve, displicente, minoritário (*alguns, algumas, poucos, escassos*).³⁷

A organização preliminar do cenário, no poema referido, se faz no estrato auditivo: *oiço os meus passos, o ruído...* A exploração dos efeitos sonoros alcançado pelas aliteraões atinge um certo refinamento (*s/r/f*) nos três versos iniciais. O jogo estabelecido entre o estrato semântico e o estrato auditivo acaba no fechamento sonoro, antecipando a ação a ser referida pouco adiante: *Apago devagar todas as luzes / da casa e digo: meu amigo*. As consoantes fortes presentes na palavra *ruído* (a velar e a dental) — (ruído, além de ser o mínimo som percebido pelo ouvido humano, é participio passado de *ruir*) — retornam após a leveza das palatais e fricativas (*filtro / folhas / árvores*) na dureza sonora do terceiro verso — *entre os ferros que vedam o olhar*. O universo do corpo — afinal temos a vida no corpo — é a próxima etapa e o ponto máximo do processo: após o mínimo ouvido/ visto, segue-se o mínimo vivido. A organização visceral em torno do corpo — a medula da poesia de Helder Moura Pereira — mais uma vez se revela. A

chegada ao outro (ausente) pela memória ocorre após a passagem pelas luzes, ao serem apagadas. O outro é nomeado pela voz lírica — *e digo: meu amigo*. Essa atenção ao mínimo fecha-se duplamente: no fechar as janelas e na alusão à *cortina do tempo*, a morte evocada por uma definitiva metonímia.

As coisas mínimas, os mínimos sons interessam nessa articulação do cenário ouvido com o cenário agora visto: luz e sombras coordenam o olhar.

3. Poesia e narratividade

Um aspecto relacionado à questão dos gêneros perturba ainda a teoria literária, mesmo aquela que mais se apresenta sob o rótulo de moderna (e todas as suas conseqüências — pós-moderna, pós-estruturalista). Trata-se do estatuto da linguagem poética. Convenzionou-se que seus traços deveriam constituir a apreensão do eu, o confessionalismo, o esgarçamento dos fatos, a brandura das frases, o caráter estático, a forte atuação da sonoridade e do ritmo. Uma vez abolidas as convenções formais da poesia tradicional (verso, rima, métrica), esperava-se que a poesia recuperasse cada vez mais suas raízes abstratas, suas origens. Para alguns, essas origens sagradas, esses valores eternos tomariam forma na utilização emotiva da linguagem, aliada à presença de rico material metafórico. A invasão de traços bárbaros e espúrios (a narratividade, por ex.) inviabiliza o fenômeno poético.

Como admitir o lírico contaminado pelo narrativo?

Este é um dos desafios enfrentados pela poesia lusa contemporânea: criar um discurso poético de forte carga narrativa. Antônio Nobre, Cesário Verde, Álvaro de Campos, Gomes Leal, os contemporâneos Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira, Antônio Franco Alexandre e Al Berto, entre outros, podem ser convocados nesta postura. Para Al Berto, isento de conotações fascistas ao sabor do discurso oficial das grandes viagens, dos grandes feitos, das glórias passadas, é o instante de inventar *o regresso às histórias simples*. Escrito como relato de pequenas viagens marítimas,

seu poema *Salsugem*³⁸ explicita o jogo da ideologia dominante, legitimado através da manutenção do mito das grandes e heróicas viagens, no universo cultural português.

As relações de troca entre o épico e o lírico sempre foram produtivas na literatura portuguesa. Em pleno Renascimento caracterizado pela rigidez de formas e separação dos gêneros, Camões insere episódios líricos — *Inês de Castro, Adamastor, Ilha dos amores e Vênus e Júpiter* — na sua epopéia. São conhecidas (e nada polêmicas, uma vez sancionadas pelo Romantismo) as incursões de Garrett no terreno da narratividade — o poema “Aquela noite!”, de *Folhas caídas* para citar um único exemplo. Antônio Nobre, no período das formas vagas e translúcidas do Simbolismo, compõe, entre outros, dois belíssimos poemas narrativos intitulados “Memória” e “Romance”. Cesário Verde desorienta a crítica da sua época ao criar uma deambulação noturna e subterrânea pela metrópole, com inéditos ícones de modernidade, em “Sentimento dum ocidental”. A presença do *contar* na expressão do *sentir* articula-se à idéia de desejo ligada à experiência e atinge um limite máximo em Helder Moura Pereira no livro *Romance*:

... Não saberão
que pões em palavras um terço
de tua história. (p. 370)

Poema de maior fôlego na obra do autor, constitui esse texto interessante amostra do seu virtuosismo: a narratividade esgarçada, a intensa subjetivação do discurso, a estética do ver, os fios da memória, a aparente recusa da emoção. Desta última, dão conta os versos a seguir:

...o que eu sinto não tem de ser dito, contudo
por vezes não evito regressar
à longínqua raiz da mentira. (p.358)

Alguns motivos são assinalados num registro lírico atravessado por traços narrativos, entre eles: a escrita, o sentido da vida, a família, a sexualidade, a infância, o destino e a morte. Esses temas ressurgem sempre contaminados por imagens obsessivas (o rouxi-

nol, o homem acidentado, o segredo por ele dito, o túnel) através das quais um sujeito se descreve. O sujeito do discurso aparece como forma pronominal reiterada nas inúmeras lembranças de que o texto se compõe. As constantes alusões à literatura — *verias para além de versos* (p.357), *O meu nome desembaciou o vidro. poema apagado / no denso dia* (p.363), *À linha da janela discutem / com os olhos onde acaba, onde começa / um verso* (p.367), *Um chão de mosaicos e o livro / das imagens, o tema da morte* (p.371) — desreferencializam as ações narradas e as situam num contexto atemporal, ou num tempo suspenso. Vez por outra, ocorrem fragmentos-síntese de tópicos antes disseminados, como neste: ...*Venho por nuvens à luz / da primavera e apago o poema / no centro desse túnel* (p.357). O inconsciente político aflora no discurso da memória — *a idéia de revolução morreu pelos livros* (p. 361). O processo de justaposição, em que as coisas se ligam/se coordenam às outras, ajusta-se à feição paratática da linguagem lírica.

Mas é sobretudo na criação de um espaço aéreo, alado, fluido — lugar da poesia? — à semelhança de *O céu sobre Berlim* do filme de Wenders — que este poema atinge uma dimensão raras vezes lida na poesia portuguesa. Esse espaço, compartilhado pelo *rouxinol* (e o possível diálogo com aspectos da ficção de Musil, citado ao final), pela *cotovio*, pelo *besouro*, pelo *nevoeiro* e pela *palavra alada*, sinaliza a experiência transfigurada em possibilidade histórica e única, eternizada no tempo: ...*Uma palavra / ficava no ar, o vento transportava-a / para um verso* (p.359). Acrescentem-se aos habitantes do espaço aéreo *aquele pássaro* (p.357), *a borboleta nocturna* (p.357), o que vem *por nuvens* (p.357), assim como o que *vinha de um fogo lunar / para a partilha de amores e fixou-se / na breve menção do feminino* (p.376). A esse espaço superior contrapõe-se o espaço inferior das *cobras*, *lagartos*, das manchas *no cimento vermelho das casas*, marcas do demônio, da sexualidade, de pecado. *Romance* remete invariavelmente ao poema de mesmo nome de Antônio Nobre, que forma uma seqüência com *Memória*, textos românticos atravessados de narcisismo e mitos familiares. O poema de Moura Pereira dialoga

com Antônio Nobre em forma de paródia; enquanto o poeta simbolista se nomeia no poema, o que é nomeado aqui é o trabalho poético, através de breves alusões: *Uma agonia, era assim que se morria, vertigem, / deserto subitamente povoado, um sobressalto / trazia-te dias tranqüilos, iam enfim falar-te / da cidade de Lisboa* (p. 361). São visíveis as articulações messiânicas em Antônio Nobre, aqui as marcas antes relevam, ao lado da *ordem natural das coisas* a *ordem natural de um insucesso*. Sobretudo, aqui se fala de desastres, de golpes fundos: *Onde corriam os desastres, a pergunta / de um acaso, retirada, canção / de lamento, movimentos de ajuda ou abandono. (...) Era um golpe levado fundo, onde decorriam os desastres* (p. 357).

Tentativa de elaboração do passado, a partir de inúmeros fios narrativos, repensar o passado não significa voltar atrás, mas avaliar o novo tempo e as novas propostas para ele exigidas. Como lugar da memória do passado, reinventa a idéia de literatura como *mathesis* (lugar de saberes) e *mimesis* (lugar de fulgor do real).³⁹

Romance motiva brilhante ensaio de João Barrento com valiosas indicações referentes ao paradigma do narrativo na poesia portuguesa dos anos 80. Pela importância de que se reveste, convém transcrever alguns passos:

Os verbos aparecem predominantemente no imperfeito, tempo iterativo, espaço de duração. Os sinais lexicais da narração insinuam-se nas malhas do texto (Uma vez um dia..., depois, então, quando...). (...) O poema, que não tinha memória, lembra-se agora de infâncias perdidas, espraia-se em espaços biográficos, traça os seus “mapas de retratos”. (...) O passado flui para o presente, por meandros que dificilmente escapam ao registro elegíaco (em Helder Moura Pereira é ainda aquela *mágoa verbalmente ordenada* na tensa solidão da escrita, de que já falava Joaquim Manuel Magalhães a propósito de seu primeiro livro): a narratividade vem reconstituir tenuemente totalidades, limar cantos e diluir limites de antigos blocos de versos isolados, ligando-os subrepticamente uns aos outros para construir um único e longo *poème-fleuve: agora / isto é uma história*.⁴⁰

O ensaísta aproxima o poema de Moura Pereira ao texto de Peter Handke e ao cinema de Wim Wenders (*O céu sobre Berlim*):

Handke escreve este poema, longo de cinquenta páginas, (...) e na mesma altura em que, com Wim Wenders, elaborava os diálogos (melhor: *o texto*) do filme *As asas do desejo* (melhor: *O céu sobre Berlim*). É o mesmo espírito que informa o *Poema à duração* (ou, num tempo português, o *Romance* de Helder Moura Pereira) e este filme que é também uma grande síntese, discursiva e cinematográfica, de alguns dos mais fundos (e por vezes perturbadores) avatares deste nosso momento: o mais óbvio dos quais será o da procura do sentido intemporal da experiência no meio dos lugares do tempo e da História, ou da minha história (“duração”, *Dauer*; significa em Handke exactamente isto), lugares que assim se transformam em universos brancos, angélicos, distantes da aura que envolve as coisas.⁴¹

João Barrento evoca o ensaio “O Narrador” de Walter Benjamin, em que a narrativa é vista como portadora de sentido no mundo burguês (“um mundo que vive ao ritmo estúpido do trabalho e desconhece o ócio criativo”), em concorrência com a informação padronizada e a indústria do entretenimento, para explicar o fenómeno do *regresso da narratividade à poesia*. Analisa a idéia sherazadiana de *duração* presente na poesia ocidental a partir dos anos 70 (além de Handke, são citados os alemães Botho Strauss, Wolf Wondratschek e o americano John Ashbery) e sugere uma mudança de rumos na poesia de Helder Moura Pereira:

Até *Esta passagem* (1985), também a poesia de Helder Moura Pereira foi mais uma poesia de vivências e, nalguns casos, de luminosos e breves lampejos (por exemplo em *O amor desta morte*): “Vivemos muito mais do que lembramos” seria uma lema aplicável à maior parte do seu *corpus* poético até *Romance*. Com este último livro, Helder Moura Pereira parece vir dizer-nos que lembramos muito mais do que vivemos, quando — como acontece neste Poema de lembrança — envolvemos vivências passadas num manto largo de névoa do tempo, que assim as transforma em experiência interiorizada e materializada, eterno presente.⁴²

Certas marcas da escrita em palimpsesto (alusões autobiográficas aliadas a citações cifradas de livros, a vida vista como prelúdio e matéria de poesia, a sexualidade articulada a experiências radicais como *precipício, vertigens, poço, escadas*) insistem na idéia de poesia como salvação, lugar que expulsa a ausência:

Uma agonia, era assim que se morria, vertigem,
deserto subitamente povoado, um sobressalto
trazia-te dias tranquilos, iam enfim falar-te
da cidade de Lisboa. (p. 361)

(..) Breves traços
de memória invadem fúteis acontecimentos
pelos dias, transformam-se em poemas (p. 358)

(...)... gostavas
mais das coisas todas quando descobrias
um verso novo (p.368)

A história que apresenta, marcada por *desastres, golpes levados fundo*, é uma história sem transcendência, como na alegoria benjaminiana:

Na alegoria, a história é sem transcendência, é a história de uma queda dolorosa que invade o pensamento. Nela há uma irreduzível contradição entre a perda do sagrado enquanto significação estável e uma carga de significação indefinida em torno de cada coisa. Não há mais a evidência dos signos divinos, de uma ordem absoluta de natureza: a própria história se converteu em natureza. (...) Não havendo mais um centro fixo no mundo, todas as coisas caem no vazio onde nada pode sustentá-las ou orientá-las.⁴³

O desastre nomeia a perda do sagrado, a idéia de significação estável aliada à idéia de significação indefinida ao redor de cada coisa (a luz imprecisa, a insistência nas alusões a referentes alados — a borboleta, o melro.) A dúvida, a melancolia, a experiência do risco são marcas desse sujeito narrador, sabedor de que a dúvida é necessária para gerar a consciência. O reencontro com a infância atualiza o mito de que as sensações e imagens são elas próprias realidades.

4. Pactos intertextuais

Julia Kristeva, ao divulgar o conceito de intertextualidade,⁴⁴ destaca a importância da camada textual preexistente ao texto e a preocupação da crítica em perceber essa relação, seja diretamente referida, seja como parte da herança cultural. A escrita intertextual de Helder Moura Pereira, ao estabelecer pactos sintáticos ou semânticos com outros textos, revela ainda a cordial relação da poesia das três últimas décadas com a tradição, aspecto atrás referido por Fernando J. B. Martinho. Ao questionar a ideia de originalidade, os poetas de *Cartucho* optaram pela aura do provisório e da alusão. No caso do autor de *Gestos de miradoiro*, o próprio teor metonímico de sua escrita atende a um processo intertextual, na medida em que incorpora outras vozes e dicções poéticas.

Camilo Pessanha⁴⁵ imprimiu no reduzido número de poemas que publicou o selo de extrema sofisticação de recursos expressivos. Aliava ao domínio requintado da técnica do verso a renovação do ritmo, o sugerir sem dizer, o dinamismo, a fluidez, a surpresa vocabular, na melhor lição verlainiana e uma atenção especial à estética do olhar. Em seus poemas, são constantes as alusões aos olhos (*febris, abertos, cismando, cansados, apagados, refletindo, meus olhos querem desposar-te*), uma das raízes de uma *poética da visualidade* que atravessa inúmeros textos pré-modernos e modernos. De Cesário Verde (a vibração comovida diante das crianças pobres: *vejo-os*, no poema “Em petiz”) a Álvaro de Campos (na “Ode triunfal”: *Ah, olhar é em mim uma perversão sexual*), a estética do olhar é uma reação à primazia da metáfora e do símbolo que tanto marcou a poesia dos decadentes. Constitui uma tendência da poesia europeia atual, em especial da poesia inglesa de W. Auden e Philip Larkin. Alberto Caeiro (*Eu nem sequer sou poeta: vejo. (...) Vi como um danado.*); Sá-Carneiro (*Só de ouro falso os meus olhos se douram*). A visualidade se revela no primeiro livro de Moura Pereira:

Anoto as breves imagens que os olhos puderam reter, são outros pormenores do dia que me vão despertar para o tempo a repartir. (p. 30)

As coisas que se vêm deixadas ao acaso
sobre uma mesa, sobre o chão quase sem cor,
são as que temos olhado ao longo dos anos
através das conversas, dos sorrisos, de como começa
o dia. (p. 31)

Ainda que o sujeito poético, num poema de *Gestos de miradoiro*, afirme: *as memórias / são mais que os sinais pendurados / ao longo das paredes, não descrevo / o que vejo* (p.196), no fragmento 13 de *O amor desta morte* se confere mais crédito à visão do que ao sentimento: *Descreve o que vês, não / o que sentes* (p.257).

Maria Teresa A. Nunes, na resenha referida, articula a lucidez a *uma espécie de inclemência do olhar do poeta sobre as mesmas memórias*.⁴⁶

Outra aproximação entre Camilo Pessanha e Moura Pereira incide na articulação entre prazer e morte e na preferência pela representação metonímica. A busca do desejo acaba por cristalizar-se em discurso especular, pela contaminação mitológica no poema “Esvelta surge”. Isto se deve à certeza (para o sujeito de Pessanha) de que as experiências de prazer físico quase sempre deságuam em repressão erótica, motivada pelo medo da desintegração íntima.

Esvelta surge! Vem das águas, nua,
Timonando uma concha alvinidente!
Os rins flexíveis e o seio fremente...
Morre-me a boca por beijar a tua.

Sem vil pudor! Do que há que ter vergonha?
Eis-me formoso, moço e casto, forte.
Tão branco o peito!- para o expor à Morte..
Mas que ora — a infame! — não se te anteponha.

A hidra torpe!...Que a estrangulo... Esmago-a
De encontro à rocha onde a cabeça te há-de
Com os cabelos escorrendo água,

Ir inclinar-se, desmaiar de amor,
Sob o fervor da minha virgindade
e o meu pulso de jovem gladiador.

O conflito entre a pulsão erótica e o recalque se evidencia na primeira estrofe, no uso dos pronomes pessoais: Vênus, a imagem feminina *surge* (3a. pessoa) numa concha fria. Enquanto corpo palpitante, a mesma imagem é indiciada como tu (*morre-me a boca por beijar a tua*). O processo de aproximação e distanciamento, contíguo à idéia de prazer/repressão, aquecimento/esfriamento, é reforçado através das metonímias que remetem ao objeto do prazer: *concha alvinitente, rins flexíveis, seio fremente*. O ser que sai da concha é um ser misto (humano e animal) e o que seria o berço natural de Afrodite carrega também a idéia de espaço fechado da morte. Das metonímias associadas ao sujeito lírico — *boca, peito, pulso* — as duas primeiras insinuam a imagem da morte associada à luta pelo prazer (a boca exala o último suspiro, o peito identificado com ânimo, coragem). A última metonímia — *meu pulso de jovem gladiador* — suscita contigüidade com falo —, reforçada pela etimologia de gladiador.

O sujeito lírico vê-se hesitante diante do corpo e teme a perda da pureza. O processo esfriamento/aquecimento possibilita a mutação: a imagem feminina, antes vista como deusa intocável, transforma-se em serpente. A mulher hidra, de sete ou nove cabeças e bocas, portanto castradora, constitui ameaça. A imagem da hidra põe em cena dois signos: Vênus, imagem feminina idealizada, espelhada na Virgem cristã que pisa na serpente, e Eva, a sedutora. A duplicidade na natureza feminina (Afrodite/hidra) remete à mutação do masculino, agora espelhado em Hércules, o gladiador que mata a hidra. O medo diante da serpente devoradora é escamoteado ambigüamente pela agressividade: a mesma coragem para ultrapassar as interdições é usada para a pulsão de morte.

Para se defender do próprio desejo, ser herói de si mesmo, a figura masculina, transmudada em Hércules, destrói o objeto do desejo: a relação erótica transforma-se em relação de morte.

Em *Sedução pelo inimigo* o sujeito lírico realiza, através da memória, como já se viu, dupla deambulação: pela cidade e pelo corpo amado. A metonímia usada para percorrer e decompor a cidade (*esquinas, ruas, loja de modas, pensões*) também é usada

para percorrer e decompor o corpo amado (*teus gestos, teus dedos, teus olhos, teus braços, tuas mãos*) aproximando os dois poetas.

Uma imagem do último soneto de “Caminho”, quando os caminhantes se separam — *Cada um por seu lado!...Eu vou sozinho* — reaparece num texto de *Sedução pelo inimigo:...Não é preciso inventar / a distância, cada um para seu lado/ a ir ter com as coisas que conhecemos/ há tanto tempo* (p.152).

Num país em que a tradição poética acompanha o surgimento da idéia de pátria (um rei entre os trovadores medievais), o discurso poético de Cesário Verde,⁴⁷ em que pesam a atenção ao objeto e as cristalizações de aspectos da realidade, é de uma novidade assombrosa. O esgarçamento da subjetividade, presente mas sempre mutante na máscara narrativa, revela a preocupação em ver e contar o que viu, entre o devaneio e a reflexão, entre a pintura e o gracejo. De costas para o mar, voltado para o continente, a cidade, (o seu outro está no mesmo mundo do sujeito representado), Cesário Verde escreve o seu “Sentimento dum ocidental”, em homenagem a Camões, numa época em que as *glórias passadas e os varões assinalados* são apenas memória, insinuando que os filhos das varinas vão morrer nos naufrágios heróicos.

Num poema de *Os tranqüilos sobressaltos — Dia violento na cidade, corpo forçado* — um cenário urbano com alusão à estátua do Adamastor (de onde se avista a Doca de Alcântara), a barcos e a objetos da construção civil estabelece relações com algum cenário aludido no poema de Cesário Verde:

...Assim recomeço lances
de paciência, venho da rua a assobiar
com o saco do pão entre as folhas
da estação. Não sei como trazes agora
o corpo, está tudo tão calmo, um pouco
abaixo do Adamastor os grandes martelos
fazem eco nos grandes barcos, sobre o chão
as latas de tinta, parafusos, chaves,
a cartolina enrolada, a silhueta
do teu corpo nos limites do giz
como um peso morto, a minha vida. (p.82)

Toda citação é uma leitura crítica do texto citado. O famoso verso — *um parafuso cai nas lajes, às escuras* — em que o objeto funciona como o equivalente real da subjetividade, tem suscitado inúmeros ecos na poesia portuguesa. O cenário urbano, grandioso até nas misérias no texto de Cesário, recebe aqui um tratamento coloquial, é cenário de um cotidiano comum: o retorno a casa com o embrulho do pão e dos jornais, o cenário ruidoso do cais, objetos (*parafusos*) misturados às reflexões pessoais.

Essa atenção ao mínimo, ao periférico, ao abandonado, ao esboço, ao *miradoiro* (e correlato desinteresse pela grande verdade, pelo centro, pela arquia) encontra afinidade com a lição do *contorno, do recanto, da magnólia*, de Luiza Neto Jorge: a *exaltação do mínimo*.⁴⁸ Essa poesia do mínimo remete à herá *que uma vez uma criança trouxe e entre tijolos e sapatos velhos nasceu* (p.220). Esta poesia *precisava de poucas palavras* (p.225), como a herá *é um pormenor; nenhuma atenção / pedia para si* (p.220).

Algumas aproximações são feitas com o texto de Fernando Pessoa:⁴⁹ no poema final da coletânea — intitulado *Embryo* — é glosado um verso de “Tabacaria”: *Seria agora fácil dizer / come chocolates...* (p.633). A referência à rua, explorada por todos os heterônimos, em especial em poemas da última fase de Pessoa — *Vou com passo de ir parar / Pela rua vazia.(...) Qual é o instinto que fica esquecido / Entre o passeio e a rua? No meio da rua / (Que é, aliás, o infinito) / Um pregão flutua / Música num grito.* — tem paralelo na poesia de Moura Pereira, voltada para a modernidade e o cotidiano. Alguns momentos:

...Pudesse eu propor-te
vida menos igual, outras iguais obrigações.
Havias de rir, sair à rua, comprar o jornal. (p. 17)

...Este relato hesita
entre a saudade e a aceitação, olhamos
o pesado alcatrão das ruas, a fala
inútil dos amigos longínquos chegando
na verdade de outra razão
para o trabalho e o vão empenhamento

da família, tédios escondidos
no centro dos dias. (p.55)

À noite
começa o teu dia e o meu destino, fecho
as janelas onde bate o lixo
da rua... (p. 64)

...venho da rua a assobiar
com o saco do pão entre as folhas
da estação. (p. 82)

Vinte e dois de janeiro, pensão setubalense
devo lá ter estado. A cama de casal dando
para uma rua estreita, a loja de modas
um pouco mais acima, ainda hoje passei
a imaginar onde estive. (p. 146)

Ainda existem as ruas onde por acaso
nos encontrávamos? (p.159)

No buraco dos canos
deixaste a rua cair. (p.427)

Pela rua lendo a tua carta e a chuva
mais sendo do que a água sinal

de um país conhecendo o misterioso dom
de necessárias cadências. (p. 510)

A rua é uma palavra de rica polissemia, seja como espaço de inserção na modernidade (*Ode triunfal*, de Fernando Pessoa), como inscrição de uma identidade nacional ou convite à *flânerie* (alguns versos de João M. Fernandes Jorge — *O vento que se levantou na rua de Tottenham...*, *Ontem corri as ruas de Lisboa*).

A imagem semelhante do cavaleiro visionado (em Pessoa e Moura Pereira) reelabora o sistema de trocas e mútuas ressonâncias entre os textos:

Vi passar, num mistério concedido, / Um cavaleiro negro e luminoso... Fernando Pessoa.

É a noite, podemos sonhar / com um cavaleiro sem fadiga / já sem olhar o caminho / onde o cavalo segue. (p.233)

Fernando Pessoa e Moura Pereira encontram-se ainda no uso de certas palavras: numa estrofe do poeta ortônimo, lemos — *Venho de longe e trago no perfil / Em forma nevoenta e afastada / O perfil de outro ser que desagrada / Ao meu atual recorte humano e vil*; em Moura Pereira, num de seus livros mais recentes, lemos: *Arte, sim, / conheço alguma — com rosto, / um digno rosto, afastada / e dentro, dentro, dentro.*⁵⁰

A imagem do labirinto de Sá-Carneiro (*Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto...*) retorna em Moura Pereira: *Perdi-me / neste labirinto, devo / pouca coisa à poesia / e a esse corpo/ que fala.* (p. 571)

A palavra pássaro, de imediato associada a vôo (recorde-se o belo verso de Antônio Franco Alexandre — *o livre vôo frio: poema*) é com certeza uma palavra recorrente em textos poéticos e ficcionais. Lembre-se o título de um livro de poemas de Adolfo Casais Monteiro — *Vôo sem pássaro dentro*. Em Luiza Neto Jorge, lemos: *Despertei / com o pássaro longínquo / um rumor de fome/ no seu olho fito*. Em João M. Fernandes Jorge, lemos: *Eu queria saber o nome deste pássaro...Aquilo que / distingue a palavra ave da palavra pássaro...* Em “Grafia 1”, Fiamma H. Pais Brandão escreve: *água significa ave*. Num poema de Moura Pereira, os versos *É quando canta / um canário, só assim se sabe que é um macho...*(p. 54) estabelecem um diálogo sintático com os seguintes versos de Eugênio de Andrade: *É quando a chuva cai, é quando / olhado devagar que brilha o corpo*.

O uso da palavra pássaro num poema de *Sedução pelo inimigo* — *Desce sobre os campos um pássaro de luz, / os meus campos, a esta luz os fios de água / vistos onde começa a viver a terra. (...)* *À luz das velas coses as redes de suster / o tempo, chega pela noite um pássaro/ atravessado pelos raios, traz chumbadas/ nas asas, foi inventado nas histórias / e nos desenhos, a cidade longe, ao pé do mar* (p. 139) — sinaliza uma leitura ampliada do pássaro de resina de Herberto Helder: *E peço ao vento: traz.do espaço a luz inocente / das urzes, um silêncio, uma palavra; / traz da montanha um pássaro de resina, uma luz / ver-*

melha.⁵¹ De luz ou de resina, os dois pássaros fazem parte de uma cosmogonia erigida entre a luminosidade profética e os apelos aos elementos terrestres e duráveis.

Alguns diálogos com a literatura universal se destacam. Como o realizado no poema “Outra reflexão de M. L. B” com lugares do pensamento rilkeano (aqui, referido através do romance *Cadernos de Malte Laurids Brigge*) — o confronto entre o visível e o invisível, a noção de metamorfose intrínseca à existência, a complexidade do ser, a busca de salvação pelo amor:

No fim o segredo perto da terra
já não é um indício de mistério.
No sentido da estrela mais um
olhar cobre a distância que nunca
mais diminui, o que não tem asas
segura-te os joelhos, ordena
sem voz que no chão permaneças.
Impedido de voar irás lembrar
como eram os primeiros sonhos,
o cansaço de um jogo, a febre
de muitos dias, o ar de minérios
carregado. (...) (p. 272)

O gosto pela mágoa e certa atmosfera lutuosa, além da dimensão dialógica da poesia de Moura Pereira, traem uma leitura de Ian Hamilton:

ΕΡΤΑΪΟ

O aroma de rosas velhas e tabaco
Faz-me regressar.
Há quase vinte anos
Que não nos vemos
E a nossa desapegada paixão continua.

Foi isto que me deixaste:
A mão, entreaberta, imóvel
Sobre uma colcha verde.
O bastante para erguer
Alguns poemas melancólicos.

Se então eu te houvesse tocado
Um de nós podia ter sobrevivido.⁵²

Moura Pereira usa uma epígrafe de Ian Hamilton (*Ah, listen now/ Each breath more temperate, more kind/ More close to death*) no volume *Eliot e Larkin no comboio para Hull*, onde é mais visível a presença do poeta inglês:

Que voz profanaste? Como
te deste à dor destas estradas
luminosas? (...)
E oiço
dizer que o corpo se prestou
à profanação, tombou em estradas,
demorou nos meses. Deixou-me
aqui a escrever mas a noite
é longa e não perdoa. (p. 525)

A forte motivação anglo-saxônica desta poesia talvez se explique, além do gosto e da formação acadêmica, pelo fato de o autor ter residido dois anos em Londres, como leitor de português do Kings College. De Larkin (com seus cemitérios de automóveis e canais poluídos), é provável que terá herdado a proximidade com o real (estreitas escadarias, praças com estátuas oxidadas pelo tempo, típicos cenários lisboetas), um real que ameaça desmoronar na sua aspereza histórica:

Vou pelo meio
da manhã, ainda
o primeiro fumo
não cresceu por este
queimado asfalto.
Leve bruma
no encontro das ruas,
subterrâneos trabalhos
pela medida da terra.
Atravesso a fonte
para o outro lado
da praça, a estátua
verde vê como vão

cair no pó os fios
de água. Regresso
entre as asas pretas
dos pombos, no inevitável
muro entre as casas,
apagam-se nos olhos
as luzes das montras,
no reduzido empedrado
tocam-se os passos. (p. 352)

5. Poesia e conversação

O universo íntimo da casa é construído em resistência ao discurso hipotético que suspende a morte, como forma ambígua de possibilitar a fruição cultural e o descanso. Por extensão, o sono e o sonho — *uma casa para ler/ e deitar*:

Escutas estas palavras como água
recompondo-se da força do vento. Se a morte
estivesse finalmente encontrada não teríamos
um mar para ver, ruínas onde procurar
moedas, uma árvore imensa caindo
lentamente. Assim há uma casa para ler
e deitar, os secretos meios da vontade
estão ao lado dessa casa, talvez uma carta
traga a vontade de outro corpo.
Trocaremos de enganos e ainda assim
cada um com o seu, teus braços
onde por vezes inclino a face. Deles vem
a erosão de uma só vez, podes aguardar
protesto, o leve chamamento, o olhar
reconciliado com teu olhar. Como se era
ao mesmo tempo seguro e ávido? (p.15)

Este é o primeiro poema do primeiro livro, *Entre o deserto e a vertigem* (Coimbra: Centelha, 1979). É o início de um longo diálogo entre o sujeito poético e uma segunda pessoa, um interlocutor ou alocutário (o outro, o parceiro, o próprio sujeito). As inúmeras faces assumidas pelo discurso amoroso, flagrado entre a avidez da ausên-

cia (*o deserto*) e a presença vertiginosa do objeto amoroso (*a vertigem*), se fazem presentes. *O deserto* — pergunta Derrida — *não seria uma figura paradoxal da aporia?*

Não há passagem traçada ou certa, não há, em todo caso, estradas, somente pistas que não são vias confiáveis, os caminhos ainda não estão abertos, a menos que a areia ainda não os tenha coberto. Mas a via não-aberta não é também a condição da *decisão* ou do *acontecimento* que consiste em abrir a via, em transpor, portanto, ir além? A transpor a *aporia*?⁵³

A inscrição do desejo como possibilidade vem indiciada através de uma condensação específica de *escutas estas palavras*: uma carta. Importante na poética de Moura Pereira, enquanto conversação escrita, a correspondência literária possui rica tradição na literatura ocidental (*As ligações perigosas*, de Laclos, *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau) e em especial na portuguesa (*Cartas portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado no século XVII, e as famosas *Novas cartas portuguesas*, 1972, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa). Para Barthes, a dialética particular da carta de amor reside em ser simultaneamente *vazia (codificada) e expressiva (cheia da vontade de significar o desejo)*.⁵⁴

O texto elabora ainda uma analogia entre dizer/escrever, com os naturais desdobramentos (ouvir/ler), atualizando a volúpia infantil do adormecer ouvindo histórias, levando-se em conta a proximidade dos interlocutores *-teus braços/ onde por vezes inclino a face*. Na realidade, um discurso sobre a linguagem, empenhado em debater os próprios limites. Limites às vezes contraponteados pela necessidade simbólica de fixar os momentos partilhados a dois, em contrapartida ao desolado abandono. Em última instância, os limites da própria literatura.

Esse discurso quase sempre magoado elege o corpo como significante preferencial. A carta é veículo de comunicação e erotismo (relações afetivas trocadas à distância). Casa é lugar de leitura, sonò, segredo e escrita. Também ela, a escrita, é tributária da crisão e do movimento, hesitando entre bruscas alterações e precá-

rias certezas. Ameaçada pela vertigem, pela avidez, vê, recolhe, busca, apreende pequenos indícios.

Reconhecer outrem é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade. A linguagem é universal porque é a própria passagem do individual ao geral, porque oferece coisas minhas a outrem. Falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum.⁵⁵

O erotismo da carta vem contrapontado por lembranças e cenas de um passado partilhado. O corpo é um desses indícios, fragmentado em breves apreensões — *teus braços, teu olhar*. A linguagem do inconsciente (como a do sonho) processa-se através do deslocamento. Para Barthes, ora o objeto metonímico é presença (gerando alegria); ora ele é ausência (gerando tristeza).⁵⁶

A sensação de proteção e segurança não é duradoura, está prestes a desaparecer — em desequilíbrio com a queda lenta da imensa árvore atrás referida. A erosão que vem dos braços é uma imagem condensada / contígua à agitação provocada na água pelo vento. Barthes: posso fazer tudo com minha linguagem, mas não com o meu corpo.⁵⁷

Articuladas à água, estas palavras mantêm um diálogo com um dos mais significativos morfismos de Fiama — água significava. ⁵⁸ A relação de casa com erotismo decorre, na cultura ocidental, da insistência na privacidade, uma das características do comportamento humano.⁵⁹

O final do poema evoca, na vertente simbólica, a relação com o Pai (relação de poder, calcada na lei), idéia acentuada pelo centramento da casa. Toda tentativa de instalação do outro no lugar do Outro é uma exigência do nível simbólico, ou da estranha adição $1+1=3$.

Para Lacan, se o sujeito fala, se ele se dirige a um receptor, é porque não encontra em si o significante capaz de dar sentido à sua própria fala, e o procura no outro, para que o outro, que também o não possui, lho conceda: amar é dar o que se não tem.⁶⁰

A figura axial da imensa árvore caindo, ao mesmo tempo em que põe em circulação os três níveis do cosmos (o subterrâneo das raízes, a superfície dos troncos, as alturas dos galhos superiores) indicia a sensação do abandono amoroso, da perda.

As palavras estão no poema aparentemente como areias abandonadas por ondas em praias selvagens. Dentre as inúmeras acepções que possa ter o tu a que se dirige a pessoa do poema, com quem essa pessoa dialoga, numa suposta praia de palavras, pode ser vista a figura do precursor poético. A teoria da influência de Bloom assegura que todo poeta está preso numa relação dialética (transfêrência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou outros poetas.⁶¹ O sujeito poético de Moura Pereira aproxima-se de um dos mistérios da escrita poética — o mito de Narciso não está ausente da imagem das palavras (a expressão possível) recompondo-se da força do vento. O olhar-se a si mesmo enquanto se escreve, ver-se projetado em águas revoltas pode sugerir o diálogo com o próprio mundo esfacelado. Ler o mundo, ler o outro, ler-se a si mesmo são movimentos análogos. Lugar de ler o mundo, a *casa* é também o lugar de ler o outro: *talvez uma carta/ traga a vontade de outro corpo*.

As condensações ora se fazem por contigüidade (força do vento/erosão súbita dos teus braços), ora se fazem por oposições (lentamente/ de uma só vez).

Existir a casa é resistir também à morte. A casa possibilita, na medida em que favorece a intimidade das relações, a rede de metonímias relacionadas com o corpo. Para Levinas, a morada, ultrapassando a insegurança da vida, é um perpétuo adiamento do prazo em que a vida corre o risco de soçobrar.⁶²

Espaço exemplar da representação da privacidade e do recolhimento, a casa constitui o lugar privilegiado em que o sujeito se abriga e inicia sua relação com o mundo. Nas palavras de Levinas:

O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da atividade humana, mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que se manifeste apenas como mundo, realiza-se como casa.⁶³

Nada mais natural, portanto, que a casa e seus objetos funcionem como metonímias de estados e emoções do sujeito que a habita. Nesse sentido aponta esta reflexão de Levinas:

O movimento pelo qual um ser constrói a sua casa abre-se e garante a interioridade, constituindo-se num movimento pelo qual o ser separado se recolhe. O nascimento latente do mundo dá-se a partir da morada.⁶⁴

Presença fundamental na poética de Moura Pereira, a casa assume inúmeras conotações. Indiciada pela primeira vez nos versos iniciais de seu primeiro livro, o motivo da casa nele retorna várias vezes:

Porque te trouxe a uma casa comum/ ficarei na casa/ quem soube dos desejos/ deixou-se ficar (...)/ quando anoitecer vamos ver/ as árvores cercando a casa (p.21); Mão estendida para o que resta/ de sua casa (p.35), Algumas dúvidas fora do ar tenso/ da casa (p.36), e as últimas despedidas/ já mostram a tua casa ao longe (p.40) De ti ficou entre estas sombras/ toda a casa (p.44).

Na grande maioria, as referências a casa estão associadas a espelho e simulacro dos sujeitos envolvidos na relação amorosa. O motivo da casa retorna, obsessivo, em *Gestos de miradoiro*:

A mágoa é um vício, a ele volto
pelas madeiras desta casa (p. 196)

Através das madeiras da casa, chega-se a outro poema:

A madeira corre sobre os ferros
e no tecto a flor cromada
escurece. Procurando a cor, o ar
de inverno, a passagem dos corpos,
não há quem não procure a janela.
Um véu de baixas névoa cobre
a cidade, à altura dos olhos
no meio da luz verde eu quero ver
outros sinais, a pressa de chegar
já não sei onde, o fim da linha,
o número sobre o fundo negro e eu

de regresso ao sítio de onde começa
o dia. A madeira range sobre
os ferros, se tudo demora
é porque o vento se afastou
dos seus vales, chegou aqui, a este
rosto, criou uma fina areia
sobre a pedra da casa. (p. 189)

A associação metonímica da casa ao sujeito acontece, como se vê, num discurso de alta voltagem imagética e simbólica. A devastação da casa é a devastação do sujeito. Os elementos causadores da desintegração, do vazio da casa estão articulados à idéia de abandono e impasse que envolvem o sujeito. O escuro toma conta simultaneamente do sujeito e da casa, associando-se ainda à idéia de obscurecimento da cidade, coberta por um véu de baixas névoas. Casa, sujeito e cidade se identificam por indiciarem as ações e estados contíguos à idéia de vazio, desintegração e abandono.

A alteração de sentido observada nos versos iniciais e finais (*A madeira corre/A madeira range*) é provocada pela substituição do verbo. Como já se viu, o deslocamento é uma das operações estudadas por Freud como uma das formas de linguagem do inconsciente.

O estrato fônico revela um cuidado minucioso (uso de ecos, hábeis associações, ressonâncias, aliteraões) configurando um estatuto quase arquetetônico. A capacidade de fazer associações (nada obriga o homem a fazê-las) libera o sujeito da aderência ao real. Os efeitos sonoros alcançados pelos ecos (*vêu/ névoa, ver/verde, fim da linha/fundo negro, sobre/ cobre, se afastou/criou*) são surpreendentes. Reiterado quatro vezes, o conetivo *sobre* é ecoado em *cobre*. A aliteração das consoantes vibrantes velares e das chiantes imprime um ritmo vertiginoso ao texto que ainda joga com inesperadas associações semânticas (*olhos/ janelas, luz verde/ outros sinais, à altura dos olhos/ baixas névoas*).

O universo poético mais uma vez se revela como produto de uma construção de linguagem, a partir dos significantes e da materialidade das palavras. A forte carga depressiva decorre de uma subjetividade que se desnuda na linha do confessionalismo e da

elaboração dos significantes. Neste sentido se lê a advertência do sujeito — *amo-te, mas não posso ser romântico* (p. 181) A respeito das relações linguagem/ mundo, leia-se o que afirma Antonio Guerreiro:

O texto tende, assim, a fechar-se interminavelmente nos limites de si próprio, tornando impossível toda a hipótese de sentido que não seja reconduzido à sua esfera de imanência, que tudo abrange e arrasta para o seu centro. (...) A escrita — o Texto — torna-se, então, uma prática significativa, um ilimitado processo, onde o que adquire densidade e, por assim dizer, realidade é a própria linguagem.⁶⁵

O demonstrativo associado a rosto — *este rosto* — além de apontar para o mais imediato e próximo do sujeito, nomeia aquela concretude do ser que se define pelo frente-a-frente com as coisas e os seres do mundo.

O rosto é presença viva, é expressão. A vida da expressão consiste em desfazer a forma em que o ente, expondo-se como tema, se dissimula por isso mesmo. O rosto fala.⁶⁶

O leitor dessa poesia não se assuste ao se deparar com uma figura até hoje alijada dos cânones literários, o delírio, que não se confunde com a automação surrealista... *no meio da luz verde eu quero ver/ outros sinais, a pressa de chegar/ já não sei onde, o fim da linha/ o número sobre o fundo negro e eu/ de regresso ao sítio de onde começa/ o dia.*

As pensões referidas nesta poesia passam a ter o estatuto de casas degradadas, lugares de encontros e dormidas. Lugar de dupla leitura — de si e do mundo — a casa é também testemunha do trabalho poético. Este, tal como o vento que cria uma fina areia sobre a pedra da casa, elabora um universo fluido e translúcido como as palavras, mas transformador. Abrasiva como o fogo, a areia também purifica como a água.

6. Poesia e desejo

Uma dialética do desejo, depreendida das raras alusões feitas por Marx, orienta-se basicamente a compreender a ambigüidade da

inserção do homem na vida em geral. A existência humana, ao se confundir com a consciência da vida, nutre-se da instauração das diferenças e das separações. O homem situa-se no mundo, mas ignora essa inserção. De acordo com Bornheim:

Tenho consciência da vida, o que significa que a consciência me separa da vida universal, e, em segundo lugar, o desejo deseja, isto é, ele esquece a vida universal que era vivida enquanto já esquecida, e entrega-se à experiência de desejos particulares. A separação acontece, pois, em dois níveis: como separação da vida universal e como particularização do desejo numa seqüência de desejos separados.⁶⁷

Num itinerário sem limites, o homem deseja e consome o que deseja. O desejo vive à custa da afirmação do objeto num primeiro instante: quer o objeto que ao ser consumido nega-se a si mesmo. O tema da morte, importante no pensamento hegeliano, instala-se. A continuidade do processo dialético aponta para a absolutização do desejo. O segundo instante desse processo interminável de desejo e morte — antítese — faz a consciência perceber que o que realmente ela deseja não é o objeto, mas o próprio desejo.

O desejo deseja o objeto tão somente para poder desejar. Digamos que, de tanto desejar, instaura-se essa espécie de vício, que exige que o desejo seja desejo de si mesmo: o objeto, então, não passa de um meio para que o desejo possa ser.⁶⁸

Bornheim assinala a rasura da palavra *desejo* nos textos de Marx. Encontra nos *Manuscritos* de 1844 algumas alusões à palavra paixão, como nesta:

O homem, como essência sensível e objetiva, é uma essência passiva, e como essa essência recebe o seu sofrer, ela é passional. A paixão, a *pasio*, é a força essencial do homem que busca com energia o seu objeto.⁶⁹

Esta estranha citação de Marx articula-se à sua tese de que o homem se deixa explicar radicalmente pela categoria do objeto. O homem só se define como ativo porque ele é basicamente passivo: sofre a ação dos objetos. A partir dessa passividade é que se instau-

ra a possibilidade de ação. Marx discute pelo viés ontológico a relação homem/mundo. A dialética do desejo fica subentendida nas entrelinhas. O homem não poderia ser passivo uma vez que é essencialmente ação de desejar. O desejo pode ser visto como um dos elementos que explicariam o trânsito da passividade para a atividade (os outros seriam a consciência e a práxis). Acompanhando as pistas para uma dialética do desejo, conclui Bornheim:

O homem é corpo, e um corpo com a especificidade do humano, que deseja não apenas suprir as suas necessidades, como exige também sua renovação. O desejo se dá dentro de coordenadas históricas e sociais bem determinadas: observe-se, por exemplo, o desejo tal como acontece — e é explorado — dentro da sociedade de consumo. O desejo em si mesmo é desejo-no-mundo, e ele se transforma com o mundo. E, longe de ser mera passividade, assume sua própria iniciativa, além de se fazer acompanhar pela consciência. Vale dizer que o desejo está sempre ativamente presente nos processos de transformação do mundo e de sua história.⁷⁰

Enquanto produção, o desejo inscreve-se no materialismo histórico como condição fundamental da atividade humana. É uma das formas de transformar o sujeito e a sociedade.

A etimologia da palavra desejo aponta para a observação dos astros (sidera, conjunto de estrelas, constelações) e para a necessidade de deixar de observá-las (desiderare, cessar de olhar os astros). Marilena Chauí apresenta interessantes reflexões a partir dessa etimologia:

Cessando de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação. (...) Deixando de ver os astros, porém, *desiderium* significa uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, (...). Essa ambigüidade do desejo, que pode ser decisão ou carência, transparece quando consultamos os dicionários vernáculos, onde se sucedem os sentidos de desejar: querer, ter vontade, ambicionar, apetercer, ansiar, anelar, aspirar, cobiçar, atração sexual.⁷¹

O desejo aparece na psicanálise como carência, privação, ausência, falta, sintomas estreitamente relacionados com o corpo. A expressão da sexualidade profunda instaura uma potência significativa caracterizada pela relação simbólica, ou seja, a relação com o ausente. Conclui Marilena Chauí:

O obscuro objeto do desejo não é, pois, algo real como um objeto natural, mas um sistema de signos que forma o fantasma. Nascido de uma perda irreparável do objeto proibido pela censura (ou pela Lei, instância simbólica), o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis, procurando burlar a censura imposta ao desejante e ao desejado, poder de que dispõe graças à potência significativa do corpo. (...) A relação com a memória é relação com o tempo e o desejo se constitui como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, desligando-se do dado presente, encontrando mediações que o remetem ao ausente e abrindo-se para o que conhecemos como imaginário e simbólico.⁷²

Para Freud, o sonho, enquanto formação do inconsciente, é uma formação do desejo. O desejo é nele posto em cena, de forma alucinatória, de maneira mais ou menos disfarçada por causa da censura.

A poesia de Moura Pereira busca a pulsão erótica (desejar a sexualidade é a ação de desejar a sexualidade). Muitos de seus poemas são expressão dessa sexualidade sempre renovada, porque só assim consegue exilar a pulsão de morte. Uma sexualidade que se pretende produtiva, uma vez que possibilita a liberação do universo metafórico, de forma fulminante e fragmentária:

Que havia de verdade
na luz sombreada de azul
com que me visitavas?
Ou de laço atado
à testa a vontade rompendo
botões, pedaços de pano.
Ficavam as flores
com os pés arrancados

à terra, concha de oiro
em intervalos luzindo.
Quero-me assim e a ti
nos silvos entre as rochas
a boca branca de amoras. (p.184)

Como se exprime o desejo na poesia de Moura Pereira? A surpresa que anima seus textos, ao lado da distância irônica, é a explosão de emoções despertadas por um léxico aparentemente simples, num tecido verbal humilde, quase subterrâneo, mas plenamente apto para criar paradigmas fundamentais. Assim como estas *conchas de oiro*, as *flores com pés arrancados*, *boca (branca)* aberta ao prazer e à beleza. Tudo que possa entrelaçar idéias errantes de regresso às origens, exuberância de cores, vida, sedução, beleza e morte.

O texto põe em circulação imagens que operam em contraponto (homem/natureza), estabelecendo irradiações entre as pessoas e as coisas. A energia que faz a vontade romper botões articula-se às flores de pés arrancados — o universo participa da experiência amorosa. O ritmo leve e ágil tem seu suporte nas ressonâncias abertas das terminações das palavras (em -ade/-adas/-/ado/-adas/-oras) e nas ligaduras das sibilantes. As cores congeladas do presente (azul, ouro, branco, rubro) são alegres. A ambigüidade persiste: ecos sibilantes dos silvos (assobios) das serpentes ou dos silvos (sibilos) da ventania? Todo o poema é um esforço de recuperar o passado e antecipar o futuro — é retrospectão e prospecção. A última imagem, ao deslocar amores em amoras, boca rubra de prazer em boca branca de amoras aponta para o fervor desordenado, ingênuo (e doloroso) das primeiras experiências eróticas. A ambigüidade do sexo do parceiro faz parte da *luz sombreada de azul* do mar não nomeado e do clima de dúvidas e sobressalto. A cena fulminante muitas vezes se concebe como fundadora de um universo de terríveis forças primordiais — o vento, o fogo, a tempestade, o mar. A experiência de risco sugerida pelos silvos entre as rochas articula-se à proposta do texto de abertura: *corro por este/ risco: ousadia hesitando entre/ amor e textos.*

Trabalhada no melhor perfil dos anos 70 e 80, a linguagem reflete...*uma sabotagem modernista/ do Romantismo e esse alargamento/ do Modernismo na coloquialidade / que bate na melhor poesia actual*⁷³ em interlocução com o contexto poético, como sugerem os versos a seguir:

Previste este modo
claro, o corpo a meio
de uma geração
e de um destino. (p.541)

7. Poesia e melancolia

Entre os poetas surgidos em fins dos anos 70, Moura Pereira é o que mais se ressentia da temática melancólica, seja por contingências adversas na esfera metafísica (a insuñiência da razão), seja por limitações físicas (políticas, econômicas, sociais): *A mágoa é um vício, a ele volto/ pelas madeiras desta casa, as memórias / são mais que os sinais pendurados/ ao longo das paredes, não descrevo/ o que vejo.* (p.196) Considerar a mágoa um vício estabelece um jogo entre aquilo que simultaneamente provoca o desencanto e o prazer disso. A este respeito, lembre-se o que de sua poesia afirma Joaquim Manuel Magalhães:

Devemos agradecer ao quotidiano e à mágoa verbalmente ordenada deste poeta que seja um dos poucos que nos lembram a necessidade de a poesia escapar aos lugares-comuns do tempo.⁷⁴

A teoria da melancolia está estreitamente associada à doutrina das influências astrais. Walter Benjamin salienta alguns aspectos específicos do melancólico: a propensão ao luto, à meditação, o desinteresse pela vida, a inclinação para viagens exóticas, a influência saturnina que os torna apáticos, vagarosos, indecisos. O crítico alemão considera a “Melancolia” de Dürer um ícone da modernidade, por criar a sensação que assinala, ao mesmo tempo, o começo e o fim da tristeza.⁷⁵ Tal como a mágoa encarada como vício, fundindo

uma tristeza difusa numa sensação que voluptuosamente a vai saboreando.

João Barrento, em trabalho referido, articula a influência pessimista de Saturno ao fenômeno *fin-de-siècle* e ao momento pós-moderno:

Nela [na poesia portuguesa] se acumulam, subliminarmente, como convém à escrita poética, indícios vários da perda e da ausência (de mundos ou de patrimônios da memória pessoal ou colectiva), que se configuram em momentos nostálgicos e melancólicos e em poéticas de teor elegíaco.⁷⁶

Esta mágoa verbalmente ordenada mostra a clara sintonia entre melancolia e escrita, de vez que ambas trabalham com imagens. A melancolia, é sabido, constitui um dos traços dominantes da poesia portuguesa mais recente, como propõe o famoso poema “Princípio”, de Joaquim Manuel Magalhães:

(...) voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa,⁷⁷

A nova poesia se decide a pôr em prática um preceito já enunciado uma década atrás por Eugênio de Andrade, ou seja, *colher todo o oiro do dia/ na haste mais alta da melancolia*.⁷⁸ A melancolia (Eugênio de Andrade) e a mágoa (Joaquim M. Magalhães e Helder Moura Pereira) se tocam neste fim de milênio como “disposição e dispositivo, a uma vocação elegíaca que marca a sensibilidade dominante da actual geração da ausência.”⁷⁹ Fernando Pinto do Amaral, ele próprio autor de livro de poemas intitulado *Acédia* (1986), tem insistido no “tom saturniano a impregnar a sensibilidade de fim de milênio”.⁸⁰

O olhar (do) melancólico, enevoado pela mágoa, tenta salvar um real fadado a desaparecer, como forma de resistência à indústria da devastação e da perda:

(...)
O fogo onde tudo pode
viver está em arco

na linha da terra,
o gesto dominante era
evitar ao homem a
criação do mundo,
conseguiu pouco.
As crianças fingem
atenção, olham as
árvores queimadas
enquanto ouvem a prosa
transmitindo inúteis
saberes. Duas pedras,
esse primeiro fogo
de alegria, o declive
a que regressa esta
forma circular. Alma
este não saber a
razão do mundo? (p.281)

Deixando de lado a correspondência interdisciplinar (o filme *Under the capricorn*, 1949, de A. Hitchcock), o poema seguinte atesta o tom elegíaco recorrente em Moura Pereira, em que as idéias de imobilidade, desistência e fria aceitação da morte se conjugam numa atmosfera sombria, ainda que resignada:

Prepara-me o caminho: até onde
o mundo não alcança nem eu sei
ou é então isso o infinito. Quem
me canso, como oiço a cabeça
pesada, a imagem larga. Casa
ou telhado, vértice de lua ou apenas
os olhos apontando para onde
dentro é mais dentro e escuro.
A canção da sombra vê
que há um rosto vendo ao lado e um fio
de água passa, ao lado desse lado.
Tudo deve estar parado, agora
que conheço como desisti
do caminho e da fonte morta, tudo
dever ser de tudo prova, íngreme
no sentido do centro. Onde um vulcão
estremece a cinza também. (p.451)

Esta melancolia, causada às vezes pela perda (física ou emocional) de seres amados, pelas amizades que não mais se procuram — *...os amigos/ que se calaram.* (p.613) — ou pela impotência diante da morte (os constantes trabalhos de luto pela morte do pai), quieta-se com a possibilidade da escrita — (...) *sabia dos melhores poemas só/ escritos no meio da tristeza/ e do desalento.* (p.18) (...) *Estou só/ nas palavras/ e tenho medo.* (p.41) Quando, além da possibilidade da escrita, nada mais resta, a melancolia parece segredar a magoada hipótese de que se perde o que estava perdido ou à perda destinado.

Notas

¹ NUNES, M. Teresa Arsênio. Hélder Moura Pereira, *De novo as sombras e as calmas. Colóquio/letras 127/128.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993, p.276-277:

“É esse o tom próprio das elegias — porque de uma longa elegia aqui se trata. E o da saudade, o que à partida permite, sem dúvida, colocar a poesia de Hélder Moura Pereira numa linha de continuidade da tradição lírica portuguesa. Porque, mesmo para quem — como é o caso de quem escreve este texto — se recusa a aceitar a muito popularizada teoria que mitifica um sentimento natural e universal como exclusivo nacional, parece ser claro um pendor português para não só invocar mas *dizer e nomear* aquilo que noutras línguas tem nomes mais equívocos mas talvez igualmente próximos da melancolia; e parece ser também clara, na colectânea que aqui se aprecia, esse muito característico sentido da perda, esse reincidente retorno ao objeto da perda.”

² BARRENTO, João. O astro baço — a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. *A palavra transversal — literatura e idéias no século XX.* Lisboa: Cotovia, 1996, p. 86.

³ AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p.184. O estudo da melancolia e suas relações com a literatura é melhor desenvolvido, entretanto, em outro volume de ensaios do mesmo autor — *Na órbita de Saturno.* Lisboa: Hiena, 1992.

⁴ NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 23.

⁵ PEREIRA, Hélder Moura. Nas pétalas de uma flor. *Jornal de notícias,* Porto, 9 nov. 1996

- ° COELHO, Eduardo Prado. *Tudo o que não escrevi*. Porto: Asa, 1994, p. 201.
- ⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 151.
- ⁸ PEREIRA, Hélder Moura. *Feuille de vent amour*. Bruxelas: Orfeu Liv. Portuguesa, 1995 (prefácio).
- ⁹ COELHO, Eduardo Prado. Hélder Moura Pereira, *Esta passagem*. *O Expresso*, Lisboa, 5 abr. 1986.
- ¹⁰ A título exemplificativo, cito passagens em que a criação do entrelugar é explícita:
Este relato hesita / entre a saudade e a aceitação (p.55), *Uma /papoila assim entre uma água/ parecida com o mar e a tinta/ roxa rasgando o papel*. (p. 212), *A sombra/ do fim da tarde entre mar/ e rio* (p.214), *Uma coisa entre o sonho / e o real...* (p. 236),... *apenas ficam restos/ entre longas omissões e um amor ausente*. (p. 259),... *entre luz / de lamparina e um desejo/ mortal ficava uma antiga caneta/ e dois dedos de fuligem*. (p. 265)
- ¹¹ FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Ed. standart brasileira das obras de Freud, 18).
- ¹² LACAN, Jacques. O seminário sobre *A carta roubada*. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ¹³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989, p. 197.
- ¹⁴ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 363.
- ¹⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 3a. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 44.
- ¹⁶ MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986, p. 159.
- ¹⁷ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 89-90.
- ¹⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa:A Regra do Jogo, 1981, p. 268.
- ¹⁹ JORGE, João Miguel Fernandes. Nota. In: _____ *Obra completa*. v. III, 2a. ed. Lisboa: Presença, 1988, p. 145-146.
- ²⁰ BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Colóquio/letras 33*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1976, p. 91-92.
- ²¹ PEREIRA, Hélder Moura. *Feuille de vent amour*. Bruxelas: Orfeu Liv. Portuguesa, 1995 (prefácio).
- ²² NAVA, Luís Miguel. AA. VV. *A phala: um século de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 157.

- ²³ MARTINHO, Fernando J. B. *Panorama da literatura universal. II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, p. 288.
- ²⁴ Para a história e avaliação dos grupos e revistas modernistas, consultem-se: AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991; SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio de poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986; CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973. GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989. ROCHA, Clara C. *Revistas literárias do séc.XX em Portugal*. Lisboa: INCM, 1985.
- ²⁵ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 115.
- ²⁶ MARTINS, Manuel Frias. Op. cit. p.130.
- ²⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 1991, p. 202.
- ²⁸ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 29.
- ²⁹ Ibidem, p. 32.
- ³⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva (et alii). Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- ³¹ VALLEJO, A. & MAGALHÃES, L. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 45.
- ³² Cf. BLOOM, Harold. *Poesia e repressão*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.143: “Qualquer definição da noção freudiana de repressão deve deixar claro que o que é reprimido não é o impulso instintual ou o desejo mas a sua representação numa imagem. A imagem reprimida não é totalmente confinada ao inconsciente, mas algum aspecto seu distorce, expande, intensifica o aspecto ainda aparente no consciente.”
- ³³ ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Presença, 1979.
- ³⁴ SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.46.
- ³⁵ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 155.
- ³⁶ LOURENÇO, Jorge Fazenda. Helder Moura Pereira, *Para não falar*. *Expresso*, Lisboa, 15 ago. 1986.
- ³⁷ COELHO, Eduardo Prado. Helder Moura Pereira, *Esta passagem*. *Expresso*, Lisboa, 05. abr.1986.
- ³⁸ ALBERTO. *O medo*. Lisboa: Contexto, 1991.
- ³⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? Folha de São Paulo, *Mais*, 25 ago. 1996.

- ⁴⁰ BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo — o paradigma da narrativa na poesia dos anos 80. *A palavra transversal*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 69-78.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 30.
- ⁴⁴ KRISTEVA, J. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- ⁴⁵ PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- ⁴⁶ NUNES, Maria Teresa Arsênio. Op. cit.
- ⁴⁷ VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Ática, 1992.
- ⁴⁸ JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- ⁴⁹ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982
- ⁵⁰ PEREIRA, Hélder Moura. *Nem por sombras*. Porto: Afrontamento, 1995, p.73.
- ⁵¹ HÉLDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 24.
- ⁵² HAMILTON, Ian. *Cinquenta poemas*. Trad. Nuno Vidal. Lisboa: Cotovia, 1995, p.37.
- ⁵³ DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Campinas: Papyrus, 1995, p. 34.
- ⁵⁴ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p.32.
- ⁵⁵ LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.63.
- ⁵⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. R. J.: Francisco Alves, 1991, p. 155.
- ⁵⁷ Ibidem, p. 90.
- ⁵⁸ BRANDÃO, Fiama H.P. et alii. *Poesia 61*. Faro, / Sem Ed./, 1961.
- ⁵⁹ COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992, p. 147.
- ⁶⁰ COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.561.
- ⁶¹ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.129.
- ⁶² LEVINAS, Emmanuel. Op. cit., p. 147.
- ⁶³ Ibidem, p. 135.
- ⁶⁴ Ibidem, p. 139.

- ⁶⁵ GUERREIRO, Antonio. A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira). *Colóquio/letras*. Lisboa, jul/out. 1988, 104-105, p. 81.
- ⁶⁶ LEVINAS, Emmanuel. Op. cit., p. 53.
- ⁶⁷ BORNHEIM, Gerd. Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Cia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 143-154.
- ⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁹ Ibidem.
- ⁷⁰ Ibidem.
- ⁷¹ CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAIS, Adauto (Org.), op. cit., p. 19-66
- ⁷² Ibidem.
- ⁷³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 39.
- ⁷⁴ MAGALHÃES, J. Manuel *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 274.
- ⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 161-180.
- ⁷⁶ BARRENTO, João. Op. cit., p. 86.
- ⁷⁷ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981.
- ⁷⁸ ANDRADE, Eugênio. “Despedida”. *Ostinato rigore*. 9a. ed. Porto: Limiar, 1984.
- ⁷⁹ BARRENTO, João. Op. cit., p. 83.
- ⁸⁰ AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p.184-185.

C. O DISCURSO POÉTICO DO CORPO

A poesia portuguesa, desde seus primórdios, tematiza o desejo. Recalcado nos séculos XVII e XVIII, à exceção de Bocage, sua presença é visível na poesia trovadoresca (séc. XII a século XIV) e na lírica idealizante de Camões¹ em plena Renascença (o erotismo da “Ilha dos amores” de *Os lusíadas*, com a descrição de “belos corpos”, apenas entrevistos, articula-se a uma intenção retórica e mitológica específica do registro épico). Um breve relance sobre a poesia medieval comprova a presença dos jogos de sedução nas cantigas de amigo. Leia-se, a propósito, expressiva barcarola de Joan Zorro:

Per ribeira do alto
vi remar o barco
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o navio
i vai o meu amigo
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o barco
i vai o meu amado
e sabor hei da ribeira.

(...)

I vai o meu amado
que me leva de grado
e sabor hei da ribeira.²

A teatralização dos papéis — o sujeito da enunciação travestido em feminino — constitui um dos sintomas mais claros da ambígua identidade sexual. A sofisticação técnica que recobre a estrutura da cantiga de amigo revela o elevado patamar de elaboração desses textos. Ora, sabe-se que, na cantiga de amigo, por uma convenção

tácita, o sujeito textual se oculta sob a máscara feminina. O pacto que se realiza não é apenas um recurso poético (assim penso) mas uma forma de dar voz a um desejo interdito. Esta constatação se revela com mais evidência quando se percebe que, ao lado das cantigas de amigo e de amor (a cortesia), cultivava-se com cuidado esmero, como complementação ideológica destas, um lirismo de vilania, em que em meio à sátira e com sugestões irônicas, o teor interdito desaparece.

Dois textos medievais podem ser mencionados: o poema de Pero d'Armea, *Donzela, quem quer entenderia*, em que o sujeito lírico, através do processo de inversão (alto/baixo, frente/atrás) orgulhosamente opõe o seu cu ao rosto de uma donzela, afirmando que se o seu traseiro é feio, o rosto dela é mais feio ainda: *...mais, sol que s' o meu cuu de si pague/ e puser um pouco d'alvaiade,/ reveer-s' á con vosco no espelho*; outro poema é a réplica a este, de autoria de Pedro d'Ambroa, em que o poeta, além de caracterizar o traseiro descrito no primeiro poema com traços masculinos, atribui-lhe propriedades homossexuais — *E, dom Pedro, os beiços lh'er põede/ a esse cuu, que é tan bem barvado,/ e o granhom bem feito lhi fazede/ e faredes o cuu hem arrufado; / e punhade logo de o encobrir,/ ca, se vejo Fernand'Escalho vir, / sodes solteiro, e seredes casado.*³

As *margens* possibilitam o encontro da poesia portuguesa contemporânea com a lírica trovadoresca. A margem me dá muita alegria, afirma o sujeito lírico medieval, sob o disfarce ambíguo da identidade feminina, na esperança de encontro com o amigo. O sujeito lírico de Moura Pereira assim evoca um encontro realizado nas margens:

Aproximado da água mas voltando
a pedir companhia sobre os ramos
cortados. Vejo-o rompendo temuras
e nos laços de luz procurando
os peixes transparentes, não sirvo,
o meu medo não serve para diálogos
tão frágeis, vejo-o hesitando

ficar, fica a olhar o sítio onde
não há peixes, nada importa, desenrolar
a linha é entender a passagem
do tempo, ter nos olhos a calma,
descobrir a ausência do perigo.
A partir das margens é que corro
sobre as folhas a ir ter
com quem se inclina sobre as pedras. (p.195)

1. O desenho do corpo

A expressão do desejo, em *Os tranquilos sobressaltos*, reflete a relação de determinado sujeito com as palavras:

...andamos anos e anos a fazer a crítica
dos dias iguais e depois por uma voz
por um corpo descemos ao amor, às palavras
vulgares: não posso viver sem ti. (p. 72)

...Falas porque te falta
o corpo com que costumavas falar. (p. 75)

Ao mais leve sinal trocado no meio
das baixas árvores que nos escondiam
levantávamos lentamente a cabeça
como se nascesse ali o mistério
e a ousadia. E apenas era o meu corpo
a conhecer-se no teu, um caminho,
momentos com uma luz na água. (p. 80)

Na articulação do desejo com a palavra, esta poesia dispensa atenção especial à palavra *corpo*.⁴ Outras expressões são também recorrentes: vidro, mágoa, risco, sombras, pequeno, entre, vertigem, luz/lume, mar, névoa, vento, água, palavras, lábios, boca, braços, tu, folha, coração. Antes de prosseguir no rastreamento e sentidos do *corpo*, chamo a atenção para a importância da imagem do vidro nesta poesia.

O mistério se expande de forma paradoxal no gosto por um material tão liso e duro (no qual nada se fixa), desprovido de qual-

quer aura,⁵ como o vidro. Permitindo inusitados efeitos de luz, o vidro acentua as linhas ambíguas de passagem (interior/ exterior):

(...) a madrugada descobre-me em anotações
numa estranha cor, tão frágeis
como o carregar de penas inventadas,
sem a música, com os veios de luz
no vidro da manhã. (p.81)

A alguém oculto atrás do espesso
vidro, contra a luz, na sombra,
na hesitação de haver sombra, mostrava
o anel. (p. 103)

(...) Dormirá no dia
entre pequenos frascos
e esferas de vidro, sobre
o azul nasce o que mais
quiseste, em rede me perco
e te iluminas. (p. 291)

Janelas rompem
na casa, uma flor
no vestido, esse vidro
nos olhos. (p. 330)

Retornando ao desenho do corpo na poesia portuguesa das últimas três décadas, importa mencionar o que se constituiu num dos vetores básicos para os poetas revelados em *Cartucho* — a reabilitação da subjetividade. A objetividade da ciência sempre desconfiou dela. O desinteresse pela subjetividade (o que vale dizer intuição, prazer, erotismo, emoção, desejo) alcança nos anos 60 o estatuto de cânone científico, com os sistemas, modelos e *epistemes* do estruturalismo. No contexto literário português, como já se viu, a poesia dos anos 60 tende para a ocultação do sujeito, a fragmentação e práticas ditas experimentais. A idéia de desejo pressupõe de imediato a idéia de subjetividade. Refletindo sobre a *sombra do desejo* a que se acolhe a poesia portuguesa por essa época e sobre sua possível origem, afirma Fernando Guimarães:

O prazer que está em questão é transgressivo, incompatível, portanto, com uma genealogia kantiana ou, até, romântica. Mas há outras referências. E se, em relação a elas, tivermos presente uma transgressividade que tanto se reverencia acabaríamos por ser conduzidos a um contemporâneo de Kant e, como ele, contemporâneo da fase final do Iluminismo, o marquês de Sade. Sade foi o instaurador e defensor de uma atitude que havia de, através do comportamento libertino do homem, conduzir a uma espécie de Iluminismo negro porque se proclama de uma plena e última racionalidade: a razão do prazer ou do próprio desejo.⁶

A resistência do corpo remete talvez a um verso de João Miguel Fernandes Jorge — *o espírito também se escreve com o corpo*.⁷ Em Joaquim Manuel Magalhães lemos:(...) *Com medo e sem medo alguns refazem/ outro real. / Não são precisas armas. Basta um corpo, / uma ácida harmonia transfiguradora*.⁸

Em resenha ao livro *Para não falar*, de Moura Pereira, afirma Jorge Fazenda Lourenço: “É uma visão de mundo colhida, obsessivamente, a partir do corpo.”⁹

A metáfora do corpo para exprimir a natureza se torna manifesta de tal forma que o sujeito poético, na poesia de Moura Pereira, diante dessa insistência, começa a reagir:

... um pequeno
lápis tracejando as grandes
folhas, um intervalo entre
querer e não querer companhia,
se acontece a palavra corpo
logo a risco em furiosa
disciplina... (p.350)

O território do corpo, com os seus afluentes, retorna sempre ao longo dos textos e se faz preceder por um ritual de iniciação. Dele se fala num dos poemas:

O farol avariou hoje. Desenho
à sua volta um traço de areia,
levanto um monte de algumas
ervas, uma flor estragada
do sal, fogo de duas pedras,

oração à pressa inventada.
As mãos têm mentido ao corpo,
a sombra do acaso não vem
dar movimento às ondas, ao meu corpo
que não sabe onde descansar.

Nesta pedra, talvez. Fiz
então três arpões, quatro
ladainhas, os dentes engrenaram
durante a noite, as mãos obedeceram
a sinais despertadores. Pele
sob rude corda, com o desenho
do corpo imaginado noites a fio. Só
com a passagem das gaivotas. Ou
contente consigo num grito
de rápida alegria. Quando o corpo
se acalma. Uma forma de paz? (p. 213)

O poema sugere pormenorizado rito de iniciação. No cenário fastasmático e circular da escrita — o traço de areia desenhado — a luz do farol (que clareava rotas) é substituída pela fogueira, a luz ambígua que ilumina e destrói. As oferendas ao fogo — algumas ervas, uma flor estragada do sal — são metonímias de forças mediadoras das relações vivos/mortos, homens/ deuses, matéria/fluidez. O consistente e o volátil. Todos os gestos representados ganham síntese na fricção de duas pedras — a fogueira ateadada no monte de ervas, a um só tempo imagem de luz e purificação. O círculo traçado à volta do farol avariado faz referência à roda do tempo, a roda que gira, a esfericidade do cérebro e do universo, índices de perfeição. Não é gratuito: o gesto de friccionar duas pedras para fazer fogo restaura a imagem do ato sexual — o vaivém dos corpos. O círculo traçado à volta do farol sugere ainda a idéia de proteção assegurada naqueles limites. O fogo também pode ser um índice do inconsciente, das paixões. Nesse território atravessado por marcas esotéricas fica exposto um sentimento de culpa introjetado na idéia de autopunição — *Pele / sob rude corda, com o desenho/ do corpo imaginado noites a fio*. Oração inventada é um traço de religiosidade difusa, responsável pela aura espiritual da

cerimônia. O que se busca? Busca-se a paz. Não só para o sujeito textual, ou para seu corpo. Para os quatro cantos do mundo.

Os índices litúrgicos presentes (a oração, o sal, a pedra, as quatro ladainhas) possibilitam relacionar o texto a parte das cerimônias católicas da renovação do batismo, realizadas à noite do sábado santo. Nestas cerimônias, em que as ladainhas têm significado especial, uma das leituras, extraída do profeta Isaías, diz:

E criará o Senhor sobre toda a extensão do monte de Sião e onde tenha sido invocado, uma nuvem obscura durante o dia, e de noite, fumo e uma chama de fogo resplandecente; porque Ele protegerá especialmente tudo o que é glorioso.¹⁰

A adesão a acaso e cabala aparece na alusão ao número sete (a soma dos três arpões e das quatro ladainhas). A ambigüidade do ritual — entre batismo e cabala, entre Eros e escrita — mais uma vez aproxima quem escreve de quem lê. Tudo acontecendo muito perto, nesta pedra. A simbologia de farol avariado acena para a necessidade de buscar novas rotas iluminadas. O perigo de se aventurar na pesca noturna (metáfora do ato de escrever?) fica atenuado pelo sacrifício oferecido, a aterrorizante entrega ao desconhecido. Mais ainda quando se sabe que a escrita tem um caráter mágico, como nos lembra Walter Benjamin:

...o astrólogo lê as configurações astrais observando o céu; lê ao mesmo tempo o futuro e o destino (...). É à escritura e à língua que a vidência cedeu no curso da história seus antigos poderes.¹¹

A presença destacada da fisicidade na poesia portuguesa mais recente recupera a superfície dos sentidos, da pele (Valéry: a pele é o mais profundo). Como o outro do espírito, o corpo carrega forte carga instintiva.

A ausência de grandes heróis, o sentido trágico da existência, a anunciada morte de Deus, a redescoberta do sentido dionisíaco da vida, a secundariedade do artifício formal, a retomada da subjetividade são causas possíveis dessa temática. Resto da impossibilidade de tudo dizer, a poesia conecta-se à realidade, onde as coisas fluem sem cessar, constituindo-se e desconstituindo-se no decorrer do tempo

e na construção do desejo. Bakhtin considera a perda gradativa da dimensão universal do corpo e dos objetos e o perfil privado que assumem, moldado pelo apequenamento e pela domesticação, o passo inicial da modernidade.¹² Captação da realidade fluente e temporal, a produção poética não se distancia da idéia de que é também resultado do processo de radicação da fisicidade dos afetos em um sujeito.

Expulsar a realidade da escrita é compactuar com o projeto que vê a arte apenas como experimentação. A literariedade é relativa. O compromisso estrito a parâmetros técnicos e formais caminha ao lado da arte pela arte. Reivindicar o reino do absoluto engenho é legitimar o primado do experimentalismo. O regresso a postulados puramente estetizantes é o regresso a certa utopia de vanguarda. E a utopia (como o demonstra mais de uma vez Deleuze) não é boa ideologia. Não é o que sucede com Helder Moura Pereira, mas sim o contrário. A relação texto/vida é básica na poesia dos anos 80: *Sobre a folha, riscos. Sobre a vida, riscos.* (p. 595)

O labirinto da alteridade mistura no discurso do sujeito que escreve (o amante) o outro que se ama (o amado) com o outro que lê (o leitor). Escrever/ ler aceitos como empreitada ontológica que move o sujeito em direção ao outro, aspiração ontológica, isto é, fundadora de realidades alheias não alienantes.

Para Silviano Santiago o corpo metaforiza a arte na modernidade:

O corpo é tudo o que resta ao homem quando não existem deuses, ou quando estes foram assassinados. (...) O corpo é, por um lado, fruto da ausência divina e portanto compete ao homem, seu único proprietário, sair em busca de vestígios mitológicos ancestrais, como a querer dizer que é assim que pode inaugurar cosmogonias audaciosas (chamadas obras de arte) em que ele próprio é o centro das expectativas e da admiração.¹³

Eduardo Prado Coelho ensina que toda repetição é simultaneamente reforço e alteração.¹⁴

Baudrillard, numa perspectiva histórica e econômica, entende que o corpo passou por duas grandes revoluções. Encarado como força ou mão de obra na primeira, tem-se o máximo desse processo

até o advento da Revolução Industrial. Na segunda etapa, o corpo é transformado pela indústria em objeto de consumo: é meta do consumo. No primeiro momento, o corpo produz para o consumo; no outro, o corpo é a meta do consumo, é tragado por ele.¹⁵

Foucault destaca o processo disciplinar que envolverá o corpo, conferindo-lhe o estatuto de eficiência econômica. Submetido à ação disciplinar, juntamente com outros, o corpo não só determina a atividade produtora como também estabelece altos parâmetros de força e de produção.¹⁶

Importa registrar, pela importância e significado, as duas antologias, organizadas por Eugênio de Andrade: *Variações sobre um corpo* (1973) e *Eros de passagem* (1982).

É pouco o que sabemos,
temos o corpo, a noite
vem com o seu castigo. (p. 235)

2. Outros desejos: o homoerotismo

Relacionado a espelho, o corpo do outro funciona como reflexo e metáfora do corpo do sujeito e de sua sexualidade, lugar de encenação do desejo narcísico:

E apenas era o meu corpo
a conhecer-se no teu, um caminho,
momentos com uma luz na água (p.80)

Propiciador da miragem narcísica, o corpo do outro inscreve a marca da diferença e do sobressalto:

Rompeu aqui
a tempestade, tanta vez recordo
aquele corpo que não sabia do meu
contentamento. (p. 131)

Em que pese o fato de a literatura funcionar como código moral, compreende-se por que só no século XIX o homoerotismo¹⁷ com todo o aparato cientificista da época, ou seja, como patologia social

(*O barão de Lavos*, de Abel Botelho, é referência compulsória) se manifesta na Literatura Portuguesa.

Enquanto realidade presente no texto literário, o erotismo revela a dificuldade da relação amorosa — a relação do sujeito com o outro, calcada no desejo. O próprio erotismo tem uma aparição tardia: aparece no romance realista sob a forma de adultério. Na ditadura salazarista uma antologia erótica (de Natália Correia) foi apreendida, assim como em 1972 as *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

A cultura grega cultivou uma postura erótica de aparência sublimante. A beleza tem pacto com a desordem e a razão dessa desordem era atribuída a Eros. Os deuses não amam, a perfeição não ama. Só Eros representa o desejo. Platão articula a teoria amorosa à teoria do conhecimento: a plenitude só se atinge através da ascese (dos sentidos e da razão). No paradigma da cultura grega, o sujeito é duplamente o homem, enquanto amante e amado. Platão tenta domesticar Eros, dando ênfase às condutas e não ao desejo. Eros está ligado à carência.

Também no cristianismo o amor é carência. Cristo pergunta a Pedro: amas-me? Cristo é um Deus carente, não está certo de ser amado. Procura o amor do homem e se rebaixa para assumir a forma humana mais carente: nasce sem conforto. Buda nasce num palácio. A caridade cristã ensina a amar o outro não por este ser digno de amor (ser belo, por exemplo), mas por ser outro. Amar não pelo merecimento do outro, mas pelo merecimento de Deus. Desejo é carência, marca da falta. Para Levinas: “O Desejo não coincide com uma necessidade insatisfeita, coloca-se para além da satisfação e da insatisfação.”¹⁸ A representação poética da fisicidade dos afetos, ao condensar a realidade sexual à imagem do corpo, remete a outra reflexão de Levinas:

O meu corpo não é, para o sujeito, apenas uma maneira de se reduzir à escravidão, de depender daquilo que não é ele; mas uma maneira de possuir e de trabalhar, de ter tempo, de superar a própria alteridade daquilo de que eu devo viver. O corpo é a posse de si pela qual o eu, liberto do mundo pela necessidade, consegue superar a própria miséria da libertação.¹⁹

Na poesia portuguesa, apesar da resistência dos maiores nomes (Sá-Carneiro, Pessoa) e de nomes tutelares (Raul de Carvalho, Mário Cesariny e Eugênio de Andrade), só recentemente o homoeotismo passou a ser reconhecido por raros críticos. A crítica tem tido excessivo pudor em reconhecer as diferenças sexuais. Antônio Botto, considerado por unanimidade como poeta menor (exceto por Pessoa), o explora com impressionante desenvoltura. Seu exílio e morte no Brasil estão por certo ligados ao recrudescimento do aparelho repressivo do Estado Português. A propósito dos referidos nomes tutelares, comenta Joaquim Manuel Magalhães:

... são lugares exemplares da assunção, sem panfletarismo escusado da naturalidade de qualquer sexualidade, da possibilidade de inserção na euforia ou na tristeza lírica de orientações sexuais que só por provincianismo ou sordidez moral se teima ainda em chamar por nomes especificados da única coisa que, de verdade, são: sexualidade da pessoa. A liberdade da asserção sexual no âmbito específico das suas renovações vocabulares de vários poetas dos anos 60 e 70 muito deve à obra destes autores.²⁰

Deve-se a um leitor especial da cultura portuguesa — Eduardo Prado Coelho — a reiterada constatação da presença do homoeotismo na poesia portuguesa mais recente. Em 1984, numa crítica cinematográfica, afirma:

...alguma coisa se deslocou em nós, ou se preferirem, no espaço a que pertencemos (e disso nos dá conta a mais recente poesia portuguesa): é a emergência da homossexualidade como que promovida a utopia do desejo.²¹

Em pelo menos outros três lugares Prado Coelho volta ao registro. Num ensaio em que chama a atenção para a obra de Jorge de Sena, na medida em que ela condiciona a nova poesia, lê-se: “...a homossexualidade é uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea.”²²

Noutro ensaio, analisando textos em que “a homossexualidade é vivida como algo de natural”, Eduardo Prado Coelho cita João Miguel F. Jorge, Al Berto, Hélder Moura Pereira e Luís Miguel Nava.²³

Na quarta referência, lê-se “... a homossexualidade passou de tabu a realidade culturalmente produtiva (sobretudo no campo da jovem poesia portuguesa).”²⁴

Desde a mais remota antigüidade grega, a palavra aparece aliada tanto à verdade como ao engano (*alêtheia* e *apathe*). Operário da palavra, o poeta grego exercia uma dupla função social: mediador entre os deuses e os homens, mediador entre os homens. Ao lado do serviço institucional, até fim do séc. VI o poeta buscava explicar o desacerto notado entre os homens. Só nessa ambigüidade — como porta-voz da verdade e do engano — a sua palavra revela o mito, deixa de ser una e pode conduzir a dois caminhos. Nesse sentido a poética do desejo não é uma poética marginal: ela orla o sistema, é sua sombra inseparável.

Porque marcados por diferenças e disjunções, talvez seja melhor falar em discursos homoeróticos. Lezama Lima delega ao narrador do emblemático romance *Paradiso* esta reflexão:

É tão extensa a quantidade de sensações que se ocultam detrás do rosto ou máscara da palavra homossexual, que compreende desde os afligidos por um inegável desvio sexual que foram grandes guerreiros, até homens que oferecem uma sexualidade medianamente normal, mas que se arrepiam ou retorcem quando sua pele saboreia a insinuação das algas marinhas, recebendo com o respingar das águas, a investidura de seu espírito maternal.²⁵

Localizados em contextos históricos diferentes, os discursos homoeróticos na moderna poesia portuguesa recobrem três grandes momentos:

1. o do escândalo, décadas de 20 e 30 — compreende Fernando Pessoa/Álvaro de Campos dos poemas ingleses e da *Ode marítima*, Sá-Carneiro de *A confissão de Lúcio* e das *canções de declínio*, Antonio Botto *in totum*;

2. o da resistência, décadas de 40 e 50 — compreende Raul de Carvalho, Mário Cesariny de Vasconcelos e Eugênio de Andrade;

3. o da visibilidade, em poetas surgidos nas três últimas décadas, — Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel F. Jorge, Hélder Moura Pereira, Antônio Franco Alexandre, Al Berto, Luís Miguel Nava.

Entre os críticos, a dissonância no que tange à avaliação dos méritos da presença dessa temática é visível. Para Melo e Castro:

(...) Os poetas atuais não são os porta-vozes dessa surda angústia coletiva. Antes se assumem como vítimas de uma sociedade de que, afinal, são, eles próprios, os livres protagonistas. Proclamam a sua dissatisfação e, na menoridade dos seus dramas íntimos (como por exemplo as pulsões andróginas), vão produzindo a diluição duma das mais belas poesias do mundo: a Poesia Portuguesa do séc.XX.²⁶

A estranheza que a irritada rotulação dos dramas íntimos em menoridade provoca faz supor que, para Melo e Castro, a poesia da época alinha-se, infelizmente, no percurso poético do engano. Para os autores, as coisas não são assim tão simples. O reconhecimento da prática libertária da sexualidade e da linguagem na poesia das três últimas décadas torna, no mínimo, frágeis os limites da expressão da verdade e do engano. Ou os dois pólos se complementam, como ocorre no pensamento mítico. Pouco provável. Avaliações morais em arte são sempre desastrosas. Ou, como afirma Jurandir da Costa: “conservadorismo não é defender a tradição; é resistir ao surgimento de novas tradições.”²⁷

Está encerrado o ciclo do intelectual isolado. Numa sociedade aberta e plural, coexistem posições antagônicas para as quais o intelectual deve estar atento, como observa Edward Said:

Parafraseando uma observação de Erich Auerbach num de seus últimos ensaios, nosso lar filológico é o mundo, e não a nação nem o escritor individual. Isso significa que nós, estudiosos profissionais da literatura, temos de levar em conta uma série de questões complicadas, correndo o risco da impopularidade e de acusações de megalomania. Numa época em que predominam os meios de comunicação de massa e o que chamei de produção do consentimento, é panglossiano imaginar que a leitura cuidadosa de algumas obras de arte consideradas significativas em termos humanistas, profissionais ou estéticos seja algo mais do que uma atividade privada com poucas consequências públicas. Os textos são proteiformes; estão ligados a circunstâncias e políticas grandes e pequenas, e estas requerem atenção e crítica.

Ninguém pode dar conta de tudo, é claro, assim como nenhuma teoria é capaz, por si só, de explicar ou revelar as conexões entre textos e sociedades. Mas ler e escrever textos nunca são atividades neutras: acompanham-nas interesses, poderes, paixões, prazeres, seja qual for a obra estética ou de entretenimento.²⁸

Como produto estético, o artefato literário estabelece relações com a categoria de beleza. Um poema homoerótico pode operar com os condescendentes conceitos de força, virilidade, segurança, energia. Em que pesem as possibilidades transformadoras da arte, não pode ser menosprezado o discurso latente dessa escrita, capaz de colocar sob suspeição o código sexual dominante. O que se apresenta como agente desestruturador nem sempre é o objeto do prazer, mas o desejo de construir um novo discurso amoroso (ou um discurso antiamoroso), em oposição ao discurso convencional. Esta, talvez, a causa maior da discriminação contra o homoerotismo, pelo menos para aqueles que teimam em considerá-lo nos limites do desvio, da perversão.

Apesar do contexto pós-colonial, é um discurso entre grades e convenções, entre saberes e poderes, entre dogmas e pressões. Todo entrelugar é um lugar sem suporte, desamparado, tenso. O ideal de uma sociedade isenta de coerções e dominações, a cidade ideal da ética humanista e democrática, onde haja a liberdade de se amar de qualquer maneira, é uma proposta para qualquer cultura.

Freud ensina que as escolhas sexuais são contingentes, arbitrárias, casuais. Os homens são biológica e psicologicamente bissexuais (*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*). Os agenciamentos afetivos dimensionam-se em masculinos ou femininos, de acordo com tendências e opções que podem se alternar em épocas de vida ou em relação a pessoas ou circunstâncias específicas. Ninguém é livre para escolher sua preferência sexual, como ninguém é livre para escolher a língua materna. Constatar o homoerotismo como tema dominante de determinada cultura, além do risco de ceder a certa classificação moral, supõe outros referenciais da sexualidade — a heterossexualidade, a bissexualidade... e não haveria também os alien-sexuais, pessoas que se sentiriam atraídas pelos seres ex-

traterrestres?²⁹ Ignorá-lo seria estupidez completa, na medida em que está inscrito como utopia do desejo — segundo Eduardo Prado Coelho — na recente poesia portuguesa.

Mesmo em culturas democráticas e abertas, existem grupos que consideram o aparecimento do multiculturalismo (a expressão cultural de mulheres, africanos, gays, índios, etc.) como bárbara ameaça à civilização ocidental. O psicanalista Contardo Calligaris, analisando a distinção racial na América, propõe uma resposta simples: para tornar possível uma democracia, torna-se necessário reconhecer as diferenças que a compõem (somos mesmo brancos e negros), até nomeá-las.

Talvez o racismo possa ser melhor combatido quando as diferenças, a separação em grupos, podem ser articuladas.(...) A capacidade de reconhecer e articular as diferenças não constitui a fraqueza, mas a força de uma democracia.³⁰

Por que no terreno da sexualidade, em que as alisadas no cabelo nada acarretam, as coisas seriam diferentes? A inscrição da sexualidade na escrita tem efeito contrário às alisadas no cabelo, no campo racial. A inscrição da sexualidade no texto desvela, as alisadas no cabelo camuflam. Levinas falaria nas responsabilidades infinitas dos leitores e escritores de hoje. Para Edward W. Said:

...nas configurações e em virtude das transfigurações ocorrendo à nossa volta, leitores e escritores agora são de fato intelectuais seculares, com as responsabilidades de pesquisa, expressão, elaboração e moral próprias a esse papel.³¹

A temática homoerótica aparece na literatura de todos os quadrantes, em Carlos Drummond de Andrade (veja-se o poema “Rapto”) e em Jorge de Sena (vejam-se, entre outros, os poemas “Ganimedes” e “Sobre esta praia”). Não tem o sortégio de estigmatizar nenhum autor ou abrir nenhum selo apocalíptico.

Como exórdio, no inventário de textos sobre a paixão interdita, assinale-se o poema “Sigiloso refúgio”, de Eduardo Pitta: a turbulenta relação amorosa entre Verlaine e Rimbaud é associada à realidade cultural portuguesa, com glosas diretas à poética de João Miguel

F. Jorge (poema ao gato Xavier, Porto Batel, alusões a dunas, alguns retratos) e de Joaquim Manuel Magalhães (também autor de poema ao referido gato). Um caso de amor de palavras, acompanhado com interesse por amigos e peregrinos:

Era mais do que uma casa: era um refúgio bom, forrado de livros, gravuras e mesmo alguns retratos. O fragor do mar não colidia nunca com o canto da lareira

e a impaciência de Xavier, o siamês. Rimbaud andara por lá, correndo pelas dunas, os pescadores a extasiarem-se daquele perfil de água. Tinha roubado amoras

para fazer a compota com que alimentara os amigos que lhe escutaram os versos. Fugiu um dia, numa sigilosa noite, de bote, a coberto das escarpas de Porto Batel. A casa

ainda lá continua, habitada pela memória desolada de quem ficou. O quintal abriga peregrinos, o vento, vegetação rasteira e o jogo ardiloso de dois amantes.³²

A seguir, o breve percurso pela recente poesia portuguesa homoerótica inclui em primeiro lugar os poetas de *Cartucho*. Por razões temáticas, além deles, são alistados também Al Berto e Luís Miguel Nava. A reapresentação de Helder Moura Pereira atende ao objetivo, amplamente enunciado, de ler a sua poesia em interlocução com a dos anos 70 e 80.

3. Alguns corpos escritos

a. António Franco Alexandre

Considerado um dos mais importantes poetas portugueses contemporâneos, António Franco Alexandre (n., 1944) reúne em *Poemas*³³ toda a sua produção poética, expurgando o primeiro livro (*A*

distância, 1969). Na sucessão de cursos de Matemática e Filosofia realizados em França (Toulouse, Paris) e nos USA (Harvard), foi aluno de Gilles Deleuze, o que talvez possa ajudar a esclarecer o alcance ideológico e a espessura ironicamente reflexiva e enigmática de muitos dos seus poemas. Um dia, o século poderá ser alexandrino na poesia portuguesa.

Apresentando-se poeta na inscrição titular, o autor nomeia a tarefa de criar um discurso centrado em si mesmo, em que a aparente desarticulação da matéria subjetiva (*nunca mais/ poderei esquecê-lo*) com os adereços da retórica (*a esfera perfeita dos versos*) provoca “uma intensidade lírica magnífica, difícilima de atingir não só na escrita como, depois dela, na leitura.”³⁴

ligeiramente suspenso, pensei: nunca mais
poderei esquecê-lo. as longas, secas
estradas: os passos na água, nus,
e a perfeita esfera dos versos;
e o instante em que o céu é redondo e
inútil,
(...)
mudo de rosto para ver-te. nenhum deus
te possui. o caule
do vento te cobre.
e descemos a luz, a transparência
os corredores solenes da lembrança
onde dormidas fúrias anoitecem.
confio na muda boca, ó gume fulvo
de ninguém!³⁵

A camada de enigma e falsificação que as referências concretas veiculam nesse discurso centrado sobre si mesmo só pode ser compreendida pela abstração retórica a recobrir o concreto. Nesta poética marcadamente retórica, (*passo a passo, retórica, nos vamos*),³⁶ esta — uma vez que planifica percepções translúcidas e obscuros devaneios — é convocada como entidade flutuante e ubíqua, para evidenciar a inversão (entre o sujeito e as coisas) dos papéis tradicionais: *arrastando no dorso a luz da boca / as coisas subitamente nos contemplam / & sorriem*.³⁷ O poeta cria um

mundo (dentro do mundo) que já não é nem o primeiro nem o segundo, mas um lugar entre: um entrelugar. Instalada muitas vezes na imprecisa esfera em que a memória se mostra através da enumeração desfocada de coisas, sensações e desejos, a linguagem persegue muito mais os contrastes e oposições do que o sentido: *não foi assim / que o visível e o invisível se confundem / na mancha, logo abaixo das nuvens?*³⁸ O próprio concreto das alusões (seja a lugares ou pessoas) surge impregnado de magia, enigma, encantamento, nostalgia, em suma: ficcionalizado:

adormecido, confundo-te com o rio
permanente, nu debaixo do sol.
o instrumento da canção é a imaginária fonte
em tumulto, sangrando, no flanco da serra.
amanhã serei manso como o vento nas copas, ao cimo de onde
[se avista
a ametista do Douro em fundo vale:
perfeitamente só, com a vida levada
na boca, rasgada, alheia de si.³⁹

Este poema é revelador, numa escrita de extrema economia de informações, no que concerne à sexualidade, pelo cuidado em deixar assinalado, ainda que num detalhe, seja através do artigo ou da flexão do nome, o sexo do parceiro. O envio à retórica é ainda uma forma de esgarçar o sentimento magoado e as fundas notas de agonia: *não tenho estado nada bem. um retrocesso, / uma maneira de vencer, de ter as mãos sem penas, / nenhuma imagem invulgar.*⁴⁰ Função análoga parece exercer a ironia, hipostasiada em várias formas, seja a do *gnomo que pinta acessos / de ironia no tapume*, seja a do *balde verde* indiciando talvez o proletariado (a classe que transporta a humanidade): *é inútil encostar o balde verde à outra parede, / cairá pela certa.*⁴¹

Antes de prosseguir esta aproximação movida pelo fascínio, convém, até por razões de clareza, dizer que me atraem três evidências nesse discurso: o peso da retórica (de que se tem aludido), os pequenos sinais de uma sexualidade ambígua, as (prováveis) implicações ideológicas e estéticas.

Esta surpreendente escrita poética revela-se caudatária não de uma tendência irracional ou de alguma torrente automática, mas de cuidada ordenação de extenso material: abreviações suspensivas, fluidas associações, inesperados efeitos sintáticos ou morfológicos, citações nem sempre fiáveis, o (des)equilíbrio das sonoridades, a recorrência bíblica, o distanciamento irônico. Destacam-se ainda as evocações de lugares concretos, habitadas por luminosas, escuras e difusas presenças humanas (o Brasil, N. Iorque, Veneza, Paris, regiões beirãs portuguesas, ruas e praças de Lisboa), em que se diluem o nomadismo e a diversificada memória cultural:

nesse bar de manaus não estarei
onde me aguardas, bem sei, onde me aguardas

com o sino quebrado em uma mão
e na outra o sinal fluorescente

virá a noite e os teus cabelos doces
sobre a mesa de pedra irão secando

vou deixar esta estrada a água
é o meu tormento
em um bar de manaus incessante te aguardo.⁴²

Estes versos de *Visitação*, livro escrito a partir de uma viagem ao Brasil, reveladores da percepção translúcida de uma escrita nômade, atenta aos efeitos dos contrastes, interessam-me pela ambigüidade sexual que indiciam: a metáfora do sino quebrado articula-se tanto ao aparelho sexual viril, através do apelo visual, densamente vivido pela geração dos filhos do cinema, Marx e coca-cola (Américo A. L. Diogo),⁴³ como à repressora religiosidade. O pacto desta poesia com a pulsão homoerótica (se alguma idéia de pacto a ela se aplica), sensível à *pegajosa comoção urbana* indicia *misteriosa e divina origem — equação celeste do destino? no tapete / fica depois a nódoa, o desalinho*.⁴⁴ Em meio à displicente recusa da razão cartesiana, de quase certezas, surge o que Fernando Pinto do Amaral denomina “clara referencialidade sexual na sua desordenada deflagração”.⁴⁵

(...) o que fica
depois? é um lugar de lençóis, de lâmpadas partidas
de muitos dedos dentro do ânus, (...).⁴⁶

e a dura lâmpada floresce
na boca arremessada
tenho o teu corpo, agora.⁴⁷

Dois outros poemas se destacam na expressão dessa *celeste equação do destino*. São eles: “Ao passar por castro daire” e em especial “Meio de tarde, em campo de besteiros” que de certa forma reelabora aquela celeste equação:

(...)
a tua morada tem no telhado as frinchas
da lei, onde se vê o céu; e eu,
absorto de silêncio e de chuvisco,
ó tosco cantador!,

dissolvo-me na sombra da paisagem,
separo-me de nós, de mim, serei só quase
a chama do carvão que fica ardendo
noite fora. noite fora.
acordaremos, já sei, transparentes e sábios,
do outro lado da criação do mundo;
uma mão presa à luz, outra nas trevas,
um só tronco de chamas, uma asa.⁴⁸

Os versos finais desse enigmático poema de amor (e finais também da seção “Segundas moradas”), em que a subjetividade desolada se alterna às fulgurações do mundo e da linguagem, supõem o conhecimento e a experiência da infinitude, só possível pelo viés religioso no outro lado da criação do mundo. Para além do desejo físico, o que surpreende nos seus textos — e disso a última mostra é exemplar — é a distância cultural entre os parceiros, o aflorar de trocas afetivas entre o rústico e o refinado. Em outras palavras: o fim da luta de classes.

Para pânico dos que não aceitam a importação de parâmetros pós-modernos para o debate estético em Portugal, *Os objetos prin-*

cipais, o emblemático manual poético da Revolução dos Cravos, são basicamente uma expressão poética pós-moderna. Esta constatação se impõe, para além da controvérsia. As marcas, a inscrição, o acento pós-modernos são evidentes. Além de índices formais de pouco interesse — as minúsculas, a pontuação mínima e o & — Antônio F. Alexandre convoca a debilidade discursiva, como forma de minar a grande narrativa burguesa e vislumbrar a trivialidade do mundo: (...) *o olhar atento / denota a agilidade dos seus / variados alicates.// por isso me deitei à sua sombra/ & inventei os objectos principais.*⁴⁹ Comumente referido a experiências eróticas, o vão das escadas em sua poesia é articulado também ao sentido social: o lugar onde os pedreiros trabalham: *estes homens que se rasgam as mãos / no vão das escadas...*⁵⁰

Escrever um Portugal em reconstrução, ao arrepio de vastas tormentas e comoções, baseia-se tanto na consciência de um extenuante desempenho agrícola — *a minha ignorância é o resultado de uma / infância com o sussurro das abelhas,/ a saudável macieira que se parte com a guerra /à chegada dos vastos camiões agrícolas/ vindos do centro florestal do país, aonde um museu / celebra essa paisagem, — como com a lúcida memória do enigma. daí, decerto, estas casas / imóveis, com os pássaros a meio; / o rumor dos grandes diques luminosos; / e as mulheres, sentadas nas oliveiras, com / lençóis azuis atados ao cabelo (..) e de repente deparamos com vastos armazéns / geológicos, como deuses que dormem: / como nos surpreende o seu triunfo!*⁵¹ A disponibilidade dos objetos da técnica — alicates, guindastes, máquinas agrícolas, tenazes — e seus vínculos com o tecido poético não são minúcias retóricas: ao insinuar certa homologia entre a série econômica e a estética, a subjetividade que se apaga e se perde revela-se madura e acena para a disponibilidade crítica da linguagem.

b. Joaquim Manuel Magalhães

Além do estatuto de poeta-crítico, registre-se o pendor polêmico da reflexão de Joaquim Manuel Magalhães (n. 1945) sobre a poesia moderna portuguesa. Autor de três volumes de ensaios —

Os dois crepúsculos. Um pouco da morte e Rima pobre — no dizer de Fernando Pinto do Amaral, foi talvez o primeiro poeta contemporâneo a “assumir sem reservas a sensibilidade homossexual, não hesitando em explicitar o gênero gramatical da pessoa amada”.⁵²

o amor findou
eu danço com outros
em caves imundas⁵³

amei muitas vezes, amei-te
amei ainda outros, esqueci-me⁵⁴

Joaquim Manuel Magalhães (sua estréia se dá em 1974, com o volume *Consequência do lugar*) está ligado à geração poética surgida nos anos 70 e aos jovens que em 1976 lançam *Cartucho*. De acordo com sua própria formulação, a geração dos anos 70 assume um “ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional”.⁵⁵ Seu texto subentende a marca cética da linguagem: ainda quando emerge de sentidos localizáveis, recusa quaisquer certezas e paraísos e sobrevive, sempre, no limiar da dúvida:

Não és real, eu não existo. (...)
Estar sozinho é o preço
duma vida? Um horizonte
de mágoa nas estrelas.⁵⁶

Extremado rigor, intimismo irônico, habilidade no jogo de trans-ferências e combinatórias inesperadas, alcance musical mais próximo do ritmo do que da melopéia constituem os principais traços desta poesia. Tendente mais a perguntas que respostas, aventura de enigmas e contenção, recupera a urgência do diálogo. Não a forma de diálogo com o leitor implícito, presente na lírica camonianiana, (leia-se “Enquanto quis Fortuna que tivesse”), que remete a um referente extratexto ao firmar o pacto lírico. O diálogo aqui elaborado refaz elementos intratextuais do diálogo platônico — entre o próprio e o outro. Um diálogo de que o leitor tem notícia, embora dele não participe aparentemente.

O primeiro texto de *Vestígios*, expurgado em *Alguns livros reunidos*, aponta à cultura helênica, numa pista preliminar — *Na fase final da cultura grega / cansado de si e de seus gestos / tentou o homem a representação / do rosto.*⁵⁷ Em sua seqüência discursiva, os apelos constantes a uma segunda pessoa refazem nos poemas o percurso da relação erótica já prenunciada na pedagogia socrática — *Quem educo quando a ti educo? / Pego em objetos e educo-te. / Olho para ti / e estás tão longe / que vou ao teu encontro. // Aprendo de ti o aprendido em mim.*⁵⁸

O exercício (revolucionário) de tirar a máscara e desmistificar a pretensa dignidade da pessoa do autor pode ser acompanhado nesta reunião de 8 livros de poesia.⁵⁹

A princípio de maneira indireta e sutil, a percepção lírica vai tomando consciência de uma alteridade distante, quase absoluta, geradora de volúpia e turbulência: “Esses músculos tensos de roupa / para te não tocar.. / Lembras-te da boca com que te sorria? / Estás sentado. A memória dói-te. / Ao longe, a terra. Ao longe.”

A distância separa o poeta do espaço “ao longe”, dos outros “ao longe”, num erotismo fluido, ambíguo e inocente. Esse *ao longe* depois será substituído pela expressão *em trevas*, como forma de nomeação e reconhecimento da turbulência que acompanha a descoberta da sedução homoerótica, ao mesmo tempo que desvela o sentimento de culpa: “Não és culpado. És a culpa. / Os retratos olham. / As cadeiras cobertas. (...)// Os olhos enxutos. O rosto treme. / As mãos caídas. / O mapa de um corpo / só. Partido. Os ombros. / (...) A casa. A ilha. / Deus olha dentre as telhas / para um coração. Vê o sangue correr. / Vê a noite, aura infeliz, roda / no lume sobre nenhum rosto.” (“Elegia”) A leitura de Fernando B. Martinho complementa: “O sentimento de culpa vem de *tudo* ter tido ao seu *alcance* e de ter despedido a *coragem*, de ter traído o *verão*.”⁶⁰

Os valores ficam disseminados entre a disciplina (a sabedoria) e a transgressão (a beleza). O reinado da transgressão é também o da desordem, do excesso e do êxtase. O único solo comum em que nos cruzamos é a linguagem de que somos produtos. É sabido como

as condutas morais são hábeis em ordenar o mundo de acordo com suas conveniências: merecem nosso respeito e aprovação aqueles que a nós se assemelham; são apontados como transgressores, marginais ou criminosos os que se afastam dos modelos: “Eu ia pelo alcatrão molhado / para escuros quartos. / No sossego da partilha / chamava a esse esconderijo amor. / Os pássaros baixos e cinzentos, / o viajante coberto de poeira”. (De “Arame”) Essa consciência de que a volúpia é a reciprocidade do amante com o amado, alimentando-se dessa dualidade — simultaneamente fusão e distinção — merece o seguinte comentário de Levinas:

“A volúpia transfigura o próprio sujeito que possui a partir daí a sua identidade não graças à sua iniciativa de poder, mas à passividade do amor recebido. Ele é paixão e perturbação, *iniciação* constante a um mistério, mais do que iniciativa. (...)...a perturbação do sujeito [na volúpia] não se assume como um domínio do sujeito, mas é o seu enternecimento, a sua efeminação, de que o eu heróico e viril se recordará como de uma das coisas que decidem acerca das coisas sérias.”⁶¹

Num poema de Camilo Pessanha (“O meu coração desce”), o poeta manifesta o desejo de que o seu coração se incendiasse não pelo fogo, mas pelas trevas: “O meu coração desce, / Um balão apagado.../ — Melhor fora que ardesse / Nas trevas incendiado.”⁶² Na cultura ocidental, *trevas* representam o mal, o lado escuro do pecado, o sentimento de culpa. No poema de Pessanha uma ambigüidade fica enunciada — o desejo de arder nas trevas pode sugerir ou o aparecimento de uma nova e avassaladora paixão ou o desejo de se consumir pelo fogo. Num poema de Joaquim Manuel Magalhães, o amor em *trevas* carrega uma conotação decadentista, de amor maldido, amor homoerótico obviamente:

A chorar devagar o corpo vai
pelo rápido sossego de campos
as trevas do amor acendem-se.
Adormece ao frio, na fuligem,
nas folhas húmidas do musgo.

As mãos que me estendeste estão caídas
sobre o pano calmo do casaco.

(...).⁶³

Nesta escrita rente às coisas, *as trevas do amor*, ainda que acesas, incorporam um forte sentimento de desamparo e de incompletude, acrescido da sensação de exclusão. Nada mais anacrônico do que associar amor a desamparo em plena pós-modernidade, mas é o que ocorre nos cinco primeiros livros dos oito *reunidos*.

A sedução homoerótica vai progressivamente tomando vulto, à proporção que “o texto cresce como o fogo.” A recorrência é suficiente para instaurar um diálogo com as cantigas de amigo medievais, criando um novo pacto lírico.

Encontramos um amigo numa fonte
a água foge nos seus dedos, falamos-lhe.
Pomos a boca sobre a fria superfície
de sua pele onde bate o sol,
uma eira incendiada de folhas.
O coração cresce debruçado
para os seus olhos caídos contra nós.

Tem um sorriso, uma camisa aberta,
o peito um arco de respiração.
Lentamente afasta-se. As suas mãos,
nenhuma noite bastará.
A fonte secou, o caminho que seguimos foi devorado.
Na manhã os pássaros começam a sangrar.⁶⁴

Inúmeros motivos da cantiga medieval são reelaborados no poema: a fonte como lugar de encontro amoroso, a separação, a saudade, o canto dos pássaros nas manhãs. Mas é sobretudo na ênfase ao desdobramento metonímico do amigo, decomposto em inúmeros fragmentos (boca/ pele/ coração/ olhos/ sorriso/ peito / mãos) que o erotismo se evidencia. Os símbolos desses motivos surgem alterados: as aves estão *a sangrar*, metáfora do desamparo e do abandono; o sujeito lírico se faz acompanhar de outrem — *encontramos* — um outro ambíguo que pode ser inclusive o fantas-

ma do autor de cantigas de amigo, um outro poeta, ou o próprio leitor; em vez do estribilho realçando o sentimento da amiga, há uma vaga sugestão de prática masturbatória, como forma de lembrar/esquecer a cena da fonte (as *suas mãos/ nenhuma noite bastará*, a alusão ao sangue do canto dos pássaros). A relação do homoerotismo com a lírica medieval (ficando apenas no terreno das cantigas de amigo, sem levar em conta as cantigas de maldizer, nas quais a visibilidade homoerótica é maior) não surpreende.

No bojo das discussões sobre as relações realidade/poesia, cotidiano/mito, a idéia da arte como representação assume especial interesse. Construída nas bordas (e nas dobras) da realidade vista como representação, essa poesia transfere para a descrição do cenário a respiração vertiginosa — *a luz com toldo vermelho*. O estigma da narratividade acompanha essa viagem ao que existe no fundo do poço noturno da paisagem urbana:

(...) Uma vez,
saí da cidade para a aldeia costeira.

Cantavam. Perguntou
o que era o jantar, apanhou canas,
com um golpe de rins soltou um ramo
de macieira. A lua recebe a luz
do seu corpo deitado.(..)
Encontro-te depois de procurar-te
nas ruas onde é costume encontrar.⁶⁵

Envolvida visceralmente com os parâmetros dos anos 70/80, esta poesia não se intimida em apresentar a sexualidade como comércio de corpos ou rápida sucessão de *engates* (*Uma vez, num comboio suburbano, vidros/ abertos ao calor, engataram-se.; (...) Cada um aprende a vilania de cada um/ e continua a amar.; (...) Onde estão os que vieram até mim/ essas noites passadas?/ Caminham à procura do que foram. / Uma porta de seda em cada boca.*⁶⁶ Em alguns momentos explora a sensibilidade nômade, encurralada no centro/nas margens da metrópole. E percebe que esse ambíguo desejo transita na absoluta contramão social. As

caves nomeadas em sua poesia e o compromisso em tornar visível o gênero gramatical da pessoa amada revelam a insistência em inscrever a cultura do *gueto*:

... circuito de locais de encontros exclusivos de homossexuais, que vão de praias a pontos de prostituição masculina. Nesses locais, alguns extremamente sórdidos, os indivíduos gozam da liberdade que a discriminação permite. Mas, justamente por tratar-se de uma liberdade vigiada e concedida, carrega todas as seqüelas do preconceito. Os sujeitos sabem, mesmo quando não explicitam, que a liberdade vivida no gueto é precária e, num certo sentido, artificial.⁶⁷

A irritação do crítico Joaquim Manuel Magalhães contra os poetas tendentes ao homoerotismo que não explicitam o sexo do parceiro desvela um preconceito sem anular outro: a necessidade (totalitária) de todos deverem se expor. A visibilidade da escolha sexual (quando opção de livre escolha) pode ser saudável, mas não deve ser imposta por coerções ou constrangimentos. Um poeta qualquer só constrói seu universo específico, só constrói sua identidade distinguindo-se dos outros. Um exemplo desse humor irritado é visível neste fragmento de crítica alusiva à poesia de Mário Cesariny:

A ética desta poesia é gramatical: o sexo do enviado não precisa de disfarces, o seu corpo não é um corpo neutro. A repressão não consegue circular no interior destes textos, como circula no disfarce gramatical de tanta poesia portuguesa contemporânea, (...) ⁶⁸

A par de seu pioneirismo, Joaquim Manuel Magalhães assina alguns dos poemas homoeróticos mais significativos em língua portuguesa. Entre eles, “E all’alba moriró”, “Comprei-lhe requeijão durante vários dias”, as séries “Quartzo” e “António Palolo” (*Alguns livros reunidos*), o poema “De súbito”, de *Uma luz com toldo vermelho*.

Outra peculiaridade de sua poesia é a desidealização do parceiro, visível no poema “Comprei-lhe requeijão durante vários dias”, de que reproduzo algumas estrofes:

Comprei-lhe requeijão durante vários dias.
No último enganou-se nos dinheiros

brulho num papel errado(...) Chegou metendo um pente n'algibeira) e nas irônicas reflexões do primeiro. A contigüidade entre consumo de alimentos/consumo de corpos é mais uma forma de nivelar a sexualidade a uma forma de comércio.

Nas recentes publicações, mais precisamente de *Uma luz com toldo vermelho* (1990) em diante, prossegue a busca paradigmática do desejo reprimido: *Escrever sobre o esterco das repressões*. O poeta cria uma realidade passível de ser representada, dela lhe chegam vestígios indecisos que apontam para uma das tarefas da poesia — transfigurar o real ou transformá-lo em antídoto:

Detesto a poesia. Essa tarefa
debruada de troca social.⁷⁰

Detestar a poesia por sabê-la espaço de transferência das utopias? Por ser a única provável permanência? Ou o terreno minado onde pulsam as ilusões da representação, a forma de diálogo impossível uma vez que sempre escapa alguma coisa na depuração da linguagem, da expressão do apenas um com todos os outros?

c. João Miguel Fernandes Jorge

João M. F. Jorge (n. 1943) ocupa destacado lugar na atual literatura portuguesa, graças à sua extensa e variada produção. Referência compulsória para a compreensão da poesia surgida nas três últimas décadas (o primeiro livro é de 1971), exerce forte influência nos poetas então revelados. Saudado na estréia por Ruy Belo (*na linha dos melhores poetas de Poesia 61*)⁷¹ seu texto revela-se como privilegiado entrelugar do rigor herdado dos anos 60 e da narratividade dos anos 70:

(...)
Ainda resta o metal da infância:
o cobre
não nas lágrimas
não na voz.

fez embrulho num papel errado.
Ri-lhe o primeiro convite. Riu-se em trocos.
Continuei por entre os corredores
do resto do supermercado e via
a cada espaço vazio de caixotes
o seu olhar a seguir as minhas compras.

(...)

Com a cesta de metal quase já cheia
deve ter visto o adeus dado nas coisas
de comer para muito tempo:
veio pois numa qualquer desculpa
fingir que levava fardos para dentro.
Fui atrás, soube-lhe as horas de sair
vim esperar depois da caixa, à porta.
Os carros iam de regresso às casas,
o ar toldado de novembro em sol
que vem antes da chuva,
nos autocarros iam por detrás dos vidros
rostos que doía ver passar.

Chegou metendo um pente n'algibeira,
a sacola que fora matinal ao ombro,
atravessou comigo o quadrado
da praça quando o trânsito parou.
À última luz do dia via-lhe o cabelo
com o pó das horas de trabalho.
Por agora dizia-me o seu nome
entre dentes rasgados pelas cáries
mas sorrindo tanto sob a pele escura
que eu fechava os olhos para perdurar
até tirar-lhe a camisola, as meias
trocar o meu hálito de dentífricos
pelo seu cansado de erva doutras formas
contra os horários as coisas do dinheiro
outros a dizer-lhe o que devia ser. (...) ⁶⁹

Este poema é característico do modo como o autor desenvolve o tema: a opção erótica se mostra visível, à luz do supermercado e não em lugares escusos/escuros. A relação entre os dois homens — o narrador e o rapaz do supermercado — é revelada de forma natural, com ênfase nos aspectos ambíguos do jogo erótico (*fez em-*

Nas palavras que levanto
terra dia hoje te saúdo.⁷²

A poesia de João M. F. Jorge reserva-se um lastro hermético, por operar no limite impreciso em que a linguagem (matéria da lingüística) se evade para dar voz à linguagem do inconsciente (a *lalangue*, matéria da psicanálise). Um projeto poético dessa ordem, situado entre o real e o simbólico, mantém relações com as pulsões de afeto e desejo. Meio dizer, flutuações de sentido possibilitadas pela ausência de pontuação, ambigüidade, apreensão desfocada da realidade, autoquestionamento, fragmentação, descontinuidade, são alguns dos ingredientes desta escrita. Em nota intitulada “Servindo ou não de prefácio” ao livro *O roubador de água* (1981), o poeta refere-se desta forma ao seu ofício:

A poesia é um saber vivo, quase biológico, uma maturação feliz, um acontecer devido ao desenvolvimento do corpo e do espírito. Na poesia o tempo é uma duração interior, vencido e memoriado, sem perda ou esquecimento; e não o meio indiferenciado onde se inscreve a trajetória de um móbil.

Deixo-me ficar na construção dos pequenos textos como o marinheiro preferindo ficar a bordo. É que tudo isto, para além de ser aprendido, isto é, repetido até à exaustão, não permite a menor interrupção e cada vez me sinto mais, posso dizê-lo, inspirado, como nunca tinha estado antes. Primeiro, os poemas não passam de pequenos vislumbres. Depois, sigo-os diligentemente, tanto quanto a preguiça me permite, aprofundo-os, conduzoo a novos assuntos.

A concepção de poesia como *saber vivo* associa a experiência poética ao processo de aquisição incessante do conhecimento, transformando o poema num ser receptivo, apto a captar *pequenos vislumbres* da realidade. Por detrás da “naturalidade com que fala de si e mistura os grandes e pequenos acidentes de sua vida ao discurso poético”, como observa Fernando Assis Pacheco,⁷³ João M. F. Jorge realiza um discurso poético da alteridade. A aliança entre escrita e desejo articula-se à aspiração ontológica de que fala Levinas — aquela que nos move em direção ao outro:

A relação da linguagem supõe a transcendência, a separação radical, a estranheza dos interlocutores, a revelação do Outro a mim. Por outras palavras, a linguagem fala-se onde falta a comunidade entre os termos da relação, onde falta ou tem apenas de constituir-se o plano comum. Coloca-se nessa transcendência. O discurso é assim experiência de alguma coisa de absolutamente estranho, conhecimento ou experiência *pura, traumatismo do espanto*.⁷⁴

Matriz de arquétipos e de inúmeras áreas semânticas da poesia produzida nos anos 80 (o mar, as dunas, os castelos, as pensões, rapaz), o trabalho poético de João M. F. Jorge revisita fatos e personagens da história portuguesa, recriando-os no contexto moderno:

Pretende-se contactar com rapaz, cerca
20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou
comboio 17.34, Cais do Sodré. Vestia blue
jeans, sapatos brancos desporto. Será fu-
turo rei.⁷⁵

naquele quarto de hotel
em todos os quartos de hotel onde amei
amei-te rapaz

mais a ti
que todos os outros.
E,

se através das ervas podia ver o mar
o verde sobre o tão escuro
era o teu corpo

“amei-te rapaz”
pelo dia
pelo distante dia a noite inteira à nossa volta.⁷⁶

O fascínio pelas ruínas e escombros tanto de uma história coletiva como de uma memória individual desolada associa-se a uma imprecisa e onipresente melancolia, *esse triste fluir a que se chama memória*, num discurso ironicamente próximo das modulações notariais da linguagem, ressaltando o aspecto pomposo e a *quase*

banalidade dos feitos do passado. Nessa revisitação da história a voz poética se projeta para uma antiguidade que se mostra terrivelmente contemporânea, numa concepção pós-moderna reveladora de uma irremediável fluidez entre o presente e o passado:

(...) Era alto e magro e dei com ele nos primeiros degraus da escadaria do Colégio. Não é dado a qualquer trazer até ao adro ondas do mar de Nagazaki.

Tinha a voz treinada de um actor, era dono do timbre perfeito.

Hideyoshi, porém, decreta a expulsão da Companhia, decisão tomada enquanto bebia vinho da Bairrada.

Crucificava as suas vítimas de pernas para o ar, em baixios que em breve a maré inundava.

(“Incipit vita nova”, in *Não é certo este dizer*.)

Purificada pelo fogo — a poesia de João Miguel F. Jorge foge à idéia de poesia como delicadeza (*professores e motoristas confundem poesia com delicadeza*):⁷⁷

Sujeita os teus versos por brevíssimos segundos a uma chama: as marcas do fogo, a coluna do fogo a fonte do fogo. A aceitação da cor, a aura azul é o rumor do amarelo.⁷⁸

Ostensivamente debruçada sobre a linguagem, a radicalidade desta poesia reside na criação de uma atmosfera fluida de mistério e ambigüidade, em que o sentido último (ou único) se esfuma diante da natureza fugidia de um dizer incerto — *palavras, obscuros traços que não entendo, e / a idéia de vir um dia a compreendê-los faz-me / tremer*.

Entre as inúmeras linhas de força deste *dizer* equivocado (a poesia é sempre um falar arrebatado) — as incursões pela história, a inquietação do desejo, as reflexões sobre a poesia, os desdobramentos da guerra colonial, a melancolia associada a meditações sobre a morte e a solidão, a busca de um sujeito intangível e sedutor, as descobertas das viagens e os reflexos da memória — a concepção de que a arte é *uma sombra à beira do deserto* confere um esta-

tuto redentor ao trabalho poético. O poder de criar transforma-se numa nova transcendência, apesar do avassalador niilismo que banaliza quase todos os valores. *Porque os políticos não são nada, porque / quem conduz o mundo são os deuses e a arte e a ciência; a / beleza e a vida.* Este o fundamento grego desta poética, a crença na destinação órfica da existência. E para que se consolide, o intento criador necessita estruturar o universo, o que só se torna possível através do olhar voltado para a passagem do tempo: *o verbo ver encerra a estrutura do mundo, a / ordem do tempo e a fragilidade dos vencidos.*

Nesta escrita atenta às mínimas descobertas e carregada de referências culturais, uma narratividade dispersa se encaminha, mesmo nas produções mais recentes, para breves iluminações aliadas quase sempre a uma sensualidade represada na memória. O fantasma do desejo à deriva, tocado por uma aura de ascetismo e paixão, percorre inúmeros poemas, entre eles “Viviam num velho bairro de estudantes” e “In Den Kasernen”, por sinal, o mesmo título de uma música de Marlene Dietrich:

Os militares, todos de humílisma patente, movem-se com precisão de compasso por detrás das grades entre as altas roseiras do jardim.

O homem ia na rua escura. Chamava-os por um nome ao acaso Filipe Álvaro Jacinto Gabriel João; preso de um modo doce à amargura que um nome sempre tem.

Era ainda um homem muito novo, num fato escuro mas um homem que trazia na voz a velhice sábia dos engates. E os soldados armados do quartel no centro da cidade passavam por detrás das grades, entre as altas roseiras do jardim

e o homem, indiferente aos que pudessem cruzar com ele e mesmo aos que parassem olhando-o reprovadamente, ele estendia as mãos, apertava com força as grades e dizia ao que estivesse mais próximo “um broche em troca de uma dessas rosas amarelas”

como quem chama gatos atirando-lhes uma sardinha fresca.

(...) “In Den Kasernen” 79

Atenta às mínimas descobertas e atravessada de citações, a poesia de João Miguel F. Jorge aceita dialogar com Luís de Camões (*Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Os lusíadas*, I-3) subvertendo a idéia de linguagem como retórica:

Que fizeste do talento que eu te dei?
Dos ritmos da frase que procuramos e nos foge?
Porque não há nenhum dia
até ao último dia único dia acredita. (...)

Se a serenidade é um fim de tarde
improvisado barco dado.
Cessa. Uma metáfora não leva a nenhum lado.

Relativo és e as aves.⁸⁰

O poema alude à complexidade do ofício poético, mas também à sua gratuidade e à necessidade de o poeta estar disponível para a poesia. A relatividade inerente à tarefa da escrita, uma atividade relativa como qualquer outra, colabora para desmistificar o mito da inspiração poética. Releva ainda a ausência de vínculo da poesia com o pragmatismo, a objetividade.

d. Hélder Moura Pereira

É conhecida a dificuldade de a cultura portuguesa pensar a alteridade, dificuldade alimentada por séculos de triunfalismo imperialista, de origem épica. O grande outro sempre foi o índio, o desculturado, o estrangeiro, o dominado, o colonizado. Ou o negro, a quem era reservado o trabalho, para justificar a nobreza do não trabalho da classe dirigente.⁸¹ Essa dificuldade de conceber a idéia de alteridade encobre também a incapacidade de encarar o outro das coisas e dos objetos, proposta de certa modernidade.

A poesia homoerótica exerce importante contribuição para oxigenar essa interlocução com o outro. Deixar aberta a passagem ao completamente outro (e acolher seu corpo) é hospitalidade.

A pretensão de saber e de atingir o Outro realiza-se na relação com outrem, que se insinua na relação da linguagem, cujo elemento essencial é a interpelação, o vocativo.⁸²

A ambigüidade revelada pela poesia de Moura Pereira no trato com o homoerotismo é sintomática dessa rasura da alteridade no conjunto maior da cultura portuguesa. Mesmo em segmentos líricos reveladores de supostas experiências homoeróticas, persiste a hesitação em declarar o sexo do parceiro, a intenção de manter um segredo:

hei de guardar o segredo,
desejar outra vez (p. 146)

A ambigüidade desse desejo, o entrelugar desse discurso, num contexto político marcadamente pós-colonial, articula-se à idéia de interdito, formando blocos resistentes e sobrepostos de entreditos e sugestões. A forma poética mais usual aqui é a elegia, nunca a ode. Não é um canto de alegria, mas um convite ambíguo ao prazer e à mágoa. A ausência de expedientes que determinam o sexo dos parceiros vem acompanhada de certas marcas referidas ao sujeito do enunciado — disponibilidade, passividade ou delicadeza, alguma enamorada submissão:

Nem sempre dirás da ternura
ou quem deixaste entregue a uma ambição
morta, a luz escurece nos olhos
tremendo da dúvida, o medo de errar. (p.52)

De oiro
a luz em teus olhos,
lento o amigo
mais amado. (p.317)

Esgota-se o que mais falta. Que vamos
dizer? Está bem amo-te. E ao fogo
acabando na cinza, à manhã que não existe. (p.22)

Talvez a proposta seja minimizar ou tornar essa afirmação (da sexualidade do outro) um falso problema, ou um problema se-

cundário, quando está em evidência o gozo. Ou sugerir ser este um detalhe irrisório, passível de eclipsar a emoção:

Dizer quem és vai ficar sempre
adiado, procuro o doído desejo
da repetição. (p.152)

O referencial dessa poesia (dessa sexualidade) não reside no inefável tom azulado dos campos arcades. Tem razão Antônio Cabrita quando secundariza a questão do eu e do tu na multiplicação de máscaras por ela acionada. O que está em jogo é a ausência essencial de centro, de identidade catalisadora e coerente, passível de detonar uma relação já condenada à deriva. O único mistério aqui é que, estranho aos sonhos, um corpo resiste. Talvez seja este o ofício da poesia de Moura Pereira: medir o corpo, protegê-lo da ingenuidade com que se precipita para a experiência. *O corpo/ ao debruçar-se é o único / movimento capaz.* (p.52) De que maneira? Através de um levantamento fiel da matéria dos instantes, do inventário dos gestos, ações e coisas do cotidiano que o envolve. *Por um rosto chego ao teu rosto / noutra corpo sei o teu corpo. / Num autocarro, num café me pergunto / porque não falam o que vai / no seu silêncio aqueles cujo olhar / me fala da solidão.* (p.71) Algumas referências às pensões como lugar de encontros clandestinos aproximam esta poesia de alguns poemas de Luís Miguel Nava, quando este menciona os —

rapazes que circulam
por Lisboa no verão.
O mar está-lhes na pele. Partilho
com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas
a avançar entre os lençóis.⁸³

Nas primeiras décadas do século, Raul Brandão afirmava ser Lisboa, como Nápoles, uma cidade de pederastas.⁸⁴

Em Joaquim M. Magalhães, as pensões são acrescidas das praças como lugares de agenciamento do desejo:

Entra-se na praça por escadas de cimento
e lixo entornado pelos cães.

Um riso triste pega no isqueiro.
Acende-o. Queima
o corpo na boca doutro corpo.
Por pequenas horas, por alguns escudos.⁸⁵

Esse jogo de desvelar e esconder constitui uma das peculiaridades desta poesia que não se esquivava de nomear o objeto do afeto:

Dor de perder amigo (p. 35)

Apago devagar todas as luzes/ da casa e digo: meu amigo. (p.61)

...ficarei a interrogar um risco
e uma precisão, as destemidas espadas
do teu corpo enrolam-se em panos
e cobertores. Espero até ao último
instante da espera, as ferramentas
que não sei usar estão espalhadas,
estiveram a entreter o tempo. (p.81)

Responder com o corpo é aparentemente recusar a resposta através de palavras: olhar o corpo como resposta às seduções do simbólico, como lugar de representação estética. A idéia de amizade como relação esfíngica, em que os conceitos de paixão, de companheirismo flutuam, em que a relação é também uma partilha de palavras, acompanha esta poesia, sempre atenta ao próprio corpo e ao do outro: *Partes: de facto / isto são apenas palavras / e era muito mais o que o corpo/ queria.* (p. 18) Os lugares onde se enfrentam riscos são os lugares do fazer, não do dizer: a experiência do risco é a experiência da não palavra, ou da palavra a menos. O corpo é o lugar privilegiado do risco. O corpo do outro ausente, reconstruído pelas palavras, é capturado nos lances comuns do cotidiano (andar na rua, na areia, baixar a cabeça, acender um cigarro, etc.). Em *A última lua da lua de outono*, talvez prevendo a flutuação dos conceitos de amizade e amor, o sujeito poético afirma: *Não há uma cama dentro / da amizade.*⁸⁶ Para dois jovens ensaístas portugueses, independentemente dos conceitos em pauta (de amor ou de amizade), a sexualidade sempre se instala:

Em qualquer relação, a dimensão sexual está presente através da prática de um erotismo e dos seus jogos de prazer, mais ou menos corporais — à superfície — ou mentais — ao fundo.⁸⁷

A ambigüidade sexual revela-se nesta poesia com muita evidência (confiram-se, além dos poemas de *Sedução pelo inimigo*, a plaquete *O amor desta morte*, alguns poemas da série “O arco da fadiga”, de *E a alma enganada de partir*, bem como alguns poemas de *Amor carnalis*). Em termos de quantidade, não se trata de uma presença excessiva, para um autor que publicou mais de vinte títulos de poesia.

A partir das margens é que corro
sobre as folhas a ir ter
com quem se inclina sobre as pedras. (p. 195)

Este fragmento reelabora, como já se viu, as margens, a *ribeira* segundo a poética medieval, como espaço privilegiado para o encontro amoroso.

Na série “O arco da fadiga”, um poema descreve a aproximação entre dois marinheiros:

Um homem a vestir outro
homem e não é o fato da morte.
Os marinheiros esquecem
as dores das tatuagens, sabem
esquecer há quanto tempo
não vêem pinheiro bravo,
ribeira mansa, lábios de cor.
Pouco se sabe das fronteiras
entre necessidade e opção, é
preciso recolher as velas,
dedicar o corpo ao trabalho,
fazer o sinal do silêncio.
E há sempre alguém a ceder
a sua manha à fantasia. (p.421)

O poema sugere a intimidade física entre dois marinheiros próxima da cena amorosa, alcançando intensidade e forte camada erótica precisamente a partir da atmosfera ambígua em que se instala

um observador distante. A sensualidade difusa faz contraponto a uma narratividade esfumada.

Na produção mais recente, Hélder Moura Pereira não exclui a perplexidade diante do amor de dois homens, como no poema a seguir transcrito, em que dois homens *delicados e perversos* formam um casal condenado à devastação terminal:

Passou por aqui um casal
de homens delicados e perversos.
Eu não aguentei e não era
por ser dia de S. Simeão
nem por ter sido seu alvo.

Eu tinha gostado dos dois.
Os dois amavam-se muito.
Um furo fê-los bater à minha porta,
dei-lhes a minha cama
para que pudessem descansar.

Depois vi o que sofriam
quando lhes levei chá
com leite, umas torradas.
Nenhuma culpa nas marcas
de raios ultravioleta

por sobre as pontas das seringas,
húmido tabaco sem tremor.
Confundo a forma dos seus
dez dedos, espalharei então, ao
que me pedem, a cinza sobre a fonte.⁸⁸

e. Al Berto

Surgido na década de setenta (*À procura do vento num jardim d'agosto* é de 1977) o poeta Al Berto (1948-1997) só começou a ter seu trabalho poético reconhecido a partir de *Meu fruto de morder todas as horas*, em 1980. Com *Trabalhos do olhar* (1982), sua produção passa a receber uma avaliação mais conseqüente no contexto europeu, para o que, sem dúvida, concorre a edição italia-

na, organizada por Carlo Vittorio Cattaneo (1985). Em 1986 sai uma edição de *O medo*, distinguido em 1987 pelo Pen-Clube de Poesia, relançada em 1991 (Lisboa: Contexto/Círculo de Leitores), com o *trabalho poético* realizado entre 1974-1990, juntando-se dois livros (*O livro dos regressos* e *A secreta vida das imagens*).

Sua poética partilha de alguns traços da poesia portuguesa firmada nos anos 70: a recusa à fragmentação textual e à deliberada ocultação do sujeito, marcas da *Poesia 61* e da corrente que se autodenomina *Poesia experimental*, tendências poéticas dos anos sessenta. A retomada de uma lírica de forte dosagem emocional, voltada para a exploração de áreas semânticas ligadas ao desejo e ao corpo, alia-se, neste poeta, ao ritmo espreado de versos torrenciais e à alucinação erótica, de impregnação surrealista. Para Carlo Vittorio Cattaneo, o poeta “não recua diante dos perigos do excesso do sentimento, da biografia ostensivamente exibida, de situações eróticas muito pormenorizadas”.⁸⁹

A escrita como exercício da demanda afetiva tem especial interesse em detectar o ambíguo (e prioritariamente noturno) percurso do desejo e da sedução. Por ser apaixonado, ensina Barthes, ao falar a ausência do outro, esse discurso

feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado.⁹⁰

Herdeiro de uma vincada contaminação *beat* em sua origem (a liberação sexual dos anos 70 é uma alusão compulsória, com referências a travestis, marginais, droga e *rock' n roll*), esse discurso poético se constrói quase sempre na orla do homoerotismo, através de constantes e claras alusões a jogos eróticos entre rapazes.

Uma das séries de *Salsugem* (“Cinco fotografias para Alexandre de Macedônia”) tematiza o uso dos prazeres entre os gregos antigos. Diferente da concepção amorosa na sociedade judaico-cristã, o erotismo grego (à exceção de Safo) indicia duplamente o homem como sujeito, enquanto amante e amado. Entendido o erotismo como a relação do sujeito com o outro, calcada no desejo, a filosofia platô-

nica (*Fedro, O banquete*) tenta domesticar Eros, a quem se atribuem as desordens provocadas pela visão da beleza sensível, só acessível aos seres divinos. O viés sublimante da erótica platônica, ao destacar a ascese do sujeito e o acesso à verdade, é objeto da exaustiva análise de Foucault. Se Eros é relação com a verdade, o amado não poderia manter-se na posição de objeto. É conveniente que ele se torne sujeito nessa relação de amor. A tematização do amor grego por Al Berto constitui mais um ponto de contato entre sua poesia e o poema “Antinous” de Fernando Pessoa. A comparação entre os dois textos revelaria aspectos interessantes sobre a arte como representação: Adriano contempla o corpo morto do amado, como se fosse uma estátua (o corpo tornado frio pela chuva) no poema de Pessoa; a pessoa do poema de Al Berto debruça-se sobre cinco “fotografias amarelecidas”. A fotografia 1 diz dessa busca estética:

apesar de Alexandre ter um olho de cada cor
a fotografia tinha o rigor das imagens a preto e branco
a noite desabara sobre os corpos estendidos
a lua surgia como um tentáculo de gelo
apercebíamos mãos voláteis por entre as estátuas
um de nós teimava em esconder-se no interior de uma delas.

(...)

pelas fendas da janela entrava uma fragrância rubra
e a luz espessa deitava-se
sobre as areias cobertas de lodo
pouco sabíamos acerca do ciúme
deambulávamos à procura de um deus feroso e terno
ou dalgum poço onde nos debruçarmos⁹¹

A consciência da escrita e da sexualidade como práticas libertárias acaba por impregnar-se de uma viscosidade próxima da escatologia (no que ela tem de escândalo, revolta) e da denúncia:

sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão
manchas de esperma, tênis esburacados, calças sujíssimas, blusão
cheio de auto-colantes, peúgas encortiçadas pelo suor
as cuecas rotas, sujas de merda

e tuas mãos, recordo-me
sobretudo de tuas mãos imensas sobre o peito
teu corpo nu, à beira da cama, em sossegado sono...

Al Berto é um visionário, dado o seu o gosto pelo excesso e um certo requinte de preciosismo que lembram o Barroco. A articulação entre escrita e desejo, na medida em que ordenam o mundo, acaba por criar a ilusão de que escrever possui uma função salvadora:

o crepúsculo daquele que escreve está repleto de seiva petrificada na aurora dos dias.

quando regressares, encontrar-me-ás moribundo ou metamorfoseado na minha própria escrita. ao folheares os meus livros desprender-se-á deles um cheiro amargo a plantas esmagadas, e não encontrarás mais nada a não ser a brancura envenenada do papel. as palavras apagaram-se deles ao mesmo tempo que eu me apaguei por dentro do teu silêncio. (...)

o dia começou a refulgir nos espelhos, devem ser quase seis da manhã. guardamos o precioso silêncio e o mistério destes minúsculos fingimentos. um dia, quando a paixão vier também dormir no amanhecer, levantar-nos-emos daqui. nada diremos um ao outro, nem recordaremos a travessia dos desejos. (...)

tu irás pela beleza andrógina dos adolescentes, e eu, pobre de mim, eu...tentarei uma vez mais o regresso ao simulacro da vida: escreverei.

Lugar em que o passado é convocado, a escrita às vezes em forma de diário reconstrói relações e fugas, ordena e reconstrói o mundo:

a escrita resume muito mal o que retemos da vida, quase nada, uns quantos sinais vertiginosos, umas quantas dores. o obsessivo vício das palavras conduz à desertificação do corpo e da alma.⁹²

O nome Al Berto (identidade poética criada por Alberto Raposo Pidwel Tavares) reelabora de certa forma os nomes de heterônimos pessoanos – Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, com a sugestão de vaguidade sugerida pelo artigo árabe. A revisitação a modos pessoanos prossegue em *Três cartas da memória das In-*

dias (1985), em que a temática homoerótica é mais flagrante. Os textos pessoais reelaborados – “Ode marítima” e “Opiário” – evidenciam o tema das Índias por descobrir, a atração pelo longe e a ânsia de partir:

...as fotografias queimei-as ontem enquanto saíste
se telefonarem do emprego diz
que fui ver se ainda existem Índias por descobrir.

...a vontade sempre urgente de partir.

...fascinam-me sobretudo as cidades costeiras
nelas poderei embarcar para outras cidades
ou ficar no cais a ver os barcos afastarem-se.

Salsugem estabelece, em sua estrutura, relações intertextuais com *Os lusíadas*: são 9 poemas, um a menos que os 10 cantos da epopéia camonianiana. Um retorno ao épico em menos.

Atento aos sinais históricos e aos sinais dos tempos – é tarefa do poeta fazer os leitores entendê-los – o poema retrata a aniquilação da história gloriosa simultânea à aniquilação do sujeito amoroso, “de solidão em solidão”:

aqui te faço os relatos simples
dessas embarcações perdidas no eco do tempo
cujos nomes e proveito de mercadorias
ainda hoje transitam de solidão em solidão⁹³

Está em cena a memória das viagens: os “relatos simples” da realidade presente substituem os grandes relatos da viagem de Vasco da Gama. Observe-se a duração do passado no presente, aspecto indiciado pelas expressões modalizantes – “aqui”, “ainda hoje”.

Os vários sentidos de navegar são convocados. O sentido mítico: navegar para sonhar, defrontar-se com o desconhecido. O sentido religioso — navegar para levar as leis de Cristo — é um sentido rasurado em *Salsugem*. O econômico — navegar para carregar os navios de mercadorias: ouro, pimenta, cravo, canela, almíscar, etc... — está presente.

História e realidade são lugares observados pela pessoa do poema, os portos são o cenário do comércio simultâneo de mercadorias e do sexo:

era um barco
uma sombra do mar com o sol tatuado à proa... avançava
como avançam as vozes aquáticas pelos sonhos adentro
perturbando a navegação da memória

a noite trazia-me aragens com cheiro a corpos suados
cantares e danças em redor de fogos que eu não sabia
o ruído dos becos a luz fosca dum bar
se descesse a terra encontrar-te-ia... tinha a certeza
para o vôo frenético do sexo
e num suspiro talvez alagássemos os umbrais da noite
mas ficava preso ao navio... hipnotizado
com o coração em desordem⁹⁴

Al Berto transforma/inverte o instrumento de conquistas imperialistas do passado (as possantes naus) em instrumento de expressão do desejo (os frágeis barcos). O minúsculo barco é o espaço onde os homens se apertam, buscando identidades (sonhando com ilhas), abandonados mas unidos pelas cordas que os fazem se jogar uns aos outros. Estendem-se à deriva nas tábuas do sarro, imagem semântica fortemente ambígua que simultaneamente indicia a grossa areia espalhada no chão do barco e a compulsão erótica. Ocultados pela noite, podem-se os homens se tocar no escuro, acercados pelas águas e por elementos que acentuam a rigidez e o calor dos membros úmidos e próximos (a tábua da proa, o sol, as secreções dos peixes). A contigüidade sexo/mercadoria e a relação tensa entre eles surgem aliadas a elementos que sugerem a fragmentação (dialetos, estilhaços, pedaços de concha) sem eliminar a possibilidade de uma transcendência a reordenar os instintos e os corações em desordem.

A banalização da gloriosa história pátria se faz de várias formas — desde as alusões a barco (em vez das caravelas), às viúvas vergadas *para as toalhas baratas manchadas de vinho e gordu-*

ra, até o desabafo de um marinheiro: *as suaves Índias que não conheço*.

Os despossuídos de corpos cumprem seu destino solitário, como os despossuídos de glória apenas no sonho acumulam riquezas e se consolam:

contaram-me que eram pesadas embarcações
tinham singrado tormentosos mares contornado arquipélagos
atravessado invernos e trópicos que não vêm ainda nos mapas
e chegavam agora ao sonho
carregados de madeiras preciosas pimenta peles almíscar⁹⁵

O dinamismo das coisas na memória (ou no sonho) contrapõe-se ao estado atual de privação e abandono: o areal é apenas uma sensação de queda.

Instado pela narratividade (“relatos simples”, “contaram-me...”), um dos sujeitos do poema, no espaço ostensivamente masculino das viagens marítimas, se define despossuído de corpos no feminino: “muito só”: “esperei sentada à porta...” (Poema 9).

Na intersecção entre o mundo pessoal com o da história, a salsugem (o mar devastado, o limo, os detritos do mar) e o narrador se tornam uma coisa só, se fundem na solidão:

por vezes
uma gaivota pousava nas águas
outras era o sol que cegava
e um dardo de sangue alastrava pelo linho da noite
os dias lentíssimos... sem ninguém⁹⁶

A localização da salsugem nas margens das praias articula-se ao propósito de Al Berto: trabalhar nas dobras dos totens culturais portugueses, ao esvaziar a imagem ideal que certa cultura tem de si mesma.

A entrada de Portugal na CEE/Comunidade Econômica Europeia possibilita questionar essa marginalidade. Dar as costas ao mar, olhar a Europa, comunicar-se com a cultura europeia – são questões instigantes.

Al Berto alinha mais um S, na série de esses da cultura portuguesa.

Há sempre um S sintomático e recidivo — sebastianismo — saudade — saudosismo — salazarismo — silêncio — na história de Portugal: um S que é também a marca de plural, ou seja, mais de um.⁹⁷

O excesso de aliteração da sibilante ao longo do poema talvez contribua para que a cultura portuguesa, ao regressar de forma crítica ao que originariamente foi, após a “viagem por longas terras”, não esqueça sua herança plural. Capaz de abraçar os discursos da diferença. E motive a consolidação de um novo diálogo, num presente transtornado pela ruptura dos seus encontros transoceânicos.

Após vinte anos de intensa (e quase sempre polêmica) produção poética, antes de partir definitivamente, Al Berto deixou realizado o seu derradeiro livro.⁹⁸ Os amigos que o levaram ao Cemitério dos Prazeres no dia 16 de junho de 1997, em ritual de despedida pela definitiva ausência, veriam, à volta, nas vitrines das livrarias, mais um rastro de sua perene presença. Impresso em capa negra, este inventário do fim irremediável apresenta uma tarja, da mesma cor, cobrindo a lombada. Rompendo o indiferenciado do negro da capa, o rosto de Al Berto coberto pelas mãos, fotografado em 1990 por Paulo Nozolino, deixa visível um olho granítico, áspero. Justo o olhar cortante, entre o sonho e a realidade, cuja importância em sua poética é epigrafada desde *Trabalhos do olhar*, de 1982. Devastador de enigmas e espaços ambíguos — *o mistério da luz fustiga-nos os olhos/ numa euforia torrencial* — o olhar poético que se apaga articula-se com a privação do olhos para os cegos:

no fundo do muito longe ouve-se
um lamento escuro
quando a alba se levanta de novo no horto
dos incêndios

prosseguem caminho
com a voz atada por uma corda de lírios
os cegos

são o corpo de um fogo lento — uma sarça
que se acende subitamente por dentro⁹⁹

Nesta poesia extremamente vulnerável às experiências vividas (e cumpre lembrar a terrível exposição da doença de Al Berto em certa imprensa ávida de sensacionalismo e espetáculo), o leitor acompanha o frágil limite entre a escrita inventariante e a fragilidade física de seu emissor: *escreves exactamente isto: o horror dos dias / secou contra os dentes — e rouco / dobrado para dentro do teu próprio pensamento/ ferido / atravessas as sílabas diáfanas do poema; ...fecho o mapa e vou/ pela crueldade desta década sem paixão.*¹⁰⁰

Com recursos aparentemente simples — a reabilitação da subjetividade, o despojamento gráfico, a pontuação mínima, a interlocução com um alocutário, a realidade transfigurada pela morte, a vertigem metafórica, a busca do ritmo fluido e dinâmico — mais uma vez a poesia de Al Berto atualiza aquela aliança que, desde Baudelaire, a modernidade realiza com o desespero e a decadência. Invocando fastasmas literários, seja o senhor da asma (Proust), seja o andarilho etíope (Rimbaud) ou Poe, além de sugerir a ilustre familiaridade, aponta para sua existência de papel: nesta casa só sobrevive a memória turva/ dos poemas amados — *mais ninguém mais nada/ além da parede de lodo e da caixa de sapatos/ cheia de sílabas preciosas — e uma mesa pequena / com um albatroz empalhado para te vigiar a alma.*¹⁰¹

O último livro divide-se em duas partes: a primeira, com 29 poemas; a segunda, com o longo “A morte de Rimbaud dita em voz alta no coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996”. Entre os temas maiores, destacam-se as desoladas impressões sobre a morte e a cidade de Lisboa, vista simultaneamente como lugar de despedida e palimpsesto de culturas soterradas: *lisboa// lugar derradeiro do riso/ que já não te pode salvar do cemitério dos prazeres// e morres/ carregado de tristezas e de mistérios — morres / algures/ sentado numa praceta de bairro — o olhar fixo/ no inferno marítimo das aves; ...que cidade/ de areia construída grão a grão aparecerá?/ quantas lisboas estão soterradas? ou sub-*

mersas? A escrita aqui é também lugar de despedida, ousada na adesão ao grotesco, deambulante e errática como a de Rimbaud:...o regresso à escrita terminou; por hoje é tudo; ...é-me difícil continuar a escrever-te/ o que me destrói — sei que estou fodido/ e tu já não és meu;... espero que o vento passe... escuro, lento. então,/ entrarei nele, cintilante, leve... e desapareço.¹⁰² Poucas vezes a escrita, habitualmente associada à morte, terá reduplicada essa associação, como no caso deste livro. Poucas vezes a poesia terá tido em terras portuguesas tal êxito editorial, como no caso de Al Berto.

f. Luís Miguel Nava

O brutal assassinato de Luís Miguel Nava (1957-1995), com inequívocas marcas de crime sexual, é motivo para se repensar as fronteiras entre a vida e a literatura. Atualiza o debate entre as relações do homoerotismo com a produção poética. O poeta tinha 37 anos e uma dezena de livros publicados. Entre eles, *Películas* (1979), *A inércia da deserção* (1981), *Como alguém disse* (1982), *Rebentação* (1984), *O céu sob as entranhas* (1989), *Vulcão* (1994). Destes, os quatro primeiros estão agrupados em *Poemas* (Porto: Limiar, 1987). O amigo que lhe traça o perfil, em comovido artigo, fala de suas *frenéticas e temerárias viagens por ignaras terras árabes*, documentadas por fotos de legiões de efebos — *Mohameds, Rachids, Selims, Abduls, de rosto fechado e olhar rapace*.¹⁰³

Viagens, aventuras, expedições pelo norte da África. Por lá também andou e se perdeu D. Sebastião, trágica legenda; outros portugueses também por lá expedicionaram ou viveram, em variado contexto histórico e político (como D. Afonso V e Teixeira Gomes). Intelectuais de várias nacionalidades e ideologias, desde meados do século passado, sentiram-se atraídos pelos arquétipos de primitivismo, sexualidade e vitalismo que as regiões áridas do norte africano passaram a representar para o imaginário ocidental. Grandes romances retratam esses reinos sensuais visitados por André Gide (*O*

imoralista), Alain Robbe-Grillet (*La jalousie*), Albert Camus (*Chroniques algériennes*), André Malraux (*La voie royale*), Paul Bowles (*A distant episode*). Reinos de fantasia, terras de delícia.

A morte que paralisa a libido e os laços do desejo paralisa também a expressão dessa busca. A lição de rigor e a experiência de vôo.

A defesa da absoluta literariedade tem uma conotação fascista, por mais que impertinentes e idealistas teóricos a prescrevam. Pode (e deve) ser um parâmetro válido para a interpretação e análise de um texto. Mas no horizonte inexpugnável da criação, imensos fatores e variáveis interferem, inclusive o contexto e circunstâncias em que se instala o criador. E é sabido, desde Barthes, que aquele que escreve inscreve naquilo que escreve sua sexualidade.

Dos poemas, registros de insuspeitas e sofridas aventuras, persistem passagens emblemáticas, forjadas em léxico arrebatado, centradas na idéia do corpo como lugar ostensivo da manifestação do desejo. As imagens são fortes, de associações estridentes e viscerais, de ressonâncias ásperas, metálicas:

...pedreiras de que, tendo-as
ouvido rebentar na minha infância, ainda
agora me saltam estilhaços pelos olhos¹⁰⁴

RAPAZ

não sei como é possível falar desse
rapaz pelo interior
de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu.

ARS EROTICA

Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde
ver deita folhas.

NA PELE

O mar, venho ver-lhe a pele a rebentar
ao longo das falésias, o que sempre
me traz a exaltação desses rapazes que circulam
por Lisboa no verão.

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.¹⁰⁵

Dentre os processos criativos mais usados por esta poesia, destacam-se as associações inesperadas entre um elemento e outro, próximas do interseccionismo de Fernando Pessoa em “Chuva oblíqua”. Movidas pela intenção de recriar, através de imagens substitutivas, a realidade — tal como no cinema as imagens visuais capturam o real (não esquecer que seu primeiro título é *Películas*) — as associações desenham realidades superpostas, articulando emoções, sensações e bruscas analogias entre o humano e a natureza. Nesse universo extremamente subjetivo de imagens que se interpenetram, aos elementos da natureza correspondem realidades físicas. Assim, no poema “Nudez”, (*Poemas*) a pele representa a memória:

*Onde há quem tenha a pele tenho a memória, sepultura
nenhuma atingirá profundidade igual à desta
nudez com quem a pele sempre tem sido hospitaleira.*

Em outro poema, “Não muita vez”, lê-se: *A pele é o espelho da memória*. A operação mais comum a que essa poesia nos convida é o deslocamento das pessoas e dos objetos dos seus habituais espaços. Dessa operação que nos associa o sol da paisagem terrestre (sol, elemento que vivifica a natureza) ao coração do homem (o órgão responsável pelo fluxo vital) — resulta a sua forte tendência visual. Em alguns textos o deslocamento elabora condensadas narrativas, como a que se lê em “Crawl”, em que, num breve parágrafo, se representa a possibilidade de se nadar num espelho, interseccionando o elemento cromático do espelho à água líquida:

*Às vezes, entranhando-me num espelho, consigo dar nele
duas ou três braçadas consecutivas.*

Apontado como referência fundamental da poesia produzida em Portugal nos anos 80, Nava realiza uma síntese do rigor formal

dos anos 60 e da narratividade realizada pelos poetas de sua geração. Em companhia de Valéry (a pele é o mais profundo) seu universo poético revela especial interesse por núcleos temáticos específicos (o rapaz, o relâmpago, o deserto, o mar, a pele, as entranhas, o sol, as rochas, a juvenília erótica). A inquietação física e a imagística do corpo como espelho do mundo, vazadas numa linguagem insólita e incisiva, recompõem a idéia de que o mundo é o mundo onde o corpo existe. No prefácio a *Poemas* (1987), Gastão Cruz articula sua poesia à correspondência entre o corpo e a natureza, onde coabitam o coração e o mar, a pele e a memória, *os sentidos e o espírito*, como se pode ler em “Nudez”: *Onde há quem tenha a pele tenho a memória*.

Os paraísos se esfumaram em ficção, substituíram o doce tom azul das fábulas árcades pelos rubros comandos de extermínio.

Notas

¹ Não está em causa, obviamente, avaliar a excelência do texto camoniano, expresso nas mais variadas formas e métricas. Registre-se, na sua multifacetada produção, o equilíbrio clássico entre o pensar e o sentir. E a inextinguível habilidade ao introduzir na Literatura Portuguesa o processo lúdico de articular a memória da experiência amorosa à escrita, como se lê no soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”.

² CUNHA, Celso. *O cancionero de Joan Zorro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

³ LAPA, M. Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Vigo, Editorial Galaxia, 1965. Cf. ainda VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e teceadeiras. *Colóquio/letras* 76. Lisboa, nov. 1983; EPA- Estudos portugueses e africanos. Campinas: Unicamp, n.1, 1983, p. 95-110.

⁴ No início da pesquisa um escrúpulo excessivo me direcionava para aspectos quantitativos: pus-me a contar quantas vezes aparecia a palavra corpo na poesia de Moura Pereira. Para efeito de projeções meramente estatísticas, até a pág. 82 do volume *De novo as sombras e as calmas* (de 638 páginas), contei 66 ocorrências da palavra corpo, o que surpreende qualquer leitor.

⁵ MATOS, Olgária. C. F. *O iluminismo visionário*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 114.

- ⁶ GUIMARÃES, Fernando. *Corpo a corpo, Limiar*, Porto, 2, 1993, p.46.
Em abono ao interesse que Sade passa a desfrutar em *certos círculos intelectuais*, lembre-se que Moura Pereira traduziu dele *em duas palavras o que eu sou [algumas cartas da prisão]*. Lisboa:Frenesi, 1996.
- ⁷ JORGE, João M. F. *A jornada de Cristóvam de Távora II*. Lisboa: Presença, 1986, p. 97.
- ⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p.146.
- ⁹ LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Expresso*. Lisboa, 15 ago. 1986.
- ¹⁰ KECKEISEN, D.Beda (org.). *Missal quotidiano*. Salvador : Tipografia Beneditina, 1957, p. 431.
- ¹¹ Citado por MATOS, Olgária. Op. cit., p. 66.
- ¹² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular no Renascimento e na Idade Média*. Brasília Ed. Unb/Hucitec, 1993.
- ¹³ SANTIAGO, Silviano. Entrevista. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 17 jun. 95.
- ¹⁴ COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: INCM, 1988, p. 13.
- ¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: E. 70, 1970.
- ¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- ¹⁷ Emprego o termo homoerotismo por homossexualismo, em virtude do contexto médico-legal e discriminatório em que apareceu o segundo termo. Cf. COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- ¹⁸ LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.161.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 102.
- ²⁰ MAGALHÃES, Joaquim Manuel . *Um pouco da morte*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p.74.
- ²¹ COELHO, E. P. Querelle : a paixão do Um. In: *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: INCM, 1984, p. 215.
- ²² *Idem*, *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988, p. 113-132.
- ²³ *Ibidem*, p. 253.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 270.
- ²⁵ LIMA, José Lezama. *Paradiso*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 338.
- ²⁶ MELO E CASTRO, E. M. Depoimento. In: AA.VV. *A phala : um século de poesia (1888-1988)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 176.
- ²⁷ COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 41.
- ²⁸ SAÏD, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 390.

- ²⁹ A ironia é emprestada a Jurandir Freire Costa, Op. cit., p.119.
- ³⁰ CALLIGARIS, Contardo. As vantagens da discordância. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1996, *Mais*, p. 12.
- ³¹ SAID, Edward. Op. cit., p. 391.
- ³² PITTA, Eduardo. *Colóquio/letras* 76. Lisboa, 1983, p. 55.
- ³³ ALEXANDRE, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ³⁴ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1998, p. 240.
- ³⁵ ALEXANDRE, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p.299.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 41.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 42.
- ³⁸ *Ibidem*, p.113.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 335-336.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 275.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 90-105.
- ⁴² *Ibidem*, p.138-139.
- ⁴³ DIOGO, Américo A. L. *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos*. Lisboa: Cosmos, 1993.
- ⁴⁴ ALEXANDRE, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 279-280.
- ⁴⁵ AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 114.
- ⁴⁶ ALEXANDRE, Antonio Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 12.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 311.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 341-342.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 103-104.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 103-104.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 109-117.
- ⁵² AMARAL, Fernando Pinto do. Op. cit., p. 102.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 102.
- ⁵⁴ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981, p. 25.
- ⁵⁵ MAGALHÃES, Joaquim. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 258.
- ⁵⁶ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Uma luz com toldo vermelho*. Lisboa: Presença, 1990, p. 21.

- ⁵⁷ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Vestígios*. Coimbra : Centelha, p. 9.
- ⁵⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 16.
- ⁵⁹ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987.
- ⁶⁰ MARTINHO, Fernando B. Joaquim M. Magalhães, *Três poemas*. *Colóquio/letras* 35, jan. 1977.
- ⁶¹ LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Ed. 70, 1980, p. 249.
- ⁶² PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- ⁶³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 97.
- ⁶⁴ MAGALHAES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 75.
- ⁶⁵ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Uma luz com toldo vermelho*. Lisboa: Presença, 1990, p. 31-37.
- ⁶⁶ MAGALHÃES, J. Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Presença, 1985, p. 223, p. 149. p.156.
- ⁶⁷ COSTA, Jurandir Freire. *Inocência e vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992, p. 96.
- ⁶⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1981, p. 92.
- ⁶⁹ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p.166-167.
- ⁷⁰ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Uma luz com toldo vermelho*, p.53.
- ⁷¹ Cf. prefácio a *Sob sobre voz*. Lisboa: Moraes, 1971.
- ⁷² JORGE, João M. Fernandes. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982, p. 28.
- ⁷³ Cf. AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p.67-79.
- ⁷⁴ LEVINAS, Emmanuel. Op. cit., p. 60.
- ⁷⁵ JORGE, J. M. F. Op. cit., p. 14.
- ⁷⁶ Ibidem, p. 136-137.
- ⁷⁷ JORGE, João Miguel F. *Não é certo este dizer*. Lisboa: Presença, 1997, p.94.
- ⁷⁸ Ibidem, p. 75.
- ⁷⁹ JORGE, João Miguel F. Jorge. *Não é certo este dizer*. Lisboa: Presença, 1997, p.76-77.
- ⁸⁰ JÓRGE, João M. Fernandes. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, 143.

- ⁸¹ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: D.Quixote, 1988.
- ⁸² LEVINAS, Emmanuel. Op. cit., p.56.
- ⁸³ NAVA, Luís Miguel. *Poemas*. Porto: Limiar, 1987, p. 60-61.
- ⁸⁴ Cf. *JL* Ano III, 77, Lisboa, 27 dez. 1983 a 2 jan. 1984.
- ⁸⁵ MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987, p.176.
- ⁸⁶ PEREIRA, Hélder Moura. *A última lua da lua de outono*. Lisboa: Frenesi, 1991, poema 3.
- ⁸⁷ SILVA, Nuno Artur & VITERBO, L. Miguel. *A elaboração dos acasos*. Lisboa: & etc, 1989, p. 13.
- ⁸⁸ PEREIRA, Hélder Moura. *Amor carnalis*. Lisboa: Frenesi, 1998, p. 68.
- ⁸⁹ CATTANEO, Carlo Vitorio. *Colóquio/letras, n.91, mai./1986*.
- ⁹⁰ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*.4a. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 16.
- ⁹¹ AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Contexto/Círculo de Leitores, 1991, p. 281.
- ⁹² Ibidem, p. 175; p. 234; p. 360.
- ⁹³ Ibidem, p. 391; p. 300; p. 397; p. 297.
- ⁹⁴ AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Contexto, 1991. p. 299-300.
- ⁹⁵ Ibidem, p. 304.
- ⁹⁶ Ibidem, p. 305.
- ⁹⁷ RODRIGUES, A. Basílio. Eduardo Lourenço — *Nós e a Europa* — o diálogo que faltava. *Anais XIII EPUBLP*. Rio de Janeiro, 1992, p 325.
- ⁹⁸ AL BERTO. *Horto de incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- ⁹⁹ Ibidem, p. 15-16.
- ¹⁰⁰ Ibidem, p. 22; p. 54.
- ¹⁰¹ Ibidem, p. 24-25.
- ¹⁰² Ibidem, p. 42; p. 43;p. 40; p. 33; p. 50; p.74.
- ¹⁰³ SABINO, Amadeu Lopes. O cavaleiro de Marrocos. *JL*, 648, Lisboa, 16 agosto 1995.
- ¹⁰⁴ NAVA, Luís Miguel. *Poemas*. Porto: Limiar, 1987, p. 48.
- ¹⁰⁵ Ibidem, p. 57; p. 21; p. 60-61.

D. CONCLUSÃO

A primeira parte desta conclusão trata da poesia de Helder Moura Pereira. Diante de uma poética de alta densidade reflexiva e de forte marca contemporânea, a palavra final ficará sempre adia-da. Algumas evidências, entretanto, se impõem. Entre elas, o tom grave de sua lírica, a homogeneidade de seu longo discurso, a ostensiva visualidade, o diálogo com modos poéticos anglo-germânicos, a aliança entre percepção poética e conhecimento, o horror à ênfase, a atenção ao ritmo e à musicalidade.

Deixando de lado a seqüência das evidências alistadas, muitas delas entrelaçadas na noção de poema como unidade verbal dotada de música, é legítimo compreender a configuração geral dessa lírica. Entendo que é um contra-senso a existência de lírica desprovida de subjetividade. Toda lírica é pessoal, o que não é o mesmo que dizer que toda lírica está amordaçada a um confessionalismo ingênuo. O poema é um artefato verbal verossímil, atravessado pelo enigma, não um depoimento. Sobretudo quando a lírica se expande na metáfora dura e lisa do vidro, material inimigo do mistério.

O rótulo de epigonismo que Joaquim Manuel Magalhães¹ lhe confere é insustentável, de vez que Moura Pereira ultrapassa as fronteiras temáticas daqueles que se sentem por seus textos recordados. Em todo momento cultural observamos a expansão de uma atmosfera psíquica determinando sensibilidades, aspirações, vivências, metas e opções libidinais. De resto, o interesse em transformar a produção literária numa arena de competição revela certa homologia entre os agentes do *marketing* cultural e alguns detentores do poder. Em entrevista concedida a Mário Santos, apesar da ironia usual, o Poeta revela consciência do lugar discreto ocupado por sua poesia:

...a poesia é fundamentalmente um acto de mostrar o como se diz, mais do que propriamente o que se diz: se eu conseguisse, durante toda a vida, falar de um só tema mas de vários modos diferentes, se calhar era um poeta extraordinário! é evidente que

não o vou conseguir fazer e que não vou ser um poeta extraordinário! (...) Conheço, julgo que menos mal, as coisas que se foram fazendo ao longo da história da poesia e conheço bastante coisas da minha contemporaneidade e por isso permito-me pensar que não sou um poeta maior, de modo nenhum!²

Suas últimas palavras (o conhecimento do que se foi fazendo ao longo da história da poesia e na atualidade) são ratificadas na apresentação que lhe faz a antologia Sião: “a lucidez do seu exercício crítico sobre as poéticas contemporâneas é largamente reconhecida.”³ A leitura atenta da poesia anglo-germânica (da lírica medieval a Eliot, Larkin, Ian Hamilton, Rainer Maria Rilke) e de Rimbaud possibilitou-lhe exercitar-se cada vez mais na visualidade — *Descreve o que vês, não/ o que sentes* (p.237) e nas potencialidades poéticas do cotidiano: *Procura o segredo das ruas, vê/ o vento.* (p.211)

Devemos desconfiar dos depoimentos dos autores a respeito do próprio trabalho. A poesia de Helder Moura Pereira tem merecido apreciações dos mais representativos críticos (muitos aqui invocados) da cultura portuguesa contemporânea. Como esta de Eduardo Prado Coelho:

Numa produção já ampla, e muito dispersa por livros e editoras, surge agora um novo volume de Helder Moura Pereira: *Esta passagem*. Reúnem-se aqui versos antigos reescritos (alguns de 74) e textos inéditos, tudo num estatuto assumidamente precário e quase residual, que se move sobretudo em torno de breves ciclos temáticos. Não é isso que impede o prazer do leitor, que já sabe, e tem de novo ocasião de confirmar, que está perante um dos nomes poéticos importantes revelados depois de 70.⁴

Maria Lúcia Lepecki, em longo artigo publicado à época do lançamento de *De novo as sombras e as calmas*, reconhecendo não haver, a par das recorrentes obsessões temáticas e da ostensiva divisão que estrutura a coletânea, grande diferenciação no modo da escrita, surpreende-se com a homogeneidade do discurso e chama a atenção para “um desejo organizativo que somos compelidos a entender como em si mesmo significante”.⁵ Esse discurso homogê-

neo, “sempre voltando a reunificar tudo sob uma força comum — que será a força da voz poética” e a excessiva divisão articulam-se, em sua crítica, ao desejo de conhecimento. Entenda-se: o conhecimento perceptivo, com uma dimensão mais intensa que o simples saber, com todos os matizes captados pelo olhar extasiado daquele que escreve. Pode-se dizer que o mundo é uma calamidade, mas isto é ideologia. Os grandes motivos (os teus olhos, o quarto, a casa comum, o diálogo a dois recordado, a experiência do corpo, a separação, a elaboração dos versos, o percurso das coisas comuns) retornam, acrescidos de modulações, afetivas e mentais, peculiares àquele instante da escrita. Deve-se a Maria Lúcia Lepecki a descoberta de um traço importante desta poesia, o gosto pelo gerúndio, “onde como que se sublinha a direção da flecha do tempo.”

A contemporaneidade de uma poesia não se mede apenas pela presença de luzes de *néons* ou sirenes de indústrias, mas pelo esforço em se afastar do ostensivamente literário na proporção inversa em que se aproxima do corpo e da interioridade.

O inimigo insinua-se
na floresta, nós não
dizemos a verdade.
Quando vestia a farda
da mocidade já eu sabia
com quem gostava
de dormir. (p.236)

Contextualizando: o poema acima faz parte de *O amor desta morte* (1985), dedicado a amigo de liceu de Moura Pereira que viria a morrer por causa da Aids. É sabido que a farda da mocidade referia uma organização salazarista paramilitar, de raízes católicas e fascistas (a Mocidade portuguesa) obrigatória para todos os estudantes. No cinto da farda, apertavam um S, de Salazar. Como negar o teor político desses versos?

Quem se calou ouviu o sangue
correr, outros menos preocupados
referiam as notícias. (p.19)

A linguagem rasa não deixa de ser uma opção contemporânea: a noção de intimidade conferida pelo registro coloquial (nem sempre transparente) participa da ordem das coisas que circulam, como o sangue e o suor. O relevo da emoção buscado mais na fragilidade do silêncio apagando os ruídos ou o desencanto com os critérios de espontaneidade soberana.

De todas as espécies naturais exaltadas, é com a *hera* que se estabelecem as mais fortes relações. Símbolo da resistência teimosa às dificuldades de sobreviver, a hera é também paradigma desta poesia, devido a sua atenção ao mínimo, a seu estatuto de resistência, à fuga da ênfase, à busca da luz.

Entre tijolos e sapatos velhos nasceu
a hera. Era a que com mais gosto
se regava e se uma flor vinha estragar
suas sombras levava-se a flor. Resistia
a osgas, a baratas, aos puxões
das crianças. E subia: linha esbatendo-se
contra a cal gasta da parede. A hera
é um pormenor, nenhuma atenção
pedia para si. Quando se tentava do mundo
o esquecimento olhava-se a hera.
Passaram anos, nada resta. Parece
morta, irá com outras recordações:
o retrato perto do canteiro, o mel
das alfarrobas, o sino das oito horas.
Uma vez uma criança trouxe uma hera
e deu-a à parede grande da casa. (p. 220)

A hera, como a erva, cresce em diagonal, serpenteia, cresce a partir dos brotos. Agarra-se ao chão, nenhuma atenção pede, diz o poema. Todos conhecem a oposição estabelecida por Gilles Deleuze⁶ entre a raiz e o rizoma, retomada no paradigma da árvore e da erva, na versão de Eduardo Prado Coelho. A tradição cultural francesa (e inclua-se, a portuguesa) privilegia o estatuto da raiz, do ponto inicial; traço de arborescência. A tradição cultural inglesa, a erva.

Nunca é o princípio e o fim que são interessantes, o princípio e o fim são pontos. O interessante é o meio. (...) Os Franceses pensam demasiado em termos de árvore: a árvore do saber, os pontos de arborescência, o alfa e o ômega, as raízes e o cume. É o contrário da erva. Não apenas a erva cresce no meio das coisas, mas ela cresce ela própria pelo meio. É o problema inglês, ou americano. A erva tem a sua linha de fuga, e não de enraizamento.⁷

Apesar da complexa mancha gráfica a evidenciar aparente densidade conceitual, a ironia de um juízo acaba por lhe imprimir ligeireza. O uso de imagens elementares, extraídas dos aspectos gerais da natureza, alia-se à extrema simplicidade de recursos e a uma luminosidade difusa, flagrada entre névoas e sombras.

As noções psicanalíticas de recalque e transferência são oportunas para compreender como os fantasmas arcaicos inconscientes tentam realizar-se, ainda que de forma parcial. Nesse sentido, o olhar do pai é às vezes mais importante do que o próprio pai: (...) *o olhar/ reconciliado com o teu olhar*: (p. 15), (...) *Estou seguro do teu olhar abandonado/ pelos dias que custam a passar, já torno / a negar*: (p. 16) A ambigüidade sexual se dilui num discurso da alteridade, um perdão às emoções e experiências possíveis, ainda que construídas na instância da linguagem, uma apreensão das libidos marginais isenta de conotações eufóricas dessa marginalidade.

Resta concluir sobre a poesia homoerótica portuguesa surgida nos anos 70. Várias têm sido as vertentes abraçadas pelo discurso do desejo. Após a virada dos anos 70, duas dessas vertentes se alternam com maior impacto: aquela que articula o desejo às formas do jogo ou do ritual da sedução (nas trilhas de Baudrillard); outra, com raízes na semiótica, busca descobrir no discurso do desejo os signos e enredos do discurso amoroso (na esteira de Barthes). Postadas em raias complementares, existem outras correntes anteriores, como a que articula o desejo à experiência da infinitude (na perspectiva de Levinas); a que relaciona o desejo à experiência da descontinuidade proporcionada pelo erotismo (sob a tutela de Bataille); ou a que estabelece analogias entre os conceitos de objeto

do desejo e realidade inconsciente, realidade sexual, simultaneamente conectada ao prazer e à pulsão da morte (Freud, Lacan). Busca-se o Outrem (Levinas). Busca-se o Outro (Lacan). Busca-se o outro (Baudrillard, Barthes).

O nosso século presenciou a descoberta da terceira e última ferida narsíca, a descoberta (efetuada por Freud) de que a consciência é a parte menor e mais frágil da vida psíquica. A frase ficou famosa: o eu não é o senhor de sua casa. A primeira ferida ocorreu com Copérnico, ao provar que a terra não é o centro do universo e os homens não são o centro do mundo. A segunda se deu com Darwin, ao considerar que os homens não são seres especiais, uma vez que não passam de descendentes de um primata. Lacan ensina que na linguagem nascem sujeito humano e mundo dos objetos (o inconsciente estrutura-se como uma linguagem) e que o sujeito deseja o desejo do Outro.

A ostensiva presença do erotismo na poesia portuguesa a partir dos anos 70 é um forte argumento contra certa visão míope sobre Portugal, que teve em Fernando Gabeira, entre o exílio e a militância política, seu principal divulgador no Brasil em tempos mais recentes:

...para mim seria muito difícil viver num país desses, ainda que fosse transformando estruturas político-sociais. Quando entrasse numa casa de fado e ouvisse aquela música; quando visse aquelas mulheres vestidas de negro curvadas pelo sofrimento, ia sentir claramente o que o meu coração dizia. Eros não havia descoberto Portugal e sua ausência pesada se fazia sentir de ponta a ponta no país.⁸

Se aceitamos como verdadeiro este depoimento datado (a dificuldade de um guerrilheiro exilado — um guerrilheiro especial, note-se — em conviver com a tristeza dos fatos de um país em processo revolucionário), ratificamos a disparidade entre a experiência coletiva e a poética. E a óbvia relação entre o erotismo e o interdito, manipulada pelos aparelhos repressivos, cujo mapa começa na infância:

Uma criança viajava
no interior
do verão. Abrindo

veredas saltando
arames a criança
repousava o corpo
contra a luz
e o seu cansaço era
a fingir. (p. 311)

Cai o pano da tarde: reconheço
da vida algumas folhas.
(...)
caio no pano da tarde: calo
pequenas atitudes
enquanto palavras falam. (p. 416)

Tão longe
da farda verde
na capa do livro, sinto
o som de um sino.
("Instrução primária", p. 556)

Prado Coelho foi pioneiro em perceber este *resto* na recente poesia portuguesa. A temática homoerótica existe no plural e em nada lhe ofusca o brilho. O corpo é a resposta às seduições do simbólico, mas o corpo fala. Fazer disto uma questão maior? Quanto mais for alguma coisa nomeada, (e nomear aqui é batizar uma relação amorosa), mais se torna evidente a usurpação de linguagens. É razoável que doravante se clareie que "cultura significa inclusão e exclusão de certas possibilidades expressivas do sujeito e seu desejo".⁹

...abalamos para onde
há mar e vento e um só corpo. (p. 132)

Como lugar do enraizamento do simbólico no não simbólico, o outro nesses poemas é o Outro e a linguagem é o artifício de que se serve o sujeito para se exprimir, para dizer: $1 + 1 = 3$. Afirma Prado Coelho:

A escrita é a recuperação desse elemento (demasiado ausente, de uma maneira castradora, na transcrição, mas talvez demasiado presente, de uma maneira histórica, na fala): o corpo.¹⁰

O direito à diferença sexual que alguma poesia de Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Al Berto e Luís Miguel Nava reverberam é muito menos a busca de uma identidade do que uma idéia de poesia centrada na emoção. O teor libertário reside em primeiro lugar na linguagem.

Comentando o retorno ao real ensejado pela poesia dos anos setenta, em cujas dobras se entrelaçam as idéias de poesia como relato de experiências e as concepções libertárias atribuídas à sexualidade e à poesia, comenta Fernando Guimarães:

A capacidade referenciadora da linguagem — quando nela há um movimento efectivo que faz com que se volte para a circunstância, o lugar ou o outro, e, assim, acaba por nos levar a admitir que as relações de linguagem são também relações de experiência — seria o próprio traçado em que a poesia depararia com uma realidade cujo valor existencial era posto em relevo: o registro visual do quotidiano; os lugares-comuns e as expressões coloquialmente partilhadas; o recuo da metaforização, para que o poema finalmente seja “este papel apagado”; a referência ao outro, sobretudo através de uma comunicação sexualizada que seria a descoberta cheia de fruição do próprio corpo; a abertura para espaços contidamente descritivos, que podem ser a paisagem, a memória ou o sonho.¹¹

No trato com o homoerotismo, pode-se dizer que os poetas de *Cartucho* se movem como simulacros de si mesmos, no sentido deleuzeano. E qual é o alcance básico desse sentido? Em primeiro lugar, a noção de que o homem é um simulacro em relação a Deus: tem a mesma imagem, mas não a semelhança, perdida com o pecado. Ao se tornarem simulacros, perderam a existência moral para entrar na existência estética, em que o outro é o outro do outro. Ainda: com a consciência de que há no simulacro um devir louco, desordenado e, na arte, experimentação¹² A expulsão do paraíso já estava decretada. Seria possível neutralizá-la, se fosse de outro modo?

Notas

¹ Cf. MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p.275, onde se afirma: “ Como Helder Moura Pereira, que soube reler Ian Hamilton, Larkin e Eliot, embora sem conseguir afastar-se de um inútil epigonismo em relação a companheiros seus de *Cartucho*, nos começa a lembrar. ”

² PEREIRA, Helder Moura. Entrevista a Mário Santos. *Público*. Lisboa, 30 set. 1995.

³ AL BERTO, DOMINGOS, Paulo da Costa, BAIÃO, Rui. Org. *Sião*. Lisboa: Frenesi, 1987, p. 151.

⁴ COELHO, Eduardo Prado. Helder Moura Pereira. *Esta passagem*. *Expresso*, 05.04.1986.

⁵ LEPECKI, M. Lúcia. Sobre a poesia de Helder Moura Pereira. *Diário de notícias*. Lisboa, 7 jul. 1991.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Mille plateau*. Paris: Minuit, 1980.

⁷ COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Ed. 70, 1987, p.501.

⁸ GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980, p.196-197.

⁹ COSTA, Jurandir Freire. *Inocência e vício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992, p.19.

¹⁰ COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.561.

¹¹ GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1984, p.140.

¹² DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 259-271.

E. BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *A phala/um século de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- AL BERTO. *O medo* (obra poética). Lisboa: Contexto, 1991.
- _____. et alii. *Sião*. Lisboa: Frenesi, 1987.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALEXANDRE, Antonio Franco. *Cartucho*, em colaboração. Lisboa: Edição dos Autores, 1976.
- _____. *Os objetos principais*. Coimbra: Centelha, 1979.
- _____. *A pequena face*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. *As moradas 1 e 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- _____. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- _____. *Quatro caprichos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- _____. *Na órbita de saturno*. Lisboa: Hiena, 1992.
- ANDRADE, Eugênio. *Ostinato rigore*. 9a.ed. Porto: Limiar, 1984.
- _____. *Vertentes do olhar*. 2a. ed. Porto: Limiar, 1987.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Presença, 1974.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

- _____. *A cultura popular no Renascimento. 2a. ed., Brasília: Ed. UNB/Hucitec, 1993.*
- BARRENTO, João. *A palavra transversal*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11a. ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2a. ed. Trad. João Benard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *A sociedade de consumo*. Trad. A. Mourão. Lisboa: Ed. 70, 1970.
- BELO, Ruy. *Obra poética*. Lisboa: Presença, 1981. v.1.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, XLVIII-9-34, 1975.
- _____. *O drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
- BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d.].
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Poesia e repressão*. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- BORHEIM, Gerd. Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx. in: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 143-154.
- BOTTO, Antonio. *As canções de Antonio Botto*. Lisboa: Presença, 1980.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. Morfismos. In: _____. *Poesia 61*. Faro: /S. Edit./, 1981.
- _____. Resenha a *Cartucho. Colóquio/letras*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 33, set. 1976, p.91-92.
- CABRITA, Antonio. Prefácio à edição francesa de poemas de Hélder Moura Pereira. *Feuille de vent amour*. Bruxelles: Orfeu-Livraria Portuguesa, 1995.
- CALLIGARIS, Contardo. As vantagens da discordância. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1996, *Mais*, p. 12.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- CASTRO, Eliane de Moura. *Psicanálise e linguagem*. São Paulo: Ática, 1992.
- CATTANEO, Carlo Vitorio. Hélder Moura Pereira. *Entre o deserto e a vertigem, Colóquio/letras*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, n. 61.
- _____. Hélder Moura Pereira. *Os tranquilos sobressaltos, Expresso*, Lisboa, 11/09/1982.
- _____. Al Berto. *Salsugem, Colóquio/letras*, 91, Lisboa, maio 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 7a, ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. Laços do desejo. in: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.19-66.
- CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Franke Settineri. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1993.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COELHO, Eduardo Prado. *Estruturalismo — antologia de textos teóricos*. Org. Lisboa: Portugália, 1968.

_____. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.

_____. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes, 1979.

_____. Hélder Moura Pereira. *Esta passagem*, *Expresso*, Lisboa, 05 abr.1986.

_____. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984.

_____. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

_____. *Tudo o que não escrevi*. Porto: Asa, 1994.

COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

_____. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

CUNHA, Celso. *O cancionero de Joan Zorro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Conversações*. trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas/SP: Papyrus, 1985.

DINIZ, Dilma castelo Branco. Barthes e a dimensão amorosa da escritura. *Caligrama*. Belo Horizonte: UFMG, [1], p.151.

- DIOGO, Américo António Lindeza. *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos*. Lisboa: Cosmos, 1993.
- DUFRENNE, M. *Pour l'homme*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- ESPANCA, Florbela. *Obras completas de F. E.* Lisboa: Dom Quixote, 1985, vs. 1 e 2.
- FORRESTER, John. *Seduções da psicanálise. Freud, Lacan e Derrida*. Campinas,SP: Papyrus, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- _____. *História da sexualidade. II o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- GUERREIRO, Antonio. A textualização do real. *Colóquio/letras*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, [104-105], jul/out. 1988.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia portuguesa contemporânea e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.
- _____. *Corpo a corpo. Limiar* — Revista de Poesia. Porto, 2, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMILTON, Ian. *Cinquenta poemas*. Trad. Nuno Vidal. Lisboa: Cotovia, 1995.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2a. ed. Trad. Walter H. Geenem. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v.2.

- HELDER,Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político — a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim. 1993.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra poética*. 2a. ed. Lisboa: Presença, 1987. v.1.
- _____. *Obra poética*. 2a. ed. Lisboa: Presença, 1987, v.2.
- _____. *Obra poética*. 2a. ed. Lisboa: Presença, 1988, v.3.
- _____. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- _____. *Não é certo este dizer*. Lisboa: Presença, 1997.
- KECKEISEN, D. Beda. *Missal quotidiano*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1957.
- KOYRÉ, Alexandre. *Reflexões sobre a mentira*. Trad. Vera Pinto. Lisboa: Frenesi, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalise*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *O seminário: mais, ainda*. 2a. ed. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v.20.
- _____. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LAPA, M. Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia, 1965.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. 6a. ed. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].
- LARKIN, Philip. *Uma antologia*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Coimbra: Fora do Texto, 1989.
- LECLAIRE, Serge. *Desmascarar o real*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Sobre a poesia de Moura Pereira. *Diário de notícias*, Lisboa, 7 jul. 1991.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LIMA, José Lezama. *Paradiso*. Trad. Josely Biscaia V. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.
- _____. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986.
- _____. *O labirinto da saudade*. 3a. ed., Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. Hélder Moura Pereira. *Para não falar, Expresso*. Lisboa, 15.ago.1986.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Conseqüência do lugar*. Lisboa: Moraes Editores, 1974.
- _____. *Cartucho*, em colaboração. Lisboa: Edição dos Autores, 1976.
- _____. *Vestígios*. Coimbra: Centelha, 1977.
- _____. *António Palolo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- _____. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987.
- _____. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- _____. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.
- _____. *Uma luz com toldo vermelho*. Lisboa: Presença, 1990.
- _____. *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999.
- MARTINHO, Fernando J, B, Joaquim M. Magalhães, *Três poemas. Colóquio/letras*, 35, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, jan.1977.

- _____. Dez anos de literatura portuguesa — poesia. *Colóquio/letras*, Fundação Calouste Gulbenkim. n.78, Lisboa, mar. 1984.
- _____. *Panorama da literatura universal*. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1986
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MELO E CASTRO, E. M. Depoimento. AA.VV. A phala. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- MOURÃO, Paula. Hélder Moura Pereira, *Crença e abandono do guardião da porta*, *Expresso*, Lisboa, 25 fev.1984.
- NAGERA, Humberto. *Teoria da libido*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- NASIO, Juan David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- NAVA, Luís Miguel. *Rebentação*. Lisboa: & etc., 1984.
- _____. *Poemas*. Porto: Limiar, 1987.
- _____. *Vulcão*. Lisboa: Quetzal, 1995.
- NOBRE, Antonio. *Só*. Porto: Tavares Martins, 1973.
- NUNES, Maria Teresa Arsênio. Hélder Moura Pereira. *De novo as sombras e as calmas*, *Colóquio/letras*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, n. 127/128, 1993, p. 176-277.
- ORPHEU. 2a. reed. Lisboa: Ática, 1971.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEREIRA, Edgard. A poesia portuguesa dos anos 80: Hélder Moura Pereira. XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Porto Alegre: PUC, 1992. [...Anais...].

- _____. Hélder Moura Pereira. *De novo as sombras e as calmas*, *Boletim*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, [15], 1993.
- _____. Joaquim M. Magalhães, *Uma luz com toldo vermelho*, *Boletim*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, [18], 1994.
- _____. Luís Miguel Nava. *Poemas*, *Boletim*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, [19], 1995.
- _____. António Franco Alexandre, *Poemas. Colóquio/letras*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, jan/jun 1998, [147-148], p.338-340.
- PEREIRA, Helder Moura. *De novo as sombras e as calmas*. Lisboa: Contexto, 1990.
- _____. *A última lua da lua de outono*. Lisboa: Frenesi, 1991.
- _____. *Em cima do acontecimento*. Lisboa: Ed. dos Autores, [s/d.].
- _____. *Feuille de vent amour*. Bruxelles: Orfeu Livraria Portuguesa, 1995.
- _____. *Nem por sombras*. Porto: Afrontamento, 1995.
- _____. *Amor carnalis*. Lisboa: Frenesi, 1998.
- _____. Entrevista a Rodrigues da Silva. *O jornal*. Lisboa, 8 fev. 1991.
- _____. Entrevista a Mário Santos. *Público*, Lisboa, 30 set. 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 ago. 1986.
- _____. Notas para uma leitura lacaniana do vácuo Pessoa. *Actas do congresso internacional pessoano*. Porto: Brasília Ed., 1978.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. 9a. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obras em prosa*. Organização, introd. e notas de Cleonice Berardinelli. 6a. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Na órbita de Saturno*. Lisboa: Hiena, 1992.
- PITTA, Eduardo. Poema. *Colóquio/letras*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 73, 1983.
- PLATÃO. *Diálogos*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, [s.d.],2.
- RAMOS, Maria Luiza. O latente manifesto. *Ensaaios de semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1979,[2],p. 76-101.
- _____. Além do princípio da imaginação. *Ensaaios de semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1984,[12],p.179-201.
- RODRIGUES, A. Basílio. Eduardo Lourenço — Nós e a Europa — o diálogo que nos falta(va). *Anais do XIII EPUBLP*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- ROCHA, Clara c. *Revistas literárias do séc. XX em Portugal*. Lisboa: INCM, 1985.
- ROSA, António Ramos. *A parede azul*. Lisboa: Caminho, 1991.
- SABINO, Amadeu Lopes. O cavaleiro de Marrocos. *Jornal de letras*, 648, Lisboa 16 agosto 1995.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Lisboa: Ática, 1965.
- SADE, Donatien Alphonse François de. *em duas palavras o que eu sou. [algumas cartas da prisão]*. Trad. H. Moura Pereira, Lisboa: Frenesi, 1996.
- SÁFADY, Naief. *Folhas caídas: a crítica e a poesia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. Entrevista a *Hoje em dia*. Belo Horizonte . 17 jun.1995.

- SANTOS, Gilda da Conceição. *Clepsidra — uma via de leitura*.
Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1979.
- SARAIVA, Antonio José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 10a. ed. Porto: Porto Ed., 1978.
- SILVA, Nuno Artur. VITERBO, Luís Miguel. *A elaboração dos casos*. Lisboa: & etc, 1989.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal — maio de poesia 61*.
Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- VALLEJO, A. MAGALHÃES, L. *Lacan: operadores de leitura*.
São Paulo ; Perspectiva, 1981.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.
- VERDE, Cesário. *Obra completa*. Lisboa: Ática, 1992.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *Sob o ramo da bétula*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1989.
- _____. O escândalo das amas e tecedeiras. *Colóquio/letras* [76], Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, mar 1983.
- _____. Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco. *EPA — Estudos portugueses e africanos*. Campinas: Unicamp, n. 1, 1983, p. 95-110.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

Signo poético na literatura portuguesa

Contemporânea, *Cartucho* atua no esgarçamento das noções de coerência, unidade, sacralização, completude, plenitude atribuídas à arte. Objeto não-livro, as folhas amassadas fazem circular as idéias de multiplicidade, fluidez, fragmentação, descentramento, diferença, escrita em companhia, escrita do prazer (o prazer de escrever, o prazer de ler), aliadas à não cumplicidade com a produção cultural capitalista. Ao distanciar-se do valor de culto, pela adesão ambígua às leis de mercado (exposição, concorrência), constitui um desafio a essas leis (*poemas amarrotados*). O leitor é desafiado ao se posicionar diante de poemas que se apresentam amassados, na seqüência de uma tradição inscrita na modernidade por Baudelaire (a alusão ao *leitor hipócrita*).

Recupera, ainda,

dando-lhe um estatuto estético, o discurso da conversação, degustado/emitido pela boca (bombons/ palavras).

O lance vanguardístico de *Cartucho*, causador de estranheza, foi o artefato em que os poemas vinham amassados: o saco de papel (não esquecer a semelhança com o aparelho genital masculino), fechado a lacre e chumbo. Inusitada forma de transportar poemas, aquilo não era um livro.



FALE
LIVRE

ISBN 85



9 788573 08817074