



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

**Carne em Verso, Verso na Carne: O Corpo na
Poesia Portuguesa Contemporânea**

Fernanda Godinho

Orientação: Prof. Dr.^a Maria Cristina Firmino Santos

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

Évora, 26 de Maio de 2017

Agradecimentos

Gostaria de demonstrar, em primeiro lugar, o meu agradecimento a todos os docentes do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, pelos conhecimentos e capacidades de investigação que me inculcaram desde os tempos de Licenciatura até ao Mestrado, nesta mesma casa. Destaco todos aqueles que se cruzaram mais diretamente no meu caminho, no diálogo da Literatura e outras Artes, onde a literatura portuguesa foi uma constante, e a palavra trouxe outras línguas e culturas, outras paixões, outras formas de ver o mundo e, até, o corpo.

Agradeço à editora Cosmorama, ao editor José Rui Teixeira, e ao poeta Jorge Melícias por terem acedido ao meu contacto, e facultado, gentilmente, a maior parte do material bibliográfico (sobre o mesmo autor), que durante esta dissertação foi fundamental para a compreensão e análise do *corpus poético* aqui desenvolvido.

Deixo expressas também palavras de agradecimento e sincera amizade aos meus colegas de Mestrado, que me apoiaram, e me deram “luta”, numa rivalidade saudável e, em todos os aspetos, enriquecedora.

Em especial lugar:

À minha orientadora, que facultou toda a bibliografia possível e (quase) impossível; e que sempre me deu forças para a concretização desta etapa árdua, quer fosse com uma palavra amiga, ou com notas coloridas a invadir o texto em apontamentos claros, justos e férteis.

Aos meus pais, que me inculcaram valores como a honestidade, a verdade, a lealdade, a justiça, e a persistência. Eles souberam mostrar-me onde procurar e alimentar a resiliência, tantas vezes obscura por caminhos adversos.

Agradeço ainda a uma rapariga especial, com queda filosófica, visões *noir*, e cabelos encaracolados. Embora ausente, está sempre presente: em literatura, em cinema, em virtualidade, em carne e osso, numa amizade e cumplicidade para lá de, apenas, académica.

E a um marginal: expressionista, artista sábio e sentimental, que, através da janela onde as montanhas se distanciavam, me fez acreditar no poema final, na concretização de um projeto adiado. Traço distinto e sincero, dura mão que acalentou o meu verso.

Corpo meu, que aqui se estilhaça, e se conserta.

A todos,
que me acompanharam e apoiaram,
o meu profundo, visceral, e epifânico
Verso Grato.

Resumo:

O corpo na poesia portuguesa contemporânea. Uma temática atual que transporta na poesia do século XXI o corpo exposto em feridas, onde o lado visceral da palavra contacta com o mundo exterior e traumático. Esta dissertação, que analisa autores como Daniel Faria, Jorge Melícias e Vasco Gato, pretende desenvolver o conceito de “anatomia em crise”: o corpo do sujeito poético que se fragmenta e se sacrifica em verso para conseguir explorar o lado corporal da palavra. A carne é a nova pele, a nova fronteira. Somos forçados, portanto, a reequacionar novos limites da representação estética, e da subjetividade poética, através dos autores que surgiram nos últimos vinte anos, e que, deixam transparecer influências de fortes autores como Eugénio de Andrade ou Herberto Helder.

Palavras-chave: corpo, carne, poesia portuguesa, literatura contemporânea, estética

Title: Flesh in verse, verse under the skin: the body in contemporary Portuguese poetry

Abstract: The body in contemporary Portuguese poetry. A current theme that carries in the poetry of the 21st century the body exposed in wounds, where the visceral side of the word contacts the outside and traumatic world. This thesis, which analyzes authors like Daniel Faria, Jorge Melícias and Vasco Gato, intends to develop the concept of "anatomy in crisis": the body of the poetic subject that fragments and sacrifices itself in verse to be able to explore the corporal side of the word. The flesh is the new skin, the new frontier. We are forced, therefore, to reevaluate new limits of aesthetic representation, and of poetic subjectivity, through the authors that have appeared in the last twenty years, and which show the influence of strong authors such as Eugénio de Andrade or Herberto Helder.

Keywords: body, flesh, Portuguese poetry, contemporary literature, aesthetics

Índice

Introdução.....	1
1. O Corpo Epifânico e Inesgotável de Daniel Faria.....	5
1.1. O Verbo de Carne.....	15
2. <i>A luz nos pulmões</i> de Jorge Melícias.....	35
2.1. O Corpo Glorioso e Imagético.....	52
3. <i>Omertà</i> ou o Corpo Delator de Vasco Gato.....	70
3.1. Anatomia em Crise.....	91
Conclusão.....	102
Bibliografia.....	106

Introdução

Eduardo Lourenço, numa das suas obras de estudo da Literatura entre 1957 e 1993¹, tenta enunciar os prováveis caminhos de uma Nova Poesia Portuguesa, referindo a importância do erotismo², da palavra-corpo e corpo-palavra³. Podemos notar com bastante interesse nesta obra as “previsões” literárias do filósofo e ensaísta, referentes a uma Nova Literatura Portuguesa, nomeadamente na poesia, citando nomes como Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Herberto Helder. Ainda segundo o mesmo autor, a materialidade da palavra poética surge desvinculada de um tempo, de uma ideologia e, até, de uma ética.

Aquilo que move a palavra poética já não é uma luta social, procurada e explorada na palavra por gerações anteriores (neo-realismo), nem uma contextualização temporal, mas a procura de uma realização concreta da imagem poética no universo circunstancial do poeta. Uma experiência única que se conhece através da palavra corporal. O sujeito lírico imerge, através do seu corpo, na experiência, elevando-a na palavra. Desta forma, é inegável o peso que hoje reconhecemos a esses autores que vincaram a sua lírica há, sensivelmente, vinte anos antes do fim de século e que sugerem, ainda, diversos ensaios e estudos, e.g., a obra de Luis Miguel Nava (2004) “Ensaios Reunidos”, ou ainda o exemplo de Rosa Maria Martelo (2004) “Em parte incerta – Estudos de poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea”.

¹ Lourenço, Eduardo (1994), *O Canto Do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença

² (Lourenço,1994:263)

³ (Lourenço,1994:277)

Um ano antes destas publicações, em 2003, a *Revista Relâmpago* dedica o seu número 12 à reflexão da nova poesia portuguesa que surge nos anos 90 do século XX, e encontramos contributos como o da ensaísta Rosa Maria Martelo que reforça a ideia trazida pelos autores já consagrados, i.e., “o modo como a poesia orientada para a experiência e, mais precisamente, a enunciação lírica supõem sempre a configuração de um sujeito na vida e não simplesmente um sujeito de dicção poética.⁴”. No entanto, surgem também percursos poéticos onde a circunstancialidade e a “preocupação com a denúncia do quotidiano contemporâneo⁵” se colam a um lirismo quase narrativo⁶.

Carne em verso, verso na carne propõe-se a evidenciar novos autores que surgiram e publicaram em meados da última década do século XX, e que desenvolvem uma poética bastante intrigante e peculiar: o tratamento do corpo como instrumento máximo da aprendizagem do sujeito, e em simultâneo, como elemento intrínseco à palavra poética. Ao longo de três capítulos, onde a forte influência de poetas como Eugénio de Andrade e Herberto Helder se fazem sentir, ainda que de modo muito subtil, vamos analisar três autores distintos: Daniel Faria (1971-1999), Jorge Melícias (1970-) e Vasco Gato (1978-).

No primeiro capítulo destacamos a poética “inesgotável” e “epifânica” de Daniel Faria. Com uma carreira poética demasiado curta, o autor maravilha-nos com as suas obras, em particular *Dos Líquidos*, publicada já a título póstumo. Em “Corpo Epifânico e Inesgotável” vamos ler e entrar em conceitos como “pedra-palavra”, “melodia do sangue”, sacrifício poético, e a força do corpo como “nascente”, como fonte que faz jorrar abruptamente a energia vital que o poeta ambiciona captar. Na última divisão

⁴ (Martelo,2003:49)

⁵ (Ibidem)

⁶ “a exploração lírica do fragmento narrativo em articulação com a valorização da experiência individual e da memória, a articulação com a valorização do poema como experiência emocional do mundo, a importância que se reveste a valorização do circunstancial, do particular e do privado” (Idem:46)

acerca do mesmo poeta, vamos descodificar a fórmula do “Verbo de Carne”, o que ele significa, e como se constitui, não só no processo poético, como no sujeito lírico. A partir de teóricos como Deleuze, e a distinção entre corpo e carne, conseguimos “iluminar” e desenvolver a palavra de carne que tanta perplexidade suscita o leitor.

A obra *A luz nos pulmões*, de Jorge Melícias, inicia o segundo capítulo desta dissertação, e propõe-se, logo no título, desvendar de forma algo cruel e apática, um corpo que ainda não se constitui cadáver. O corpo que iremos encontrar em Jorge Melícias será um corpo macabro, onde o estado de morte paira nos versos, e o sujeito poético deambula, moribundo, num universo rural e um pouco ancestral. Por isso se expande num “Corpo Glorioso e Imagético”, dando espaço aos conceitos de Giorgio Agamben: um corpo esventrado, mas que detém ainda, em si, um raio de vida, provocando no leitor uma sensação de *Disrupção*, de choque elétrico entre a pulsão da vida, a pulsão da morte e a pulsão da palavra poética.

A pulsão de sobrevivência concentra-se no terceiro e último capítulo, através de *Omertà ou o Corpo Delator* de Vasco Gato. Publicada há cerca de dez anos, a obra de Vasco Gato deixa-nos entre o registo poético e um lirismo onde a prosa se impõe. A obra impõe-nos o conceito de “corpo-testemunha”, i.e., o corpo que sobrevive ao trauma para “contar” em verso, situações hipotéticas e surreais. Temos acesso a um “real leitor de poesia” de ingere a “matéria negra” em infusão: o poema é ingerido, e o leitor torna-se cúmplice do poeta no crime cometido e nos vestígios apagados. Vasco Gato possibilita-nos a agregação de conceitos como o “real” de Frogier, ou do “corpo que se *excreve*” de Jean-Luc Nancy. Não poderíamos obter no final senão uma “Anatomia em Crise”, onde o lado íntimo e visceral do corpo se revolta contra as possíveis “ameaças” de morte e de silêncio.

Levantar os véus que cobrem uma nudez visceral será o propósito desta dissertação, percorrendo novas poéticas que desde meados dos anos 90 emergem, e que cada vez mais, são alvo de estudo, crítica e reflexão sobre as novas gerações e tendências temáticas. *Carne em verso, Verso na Carne* pretende, assim, destacar-se pelo contributo no estudo de, não só, autores recentes na poesia portuguesa contemporânea, como também, da temática de um corpo único, que se fragmenta em conjunto com a realidade e o sujeito poético. O trabalho intensivo da palavra poética reflete-se num corpo onde o verso se grava na carne, nos órgãos, num mal-estar que invade as sensações viscerais. O sujeito poético propõe-se a sacrificar o seu próprio corpo, derramando sangue na palavra, e por sua vez, a palavra encarna, i.e., a palavra poética toma o lugar dos órgãos, das vísceras, para melhor nos fazer entender o fluxo vital e a transgressão de limites como a linguagem e o carácter abstrato e complexo da palavra poética.

É com o propósito de ultrapassar as barreiras da ferida, da pele, de um corpo consistente e metódico, que esta dissertação se inicia, se desenrola, e que, provavelmente, fará o leitor embrenhar-se e fundir-se nos corpos abertos que, aqui, se dissecam em três capítulos.

1. O Corpo Epifânico e Inesgotável de Daniel Faria

Com uma passagem demasiado breve pelo caminho da poesia portuguesa, Daniel Faria (1971-1999) surge no panorama literário em finais do século XX (1998), e destaca-se pela publicação, ainda em vida, das obras *Explicação das Árvores e Outros Animais*, e *Homens Que São Como Lugares Mal Situados*. Apresenta-se, nas palavras de Rosa Maria Martelo, como um “poeta improvável no seu tempo”⁷; denominação devida, em muito, à excentricidade da palavra e tom místico, fruto da forte influência religiosa que impregna a biografia do autor.

Os títulos das obras citadas indicam, desde logo, uma intensa ligação entre a palavra poética, e uma tentativa de “rivalizar” e / ou ultrapassar um domínio transcendente; i.e. o poeta enquanto homem e criador, que se sente (in)capaz de explicar e controlar o ato da criação⁸. Retomam-se dilemas antigos, em que a origem e a função do poeta são associadas a uma ousadia que, sabemos através de mitos como os de Orpheu, Apolo e Mársias, termina no silêncio, na morte, e sobretudo, em dor⁹.

Como podemos então interpretar e perceber este poeta, esta ousadia enquanto homem e gerador da palavra em pleno final de século, à beira de um novo mundo, onde a virtualidade e a perfeição da máquina se tornam cada vez mais evidentes, e o poeta corre o risco de se anular perante uma efemeridade protésica do quotidiano

⁷ Martelo, Rosa Maria (2010), “A Magnólia de Daniel Faria”, in *E agora oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra Pela Cintura.

⁸ Segundo George Steiner: “Não irá o acto do discurso, que define o homem, para além do próprio homem, rivalizando com Deus? Esta ambiguidade é ainda mais pronunciada no poeta. É ele quem guarda e multiplica a força vital das palavras. Nele, as palavras antigas mantêm a sua ressonância, e as novas ascendem na obscuridade activa da consciência (...). O poeta cria numa semelhança perigosa com os deuses.”, in Steiner, George (2014), “O silêncio e o poeta”, in *Linguagem e Silêncio, Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, Lisboa, Gradiva, p.71

⁹ “O homem faz irromper das portas da morte as águas vivas da palavra. E o tormento de Mársias, que ousa desafiar Apolo, como entenderemos essa fábula cruel da lira contra a flauta (...) senão como um alerta que proclama as afinidades acerbadas e as vinganças necessárias entre Deus e o poeta?” (Idem:73)

contemporâneo? Que corpo subsiste a esta ousadia, aparentemente caduca, do poeta do final de século?

Dos Líquidos, obra algumas vezes considerada inacabada devido à morte precoce do autor, e, por isso, publicada já a título póstumo¹⁰, revela-se, no nosso entender, como a obra que mais se adequa na nossa análise, desvelando um corpo único e extremamente sensível a partir da água como elemento puro e repleto de significado. Com um título que nos remete para as origens românticas, nomeadamente o Romantismo Alemão, como bem nos lembra Luis Adriano Carlos, são perceptíveis, na obra, as influências de Novalis, e os seus “profundos mistérios do líquido, da água como origem maternal das fusões aéreas e como elemento do amor e da união”¹¹. Ao longo de sete divisões, constatamos um percurso ascendente, e, em simultâneo, um percurso profundo: “Das nascentes”, “Dos líquidos”, “Do inesgotável”, “Do sangue”, “Das inúmeras águas”, “Do que sangro”, e por último, “Do ciclo das intempéries”.

Se é inegável, por um lado, todas as influências religiosas, místicas, e românticas, por outro, Daniel Faria mostra-nos que, para o poeta, todas essas vias são apenas alternativas, pequenos modos de sentir o mundo, pois o que interessa enquanto homem e criador, é a plenitude da palavra, essencialmente, humana e terrena. Podemos observar, desde o começo da obra, em “Das nascentes”: “Há homens a abrir as mãos como livros / Superfícies intensas sem ruído – as nascentes (...) // (...) Abrem os escritos sem abrir os lábios / Eles sussurram sobre os ouvidos / Do homem que fala sozinho¹²”.

¹⁰ Faria, Daniel (2000), *Dos Líquidos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

¹¹ Carlos, Luis Adriano (s/d), *A Poesia de Daniel Faria*. Ensaio disponível em: <http://web.lettras.up.pt/primeiraprova/apdf.htm>, e consultado a 10 de fevereiro de 2017.

¹² (Faria,2012:201)

O “homem que fala sozinho” encarna a figura do poeta, aquele que destaca o papel das mãos, elementares para a escrita. A comparação entre as mãos e as nascentes enfatiza a função rudimentar e manual, i.e., o homem surge como artesão da palavra, que contém nas mãos (“superfícies intensas sem ruído”) todos os livros possíveis. Através da escrita, das mãos, é possível exteriorizar a palavra sem recorrer à fala, ao carácter sonoro da linguagem (“sem ruído”, “sem abrir os lábios”). A palavra emerge do interior, desde o pensamento (“sussurram sobre os ouvidos”), até à mão, e por sua vez, à folha em branco, à sua concretização. Por isso o silêncio surge “quente¹³”, i.e., embora não haja concretização sonora da palavra, ela constitui-se no fluxo interno do pensamento e movimento corporal.

Assim como as nascentes, o fluxo interno do corpo move-se para fora, i.e., o sujeito poético demonstra necessidade de se descentrar enquanto indivíduo, para poder apreender de forma mais intensa e genuína, a palavra poética. O desejo de alcançar o domínio poético centra-se num lugar fértil, que possa transmitir a força vital apresentada na imagem das nascentes. Assim, deparamo-nos com a secção “Do inesgotável”, onde é reforçada a ideia de procura da nascente infinita, na fonte poética que é preciso transbordar do corpo:

Transforma o coração na coisa desamada
No vaso a transbordar que quebras com a boca
E asperge
a tua pulsação no meu sangue

(Faria,2012:256)

No poema citado, o coração - órgão que surge quase sempre no auge da emotividade, da paixão e do desgosto amoroso - é palco concreto da procura da palavra profunda e acutilante, que fere e incomoda. A estrofe evidencia a capacidade de

¹³ (Faria,2012:201)

anulação da emotividade (“coisa desamada”), a anulação do coração como lugar de significado intelectual, abstrato, emotivo e dramático. Num diálogo intertextual, conseguimos lembrar-nos do conhecido soneto de Camões, cuja fórmula “Transforma-se o amador na cousa amada”, é aqui recuperada, desenvolvendo um tom íntimo e contraditório, entre o sujeito lírico e um *tu*, possível leitor que é impelido a agir de forma impiedosa ao transformar o coração num objeto.

O órgão que se suponha ser o símbolo máximo das emoções, o lugar seguro, surge como matéria, um objeto deslocado, um órgão fora do contexto orgânico. É o efeito de deslocação, de descontextualização que o poeta procura, no desejo de encontrar a palavra “original”, i.e., aquela palavra que não sofre influências de possíveis desgostos, de pressupostos éticos, morais ou, atendendo à biografia de Daniel Faria, princípios religiosos e místicos. Por isso o verso de Daniel Faria marca uma posição contraditória à fórmula do autor d’*Os Lusíadas*: Daniel Faria pretende rasgar os limites, a suposta simbiose entre a alma do poeta e a inspiração poética oriunda da “semideia”, i.e o poder divino. Na estrofe representada, o sujeito poético transcende-se, denomina-se, segundo Michel Collot, um “ser fora de si¹⁴”, onde revela uma experiência de movimentos opostos, em possessão e despossessão, “fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro¹⁵”.

A fragmentação do vaso, do objeto, do coração que não comporta mais líquido, é o ato libertador que o sujeito poético ambiciona, para melhor se fundir no corpo alheio, o “outro” que é impelido a sacrificar-se de igual modo para o fim comum (“asperge a tua pulsação no meu sangue”). Os líquidos subjacentes ao coração e à boca, i.e., o sangue e a saliva, são partilhados e apreendidos como o veículo mais direto e com mais

¹⁴ Collot, Michel (2004), “O Sujeito Lírico Fora de Si”, in *Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura*, Nº11

¹⁵ (Collot,2004:165)

intensidade da palavra mais profunda, da libertação de limites impostos pela linguagem e pelos limites físicos do indivíduo. O corpo e a linguagem tornam-se no vaso, no objeto que através da força dos líquidos, se quebra e deixa fluir as pulsões da palavra.

No poema imediatamente a seguir, observamos esta ideia de penetração feroz no corpo alheio, através da fragmentação do corpo e da aproximação da carne, pelas chagas:

As chagas são vivas como as guelras dos peixes
Assim eu posso respirar-te ó árvore
Pulmonar onde o aroma se difunde

Abre-se vivo o peito como as águas
Meu caminho plano ó porta encostada
À chaga que me cerca o coração

(Faria,2012:257)

As chagas significam muito mais que apenas feridas, são crateras no corpo que permitem o contacto mais direto com o mundo, onde a pulsação e o desejo de criação estão no seu auge. O sujeito poético, através das chagas, da dor, do sacrifício, atravessa os limites do sensível, e chega mais “perto” do núcleo da vida (“guelras dos peixes”, “respirar-te ó árvore”, “pulmonar”). Os órgãos internos como o coração ou os pulmões, são extraídos, descontextualizados, para a apreensão do exterior. Para que esse processo possa acontecer, o sujeito poético mutila-se, rasga a pele para expor a carne – “Abre-se vivo o peito como as águas / Meu caminho plano ó porta encostada”. Assim como Moisés abriu ao meio as águas para o povo de Israel passar, o sujeito poético de Daniel Faria abre e expõe a carne, o sangue, para que as sensações fluam, e que a palavra poética surja desse contacto íntimo e profundo – “À chaga que me cerca o coração”.

Nas palavras de Fernando Pinto do Amaral, assistimos

a um movimento de abertura ao cosmos e à natureza, mas cujo ponto de partida consiste no sujeito, ou melhor, no ser humano que o sujeito assume muitas vezes na primeira pessoa, embora possa alargar-se, em última análise, a qualquer leitor capaz de projectar dentro de si experiências semelhantes, interiorizando-as (e interiorizando-se) para assim chegar a um mítico núcleo ou centro do (seu) ser e do (seu) universo.

(Amaral,2004:138)

O corpo é aberto e exposto pelo sujeito poético, e sugere ao leitor que partilhe a mesma visão visceral. As chagas funcionam como portais de acesso ao lugar onde o sangue pulsa, e todo o movimento orgânico se realiza, num ritmo frenético e fértil. O sujeito poético detém, enquanto homem, e criador, a capacidade de interpretar, reinventar e transcender os limites impostos não só pela linguagem, como pelo próprio corpo, i.e., o sujeito poético perfura a unidade do corpo, e selecciona a matéria mais sensível: a carne, o sangue, e toda a energia vital que ele (corpo) contém nas partes mais profundas.

Deleuze¹⁶, na sua interpretação de quadros de Francis Bacon, ajuda-nos a distinguir o conceito de corpo e carniça: “A carniça não é uma carne morta, ela guardou todos os sofrimentos e recebeu em si todas as cores da carne viva. Tanta dor convulsiva e vulnerabilidade, mas ao mesmo tempo tanta invenção cativante, tanta cor e acrobacia¹⁷.” A carne / carniça que Deleuze denomina, é a carne exposta, pulmões abertos, e o coração arrancado que Daniel Faria transporta para o exterior, para a natureza, a fim de realizar uma comunhão total entre o corpo e a matéria sensível do mundo: “Interessam-me alguns elementos de posse // A língua para me calar / As rótulas, os calcanhares, os rins // O corpo inteiro, completo / Para morrer¹⁸”.

¹⁶ Deleuze, Gilles (2011), *A Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.

¹⁷ (Idem:64)

¹⁸ (Faria,2012:248)

O corpo, tomado como unidade sensível, é fragmentado pelo sujeito, em partes mutiladas, descontextualizadas, que contêm em si uma elevada carga sensível. As peças de carne, ao serem expostas e trabalhadas pelo poeta, tal como o talhante no seu ofício, ou como Bacon nas suas pinturas, concentram em si toda uma carga elevada de sensibilidade, não só através da dor, como também sugerem uma energia vital oriunda do corpo mais profundo. Os sofrimentos, os sacrifícios, e a dor contida nas chagas, são elementos atenuados pela transfusão dos líquidos: a saliva, o sangue, as águas das nascentes e fontes, a seiva da árvore, o sangue dos peixes – todos os líquidos são veículo da energia vital, e da palavra poética que atravessa diferentes texturas e realidades, entre o indivíduo e o meio, entre o corpo e carne viva dos seres.

Observamos que a procura da palavra poética consegue atingir, em Daniel Faria, níveis próximos de um sadismo peculiar: o prazer da dor, da mutilação, do sacrifício realizado, só é atingido se for em coincidente com um estado de permeabilidade do universo, i.e., o corpo do homem enquanto criador e ser terreno em contacto direto com o núcleo vital do meio exterior (árvores, peixes e até pássaros¹⁹). O desejo desmedido que o poeta demonstra pela apreensão de toda esta comunhão, do controlo e poder da vitalidade contida nos corpos, faz transparecer que a palavra poética, ainda que seja procurada nos líquidos viscerais, e na carne mais sensível, continua inalcançável:

Sem outra palavra para mantimento
Sem outra força para gerar a voz
Escada entre o poço que cavaste em mim e a sede
Que cavaste no meu canto, amo-te
Sou cítara para tocar nas tuas mãos.
Podes dizer-me de um fôlego
Frase em silêncio
Homem que visitas

¹⁹ “pássaro morto” (Faria,2012:247); “a cabeça / De pelicano dobrado / O bico que te rasgava para fora” (Idem:249); “Como um pássaro entre um bando / De disparos” (Idem:251)

Ó seiva aspergindo as partículas do fogo
O lume em toda a casa e na paisagem
Fora da casa
Pedra do edifício aonde encontro
A porta para entrar
Candelabro que me vens cegando.
Sol
Que quando és nocturno ando
Com a noite em minhas mãos para ter luz.

(Faria,2012:244)

Porém, o poder de imanência e interligação dos corpos, ainda que atravesse limites impossíveis, não concentra a palavra vital, a palavra que o sujeito poético deseja para encontrar explicação para o seu poder criativo e multifacetado. Depois do sujeito poético se ter submetido ao silêncio para poder imergir nas águas viscerais e na carne do mundo, vê-se agora obrigado a voltar ao silêncio – “Sem outra palavra para mantimento / Sem outra força onde gerar a voz” - onde apenas encontra “um universo cujo enigma se faz sentir como uma fome ou uma sede que nada consegue saciar, e que equivale, no fundo, a uma vontade inesgotável de *criação*²⁰”.

A palavra, objeto abstrato, inalcançável, e repleto de mistério, surge como um canal profundo e interminável (“poço que cavaste em mim e a sede / Que cavaste no meu canto”). Quanto mais o poeta avança na descoberta da palavra poética, no seu ponto interior que transporta, a origem, o ritmo e fluidez da música (“Sou cítara para tocar as tuas mãos”), mais o poeta sente o ímpeto de se calar, e deixar o silêncio invadir o corpo e o processo poético, a fim de a sentir, enquanto matéria poética, orgânica e visceral, como nos indica George Steiner:

Mas há um terceiro modo de transcendência: aqui, a linguagem detém-se simplesmente e o movimento do espírito não dá outra manifestação do seu ser. O poeta entra no silêncio. Aqui a palavra confina, não com o esplendor ou com a

²⁰ (Amaral,2004:138)

música, mas com a noite. (...) O mito estratégico do filósofo que escolhe o silêncio devido à pureza inefável da sua visão ou devido à impreparação dos que o ouvem (...).

(Steiner,2014:85)

O poeta entra no domínio do silêncio, da intensidade profunda da palavra que não se reduz aos corpos, à forma poética, aos limites da linguagem, i.e., o poeta não consegue dominar a palavra como objeto que se torna acessível, ainda que seja pelo meio sacrificial – “Podes dizer-me de um fôlego / Frase em silêncio / Homem que visitas / Ó seiva aspergindo as partículas do fogo”. A violência descrita no verbo aspergir, tal como vimos no sangue da estrofe inicial da análise, defende uma procura do sujeito poético pelo interior da carne, pelo interior dos corpos, onde reside o calor da vida (o fogo, um dos quatro elementos naturais imprescindíveis ao poder da criação) – “O lume em toda a casa e na paisagem”.

Fora dessa esfera orgânica, onde o poeta navega nas águas férteis e viscerais, a palavra submete-se a uma existência fechada, uma existência que, para o poeta, se torna em “Pedra do edifício aonde encontro / A porta para entrar”, i.e., a palavra torna-se num elemento irregular de tamanho e forma, que, embora pertença ao mundo geológico e natural, é um objeto inanimado. A pedra – palavra é o elemento base da linguagem concêntrica, clarificamos: a palavra é o objeto, considerado pelo poeta elemento natural e inanimado, que serve de base à casa, i.e., linguagem e processo poético que o autor constrói. A pedra - palavra simboliza a palavra seca, estéril e incompreensível, que, esgotada a possibilidade de fala, de procura orgânica, se torna apenas num objeto de manipulação para o poeta.

No entanto, o poeta não se conforma: a palavra poética, para ele, não se pode reduzir a um objeto, nem a uma partícula da linguagem abstrata; a palavra poética transcende todos os limites, até mesmo os limites da capacidade de compreensão

humana – “Candelabro que me vens cegando. / Sol / Que quando és nocturno ando / Com a noite em minhas mãos para ter luz”.

A transcendência que vimos há pouco nas palavras de Steiner, constitui-se na luminosidade que o poeta constrói na palavra, a fim de a dominar. Através do silêncio, que não é mais do que a alegoria da insatisfação e o sentimento de incapacidade de domínio poético, o sujeito lírico transforma a palavra num corpo inesgotável e num corpo inefável, i.e., um corpo que se entende transcendente mas, em todos os seus poros, líquidos e raízes, tem origem humana, no homem criador que trabalha intensamente para a poder apreender, compreender e sentir.

Assim podemos voltar aos elementos do corpo onde a palavra ganha forma, matéria e visualidade: as mãos – “Com a noite em minhas mãos para ter luz”. O processo poético revela-se complexo, mas profundo, já que o poeta expõe e sacrifica o próprio corpo para obter uma palavra, em todos os aspetos, especial, orgânica, transcendente, líquida, e, essencialmente, que seja reflexo da angústia humana pela incapacidade de a circunscrever e dominar. As mãos do poeta, movidas pelo movimento dos pulsos, e do ritmo do sangue que corre nas veias, são os elementos do corpo que, por mais que se esforcem, não conseguem afagar e dominar a palavra, por isso mutilam o corpo, incitam o poeta a procurar uma palavra que transborde o carácter inefável, mas visceral. Dualidade que Daniel Faria tenta diluir através *Dos Líquidos*, e que nos transporta para um corpo inesgotável, inefável, e epifânico²¹: o verdadeiro sentido de um corpo constituído por uma palavra de carne, uma palavra nuclear, visceral: um “verbo de carne”.

²¹ “Esta aliança do abstracto e do concreto acaba por fazer convergir teologia e poesia numa rigorosa finalidade estética que traduz a manifestação sensível da ideia. Muitos versos de Daniel Faria exprimem a glória do sensível na sua exuberante caminhada para o reino da Estética, esse lugar nobre de todos os líquidos onde matéria e forma, ou natureza e moral, alcançam uma condição de rara liberdade num mundo em que as coisas meditam mas nada nos dizem das suas meditações.” (Luis Adriano Carlos, no seu ensaio “A Poesia de Daniel Faria”, disponível em: <http://web.lettras.up.pt/primeiraprova/apdf.htm>)

1.1. O Verbo de Carne

Vimos, numa primeira parte, como Daniel Faria, na sua última obra, conciliou, em parte, um mundo material e orgânico, com um mundo abstrato e inefável. A palavra poética desenrola-se entre conceitos fechados e resistentes a uma penetração fluida, onde as águas e líquidos viscerais nem sempre satisfazem o poeta na sua comunhão com os corpos exteriores. Por isso, o poeta é impelido para uma procura mais profunda, através do seu próprio corpo. É na quarta secção de *Dos Líquidos*²², denominada “Do Sangue”, que obtemos uma palavra poética carregada de intensidade e de massa visceral:

Começa no verbo o que escrevo. A palavra
Que deixo na pequena pedra branca
Do fermento. O pão que cresce ignorado

Começo devagar a meda rítmica
No eixo que corta dos dois lados
E fere – os pulsos primeiro e a língua
Porque trabalho com os dedos e as veias
Abertas a lama onde sou terra e água

Começa nele a primeira fonte. Assim
A pedra cresce
Com seu sangue derramado. Lâmina que deixa
A sede em ambos os lábios. Começa
Assim leveda
A meda de água. E o que escrevo é a fonte
Transformada

(Faria,2012:270)

O primeiro verso conduz-nos, de forma clara, mas contraditória, ao Evangelho Segundo João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era

²² Obra publicada já em título póstumo, e que seleccionamos para a nossa análise deste primeiro capítulo dedicado ao autor: Faria, Daniel (2000), *Dos Líquidos*, in *Poesia*, 2012, Porto, Assírio & Alvim.

Deus. / Ele estava no princípio com Deus. / Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. / Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens²³.” O verbo inaugural, que é exposto no poema, não provém de uma entidade superior e transcendente (Deus), mas de um sujeito poético que se afirma logo no primeiro verso (“o que escrevo. A palavra / que deixo”).

À semelhança do poder superior do transcendente perante a construção do mundo e sua evolução, o sujeito poético trabalha o poema a partir da pequena unidade de sentido, i.e., a palavra (“pequena pedra branca / Do fermento”). O poema surge isolado de autoridade divina, por isso, “cresce ignorado”, tomado como produto inferior e mundano, que o sujeito poético exhibe e descreve: “Começo devagar a meda rítmica / No eixo que corta dos dois lados”. O que lemos na segunda estrofe é o nascimento do processo poético: o poeta que a seleciona palavras (“meda rítmica”), em conjunto com o seu carácter de dupla face – “eixo que corta dos dois lados”- (significante e significado).

O sujeito poético, ao comprometer-se e afirmar-se neste processo seletivo e complexo, sacrifica-se pelo poema, pelo poder mundano do artífice que abre feridas no próprio corpo: “E fere – os pulsos primeiro e a língua / Porque trabalho com os dedos e as veias / Abertas a lama onde sou terra e água”. A metonímia é utilizada no recurso aos “pulsos” e aos “dedos”- que simbolizam a mão que escreve e que dá carácter visual e material à palavra - e igualmente utilizada na “língua” – que simboliza o carácter verbal e audível da palavra. Através do sacrifício do corpo do poeta, nasce a ferida: a abertura que expõe o interior – a carne (“terra”), as vísceras (“lama”), as veias, o sangue (“água”).

²³ João1:1- 4

A palavra (“O verbo”) adquire o peso de instrumento de corte, de instrumento fundamental para o sacrifício, i.e., para a execução da ferida que deixa antever o jorro de sangue: “Começa nele a primeira fonte. Assim / A pedra cresce / Com seu sangue derramado.”. Só a partir da purgação, do jorro de sangue (a “fonte”) é possível a construção da intensidade do poema (“pedra que cresce”). Porém, a palavra mostra-se múltipla e repleta de opções de combinação, o que quer dizer que não se esgota na fonte que se abre: “Lâmina que deixa / A sede em ambos os lábios.”. O *eu* autoral, ainda que se tenha que sujeitar ao sacrifício, e conseqüentemente à dor, não se satisfaz apenas numa única combinação poética. O sangue derramado e usado, já não pode voltar a ter o mesmo impacto, nem dor - “Começa / Assim leveda / A meda de água.” - o que leva o poeta à repetição de nova procura da palavra através da ferida aberta: “E o que escrevo é a fonte / Transformada”.

O pão e a água, transfigurados, respetivamente, no poema e no sangue, constituem-se como elementos básicos, de sobrevivência ao homem e ao poeta, assim como a terra é a carne aberta e exposta que nos deixa perceber a origem da lama: a mistura da água e da terra, o barro original que constitui o corpo do homem, e que, ao contrário das escrituras sagradas onde Deus é o autor, o próprio poeta é aquele que prepara e trabalha o barro, i.e., o próprio poeta abre fissuras no corpo para apreender a carne, o sangue, o lado mais profundo do sentimento da palavra.

Se voltarmos para a estrutura da forma poética, notamos que o poema, construído em três estrofes, reforça, em cada uma delas, o sentido de renovação: “Começa”, “Começo”, “Começa”/ “Começa”. Embora a forma verbal seja declinada por quatro vezes, só três delas constroem a anáfora – a última forma declinada do verbo está incorporada na última estrofe. É inevitável não nos lembrarmos da carga significativa do número três, que nos dá a unidade do Espírito Santo; i.e. o poeta é o

próprio Deus, potência maior que detém a palavra. O verbo já não pertence a Deus, pertence ao homem, ao poeta, ao corpo sacrificado que se abre e que purga, para que o poema ganhe força, não de origem divina ou espiritual, mas humana.

Chegados a este ponto, achamos pertinente recordar e trazer a poética de um dos autores que surge na década de 60 do século XX, e que encara de igual forma o poema como um ciclo vivo, e como corpo fundamental para o sujeito poético:

Recomeço.
Não tenho outro ofício.

Entre o pólen subtil
e o bolor da palha
recomeço.

Com a noite de perfil
A medir-me em cada passo,

recomeço,
pedra sobre pedra,
a juntar palavras;

quero eu dizer:
ranho baba merda.

(Andrade,2013:19)

Retirado de uma das mais interessantes e reveladoras obras sobre o domínio da palavra e a aproximação da mesma à dimensão do corpo²⁴, este poema de Eugénio de Andrade, intitulado “O Ofício”, é todo ele marcado pela necessidade de voltar a um início: o início de vida, o início do poema, o começo constante do trabalho poético. O

²⁴ Andrade, Eugénio (2013), *Obscuro Domínio*, Porto, Assírio & Alvim. O título incute uma elevada carga de interesse: um *domínio*, o corpo que se apresenta como *domínio* inexplorado, como propriedade desconhecida por parte de quem o tem. Surge uma ligação *obscura*, uma ligação sem permissão, entre o leitor, a escrita e o corpo. Tabu que se quebra na palavra poética: o de se entrar *obscuramente* na palavra (matéria árdua do artesão-poeta) com o corpo (matéria natural, que oferece as ferramentas necessárias – mãos e todo o corpo inclusive) para a construção do poema.

início do caminho que o poeta (re)faz para achar ou apenas tropeçar na pedra, ou seja, na palavra que o faz sentir o mundo natural e orgânico (“Entre o pólen subtil / e o bolor da palha, / recomeço”).

Observamos que a comunhão, entre o corpo do sujeito poético e o mundo natural, torna-se essencial para que o poeta seja incentivado a voltar ao início da procura, do caminho. No entanto a essência da criação traz também o seu lado “obscuro”, i.e., a inevitável morte: a concretização da palavra – *pólen* (semente, essência do início de vida), em contraste com o *bolor da palha* (morte, o que está estéril e seco). O paradoxo, aqui existente, concentra o movimento vital, o início e fim da vida, o lado húmido e criativo em contraposição com a secura e a morte. Desta forma, relacionando o poema à origem da vida, ao mecanismo orgânico e à sua efemeridade endossada, o carácter sensitivo sobressai: nasce o corpo que é “polinizado” pela palavra, e que no final, se transforma, pela morte (“noite de perfil / a medir-me em cada passo”), em matéria orgânica pertencente ao mundo natural (“bolor”, húmus, “palha”).

Os limites da linguagem referentes ao seu carácter complexo e abstrato, são transpostos uma vez que a palavra, em Eugénio de Andrade, “regressa” ao corpo, à terra, ao domínio natural do mundo. O sujeito lírico resume na última estrofe, de forma vernácula, que o “recomeço” é o regresso a um estado instintivo, primordial, infantil (“ranho, baba, merda”). A palavra, descoberta e colecionada pelo poeta como uma pedra, pela forma e origem natural do exterior orgânico, é a mesma pedra-palavra de fermento, necessária ao pão (poema), em Daniel Faria. Enquanto na poesia deste último, a pedra é o grão de fermento, em Eugénio de Andrade, a pedra-palavra é expelida organicamente no poema, como produto das fissuras do corpo, assim como os produtos escatológicos (“ranho, baba, merda”).

Se voltarmos à imagem da sede de Daniel Faria - “Lâmina que deixa / A sede em ambos os lábios” - verificamos que, depois da palavra dessacralizada, o sujeito não tem mais deuses a quem enfrentar senão a ele mesmo, detentor da palavra. Os limites de significado e significante, característicos da linguagem humana, tornam-se no obstáculo principal que o poeta a todo o custo tenta resolver. Talvez, por isso, Eugénio de Andrade evoque o estado mais primitivo do homem, encostando-o a um estado quase animal, num sentido de procura e retenção do estado mais puro e intenso da palavra; enquanto Daniel Faria, em confronto com o sangue derramado, traduz uma sede insaciável, quase masoquista, pela lâmina (palavra) que abre feridas no corpo.

Perante uma possível crise da palavra, onde os limites da linguagem não têm mais solução visível, a não ser a da morte, sacrifício e silêncio, George Steiner alerta-nos para “três outras modalidades de afirmação – a luz, a música e o silêncio (...). É precisamente porque não podemos ir mais longe, porque a palavra nos falha tão espantosamente, que experimentamos a certeza de um sentido divino que nos supera e nos envolve²⁵.”. O ensaísta revela-nos, então, alternativas – como a iluminação da palavra numa aproximação ao transcendente, e o regresso da música na poesia - para que o poeta consiga ultrapassar a crise do silêncio iminente:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora
O desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual
Ao da cítara

²⁵ (Steiner,2014:74)

Eu peneiro as entranhas e encontro a dor
De quem toca a cítara. A frágil raiz
De quem criva horas e horas a vida e encontra
A corda mais azul, a veia inesgotável
De quem ama
Encontro o silêncio nas entranhas de quem canta

Eis porque o amor vibra no espírito de quem criva

O músico incompleto peneira a ideia das formas
Eu sopro a água viva. Crivo
O sofrimento demorado do canto
Encontro o mistério
Da cítara

(Daniel Faria,2012:287)

A partir da primeira abordagem à poética de Daniel Faria, que nos remete ao início da vida, ao início da luta do poeta, conseguimos notar neste texto o reforço da procura da palavra encarnada, a palavra que surge no lado mais íntimo do corpo. O ato de criação é descrito por um processo de seleção e depuração máxima da palavra e da composição poética (“Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo”). A afirmação do sujeito, na primeira pessoa, sublinha o carácter criativo que o poeta possui, e que ousou “roubar” ao transcendente.

Para que a palavra surja repleta de força, e que represente esse poder humano, só pode ter origem na matéria orgânica que, de certa forma, dá vida ao corpo: o fluxo do sangue, que oscila perante as mais diversas emoções – como o amor, sentimento que representa múltiplos ritmos e sensações, sempre no âmbito de uma exteriorização, uma explosão dos sentimentos (“Do sangue no amor, o movimento para fora”). O corpo é exposto pelo poeta como força orgânica, que, só através do “sangue derramado”, do “movimento para fora”, consegue inspirar o poeta no momento da criação.

No entanto, há qualquer coisa que falha, que desampara o poeta e que o deixa desolado: a linguagem não consegue transmitir toda a dor, todo o sacrifício realizado (“O desabrigo completo. Peneiro os múltiplos / Sentidos da palavra que sopra a sua voz / Nos pulsos.”). A palavra torna-se cada vez mais inalcançável para o poeta, que a procura insistentemente através da escrita e da música²⁶, mas no fim apenas encontra o silêncio (“Crivo a pulsação do canto / E encontro / O silêncio inigualável de quem escuta”).

Ao contrário da ideia inicial, o silêncio não se revela como a morte da palavra poética, mas como um instrumento de perfeita depuração do ritmo, do peso e da dor contidos na palavra que o poeta quer exteriorizar. É necessário saber ouvir e sentir as vibrações internas, saber captar a palavra através das entranhas, i.e., no auge da carne em ferida. Extrai-se das entranhas, do sangue, e do sofrimento, a palavra. O silêncio significa, assim, o elemento que contrasta com os cânticos celestiais de outrora, característicos de um transcendente idealizado e, finalmente, vingado pelo poeta.

A música é composta pela “melodia do sangue”²⁷, i.e., a palavra poética, que se aproxima da melodia através do ritmo e fluidez, é o resultado do sacrifício e da dor – “Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual / Ao da cítara // Eu peneiro as entranhas e encontro a dor / De quem toca a cítara. A frágil raiz / De quem criva horas e horas a vida e encontra / A corda mais azul, a veia inesgotável / De quem ama”. O amor e a paixão do poeta, à semelhança da metáfora cristã onde são descritos os sofrimentos de Cristo antes da crucificação, concretizam o desejo desmedido do poeta pela palavra que transborda intensidade, e, sobretudo, a entrega total da carne, e do sangue

²⁶ “É na música que o poeta espera ver resolvido o paradoxo de um acto de criação que, ao mesmo tempo que é um acto singular do seu criador, moldado pelo próprio espírito, se renova todavia ao infinito em cada um daqueles que o escutam”. (Steiner,2014:80)

²⁷ (Steiner,2014:78)

derramado, pela dedicação do corpo à subserviência da poesia (“Encontro o silêncio nas entranhas de quem canta // Eis porque o amor vibra no espírito de quem criva”).

Para o sujeito poético, só a entrega total do corpo faz despoletar a palavra poética mais profunda, e subverter assim a forma. Aquele que apenas se concentra no método formal, na constituição e complexidade abstrata na palavra, acaba por se sentir “músico incompleto”, pois não explora na totalidade os limites físicos, linguísticos, e transcendentais da palavra. O “sofrimento demorado” é o segredo do poeta (o “mistério da cítara”), é o instrumento que o faz *ouvir* o silêncio, i.e., a dor contida em cada composição lírica e que escancara a palavra no verdadeiro sentir das vibrações e do mistério da vida, criada pelo homem na palavra: “Eu sopro a água viva (...) / Encontro o mistério / Da cítara”.

Eugénio de Andrade também denomina o processo poético como algo obscuro e misterioso, mostrando-nos um corpo poético altamente sensível:

Amar-te assim desvelado
entre barro fresco e ardor.
Sorver entre lábios fendidos
o ardor da luz orvalhada.

Deslizar pela vertente
da garganta, ser música
onde o silêncio aflui
e se concentra.

Irreprimível queimadura
ou vertigem desdobrada
beijo a beijo,
brancura dilacerada.

Penetrar na doçura da areia
ou do lume,
na luz queimada

da pupila mais azul,

no oiro anoitecido
entre pétalas cerradas,
no alto e navegável
golfo do desejo,

onde o furor habita
crispado de agulhas,
onde faça sangrar
as tuas águas nuas.

(Andrade,2013:47-48)

Em contraste com o amor imbuído de referências bíblicas, e de feridas num corpo sacrificado de Daniel Faria, encontramos no poema “Obscuro Domínio”, um amor sem qualquer tipo de reservas, “desvelado”, e que se direciona a um *tu*, num registo íntimo e apaixonado. O sentimento de amor é procurado em conjugação com o desejo físico. Os lábios, zona erógena, esforçam-se em articulados e lascivos movimentos, “sorver” e “fender”, para apreender a palavra. A descoberta da criação, do processo poético desenrola-se entre a imagem flexível do “barro fresco” (metáfora também referente à bíblia), e a dor exposta da sensação de “ardor”.

Toda a primeira estrofe está salpicada pelo recurso estilístico da sinestesia: entre o calor / “ardor” (o amor, o desejo feroz e desmedido) e o frio / água (“barro fresco”, “luz orvalhada”). A luz propõe-se como a energia nuclear da palavra, i.e., a intensidade que o poeta é capaz de dar à palavra poética. O amante / amado é, no fim de contas, o artífice, o oleiro, o poeta que trabalha entre o amor e dedicação e o sofrimento. O sujeito poético de Eugénio de Andrade, tal como em Daniel Faria se propõe a “soprar a água viva”, torna-se no detentor do poder transcendente e criador máximo que, embora não devolva a palavra a um universo transcendente, devolve-lhe a luz, i.e., um suposto fator divino que ela (palavra poética) merece.

A essência da criação, em Eugénio de Andrade, aproxima-se, como vemos, do contacto erótico - corpo do poeta que deseja o corpo da palavra: a palavra percorre os lábios, e desliza pela garganta, para o canal onde se forma a voz – o carácter sonoro da linguagem. No entanto, a garganta surge impossibilitada de falar, de pronunciar a palavra. O silêncio, i.e., a dificuldade em o poeta revelar a palavra certa, a palavra que detém o ritmo e intensidade que ele (criador) ambiciona, corrói o canal interno do corpo (garganta), o que provoca uma sensação de agonia, e frustração: “Irreprimível queimadura / ou vertigem desdobrada / beijo a beijo, / brancura dilacerada.”. O silêncio - motivo de angústia e, em simultâneo, condição sádica necessária ao depuramento da palavra - é, aos poucos, trabalhado, lapidado através da palavra que surge do corpo em comunicação erótica (“beijo a beijo”).

Através do ato de penetração, na estrofe seguinte, transparece a ânsia de dominar o que é amado, ânsia de entrar e dominar, de modo feroz e arrebatador, a complexidade da palavra, e o seu impacto no corpo do poeta. A palavra é exposta ao paladar (ser doce), a palavra ganha textura (áspera como a areia), a palavra ganha intensidade, calor (lume, fogo). A palavra apresenta-se, então, multifacetada, como pedra preciosa que se esconde em diversos meios da natureza: “oiro anoitecido / entre pétalas cerradas” – invocando a noite, a escuridade; “no alto e navegável / golfo do desejo” – como se a palavra estivesse dissolvida na água de um golfo (reentrância natural sendo paralela à boca, fissura aberta e húmida, pronta para receber a palavra).

O sujeito poético deseja invadir o meio natural da palavra, o seu *habitat*; o poeta deseja dominar aquilo que para ele está vedado e que quer compreender, sentindo o desejo de atravessar os limites sensoriais. A última estrofe apresenta-se fatal, pois é o culminar de uma procura incessante que, por não se conseguir satisfazer em pleno, recorre aos limites do corpo: o furor hiperbolizado, o sangrar as águas. A tensão

produzida é libertada através de mecanismos de expurgação sensorial, quase sádica (furor crispado de agulhas, sangrar), assemelhando-se ao caminho repleto de feridas no corpo em Daniel Faria.

No verso final, encontramos a expurgação resultante do processo de dor e procura desmedida da palavra no corpo: o sangue é a água pura, (“ as tuas águas nuas”), que escorre do corpo íntimo. A água, a saliva, o sangue, os líquidos viscerais pressupostos em todo o poema, surgem puros, pois são os fluxos necessários ao aparecimento da palavra profunda, da palavra mais carregada de significado transcendente a partir do sacrifício. As “águas nuas” são desprovidas de qualquer tipo de significado abstrato ou complexo, a não ser o significado corporal, quase épico em que o poeta *navega* para encontrar a palavra exata, a palavra que marque o poema com o sangue.

Podemos, agora, entender numa plenitude, o conceito de “verbo de carne” em Daniel Faria:

Ponho sete vezes a terra sobre esta terra, sobre esta raiz afogada
Para afundar-me no crescimento vegetal da noite pelos anos
Espalhando a madrugada. Vencesse o negrume
Como este caule. Musgo sem aurora, esta pequena nervura
Que procuro na sobreposição dos solos. Também a fluência da água
A sombra fresca da vinha em que me deito. Eu que também me
[embriago
No sangue

Planta tão aconchegada aos lábios – e desde sempre a derramar-se
O verbo. Desejo o útero de tudo, tento
Gerar
Muito mais do que a oliveira fecunda. E nunca
Por mim mesmo fecho a casa

É aos alicerces que comparo o anjo que me guarda. É em casa

Que recebo tudo o que me deixa ao relento

O verbo de carne – seu respirar perpétuo tão profundo de longe

Sem nunca me morder, nem me agarrar com os dentes –

Quero aproximar-me, aproximar

A boca de uma escrita. E não sei onde

(Faria,2012:279)

A primeira estrofe conduz-nos a um processo de anulação do sujeito poético: o próprio sujeito poético “enterra” o seu corpo, como se este estivesse morto (“Ponho sete vezes a terra sobre esta terra, sobre esta raiz afogada”). Contudo, aquilo que se assiste não é a um final de vida, como se poderia interpretar através da “raiz afogada”, mas sim um movimento de renovação, através dos elementos naturais e do número de vezes que o eu poético cobre de terra o próprio corpo (metaforizado em terra igualmente)²⁸.

A raiz sugere-nos a origem terrena do poeta; ponto vegetal de nascimento e morte, ponto nuclear e material entre a terra e o ar. A morte, i.e., a concretização da palavra poética no poema, é necessária para que haja renovação, frustração e novo sacrifício (“sangue derramado”). Existem, por isso, em toda a estrofe, movimentos paradoxais entre a superfície e um lugar mais profundo (cobrir de terra, raiz afogada, afundar, crescimento vegetal, caule), entre a luz e a obscuridade (noite, madrugada, negrume, aurora), entre a vida e a morte (raiz afogada, terra, crescimento vegetal, caule, água, musgo, vinha, frescura).

Este movimento vital é acompanhado pela passagem do tempo, entre a noite, a madrugada e a aurora: três fases que antecedem o auge do dia, e que promovem a renovação e o mistério de todo o processo. É na escuridão, no silêncio que a noite

²⁸ Não podemos esquecer a forte influência religiosa de Daniel Faria, sendo por isso de máxima importância sublinhar que o número sete é considerado símbolo da perfeição, soma dos elementos naturais (água, terra, ar e fogo – 4), com a Santíssima Trindade (3). O número sete é considerado então um número perfeito, de comunhão com a natureza e o transcendente. O sujeito poético ao cobrir de terra o seu próprio corpo, dá-nos a entender que deseja a renovação e a plenitude sensorial entre mundos: o mundo terreno e o mundo transcendental.

invoca, que se revela a força vital da terra, a humidade necessária para a acumulação de água (formando musgo), e que o sujeito poético se sente em comunhão com toda uma sensação de renovação. O tempo presente conjugado, ao longo do poema, prolonga o efeito de renovação: é um processo constante, que não acaba.

O eu lírico apenas utiliza uma vez o imperfeito do conjuntivo (“Vencesse o negrume / Como este caule”), como uma pequena e única distinção entre ele (sujeito poético e toda a sua carga racional), e a força vital do crescimento de um ser vivo (que age por impulso vital). O negrume pode ser lido como a melancolia e insatisfação sentida no intelectual, no sentido abstrato e racional do sujeito poético. A procura por uma satisfação, por uma plenitude entre corpos, é descrita como “ esta pequena nervura / Que procuro na sobreposição dos solos.” A nervura (o “caule”), estabelece a ligação vegetal e espontânea que existe entre o solo (a terra), e o ar (o mundo abstrato, transcendente) e é essa ligação que realmente o sujeito poético procura para se satisfazer e sentir-se em comunhão com o poema.

O sujeito lírico adquire força na palavra, através na intensidade corpórea: o corpo vale por si, numa experiência única. O sujeito poético não se define como indivíduo integrado numa comunidade, num contexto social específico, ou numa determinação de contexto intelectual / emocional, mas como um indivíduo que trabalha a palavra poética no contacto do corpo e todas as sensações que nos remetem a um estado primordial entre o deleite – o vinho, o néctar associado aos deuses - e a um intenso sacrifício, onde o sangue jorra das feridas - “Também a fluência da água / A sombra fresca da vinha em que me deito. / Eu que também me embriago // No sangue”.

O sujeito poético, num tom íntimo, em verso livre e melódico, mas repleto de imagens sensoriais, comunga com o leitor a experiência vivida do fazer poético:

processo que se assemelha a um estado de embriaguez, um estado transcendente que se funde nas águas, na pulsação, no líquido visceral e vital que é o sangue. Ao deitar-se, o sujeito poético assume uma atitude de recetividade, propícia à fluidez quase lasciva²⁹; o sujeito poético anseia sentir a palavra escorrer e nascer da interioridade, do movimento natural, das águas fecundas que se concentram no sangue (“Planta tão aconchegada aos lábios – e desde sempre a derramar-se / O verbo”).

Tal como vimos, no primeiro poema aqui analisado, o sujeito lírico, em Daniel Faria, submete o seu próprio corpo ao sacrifício. Segundo Francisco Saraiva Fino: “No contexto desta poética, a variabilidade de figurações associadas preenche o aberto com a fluidez de experiências sacrificiais através da profusão de imagens de corte e violência ritual cuja exigência é o ponto de passagem para o interior da escrita³⁰.”. Existe, efetivamente, uma procura exaustiva, por parte do eu lírico, pelo excesso, pelo lugar original que contém força suficiente para produzir, reproduzir (o útero), sem que nunca se esgote ou fique estéril. O poeta ambiciona exceder a própria fertilidade orgânica, natural e até divina (“tento / Gerar / Muito mais que a oliveira fecunda”)³¹.

Desta forma, o sujeito poético assume, em pleno, o lugar do criador, querendo transportar para a palavra poética a sua grandeza, luminosidade, imaginação excessiva e impacto para além dos sentidos, ou seja, impacto visceral através da palavra orgânica, tal como vimos em Eugénio de Andrade e na sua palavra nascida na interação constante e intensa entre corpos: numa pedra, nas águas profundas e eróticas do corpo, no

²⁹ Temos de ressaltar que a poética de Daniel Faria não aborda o desejo amoroso com concretização física (ato sexual) como em Eugénio de Andrade, com algumas exceções, e.g. “A palavra despe-se”, onde a “erotização do momento da criação” é explicada por Manuel Frias Martins (2010) no seu ensaio “Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito”, in *E agora sei que oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra pela Cintura

³⁰ (Fino, 2014:80)

³¹ Como é de conhecimento comum, a oliveira é símbolo bíblico: significa fertilidade, riqueza, árvore sagrada da Terra Santa.

contacto do corpo com a natureza e seu efeito inexplicável, quase místico na construção do poema e na elevação da palavra sensorial.

Este “ser fora de si”³² que o poeta a todo o custo ambiciona, traduz a necessidade de experimentar novos movimentos, fora do círculo íntimo e abstrato onde o sujeito lírico habitava antes da modernidade. Admite-se assim um movimento de possessão e despossessão, uma lírica onde a sensibilidade ultrapassa os sentidos, e onde a ação de um Outro (que é o mundo, a natureza, o real) provoca tensão e atividade poética: “E nunca / Por mim mesmo fecho a casa.” A encarnação da palavra surge como uma transcendência: “É aos alicerces que comparo o anjo que me guarda. É em casa / Que recebo tudo o que me deixa ao relento”.

A transcendência, neste caso, entende-se como a ingenuidade, a capacidade de viver intensamente sem a preocupação intelectual, apenas tendo como base (os alicerces) as sensações, a materialidade sentida da palavra poética na carne do próprio corpo do sujeito poético. Nesta aceção, podemos interpretar a casa³³ como o corpo do sujeito poético, que lhe oferece os instrumentos (os sentidos, os órgãos, o movimento vital, e os vários elementos que o corpo contém), para poder experimentar o exterior (“o relento”). O desamparo, que faz parte da sua condição, de poeta, enquanto criador independente, mas insaciável, é o desejo desmedido, a frustração que alimenta o impulso de automutilação no corpo.

Só assim, na experiência vivida, no corpo envolvido numa constante renovação e, movido por impulsos vitais inerentes ao funcionamento orgânico, é possível a conceção de um “verbo de carne”: “O verbo de carne – seu respirar perpétuo tão

³² Michel Collot (2004), “O Sujeito Lírico Fora de Si”, in *Terceira Margem, Poesia Brasileira e seus Encontros Interventivos*, Revista de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Ano VIII, Nº11

³³ A propósito do conceito de casa propomos a leitura do ensaio de Vítor Moura (2003), “O giroscópio”, in *Revista Relâmpago*, Nº12

profundo de longe / Sem nunca me morder, nem me agarrar com os dentes - / Quero aproximar-me, aproximar / A boca de uma escrita. E não sei onde”.

É na última estrofe do poema que temos acesso ao fruto gerado pelo criador: a palavra poética não é apenas corpo linguístico, objeto semântico, corpo fônico que se repete e anula. A palavra poética é extraída da profundidade visceral, é a emoção contida que se excede no movimento vital, no impulso que não pode ser pensado e racionalizado. A palavra poética surge como o verbo de carne, como a palavra que encarna, palavra viva que funciona por ela própria, anulando a intelectualização da poesia (“seu respirar tão profundo de longe”). O verbo de carne emerge através da dor, do sacrifício sentido pelo sujeito poético durante o processo de criação. Daí que seja mais profundo que qualquer um dos cinco sentidos (olfato, tato, audição, visão).

O verbo de carne atinge, por isso, um movimento e uma força nuclear, comparado ao sangue e seiva, ao caule / raiz e útero, à terra e corpo inteiro do sujeito poético - elementos orgânicos que proporcionam imagens poéticas de uma sensibilidade extrema. O verbo de carne é a palavra animal, a encarnação da palavra, uma palavra visceral que, em contradição constante, se torna impossível de concretizar: “Sem nunca me morder, nem me agarrar com os dentes - / Quero aproximar-me, aproximar / A boca de uma escrita. E não sei onde”. A impossibilidade de concretização efetiva da palavra de carne é a morte da escrita, a raiz afogada, a finitude orgânica que o sujeito poético não consegue evitar, e que a utiliza para renovação constante, procura incessante de plenitude com a carne poética.

O processo criativo é tomado como um processo vital, um movimento cíclico, que pesa (como uma pedra, como o fermento que faz levedar o pão) na consciência do

sujeito poético e que tem que ser “aprendido de cor”³⁴, i.e., a palavra poética tem que ser o resultado do impacto do silêncio³⁵, da dor e do corpo sacrificado. Só através do contacto entre corpos, seres, meios, numa sensibilidade quase primitiva³⁶, onde os elementos naturais transmitem uma ligação forte, quase divina, é que o sujeito poético pode aprender a explorar o próprio corpo e as suas várias sensações. Só um sujeito poético consciente da expressividade contida em cada palavra, pode descrever e criar, com um olhar cirúrgico, uma composição poética onde o mundo sensível pulsa e circula como o sangue, as águas, e a renovação orgânica da profundidade terrena.

Em Daniel Faria constatamos uma expressividade única, onde, em cada poema, verso ou palavra, se transmite o mistério do ato de criação, o mistério da vida, o mistério divino³⁷. A palavra poética, o verbo de carne é a excentricidade alcançada pela linguagem. Mais que uma subjetivação de experiência, o foco reflete-se numa exposição orgânica e hiperbólica das sensações no acto de criação poética. Só assim podemos entender e assumir “o verbo de carne”, a palavra poética que encarna, e que pulsa como um coração extraído de um corpo anónimo, mas extremamente sensível e vivo³⁸.

³⁴ “Chamo poema àquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer (...). *Coração*, no poema «aprender de cor» (...), já não nomeia apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de se atingir activamente (...). Logo: o coração bate-te, nascimento do ritmo, para lá das oposições, do interior e exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado”. (Derrida,2003:8)

³⁵ “Precisamente por ser o selo da sua humanidade, por ser aquilo que faz do homem um ser habitado por uma inquietação activa, à palavra não cabe uma vida natural, garantida pela neutralidade de um santuário, em lugares e épocas em que a bestialidade triunfa. O silêncio é uma alternativa.” (Steiner,2014:96)

³⁶ “(...) terás tido de desamparar, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema depende dessa condição. Precisas celebrar, tens de comemorar a amnésia, a selvajaria, até mesmo a burrice do «de cor»: o ouriço. Ele cega-se.” (Derrida,2003:9)

³⁷ Sublinhamos a importância de significado de palavras-chave ao universo bíblico, que são constantemente utilizadas: aves, oliveira, número sete, águas, pedra, o verbo, o sangue, o vinho. Embora não seja do nosso foco a exploração das mesmas em âmbito religioso, é essencial expormos aqui a multiplicidade da linguagem em Daniel Faria. É por esta capacidade múltipla e bastante expressiva, que a poética de Daniel Faria se destaca e não se restringe a um universo, daí a selecionarmos para a exploração da temática do corpo nesta dissertação.

³⁸ “O *eu* apenas existe em função da vinda desse desejo: «aprender de cor». Tendido [o poema] para se resumir ao seu próprio suporte, e portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escrita em si, o «de cor» deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, apaga os bordos, escapa às mãos, mal o consegues ouvir mas ele ensina-nos o coração.” (Derrida,2003:10)

Daniel Faria revela-nos, através da sua poética, um verbo de carne, um corpo que se transcende, uma palavra poética extremamente sensível, que não se reduz carácter linguístico, nem ao universo transcendental do mistério divino. A dor e o sacrifício sentidos durante o processo de criação são necessários para a concretização de uma palavra de sangue, uma palavra, com forte tendência para se tornar orgânica e visceral, capaz de fornecer ao leitor a experiência reveladora do universo sensível.

Notamos, por fim, em diálogo com a poética de Eugénio de Andrade, que Daniel Faria entende o processo criativo como um processo de compreensão da complexidade da palavra poética. O corpo é o elemento fulcral de aprendizagem, onde a dor, a ferida, a carne exposta revela a palavra poética. É através da violência das imagens que a palavra de carne, orgânica e de sangue, flui no poema. O poeta desliza nos limites do corpo e da palavra: o poema revela, então, a paixão e amor sagrados no corpo mais poético que, alguma vez, profano.

Só assim é possível uma palavra-corpo, e um corpo-palavra onde o verbo de carne revela o mistério da ligação orgânica entre corpos, entre experiências, e entre o poder criador da voz e mão humana, revelando a palavra inesgotável e um corpo, que em Daniel Faria, se revela e se afirma entre o plano transcendente e humano, em constante profusão e aprofundamento. Daniel Faria revela um corpo, na sua essência, epifânico, inesgotável, onde a sensação percorre a noite, o silêncio, a frustração, o trabalho duro do artífice que é o poeta, que extraí da sua carne, os instrumentos (os órgãos, energia vital) para o processo poético.

A ferida exposta, e a palavra de carne que dela é extraída, são procedimentos necessários para que o interior, o carácter complexo da palavra, se dilua no sangue, na seiva, na saliva de um mundo em constante renovação, e, conseqüente frustração do

poeta. As limitações inerentes ao campo da linguagem e dos limites físicos, são fronteiras que o poeta transcende ao iluminar o “espaço interior do mundo”³⁹, e nos fazer acreditar, leitores, que também podemos aceder ao verbo de carne, à palavra que exorta o poder divino que o homem tem nas mãos ao criar melodia da dor, do sacrifício.

O corpo é um instrumento essencial de aprendizagem, de concentração da vida e do movimento acelerado que o sangue excita. O mundo exterior e o corpo do sujeito poético fundem-se através das nascentes, das veias, das guelras, das raízes, transportando sempre uma energia transcendente, que, embora com influências místicas e religiosas, em nada reduzem a palavra a um único universo do sentir. Por isso Daniel Faria se aproxima, a nosso ver, da poética de Eugénio e Andrade, e transcende-a com a facilidade que transpõe em todo o *corpus poético* de *Dos Líquidos*.

³⁹ (Amaral,2004:138)

2. A luz nos pulmões de Jorge Melícias

É em *Disrupção*⁴⁰ que encontramos a intrigante obra reunida de um dos novos autores da poesia portuguesa contemporânea: Jorge Melícias. Nascido em 1970, e publicado desde meados da década de ‘90⁴¹, o poeta apresenta-se, nesta compilação, através de um “salto de uma faísca entre dois corpos carregados de electricidade”⁴², o que impulsiona o leitor para uma poética que exorta uma excessiva descarga de energia. A referência ao fenómeno da disrupção conduz-nos a uma poesia viva, uma poesia repleta de tensões, confrontos, e conexões entre corpos, de onde surge, qual relâmpago, a luz. Deste modo, Melícias entrega-nos à partida a noção de uma energia nuclear, uma energia que reside contida nos corpos e consegue iluminar o espaço através do confronto entre os mesmos, de onde resulta a simultânea descarga, ainda que seja uma breve mas intensa “faísca”.

Esta pequena introdução permite-nos seleccionar, para nossa análise, uma obra que, desde o seu início, é iluminada a partir de dentro: *A luz nos pulmões*⁴³. O título pode causar algum estranhamento e curiosidade ao leitor, uma vez que dá acesso direto a uma perspectiva interior, uma visibilidade orgânica que não se estaria à espera. Os pulmões, órgãos essenciais para o ato vital da respiração, são expostos logo no título, aos quais se associa uma luz, uma claridade que contrasta com a lógica posição orgânica: a interioridade, a falta de luz, a obscuridade.

O primeiro poema é marcado por este pulmão a descoberto, que o título desnudou:

⁴⁰ Melícias, Jorge (2008), *Disrupção*, Cosmorama. Alertamos para o facto de *Disrupção* reunir a obra de Jorge Melícias desde 1998 até ao ano de 2008, pelo que fica em nota a existência de publicações recentes de outras coletâneas de poesia do mesmo autor, entretanto publicadas na realização desta dissertação: *Alvidrio*, Cosmorama, 2014, e *Hybris*, Cosmorama, 2015

⁴¹ Melícias, Jorge, *aqueles que incendiam os telhados* (1994|1996, inédito)

⁴² Significado da palavra «disrupção», a partir da definição do Grande Dicionário da Língua Portuguesa, inserido como prefácio à coletânea de poesia intitulada com o mesmo nome.

⁴³ Melícias, Jorge, *A luz nos pulmões*, 2000, in *Disrupção*, Cosmorama, 2008

mas um pulmão desbastado a partir de dentro,
o centro da pedra respirada.

(Melícias,2008:111)

A conjunção adversativa (“mas”), tanto na sua forma de escrita (letra minúscula), como na sua ordem no verso (a primeira palavra), marca a noção de continuação e contraste no primeiro verso. Utilizada para subordinar uma oração anterior, a conjunção inclui um antes, um contexto que se perdeu. Um contexto que surge oculto: uma situação violenta de abertura de um corpo para se chegar a uma interioridade visceral. O leitor depara-se com o verso a *media res*, i.e., o leitor tem acesso apenas ao interior já descoberto, com as entranhas ainda quentes de um ato veloz e violento de extração.

A imagem de desbaste recria um cenário exterior, rural, i.e., um corte de ervas que prejudicam ou obstruem aquilo que se quer colher. O verbo utilizado no particípio passado (“desbastado”), sublinha não só o desejo de fazer emergir aquilo que está velado, dentro de um corpo repleto de sentido, organização e funcionalidade, como também mostra a incapacidade de reverter ou corrigir esse mesmo ato. Desta forma, o verso coloca em causa a unidade e (ou) a vitalidade do corpo de onde é subtraído um órgão. O que se “vê” no dístico inaugural da obra é um pulmão “desbastado a partir de dentro”, ou seja, um pulmão limpo do excesso orgânico, de toda a lógica funcional que o órgão em si reserva. O que se mostra no primeiro verso não é um corpo específico, organizado, mas um corpo excessivo, um corpo que já aparece “limpo” de toda uma função orgânica que se impõe excessiva, que não serve para o poema.

Obtemos um pulmão descontextualizado, um pulmão arrancado da sua posição original, onde o que se realça é a sua remoção e não o ato que, eventualmente, o precedeu: determinação do corpo (corpo animal ou humano), e justificação da extração.

A adversativa “mas” pode sublinhar também o contraste dos limites físicos que se quebram (pele, corpo, órgãos), e que já não são perceptíveis no início da obra, mas que estão visíveis em implícito modo⁴⁴. Toda uma organização biológica deixa de fazer sentido, o leitor apenas tem acesso aos fragmentos, a um “depois” do ato inicial de extração que não se assiste, mas subentende-se.

O que talvez o leitor sinta falta é de uma introdução, de uma explicação para a violência e rapidez com que se invade a área interna do corpo, tal como Herberto Helder em *Servidões*⁴⁵ nos introduz em um “mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas”⁴⁶. Neste mundo de Herberto Helder, desenvolvendo-se sensivelmente por três textos em jeito de preâmbulo, o primeiro episódio retrata com precisão o tratamento da carne de um porco selvagem:

Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue escorria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo (...)

(Helder,2014:621)

Enquanto o pulmão de Herberto Helder é contextualizado e descrito no meio de um processo de talhar a carne para posterior consumo, o pulmão do verso de Melícias é extraído e expurgado do interior do corpo, sem qualquer tipo de sensibilidade, contexto, ou motivo para que isso aconteça. A perversidade que Herberto Helder demonstra não

⁴⁴ “A maturação produziu o excesso do corpo: a excrescência das unhas, os pelos, verrugas, cascas, pedaços que o corpo original despregou um dia. Uma poesia compacta, eflúvios, resíduos do excesso do corpo, que nega o corpo e é negado por ele. Aí está o verdadeiro horror. O que temos como poesia é excesso do corpo, restos de um apagamento, e não propriamente o corpo.” (Gomes,2011:20)

⁴⁵ Helder, Herberto (2014), *Servidões*, Assírio & Alvim, in *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.

⁴⁶ (idem:621-622)

saber determinar, reflete-se na facilidade de extração de partes internas do corpo por parte de Melícias. O pulmão entende-se assim “desbastado”, expurgado de toda uma carga emocional, particular, onde a “febre” herbertiana não existe. O que resta do ato é a matéria, o pulmão, o órgão cru que aparece além da superfície, numa ampla exterioridade.

O poema continua e finaliza com a pedra, elemento do mundo exterior, a ser assimilada, “respirada”, incluída e centralizada no corpo. O “centro da pedra” poderá ser lido como o ajuste do corpo mutilado, sem um pulmão, substituindo no seu lugar uma pedra. Matéria inflexível e originária do mundo exterior que, na sua composição, se soma partículas de terra e de matéria compósita, a pedra é, aqui, incorporada no corpo. A unidade da pedra faz-se sentir a partir do exterior, da realidade fragmentada em mínimas partículas que se unem. O paradoxo que reside no dístico desenrola-se entre a pedra e o pulmão, entre o exterior que se introduz no corpo, e o orgânico que se extrai. O excesso orgânico, ou seja, todas as ligações e funções associadas ao pulmão, são neutralizadas, e o pulmão, por sua vez, é substituído pelo elemento pedra, o excesso compactado do exterior.

Assistimos a uma troca intencional de posições dos elementos (pulmão / pedra), como faz Herberto Helder quando narra a introdução das facas nas bananeiras⁴⁷. A seiva das plantas atravessa os limites da interioridade quando transborda para a faca espetada no seu tronco. A área interna dos corpos é agredida e exposta através de objetos acutilantes que se incluem nos corpos (faca / pedra), e se tornam elementos de passagem de uma energia contida, uma energia capaz de “rasgar a carne⁴⁸” dos corpos e expor o que de mais interno o corpo contém: as vísceras, o sangue, os fragmentos vitais. A troca

⁴⁷ (Helder,2014:622)

⁴⁸ (Helder,2014:622)

de posições entre corpos e objetos / elementos, enfatiza os limites transpostos daquilo que pode ou não ser atravessado no plano físico⁴⁹, construindo pontes e aberturas para aceder ao lado mais íntimo e mais obscuro dos corpos.

Nas palavras de Deleuze⁵⁰, “a sensação tem uma face voltada para o sujeito (...) e tem uma face virada para o objecto. (...) Ou, dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-no-mundo (...)”, o que pode justificar a ansiedade representada no poema em dirigir a atenção em vista a uma via direta para o interior e para a troca de posições dos elementos. O dístico encerra em si próprio a densidade da sensação deleuziana, do sentir mais profundo, da desagregação orgânica a fim de encontrar sentido numa ligação intensa com o mundo exterior. Não existe, portanto, uma separação de esferas mas, antes, uma agregação: mais que a noção de corpo, o interior orgânico está agregado ao mundo exterior e a todas as sensações possíveis de serem experimentadas como expoente máximo de sensação⁵¹.

Assim, os corpos posicionam-se no poema para serem atravessados e agredidos; confrontam-se e tentam complementarem-se, a fim de abrir hipóteses para a existência de outras inesperadas e confusas combinações que permitam o desenvolvimento da sensação:

Na ponta dos dedos
batem as palavras sísmicas.

⁴⁹ “Esses limites existem e são convencionais, porque existe uma necessidade operatória que nos impede de vacilarmos perante a identificação dos contornos das coisas. Todavia, o próprio corpo sensível, pelo preciso facto de ser sensível, não se encontra condicionado a esses contornos, antes se constitui na sua abertura ao fora como algo que respira nele. Podemos facilmente dizer que os limites do meu corpo coincidem com os limites da minha pele, mas isso fará com que esse lugar de fronteira, que é a pele, perca a sua característica fundamental, que não é meramente envolver um corpo (...) mas antes operar as próprias passagens sensíveis entre o fora e o dentro. (Silva,2010:18)

⁵⁰ (Deleuze,2011:79)

⁵¹ “a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada.” (Idem:82)

E a testa abre-se profusamente
à força do nome.

Só aquele que escreve infunde o prodígio,

respira ao cimo com a luz nos pulmões,

atravessa como se florisse nos abismos.

(Melícias,2008:112)

Se temos um pulmão arrancado e limpo de um excesso a partir de dentro, e uma pedra “respirada” e assimilada como imagem primeira, este segundo poema mostra-nos, com evidência, uma das razões para que surjam fendas nos corpos na poética de Melícias: a escrita e depuração da poesia.

Com efeito, os fenómenos naturais e violentos (sismos) são metáfora para o impacto das palavras naquele que intenta a escrita. Os sismos caracterizam-se por vibrações a partir de um ponto interior da terra, que se fazem sentir à superfície; assim, as palavras fazem-se sentir de dentro, do corpo e pelo ato de pensamento, para “a ponta dos dedos”, i.e., o ato da escrita. O corpo do sujeito poético entrelaça-se com o corpo do poeta, aquele que escreve e sente a forte vibração da palavra: o som, a forma, o significado. As palavras são assumidas como vibrações, ondas de intensidade que provocam reações orgânicas: “ (...) não há uma multiplicidade de sensações de diferentes ordens, mas sim diferentes ordens de uma mesma e única sensação.”⁵²

O que Deleuze quer fazer notar, através da citação, anteriormente referida, em analogia a pinturas de Bacon, e que se encaixa na análise da estrofe, são os vários níveis de sensação originados, neste âmbito, pela intensidade da palavra. Tal como os sismos, as palavras são sentidas em vários níveis de intensidade: desde o seu contacto exterior

⁵² (Deleuze,2011:83)

(o som, o carácter visual, o tato / escrita), ao seu contacto mais interno, que transcende o significado, i.e., a palavra é explorada no campo orgânico, a palavra inscreve-se no corpo, é corpo na medida em que proporciona vários ritmos e intensidades. Os dedos funcionam, então, como pontos de passagem dessa intensidade orgânica, onde a palavra surge escrita pelo movimento dos dedos.

Nesta lógica, o processo da escrita desencadeia vários ritmos: a velocidade de pensamento, movimento de escrita que acelera o fluxo sanguíneo, e a tensão acumulada para melhor libertar a palavra mais espontânea / orgânica, como nos mostra, de forma explícita, Herberto Helder: “de dentro para fora, dedos inteiros, / falanges, falanginhas, falangetas, (...) // (...) queria sim escrever o meu poema fixo entre as palavras móveis / em que todo me desunho: / sentir um rastro de gelo passar-me pela cabeça, / implícita temperatura até à boca, / respiração aflita, / e o sangue na esferográfica”⁵³. A “respiração aflita” de Herberto Helder reflete a dificuldade sentida para expressar aquilo que está a incomodar o corpo, ou seja, a angústia e esforço em expressar a palavra contida no sentir do corpo.

É na segunda estrofe do poema de Melícias que vamos encontrar o corpo aberto, não por orifícios já existentes, mas por aberturas grotescas, de onde a palavra rompe: “E a testa abre-se profusamente / à força do nome.”. Existe na estrofe uma intensidade extrema, um confronto entre o corpo e a palavra, o interior e o exterior, reforçado pela imagem da testa que se abre (parte forte e plana do crânio). O advérbio de modo “profusamente” reforça a tensão que existe na abertura exuberante para a saída ou entrada da palavra. Através da abertura da testa, que remete a leitura para a reflexão direta sobre a palavra e a escrita (a “força” atribuída ao nome), compreendemos o jogo de forças e ruturas em que o poema é possível: “Só aquele que escreve infunde o

⁵³ (Helder,2014:640)

prodígio, // respira ao cimo com a luz nos pulmões, // atravessa como se florisse nos abismos.”

Eis porque o ato de escrita, revelado como algo maravilhoso, remanescendo aos tempos clássicos (“prodígio”, o milagre, o poder divino), só é atribuído ao autor que é capaz de perceber todas as tensões existentes, entre o exterior e o interior, entre a palavra exata e a energia orgânica que os corpos exalam (“a luz nos pulmões”). O autor que se sacrifica, que se mutila, que se descobre entre os atos mais agressivos e perfurantes no próprio corpo, é aquele que chega ao depuramento da palavra poética e, por conseguinte, à construção hercúlea do poema: “respira ao cimo com a luz nos pulmões // atravessa como se florisse nos abismos”. Compreendemos que a luminosidade descoberta poderá ser a clarividência do autor acerca da palavra exata, do verso arrancado do mais profundo sentir. Um sentir traumático, que transgride a lógica e a racionalidade.

Correlativamente, Herberto Helder destaca de igual forma uma luminosidade traumática, tanto na sua prosa, evocando o episódio dos espelhos e dos raios⁵⁴, como na sua poética ao longo de *Servidões*⁵⁵. Uma luminosidade provocada pelos raios, por uma luz repentina e inexplicável que surge em ambientes oníricos, misteriosos, obscuros. A luminosidade, que significa a compreensão das palavras, das sensações, dos objetos do mundo que enfim rodeiam o sujeito poético, traz para o ato de criação uma aura mística, divina. Apenas aquele que ultrapassa a obscuridade, a aridez da realidade, e procura no interior mais péfido e visceral, consegue alcançar no verso, na criação, na escrita, a luz, a intensidade, a tensão contida como num raio.

⁵⁴ (Helder,2014:622)

⁵⁵ “as luzes todas apagadas / - e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro, / alguém fremente?” (Helder,2014:643); ou ainda “até cada objecto se encher de luz e ser apanhado / por todos os lados hábeis, e ser ímpar, / ser escolhido, / e lampejando do ar à volta, / (...) como para escrever cada palavra: / pegar ao alto numa coisa em estado de milagre: seja: / (...) tudo pronto para que a luz estremeça: / o terror da beleza, isso, o terror da beleza delicadíssima” (idem:648)

Tanto em Herberto Helder como em Melícias, vemos o processo de descoberta da palavra poética assemelhado a momentos de superação, de choque, momentos onde a carga sensitiva é elevada proporcionando a descoberta e extração da carga poética. A visibilidade / luz é alcançada quando o autor quebra limites na poesia, na procura da palavra visceral que comporta toda uma energia vital e nuclear, tal como a intensidade dos raios, da luminosidade descrita e descoberta a partir das vísceras.

Todos os movimentos que se proporcionam no poema (bater, “palavras sísmicas”, abrir, escrever, respirar, atravessar, florir) contêm uma carga destruidora e, ao mesmo tempo, recriadora: tão depressa mutilam (a testa que se abre, o pulmão que se “desbasta”), como fazem “florir”, i.e., fazem desabrochar a maravilha da palavra no meio do caos, do horror, da fragmentação (o “abismo”).

O nome, i.e., palavra poética, nasce no meio dos movimentos e impulsos orgânicos, movimentos esses que não se caracterizam por serem suaves, fluídos, residentes numa interioridade fechada⁵⁶. Esses movimentos denotam sim uma abertura e rutura dos limites, das fronteiras entre o interior e o exterior de um modo grotesco, as aberturas são provocadas por uma intensidade perversa, numa tentativa de extrair órgãos ou de agredir o corpo para que melhor se sinta a palavra:

As mãos sopram o vaso,
trazem a essência à superfície.

O propósito é uma vara horizontal,
sangra ou floresce nas frentes.

Alguém de dentro

⁵⁶ “O corpo encontra-se assim no mundo por inerência, por confusão constitutiva, por impossibilidade de separação do mundo. No entanto, apesar de inerente ao mundo, tem a possibilidade de, simultaneamente, o *transcender*. Transcendência essa que não implica um *estar fora de*, mas um *estar para além de*, i.e., de uma não redução absoluta, precisamente ao seu corpo.” (Silva,2010:12)

toca o equilíbrio da flauta,

o arco atravessado no crime.

(Melícias,2008:123)

As mãos, elemento iniciático deste terceiro poema, são um elemento corporal chave, o instrumento orgânico que nos permite conhecer o exterior através do tato; as mãos permitem-nos manusear várias texturas. Simultaneamente, as mãos são capazes de realizar as mais variadas tarefas. Neste poema, as mãos são o instrumento de extração e desagregação: “sopram o vaso, / trazem a essência à superfície”. As mãos, que em outro contexto poderíamos assumir como instrumento de aproximação, ou de nascimento (plantar uma flor), aqui assumem-se como instrumento que afasta a unidade do ser, extrai as raízes (elemento vegetal que, geralmente, se posiciona debaixo da terra), para obter a “essência” da poesia, ou seja, extrai-se aquilo que reside no mais profundo do ser.

Já a imagem do vaso contém em si uma imagem fechada, limitada, que poderá ser interpretada como o pensamento excessivo, os limites físicos, a problemática do que não se pode atravessar na realidade. Observamos ainda que o vaso é afastado através do sopro, em contraste com o movimento de agarrar das mãos, intensificando o desequilíbrio de forças dos corpos: os objetos que se supõem consistentes acabam por ser afastados por movimentos subtis (o vaso e o sopro *versus* a mão e o tato)⁵⁷.

Também a procura pela “essência”, não se resume a uma problemática, mas sim a um ato agressivo do próprio corpo, num movimento de dentro para dentro, as mãos que entranham e “desbastam” a carne, o corpo, num único propósito: “uma vara

⁵⁷ “O corpo sensível, pelo facto da sensibilidade se constituir como forma de percepção, arranca-se a si mesmo e deposita-se no “fora de si”, tornando, simultaneamente, esse “fora de si” como um prolongamento do próprio si, de tal modo que ele é no próprio “fora”. Percebemos então que o corpo se entrelaça com o mundo de maneira original (co-original), a perspectiva que deste tem é uma perspectiva sensível e não meramente uma perspectiva de representação geométrica.” (Silva,2010:14)

horizontal”, i.e., o verso. Desta forma, encontramos a intencionalidade em desmanchar a unidade corporal, em escavar mais e mais o interior orgânico em contraste sempre com o exterior: “sangra ou floresce nas fronte.” O verso (“vara horizontal”) nasce através de sensações e movimentos contraditórios: a dor, o sangue, o sacrifício, o ato de extração e mutilação, em confronto com o movimento de florescer, i.e., a construção de forma leve e de certa forma natural do poema. Nasce e floresce uma “carne natural”⁵⁸, onde a morte é símbolo de uma “metamorfose da carne no esquema orgânico da matéria”⁵⁹; o que significa que é necessário ir aos limites da escrita, a morte da palavra, a morte do corpo para o nome surgir como que renascido, de uma luz vital, de uma energia telúrica e fértil: “A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade.”⁶⁰

Eis porque o ato poético surge como movimento criativo que se renova na carne, no interior das sensações. Para que isso aconteça, o ato poético precisa de invadir áreas que deveriam ser restritas (o interior do corpo), e por isso mesmo assume um lado marginal, perverso e criminal: “Alguém de dentro / toca o equilíbrio da flauta, // o arco atravessado do crime.” A intensidade do ato (tocar a flauta) é exponenciada através da indeterminação do infrator, aquele que se atreve a introduzir-se, mutilar e extrair pedaços de carne (“alguém de dentro”) para prazer do ato poético (o “equilíbrio da flauta”). O último verso do poema reforça exatamente a abertura realizada no corpo pelo sujeito anónimo (“o arco atravessado”), e justifica “o crime”, i.e., o corpo devassado, fragmentado para o “crime” poético, para a transposição de fronteiras que liberta o ato criativo.

⁵⁸ (Helder,2014:624)

⁵⁹ (Ibidem)

⁶⁰ (Ibidem)

Este poema em particular, além de desvendar uma perspectiva perversa e criminal por parte do poeta em relação ao ato criativo, dialoga diretamente com a citação de Maiakovski que surge antes do *corpus* poético da obra: “Hoje executarei os meus versos na flauta das minhas próprias vértebras.”

A assertividade da citação do poeta russo (“Hoje executarei”) junto com a determinação do sujeito (eu – “executarei”) contrasta com o anonimato da poesia de Jorge Melícias.⁶¹ O verbo “executar” proporciona uma leitura ambígua, tanto podemos ler o verbo executar como realizar, como podemos interpretar o verbo executar no contexto de fuzilar, matar. Assim, os versos, ao serem escritos, são interpretados como se fossem assassinados, não no papel mas no próprio corpo do autor (do criminoso): “na flauta das minhas próprias vertebras”. Todo o cenário de uma “chacina” é o corpo, o corpo que morto ou mutilado exala ainda uma energia vital, aberto ao exterior, revelando a luz na palavra, ou seja, a intensidade visceral da palavra poética.

A criminalidade existente em Melícias reporta-se ao ato poético, considera-se crime o ato de realizar o poema com a matéria orgânica, i.e., é necessário entrar no corpo e retirar sensações, fragmentos orgânicos que contenham a luz, a intensidade necessária para verter no poema a máxima carga sensorial e vital. Desde o início da nossa análise confrontamo-nos com pedaços de carne, órgãos arrancados ou descontextualizados (pulmão desbastado, ponta dos dedos, testa que se abre, as mãos), o que nos transmite a sensação de um corpo violentado, um corpo despedaçado violentamente e sem remorsos por parte de um culpado.

⁶¹ O que nos faz recordar o ambiente noturno, anónimo, citadino, perverso e boémio de Baudelaire. No entanto, no universo de Melícias não notamos o mínimo travo de boémia, satisfação, decadência do poeta, ou qualquer manifestação temporal. Em Melícias notamos sim um ambiente soturno, iluminado pelo nome, pelos momentos de tensão poética que vão surgindo ao longo da obra que aqui destacamos.

O culpado, que deduzimos ser o autor, aquele que intenta a escrita, esconde-se atrás da palavra, do verso, do poema que o ofusca, trazendo à superfície apenas a força desse crime cometido no corpo: “Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devora. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical.” (Helder,2015:626)

Através da conclusão de Herberto Helder, conseguimos descodificar aquilo que Melícias nos transmite no enigma da escrita: o crime cometido traduz-se no ato poético repleto de imagens orgânicas que fragmentam o corpo do sujeito poético. Assistimos à desconstrução da realidade, através de um corpo mutilado mas que, por isso mesmo, traduz uma ultra sensibilidade. A necessidade de exercer o crime, em Melícias, é alimentada por uma ansiedade de situações de perigo que possam acometer o corpo em confronto e desfibramento:

Levantar-me de encontro às hélices,

ter na voz ímanes e facas radiais.

O nome ascende à garganta
como uma dança fechada,

é o lume correndo entre a limalha,

um clarão nas virilhas do relâmpago.

(Melícias,2008:127)

O penúltimo poema do livro traz-nos, pela primeira vez na nossa análise, um *eu poético* assumido (“levantar-me”), que procura situações de perigo, de confronto (“de encontro às hélices”). Deparamo-nos com corpos que se aproximam, deixando antever um choque brusco entre matérias. A imagem das hélices em movimento (conjunto de

pás posicionadas no mesmo centro, que ao girar causam propulsão ou tração) direciona a leitura para uma possível fragmentação do corpo do sujeito poético ao cruzar-se com a força do movimento das hélices.

Temos, no verso logo a seguir, uma voz metálica, uma voz coberta de “ímanes e facas radiais”, i.e., uma voz poética repleta de energia polar (dois lados magnéticos do íman), de raios de luz, e de objetos cortantes (“facas radiais”). Tenhamos em consideração a pluralidade dos elementos que aparecem (hélices, ímanes, facas), o que reforça a ideia de vários “perigos”, vários instrumentos, vários corpos que se atravessam, que se colocam na trajetória direta de confronto com o corpo do sujeito poético.

Nestes dois primeiros versos, a noção sistemática de um centro é protagonista, onde sobressai um núcleo de onde os objetos se aglomeram, e de onde recebem energia (corpo do sujeito poético que se levanta, as hélices, a voz contida na garganta, o íman que contém dupla face, as facas que se dispõem como leque em metáfora dos raios solares). Segundo esta leitura, todo o corpo, independentemente do seu tamanho, contém uma forte energia, capaz de agredir e mutilar outro corpo que se aproxime. Contudo, essa energia só é evidente aquando o confronto entre corpos, o contacto entre matérias que proporciona a descarga energética, e consequentes fissuras e fragmentos.

Embora tenha havido, desde o princípio do poema, a preparação para um momento violento, repleto de perigos e possibilidades de rutura, a palavra poética (“o nome”) surge como conceito fechado, hermético (“dança fechada”). A metáfora que aqui se utiliza leva-nos ao movimento e expressividade da arte da dança, que carrega um denso significado se nos lembrarmos da aceção tribal desta mesma arte. Realizada para os mais diversos fins, desde a cura de males, ao sacrifício, à ligação divina, a dança

contém no movimento corporal uma carga excessiva de significado, de energia, que se liberta precisamente no ato de execução⁶². Poderíamos ainda associar à dança a ideia de exibicionismo, uma performance de dentro para fora, conquanto, no sentido do poema revela-se o oposto: a palavra poética surge como movimento intenso, complexo, carregada de significado, de difícil acesso.

O nome (palavra poética) continua a ser o foco até ao fim do poema, caracterizado por aparecer em pequenas formas (“o lume correndo entre a limalha, // um clarão nas virilhas do relâmpago”). A palavra poética surge de um momento rápido e bastante forte, o momento de colisão entre energias de vários corpos, o momento de disrupção, que se tenta a todo o custo captar no verso. As referências ao lume e ao clarão, que por si só abriam a expressividade da palavra, são encaixadas em conceitos que os unificam, e ao mesmo tempo, os fragmentam: a limalha (pequenos e múltiplos fragmentos oriundos de um corpo metálico que se raspa com uma lima); e o relâmpago (descarga natural de energia, raio de grandes dimensões e de curta duração).

Reparamos ainda no recurso à personificação do lume e do relâmpago, que realça o carácter disperso, profundo, íntimo, e mais uma vez de difícil acesso: a palavra poética (“o lume”) surge intermitente e de intensidade variável (“correndo entre a limalha”); assim como se assemelha a um ponto intenso de luz (“o clarão”) situado nas virilhas, zona corporal situada entre as coxas e o ventre, que delimita a zona do sexo. Há toda uma carga entre a tensão animal (sexual), e a tensão de esforço, o ponto nuclear de energia das coxas. Deste modo, a metáfora traduz-se por situar e dividir a palavra poética em vários pontos de tensão, de intimidade, de algo que surge por entre as

⁶² Ler, a propósito, o capítulo intitulado “A dança e o riso dos corpos” (pp.55-64), de José Gil (1980), *Metamorfoses do Corpo*, A Regra do Jogo Edições

sensações mais profundas e em pontos estratégicos do corpo que impulsionam essas mesmas tensões.

O nome, a palavra poética, o processo de depuramento da palavra através do corpo é o tema de uma primeira leitura de *A luz nos pulmões*. Uma primeira parte da obra que se desconstrói nesta análise, se assim nos podemos atrever a nomear e a dividir. O processo poético vai para além do processo cognitivo, metafísico, racional, o processo poético, nesta obra, vai além dos limites visíveis, i.e., a poesia acontece através das sensações mais profundas, oriunda de uma energia nuclear que, em confronto com outros corpos / objetos, se liberta e se faz sentir na palavra vital, a palavra-pulmão.

Perante os nossos olhos temos a eterna dualidade do artista: entre trabalho poético (o artesão) e a palavra visceral (a fluidez de escrita, a palavra feita de corpo), i.e., a palavra mais brusca e excessiva que vem de uma interioridade corporal. Mais se acrescenta e se denota que em todo o processo de procura da palavra poética por parte do artista (“aquele que infunde o prodígio”), existe um sentimento de gosto em dissecar o corpo, em descontextualizar a matéria orgânica para criar um efeito estranho e intenso no poema.

Daniel de Oliveira Gomes chama a este processo de dissecação do corpo em Melícias, a “desafetação”⁶³, ou seja, a violência das ações que decorrem no processo poético e decompõem em pedaços o corpo. Desde o pulmão arrancado e “desbastado”, que nos propomos a analisar um corpo excessivo, um corpo que significa muito mais que a sua função coordenada, cronológica, social e biológica. Na poética de Melícias enfrentamos um corpo desmembrado, um corpo que nos transmite o horror, a violência a fim de mostrar a luz da poesia, o lado criminoso e carnívoro do ato poético. Não

⁶³ (Gomes,2011:19)

podemos afirmar que seja uma violência gratuita, a violência e o horror existem devido ao excesso de energia contida nos corpos que, em situações de confronto, se liberta e os fragmenta. A “desafetação” reflete-se na facilidade em Melícias trazer para o verso a exposição de lugares fragilizados no corpo: o pulmão “desbastado”⁶⁴ e “lento”⁶⁵, “a testa que se abre”⁶⁶, os pulsos “atravessados”⁶⁷ ou “vendados”⁶⁸, virilhas que se mostram⁶⁹, as mãos e os dedos que são catalisadores de vários ritmos e intensidades⁷⁰.

O corpo que, num primeiro momento, podemos ler como anónimo na obra de Melícias, surge espalhado por entre o *corpus poético*, i.e., para que surja a poesia é necessário *excrever*⁷¹ o corpo, fragmentar o corpo e expor esses pedaços de carne na poesia. O que temos até agora em Melícias é um corpo morto e seco, estranho, e totalmente aberto. Um corpo cadáver que funciona como objeto poético: é através dos seus pedaços deixados na poesia que encontramos o autor perverso que molda e deforma o corpo em situações de perigo e confronto com outros corpos / elementos.

⁶⁴ (Melícias,2008:111)

⁶⁵ (idem:122)

⁶⁶ (idem:112)

⁶⁷ (idem:113)

⁶⁸ (idem:121)

⁶⁹ (idem:125;127)

⁷⁰ (idem:112;120; 122; 124;128)

⁷¹ “Sem dúvida que o corpo é o facto *que se escreve*, mas não é de modo algum *onde* se escreve, - mas sempre o que a escrita *excreve*. (...) Assim, de toda a escrita um corpo é o outro-próprio bordo: um corpo (ou mais que um corpo, uma massa, ou mais que uma massa) é portanto também o traçado, o gesto de traçar (...). De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra (...). Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo.” (Nancy,2000:84-85)

2.1. O Corpo Glorioso e Imagético

A luz nos pulmões permite ainda uma segunda leitura, para além do vórtice perverso e fascinante da construção poética que acabámos de ver: um retorno às origens da humanidade. Falamos de um conjunto de poemas seleccionados que aparecem ao longo da restante obra e que nos fazem ligar a um tempo rural, elementar:

O homem está dobrado sobre a mesa,
as palmas das mãos presas ao tampo,

a morte na nuca.

Em redor as mulheres delimitam a casa,
são os pulsos da casa,

e há um silêncio como uma pedra rasgada.

Mas hão-de apagar-se as mulheres
primeiro que o fogo.

(Melícias,2008:115)

A figura do homem e da mulher representam elementos imbuídos de uma funcionalidade, ao invés de aparecerem como representação fértil do mundo, criadora e próspera: o homem morto, passivo, inclinado sobre a mesa com “as palmas das mãos presas ao tampo”, e as mulheres que surgem endossadas à funcionalidade da casa, “são os pulsos da casa”. O que resta é “um silêncio como uma pedra rasgada”, i.e., uma fratura a partir de dentro, a partir de um corpo descontextualizado, uma funcionalidade caduca que move os corpos.

Os conceitos chave que nos aparecem (o homem, a mulher), são levados a um limite de sentido, completamente estéril e inativo. A figura da mulher e do homem reportam-se a um conceito fechado que, à partida, já não teria volta a dar, pois a morte inunda o sentido dos corpos. O elemento do fogo é o que subsiste num ambiente quase

apocalíptico onde não existe renovação: “Mas hão-de apagar-se as mulheres / primeiro que o fogo.”

Por tudo isto, o fogo é o elemento que ilumina o cenário seco, estéril, sem vida, o que permite a conclusão do verso, ou seja, a anulação da mulher perante o elemento maior do fogo, aquele que condensa a vida e a morte, o centro incandescente que arrasta o sentido do poema de onde surge a luz, a energia, a força vital que já não existe nos corpos. Retorna-se a um ambiente de natureza ancestral: todo um significado e ritual através do fogo, através de uma energia telúrica e extremamente interior, como podemos observar em versos de outros poemas: “(...) e os homens voltam a sentar-se sobre as estacas // e brilham”⁷², “Hão-de crescer mulheres como flores sobre os telhados”⁷³; “[as mulheres] Acendem os filhos pela boca, / sopram-nos por dentro.”⁷⁴; “Trançam o fogo, / voltam-se e voltam-se dentro do sangue”⁷⁵.

Todos estes versos demonstram a figura humana a retornar a uma natureza e função primitivas (ligação forte com o meio natural envolvente, trabalho no campo, criar descendência – filhos). Contudo, esta funcionalidade é aparente, não existe em concreto uma evolução dos corpos (nascer, crescer, procriar, morrer), o trabalho rural não tem qualquer fundamento, as figuras humanas apenas detêm a determinação de género, mas não evoluem enquanto personagens, enquanto corpos vivos. Os corpos convivem num ambiente ancestral, no meio de “salinas”⁷⁶, “insetos”⁷⁷, “barro e cães”⁷⁸, “poços”⁷⁹, “azeite às portas da cidade”⁸⁰; mas não transmitem qualquer força vital. Os

⁷² (Melícias,2008:113)

⁷³ (Idem:116)

⁷⁴ (Idem:117)

⁷⁵ (Idem:119)

⁷⁶ (Idem:113)

⁷⁷ (Idem:114)

⁷⁸ (Idem:120)

⁷⁹ (Idem:121)

⁸⁰ (Idem:122)

corpos deambulam por este ambiente quase bíblico, rural, o que nos transmite a sensação de corpos estagnados num tempo longínquo e infinito. Um deserto de emoções, de ações, onde o estado dos corpos nem evolui nem se decompõe, apenas surge em posições de declínio⁸¹, esforço⁸² ou desvanecimento⁸³.

Se numa primeira leitura sugerimos um corpo cadáver que é fragmentado sem pudor pelo escritor, com o sentido de “desafetação” enunciado por Daniel Gomes nos refere, nesta segunda leitura sugerimos a emergência de um corpo glorioso, um corpo estagnado, quase fantasmagórico mas que em simultâneo convive num mundo terreno. Giorgio Agamben, na sua obra *Nudez*, problematiza o corpo glorioso como o “corpo dos ressurrectos no Paraíso”⁸⁴, desenvolvendo várias características deste corpo que não pertence ao mundo dos vivos, nem tão pouco permanece como corpo morto, inativo.

Na aceção do ensaísta, o corpo glorioso é o corpo que “deve ressuscitar sem defeito natural algum; mas a natureza pode ser defeituosa porque não atingiu ainda a sua perfeição (como acontece nas crianças) ou porque a deixou para trás (como acontece nos velhos). A ressurreição reportará cada um à sua perfeição, (...) isto é com a idade do Cristo ressuscitado (*circa de triginta anos*).”⁸⁵

O que vemos, na obra de Melícias, é um corpo em três figuras (o homem, a mulher, e os filhos – crianças), num estado indeterminado de evolução (não temos indicação alguma em nenhum ponto da obra que idade têm estas figuras, ou qualquer particularidade que nos permita selecionar um protótipo de estrato social, ou cultural). A

⁸¹ “À beira das salinas os homens declinam. // (...) e os homens voltam a sentar-se” (Melícias,2008:113); “O homem está dobrado sobre a mesa” (Idem:115)

⁸² “O homem é um fole a prumo / sob o arco da língua” (Idem:124)

⁸³ “Atrás dos vidros ondulam as mulheres. // (...) e os filhos no pensamento / como luz vertebrada” (Melícias,2008:117); “Elas são o sítio da memória, / a casa como um pulmão lento // Mansas mulheres que velam indeclináveis // e os filhos são os dedos que escorrem pelos dias.” (Idem:122)

⁸⁴ (Agamben,2010:107)

⁸⁵ (Idem:108)

figura do homem e da mulher surgem na poética como corpos gerais, que apenas mantêm a diferença sexual⁸⁶. As crianças (“os filhos”) surgem igualmente na poética como elementos gerais, imersas numa pluralidade vazia, i.e., as crianças são múltiplas potências de homens e mulheres que não chegam a vingar, e que se mantêm como conceitos uterinos, embriões: “[as mulheres] Acendem os filhos pela boca, / sopram-nos por dentro. // (...) e os filhos caminham no pensamento / como luz vertebrada”⁸⁷; “(...) os filhos são os dedos que escorrem pelos dias.”⁸⁸. Os filhos – crianças surgem na poética como possibilidades que já não têm hipótese de crescimento, de evolução; os filhos são metáfora de um futuro inacessível, ou de outra forma, um futuro acessível mas que se mantém imutável, rural, expresso pela estagnação paradisíaca das figuras adultas dos homens e mulheres que habitam o resto da poética.

Segundo Agamben, o corpo glorioso distingue-se do corpo terreno (o corpo vivo e mutável) por conter em si “quatro caracteres da glória: impassibilidade, agilidade, subtileza, claridade.”⁸⁹ Sendo a impassibilidade sinónima de um estoicismo do corpo, i.e., um corpo que não se comove ou não se deixa exaltar por emoções excessivas, Agamben adverte para o facto do corpo glorioso ter “a capacidade de perceber”⁹⁰ a sua condição racional, ou seja, o corpo transcendente e ressurrecto que o ensaísta nos sugere mantém a sua capacidade emocional, embora explorada de forma diferente, “perfeitamente submetida à vontade divina”⁹¹.

Na poética de Melícias, podemos observar este corpo ressurrecto com uma sensibilidade especial que Agamben nos revelou: os corpos emergentes nos poemas

⁸⁶ “O Paraíso é um mundo de gente de trinta anos, num equilíbrio invariável entre o crescimento e a decadência. Quanto ao resto, no entanto, conservarão as diferenças que os distinguem, sobretudo (...) a diferença sexual.” (Agamben,2010:108)

⁸⁷ (Melícias,2008:117)

⁸⁸ (Idem:122)

⁸⁹ (Agamben,2010:110)

⁹⁰ (Ibidem)

⁹¹ (Ibidem)

apresentam manifestações racionais, desde o sentimento de “solidão”⁹², à “loucura”⁹³, à “memória”⁹⁴ e “pensamento”⁹⁵, à “imaginação”⁹⁶ e ao “sonho”⁹⁷. Estas manifestações racionais, que se apresentam nos poemas de Melícias, ao contrário do que Agamben afirma, não são dotadas nem submetidas à vontade divina, são antes aproximadas de uma materialidade, revelando-nos um desejo de concretude e realização mais evidente, e.g. a solidão aparece “como um metal aceso nas costas”, a memória como “um pulso atravessado”, a loucura “marcada na pele”⁹⁸ ou posicionada atrás dos “cântaros”⁹⁹.

Através da sensibilidade própria do corpo glorioso, os sentidos são explorados de uma forma particular: o olfato centra-se em objetos e lugares inóspitos¹⁰⁰ (“o centro da pedra respirada”; “respirar ao cimo com a luz nos pulmões”). O “gosto exercerá a sua função, sem necessidade de alimentos”¹⁰¹, o que nos leva a perceber que a boca e o paladar adquirem uma funcionalidade purificante, de dentro para fora, a intensidade e importância do ato do sopro em Melícias (“Na boca o sal é um pensamento absoluto”¹⁰², “Acendem os filhos pela boca / sopram-nos por dentro”¹⁰³; “o nome extremo que inaugura o sopro”¹⁰⁴). O tato é experienciado como possibilidade em sentir formas imateriais que, de outra forma, no corpo vivo, não seria possível¹⁰⁵: “Na ponta dos dedos / batem as palavras sísmicas”; “a memória é um pulso atravessado”; “sobre a pele

⁹² (Melícias,2008:113)

⁹³ (Idem:114;120)

⁹⁴ (Idem:113)

⁹⁵ (Idem:117)

⁹⁶ (Idem:118)

⁹⁷ (Idem:116)

⁹⁸ (Idem:114)

⁹⁹ (Idem:120)

¹⁰⁰ “O odor do corpo glorioso será antes, no seu estado sublime, isento de toda a humidade material, como acontece nas exalações de uma destilação (...).” (Agamben,2010:111)

¹⁰¹ (Ibidem)

¹⁰² (Melícias,2008:114)

¹⁰³ (Idem:117)

¹⁰⁴ (Idem:121)

¹⁰⁵ “E o tacto perceberá nos corpos qualidades particulares, que parecem antecipar essas propriedades imateriais das imagens (...).” (Agamben,2010:111)

a loucura está marcada”, “Trançam o fogo”¹⁰⁶; As mãos sopram o vaso / trazem a essência à superfície”¹⁰⁷.

O olfato, o gosto e o tato são, portanto, os três sentidos mais evidentes na poética de Melícias, revelando, cada um deles, uma materialidade subtil, uma sensibilidade que apenas está ao alcance daqueles que transcendem a condição natural possível, ou seja, aqueles que alcançam o corpo glorioso. Os sentidos deixam de ter uma função orgânica, para deterem uma função redutora, quase contemplativa do mundo estagnado onde residem. Já o sentido da visão e da audição aparecem de forma bastante discreta e implícita, quase impercetíveis.

Durante *A luz nos pulmões* não existe referência direta ao mundo sonoro, o que nos pode deixar a impressão de um silêncio infinito e pesado, que reforça a ideia de um ambiente inativo, quase morto, onde “as mulheres velam indeclináveis”¹⁰⁸ e os homens se sentam¹⁰⁹ numa atitude de cansaço, ou jazem na mesa com a “morte na nuca”¹¹⁰. Porém, existem pequenas referências ligadas ao ato de cantar¹¹¹, ao ato de tocar instrumentos¹¹², ou, inclusive, referências ao instrumento da voz¹¹³ e do aparelho orgânico que a transmite (a garganta¹¹⁴). Todo este léxico leva-nos a acreditar que a palavra poética é tomada como algo para ser cantado, o poema como música, como cântico divino, recordando-nos a aceção clássica da poesia. No entanto, não nos podemos esquecer que estamos perante corpos gloriosos, que subsistem num ambiente estagnado, rural, anacrónico, o que significa que a palavra poética não se reproduz numa

¹⁰⁶ (Melícias,2008:119)

¹⁰⁷ (Idem:123)

¹⁰⁸ (Idem:122)

¹⁰⁹ (Idem:113)

¹¹⁰ (Idem:115)

¹¹¹ “Cantam as mãos que cozem junto ao barro, (...) // Cantam o outono (...)” (Melícias,2008:120)

¹¹² “Alguém de dentro / toca o equilíbrio da flauta (...)” (Idem:123)

¹¹³ “Porque os dedos vêm de baixo e batem na voz” (Idem:124); “ter na voz ímanes ou facas radiais” (Idem:127)

¹¹⁴ “O poema são fogueiras levantadas na garganta” (Idem:126); “O nome ascende à garganta / como uma dança fechada” (Idem:127)

tentativa de ligação ao mundo transcendente, pois o ambiente por si já o é, mas numa forma de utilização das partes do corpo como ostentação e ociosidade¹¹⁵.

Pelas palavras de Agamben, o corpo glorioso pode manifestar-se ainda pelas qualidades de agilidade e clareza, i.e., a capacidade dos corpos se deslocarem “no espaço sem propósito nem necessidade”¹¹⁶. Esta deslocação é realizada com uma graça e leveza tal qual os bailarinos, com a particularidade de emanar uma “auréola de luz”¹¹⁷, acompanhada por uma capacidade de transparência. Em Melícias, conseguimos captar esse corpo glorioso através de vários movimentos dos corpos: corpos que se declinam¹¹⁸, se voltam¹¹⁹ e sentam-se¹²⁰. Corpos que se dobram¹²¹, se empurram e se dividem¹²². Mas, principalmente, temos corpos que ondulam ao ritmo do fogo e da luz: “E nenhum vínculo as ligará à morte / quando sobre as cabeças ondularem como tochas”¹²³; ou ainda “Atrás dos vidros ondulam as mulheres // Acendem os filhos pela boca”¹²⁴.

Os corpos mostram-se flexíveis e leves, por vezes intermitentes (movimento de ondulação). Contudo, mantêm a sua densidade, a sua capacidade de serem corpos palpáveis e, por isso mesmo, ocuparem um determinado espaço. Os corpos gloriosos beneficiam, assim, de uma condição ambígua, entre a densidade e volume dos corpos naturais, e a agilidade dos “bem-aventurados”. O sentido da visão é exercitado na poética através destes corpos gloriosos, uma vez que são corpos sujeitos a uma visibilidade especial e oportuna: “(...) o corpo dos bem-aventurados possui a clareza

¹¹⁵ “O corpo glorioso é um corpo ostensivo, cujas funções não são executadas, mas mostradas; a glória é, neste sentido, solidária da ociosidade.” (Agamben,2010:115)

¹¹⁶ (Idem:112)

¹¹⁷ (Ibidem)

¹¹⁸ (Melícias,2008:113)

¹¹⁹ (Idem:119)

¹²⁰ (Idem:113)

¹²¹ (Idem:115)

¹²² (Idem:120)

¹²³ (Idem:116)

¹²⁴ (Idem:117)

nos dois sentidos, é diáfano como o cristal e impenetrável à luz como o ouro. E esta auréola de luz que emana do corpo glorioso pode ser percebida por um corpo não glorioso e pode diversificar-se em esplendor segundo a qualidade do bem-aventurado.” (Agamben,2010:112).

A visibilidade especial e oportuna dos corpos destaca-se, nas palavras do ensaísta e filósofo italiano, como a capacidade única dos corpos gloriosos, em contacto com outros elementos / corpos, ressaltarem a sua luminosidade particular. Uma luminosidade que surge associada ao esforço, à capacidade de transgressão e expansão¹²⁵, e ao contacto com o elemento fogo¹²⁶. Podemos dizer que a luz surge essencialmente de uma interioridade desvendada; a luz surge nos corpos como a vitalidade perdida, uma vez que se tomam por corpos ressurrectos. O fogo é o elemento que dá ânimo aos corpos, é o elemento que ilumina e ativa o movimento dos corpos, e proporciona os contactos entre os mesmos.

A luz pode ser traduzida ainda como a capacidade dos corpos gloriosos transgredirem a sua própria condição estagnada ao expandirem-se na palavra poética, i.e., os corpos gloriosos transcendem a sua própria condição, não como figuras divinas, mas como corpos que se esforçam para manter a sua natureza e perfeição humana, fragmentando-se para produzirem a palavra poética. Os poemas absorvem, desta maneira, o excesso do corpo, ou seja, a carga visceral e orgânica que os corpos gloriosos não exercitam porque já não precisam das funções orgânicas para viver. Os órgãos surgem afastados das suas funções naturais, para se encontrarem no meio dos versos:

¹²⁵ “Só aquele que infunde o prodígio, // respira ao cimo com as luz nos pulmões” (Melícias,2008:112); “Quando partem fecham atrás de si as portas, / e os homens voltam a sentar-se sobre as estacas // e brilham” (Idem:113); “Sobe das virilhas à raiz do fôlego, / fecha o abismo pelo lado diurno dos pulsos.” (Idem:125)

¹²⁶ “as cabeças ondularem como tochas.” (Melícias,2008:116); “Trançam o fogo” (Idem:119); “Deixam então o lume // e acendem-se com azeite às portas da cidade.” (Idem:122); “é o lume correndo entre a limalha, // um clarão nas virilhas do relâmpago.” (Idem:127)

pulmões desbastados, pulsos atravessados, virilhas descobertas. Agamben afirma: “(...) os objectos separados do seu uso, tornam-se enigmáticos e até inquietantes. (...) O corpo ostensivo dos eleitos, ainda que «orgânico» e real, está fora de todo o uso possível.”¹²⁷

O corpo glorioso, pertencente às figuras que residem ao longo da poética (homem, mulher, filhos), ostenta assim uma estrutura, uma carcaça, que apenas mantém os órgãos para a estabilidade do corpo em si, ou seja, exemplo da perfeição humana que outrora teve. Todo o sistema orgânico deixa de exercer as respectivas funções, sendo que, os elementos corporais e respetivos órgãos, limitados na sua função, exercem “novos usos”, i.e., o corpo, como unidade, é despedaçado e colocado em momentos inesperados, em contextos e conexões que surgem na poética que, numa realidade física, não poderiam acontecer (mulheres que ondulam como tochas, pulmões arrancados e descontextualizados, as “mãos que sopram o vaso”, etc.).

O que Melícias nos dá a conhecer, nesta obra, é, em simultâneo, um corpo cadáver e um corpo glorioso, um corpo sem vida e um corpo que, agilmente, se passeia num cenário anacrónico. Corpo cadáver que é desmembrado sem remorso pelo autor, a fim da palavra poética; corpo flexível e luminoso, mas, ainda assim, denso e humano. Observamos em *A luz nos pulmões* um corpo ambíguo, enigmático, e desconcertante: um corpo que, pela sua condição, transcende ao corpo natural, e, no entanto, mantém a sua estrutura orgânica (ainda que não exerça as suas funções). O corpo glorioso que retiramos da poética de Melícias, e da leitura de Agamben, é um corpo que permanece humano, porém permeável a novos significados, conexões, e usos. Um corpo glorioso que retém vários pontos de tensão e que, por isso, em ligação com outros corpos, liberta

¹²⁷ (Agamben,2010:115)

a sua carga energética, a sua luz, a sua capacidade de se fragmentar e transformar, por fim, em palavra poética¹²⁸.

Chegados a este ponto de interpretação e leitura da obra de Jorge Melícias, não será difícil lembrarmos das aproximações feitas na primeira parte deste capítulo entre a poética do autor de *Disrupção* e de Herberto Helder. Nesta última parte dedicamos a nossa atenção a essas semelhanças, influências e diferenças, para melhor compreender o que estes dois autores têm, ou não, em comum.

Como poeta precedente, Herberto Helder reúne na sua obra uma temática onde o que não faltam são elementos como o nome, a carne, o fogo, o sangue, e a morte. *Húmus* (1966) ou *Antropofagias* (1971) são obras que, facilmente, poderíamos aqui referir, dada a abordagem persistente a uma morte fecunda e húmida, entre a podridão e a fertilidade no interior da terra das palavras¹²⁹ (na primeira); e uma abordagem interior, de anulação de corpos, ou de corpos dentro de corpos, numa circularidade perversa e canibal¹³⁰ (na segunda). No entanto, destacamos para este capítulo a obra *Servidões*, a penúltima obra publicada em vida de Herberto Helder.

Publicada treze anos após *A luz nos pulmões*, *Servidões* inicia o seu *corpus* poético com um dístico, em tom de epitáfio: “dos trabalhos do mundo corrompida / que servidões carrega a minha vida”. Desde o seu título que a obra remete para um mundo de trabalho, um mundo de esforço desmedido, de trabalho forçado e escravizado. *Servidões* enuncia-se como uma obra decadente, cheia de significado em redor do trabalho e da proximidade da morte. O dístico inaugural demonstra essa intenção de

¹²⁸ “O corpo glorioso não é um outro corpo, mais ágil e mais belo, mais luminoso e espiritual: é o mesmo corpo, no acto em que a ociosidade o desprende do encantamento e o abre a um novo uso comum possível.” (Agamben,2010:119-120)

¹²⁹ “É preciso criar palavras, sons, palavras / vivas, obscuras, terríveis. (...) // Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta / no interior da terra. Somos / um reflexo dos mortos (...) // A terra remexe (...) // - Tudo isto se fez pelo lado de dentro, / tudo isto cresceu pelo lado de dentro.” (Helder,2014:226-228)

¹³⁰ Da obra *Antropofagias* destacamos para o caso o Texto 1, 4, 10 e 12 (Helder,2014:271-296)

deixar bem claro o tom pesado de uma vida longa, sofrida e gasta: se desconstruirmos a frase obtemos uma vida corrompida de servidões e trabalhos do mundo.

Herberto Helder, ao longo desta obra, dá-nos acesso a uma perspetiva decrescente do processo vital até à morte, num percurso árduo, exausto, repleto de tentativas de um (re)nascimento: “saio hoje ao mundo, / cordão de sangue à volta do pescoço, / e tão sôfrego e delicado e furioso, / de um lado ou de outro para sempre num sufôco, / iminente para sempre”¹³¹. Escrito no dia em que Herberto Helder completou 80 anos, este poema apresenta-nos a longevidade humana (“para sempre num sufôco”) como um peso acrescido, como uma preocupação constante com a aproximação do momento da morte (“cordão de sangue à volta do pescoço” (...) “iminente para sempre”). A repetição do dia de aniversário surge como um renascimento, uma nova oportunidade de vida, que, no entanto, aparece “sôfrega” e “furiosa”.

O corpo assume-se “inteiro e de idade inteira”¹³², “sôfrego e cego”¹³³, “corpo de bode coroado / fedendo a testosterona e sangue”¹³⁴, onde já não há “tempo para ganhar o amor, a glória, ou a Abissínia”¹³⁵. O corpo que se espraia nos versos herbertianos, em *Servidões*, é um corpo cansado, amorfo, sem vitalidade nem serventia: “cheirava mal, a morto, até me purificarem pelo fogo, / e alguém pegou nas cinzas e deitou-as na retrete e puxou o autoclismo, (...) / aqui vai mais um poeta antigo, já defunto, é certo, mas em vernáculo e tudo”¹³⁶.

A única salvação, ou acalento é através da palavra, o poema que resiste à efemeridade do corpo, como metáfora do fogo que reduz a cinzas a matéria e reformula

¹³¹ (Helder,2014:628)

¹³² (Idem:631)

¹³³ (Idem:633)

¹³⁴ (Idem:635)

¹³⁵ (Idem:639)

¹³⁶ (Idem:699)

a possibilidade de vida. O poema é o corpo do poeta que resiste ao tempo, assim como o verso se transforma na “linha de sangue irrompendo neste poema lavrado numa trama de / pouco mais que uma dúzia de linhas”¹³⁷. A palavra surge então ensopada de sangue, e repleta de sensações opostas: “queria sim escrever o meu poema fixo entre as palavras móveis / em que todo me desunho: / sentir um rastro de gelo passar-me pela cabeça, / implícita temperatura até à boca, / respiração aflita, / e o sangue na esferográfica”¹³⁸.

O ímpeto de escrita, em contraste com a decrepitude do corpo, provoca imagens fortemente sinestésicas, as quais tentam a todo o custo trazer uma vitalidade, perdida no corpo orgânico, mas eminente no corpo escrito. Na palavra existe uma velocidade crescente, uma ansiedade em deixar perpetuado o fluxo vital, a torrente orgânica que o corpo não suporta mais devido à sua velhice e desgaste (“em que todo me desunho”, “respiração aflita”, e “o sangue na esferográfica”).

O poema é composto por fragmentos do corpo (boca, sangue, pálpebras, unhas, mão, língua)¹³⁹; deixando, assim, “esquecido” o corpo real do poeta, o corpo frágil, pesado e cansado. A tensão e fertilidade do corpo, que outrora teve, são transportadas para o poema, para a força da palavra poética, para o rastro de sangue que o corpo é capaz de produzir ao servir o ímpeto da escrita (i.e. o verso). Assim o que resta é um corpo exangue, sofrido, gasto de um lado (do lado físico, o corpo do poeta), e do outro lado sobeja um corpo perene:

“como se atira o dardo com o corpo todo,
com a eternidade em não mais que nada
e depois a abolição do tempo,
e então o que respira no corpo passa à vara,

¹³⁷ (Helder,2014:650)

¹³⁸ (Idem:640)

¹³⁹ “a noite que no corpo eu tanto tempo trouxe, setembro, o estio, / pálpebras seladas, unhas, e o sangue por baixo e em cima a faca / com que se talha a mão e a frase um pouco longa sangra, / e consta que no verso e reverso da língua se está mais vivo” (Idem:644)

e o que respira na vara passa depois à ponta,
tu não, tu já respiraste tudo pelo dardo fora,
mudo e cego e surdo,
e és um só ponto do alvo onde respiras todo,
em ti, veia da terra, oh
sangue sensível”

(Helder,2014:649)

Temos em *Servidões* o corpo esforçado, gasto, e velho do poeta (“tu já respiraste tudo pelo dardo fora, / mudo cego e surdo”); o corpo exuberante, fértil, e que transborda sensações (o corpo escrito – “o que respira no corpo passa à vara”), e temos o corpo produzido, trabalhado, servil (o corpo da palavra, do poema – “e o que respira na vara passa depois à ponta”). Três tipos de corpo, todos eles necessários à obra herbertiana; todos eles servem o propósito de produção à escrita, todos eles são “servidões” porque se transformam em trabalho, em sensação, em pedaços orgânicos que remetem para o corpo, para uma unidade essencialmente humana. São as “servidões” que permitem ao poeta renascer, manter-se vivo e fértil, enquanto a morte não chega, enquanto pode ainda escrever, produzir, servir a palavra (“em ti, veia da terra, oh / sangue sensível”).

Se retomarmos o dístico inicial, percebemos que a vida carrega servidões, i.e., a vida carrega e é cheia de inspirações poéticas: o corpo esforça-se, sangra e sofre a favor da poesia, por isso todas as suas ações são “servidões”. Os “trabalhos do mundo” que “corrompem a vida” serão talvez as ações praticadas no contexto social, onde emergem os “burrocratas”¹⁴⁰ e as burocracias (“dor e voz administrativas”¹⁴¹), e com eles o tom irónico, a hipocrisia, a crítica que Herberto Helder acentua na obra, a par do tema que temos analisado. São “trabalhos” que “corrompem a vida” no sentido em que deslocam a atenção e o esforço para produções poéticas que em nada acrescentam ao corpo vivido e explorado na palavra. Por isso, são trabalhos que prejudicam, que corrompem, que

¹⁴⁰ (Helder,2014:684)

¹⁴¹ (Idem:678)

desgastam, e que, ao serem escritos, tomam a forma de denúncia e renúncia ao contexto social que faz parte da inserção do corpo num contexto comum¹⁴². Podemos, ainda, interpretar os trabalhos do mundo como as múltiplas transformações que acontecem, desde o momento traumático do nascimento, como afirma Luis Maffei: “Afinal, servidão não é trabalho, ao menos não um trabalho do mundo, é um serviço de morte, portanto só concretizável dentro da vida. Os trabalhos do mundo, fiquem ao largo dos trabalhos que interessam mais. Exemplo? Nascer, coisa que, em Herberto Helder, não deixa de, senão equivaler, ao menos semelhar-se a uma metamorfose (...)”¹⁴³.

Obtemos, então, um primeiro elo de ligação, mais ou menos direto, entre *Servidões* e *A luz nos pulmões*: a temática do trabalho forçado, do corpo exangue e cansado, o corpo servil que presta serviço, não a outrem, mas essencialmente à escrita, à palavra poética. A palavra poética condensa a vitalidade do corpo, a tensão e velocidade que existe nos corpos durante as suas transformações ao longo da vida. Verificamos, nas duas obras, um corpo tripartido, um corpo que ultrapassa a realidade física e que se fragmenta na palavra, no poema. O desdobramento em tríptico do corpo, nas duas obras, expressa tanto a efemeridade da matéria orgânica, e a sua capacidade de gerar novos seres, novas possibilidades, novos usos; como a capacidade do corpo servir até à exaustão o poema, i.e., o corpo é aberto e mutilado a favor da palavra poética.

O corpo implode na palavra: os autores recorrem ao tratamento do corpo no poema, não a nível superficial, estético, mas a nível visceral, ou seja, o corpo é como que dissecado na palavra. As imagens sinestésicas são levadas ao limite, as situações de confronto entre corpos deixam em *suspense* uma libertação de energia e de “cacos

¹⁴² “não, obrigado, estou bem, nada de novo, / socorro só preciso daquele que me salvasse não sei de quê nem como (...) // não, não, estou bem, só que já não percebo nada, ou melhor: / estou mal, obrigado – e o sangue corre e escorre dentro e fora (...) / as coisas, as pessoas, os livros, os trajectos, as palavras, tudo à volta, / são segredos de um segredo, e só isso os sustenta no vazio do tempo.” (Helder, 2014:638)

¹⁴³ Maffei, Luis (2014), “Servidões ou a Morte como camoniano gesto ético”, in *Revista Convergência Lusíada*, 31, p.23

orgânicos”: por isso encontramos elementos como olhos, pulmões, mãos, sangue, pulsos, línguas, etc., espalhados pelas obras. Tudo se relaciona numa extrema tensão que nunca chega a ser concluída, o que o leitor apreende é o momento da possibilidade vital, e da iminente proximidade da morte.

A morte, a proximidade desta e a sua ficção para lá de um fim¹⁴⁴ é o que pode reunir em segundo plano as duas obras: em *Servidões*, o autor assume na escrita a espera / proximidade de um fim. Existe na obra uma identidade corporal na palavra, e um depósito de vitalidade empregue na mesma, uma vez que o corpo / a matéria vai, no futuro, desaparecer. Herberto Helder assume, em *Servidões*, o cansaço proveniente da longevidade, por isso, através da experiência e travessia da morte na escrita, faz surgir como que um renascimento da humanidade, um rejuvenescimento do corpo humano como matéria orgânica e fortemente sensorial. Os elementos chave (fogo, água, terra e ar) são a base das sensações (“veia da terra, oh / sangue sensível”¹⁴⁵), e a restituição do elo natural ao corpo que se impõe, cada vez mais, burocrático e técnico num sistema social pós-moderno.

Em *A luz nos pulmões*, essa experiência e travessia de morte é sentida numa lentidão angustiada, os corpos deambulam num espaço e tempo estagnados. Não existe a tensão e velocidade no interior dos corpos, que sentimos na poética herbertiana. O que existe nos poemas de Melícias é uma morte já ultrapassada, como que a continuação da matéria orgânica depois do fim pressentido em *Servidões*. Ao assumirmos o conceito de Agamben e denominarmos o corpo existente em *A luz nos pulmões* de corpo glorioso, evidenciamos a força que, na poética de Melícias, exerce o corpo cadáver, o corpo tripartido que reúne as múltiplas formas e metamorfoses da vida (homem, mulher e

¹⁴⁴ “O problema de dizer a própria morte é ser forçado a dizer a experiência do quase morte, do ainda não, e, talvez ficcionar o fim e o que poderia vir depois do fim.” (Maffei,2014:24)

¹⁴⁵ (Helder,2014:649)

filhos; nascimento, maturação, procriação, envelhecimento, morte, regeneração), e que nos surgem estagnadas, sem qualquer vitalidade ou função. O corpo emergente na obra é um corpo glorioso porque, mesmo “morto”, é capaz de se relacionar com outros corpos, é capaz de se dar ao manifesto da escrita. O corpo é sacrificado, desfigurado e trabalhado noutros contextos, sem precisar de funções sociais, ou até de funções orgânicas.

Encontramos corpos com “o sangue parado / sobre o ímpeto”¹⁴⁶; numa circularidade em vão: “voltam-se e voltam-se dentro do sangue”¹⁴⁷; “poisam sobre os sinais e sangram”¹⁴⁸; “o sangue aflui por anéis ao pensamento”¹⁴⁹; “com uma árvore de sangue ao centro”¹⁵⁰. O sangue, em *A luz nos pulmões*, ao contrário do que lemos na obra de Herberto Helder, é estagnado, serve apenas para o propósito de manter o corpo minimamente orgânico para servir a escrita. O “nome”, i.e., a palavra retirada do corpo, fica perpetuado no poema e possibilita assim a eternidade do corpo que vagueia e permanece na composição escrita. O “ímpeto”, os “sinais”, “o fogo”, a “árvore”, “o pensamento” remetem para uma outra realidade, transcendente ao mundo físico. São elementos que dialogam com a morte, ou melhor, com a experiência de possibilidade de morte e estagnação do corpo num estado entre a vida e a morte.

O que queremos dizer é que, na poética de Melícias, subsiste um corpo glorioso porque o corpo, ainda que “morto”, permanece útil, numa forma aparente orgânica, apenas para um fim: “O propósito é uma vara horizontal, // sangra ou floresce nas frentes.”¹⁵¹. A escrita, o verso, o poema, tal como em Herberto é denominado “dardo”; em Melícias toma a forma de “vara”; o que em ambos nos remetem para o trabalho

¹⁴⁶ (Melícias,2000:118)

¹⁴⁷ (Idem:119)

¹⁴⁸ (Idem:122)

¹⁴⁹ (Idem:125)

¹⁵⁰ (Idem:126)

¹⁵¹ (Idem:123)

rural, um trabalho demorado, exaustivo, que retira a vitalidade do corpo para que surja um fluxo na palavra eterna, no corpo poético que exalta a vida.

Tal como Luis Maffei referiu, o que se exalta no serviço de morte é, afinal, a vida, a sua efemeridade e a proximidade do corpo a uma fragmentação a favor de um rejuvenescimento através da palavra, do poema. É, no corpo poético, que assistimos em profundidade e intensidade à velocidade das transformações orgânicas e à efemeridade que lhes está associada. Como o corpo físico se resigna à exaustão, ao cansaço, à velhice, obtemos, na palavra, o corpo em pedaços, repletos de energia e tensão que, ganhando autonomia, se afiguram ansiosos por poderem “(re)nascem” noutras possibilidades, noutros corpos e em novas formas de sensibilidade.

A nível formal, José Rui Teixeira, acerca da poética de Jorge Melícias, afirma que a “palavra não se rarefaz, nem se multiplica. A palavra fica isolada na aridez paratática do poema. O vocábulo adquire uma densidade muito rara, como se contivesse dentro de si a sua própria explicação, um sentido ulterior.”¹⁵². Com efeito, vimos na obra *A luz nos pulmões* uma forma de escrita que descontextualiza os vocábulos, nomeadamente o léxico do corpo. Desde o poema inicial (“mas um pulmão desbastado a partir de dentro // o centro da pedra respirada.”¹⁵³), temos a percepção de ter entrado de forma violenta, noutra ambiente, num mundo orgânico já fragmentado e sem que sobre isso nos seja oferecida qualquer tipo de explicação.

Vimos como é possível, através do nível semântico, tornar a obra enigmática (utilização da palavra pulmão e de todo um léxico visceral – sangue, olhos, garganta, etc. - o que indica a invasão do interior do corpo), mas o que nos causa estranhamento numa primeira leitura, é a condensação da palavra em toda a poética, i.e., Melícias não

¹⁵² Teixeira, José Rui, “Onde a resiliência da pedra toca a exaustão da fratura”, ensaio redigido a propósito do posfácio da obra *Alvídrio* (publicada em 2013)

¹⁵³ (Melícias,2000:111)

utiliza, nas suas composições líricas, um vasto vocabulário, nem utiliza férteis descrições. Através de expressões como “infundir o prodígio”, “escorçar a morte”, “enlouquecer por detrás dos cântaros”, “o homem é um fole a prumo”, ou ainda “o lume que corre na limalha”, Jorge Melícias torna o seu léxico particular, e carregado de uma tensão orgânica que não se liberta facilmente¹⁵⁴.

Se, por um lado, o corpo glorioso transforma a obra poética numa área corporal com novos usos, onde o corpo quase transcendente se fragmenta em virtude da palavra poética, pelo lado sintático, temos em *A luz nos pulmões* uma poética onde a palavra é prensada numa imagética só apreensível no conjunto da obra, no conjunto do trabalho de enfrentar a proximidade da morte, e de toda a carga significativa entre o corpo, a palavra e o trabalho¹⁵⁵.

Ainda que sejam treze anos a separar as obras dos dois autores (Jorge Melícias com *A luz nos pulmões*, e Herberto Helder com *Servidões*), torna-se bastante provável a leitura e interpretação da palavra corporal herbertiana na obra de Jorge Melícias, uma vez que o corpo, o corpo trabalhado, o trabalho no corpo, a dualidade entre palavra trabalhada ou palavra natural, i.e., que sai da mente para o poema como se fosse uma parte orgânica, são linhas condutoras para desvendar o enigma da efemeridade da vida e da proximidade constante de um fim, um fim da energia, da vitalidade, por fim, a temática da morte e a tentativa de eternizar o núcleo fértil e vital. Os pedaços orgânicos condensados na palavra poética transformam-se e relacionam-se com um mundo exterior violento, repleto de experiências sinestésicas intensas.

¹⁵⁴ “O que torna a poesia de Jorge Melícias difícil, (...) não é a dimensão lexical, nem um suposto propósito hermético, mas a densidade do seu imaginário.” Citação de José Rui Teixeira, “Onde a resiliência da pedra toca a exação da fratura”, ensaio redigido a propósito do posfácio da obra *Alvidrio* (publicada em 2013)

¹⁵⁵ “Em *A luz nos pulmões*, discretamente, o poeta-enquanto-poeta ensaia (experimenta) a cesura, a incisão, um vinco no tempo (...). Está a aprender a fossilizar organismos.”, José Rui Teixeira in “Onde a resiliência da pedra toca a exação da fratura”

3. *Omertà* ou o Corpo Delator de Vasco Gato

Neste terceiro e último capítulo vamos encontrar a obra de Vasco Gato¹⁵⁶, publicada em 2007, *Omertà*¹⁵⁷. O autor apresenta-nos, nesta sexta obra original, um título intrincado cuja origem nos remete para o mundo marginal e arriscado da máfia italiana. *Omertà*, vocábulo proveniente do latim «humilitas, atis» que significa humildade, adquire um forte sentido de honra e cumplicidade entre os elementos ligados a organizações subversivas (“a família” i.e. a máfia). A palavra define, sobretudo, um código de honra que passa pelo silêncio, a não denúncia, a não colaboração com as autoridades que se regem por leis. Um código intransigente onde as represálias da quebra, da traição por parte de algum membro integrante, se revertem na expulsão deste do grupo, ou mesmo na própria morte.

A partir deste título, adivinhamos uma obra paradoxal, onde o silêncio e o comprometimento da não denúncia se expõem constantemente na palavra poética. Temas como a morte, o medo, o crime, e uma cumplicidade ameaçadora são perceptíveis neste título¹⁵⁸. Como podemos ler obras como *Omertà*, sem termos uma noção de fuga ao código de honra, uma noção de transgressão e acesso ao mundo obscuro, de que nunca podíamos saber? Será o poeta um denunciador, ou seremos nós, leitores, os cúmplices do crime e os detentores da fuga de informação?

O primeiro texto desta obra, escrito em prosa poética, revela em três parágrafos a necessidade de contar uma história:

¹⁵⁶ Poeta e tradutor nascido em 1978, publicado a partir do ano 2000. Estreia-se com a obra *Um Mover de Mão* (2000), e até à realização desta dissertação, publicou doze obras de poesia. Foi publicada muito recentemente, em Dezembro de 2016, a reunião das obras publicadas pelo autor num só volume intitulado *Contra Mim Falo*, pela Imprensa Nacional da Casa da Moeda; tal como os autores já analisados nos capítulos anteriores (Daniel Faria e Jorge Melícias).

¹⁵⁷ Gato, Vasco (2007), *Omertà*, Quasi Edições

¹⁵⁸ Nas palavras de Joana Matos Frias (2014), “*Omertà* não é mais do que a legitimação da crise do testemunho a partir da condição de sobrevivência de um poeta (...)”, no ensaio “Vasco Gato: Se isto é um poeta ou A mão na ferida”, in *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, p.145-156

Falo de um homem que possuía livros de poemas. Foi talvez o único real leitor de poesia. Ele abria os livros, um livro. Escolhia o poema. Era um ritual misterioso. Porque ele raspava as letras da página, cuidadosamente, como para conservar a integridade do papel. Raspava e reunia os pedaços negros. Aquecia então água com o vagar próprio da vertigem. Uma estranha ciência de vapores.

(Gato,2007:7)

O primeiro parágrafo é marcado pela distância temporal entre o “eu” do presente (“falo”), e o “outro” que reside no passado (“um homem que possuía livros de poemas”). Existe de antemão um conhecimento ou memória por parte do sujeito subentendido (“eu”) da ação que envolve aquele “real leitor de poesia”. Um conhecimento que o sujeito / narrador aos poucos desenvolve e explora, e que descreve o processo de leitura daquele “leitor” como algo extraordinário, “um ritual misterioso”. A escolha do livro e do poema e a conseqüente leitura são percebidas como o início de uma relação intensa entre o sujeito e o objeto, uma relação que transcende explicações concretas, e que se assemelha, por isso, a uma espécie de “ritual”.

O narrador permite-nos, assim, construir uma sessão de imagens que exponenciam a experiência da leitura daquele sujeito / leitor: “ele raspava as letras da página, cuidadosamente, como para preservar a integridade do papel. Raspava e reunia os pedaços negros. Aquecia então a água com o vagar próprio da vertigem.”. A leitura não se consome na captação visual do poema e da sua interpretação (abstrato); o poema é “colhido” literalmente da página para ser usufruído em matéria (“pedaços negros”). Assistimos a um contacto direto entre o sujeito e o objeto (livro), e que, por sua vez, transcende o objeto, i.e., o que realmente interessa ao sujeito é o poema físico, o poema recolhido da página (“os pedaços negros”). Existe uma extração e descontextualização da matéria (poema) para uma assimilação direta: a futura ingestão do que resta do poema.

A água surge como imagem última do parágrafo, como o veículo que irá misturar e tornar possível a “ingestão” daquela “matéria negra”¹⁵⁹, fragmentada. Adivinhamos a preparação de um chá ao longo do parágrafo, que se intensifica através do contraste entre o tempo da água aquecer (“o vagar próprio”) e a sensação de movimento giratório da água e também com a antecipação da mistura de matérias (“a vertigem”; “estranha ciência de vapores”). A dissolução, a ebulição da água, e o processo de vaporização, que na sua origem remetem para a ciência, por serem processos exatos, são aqui mencionados como processos vulgares para um objetivo impossível do ponto de vista científico (a raspagem e ingestão do poema), o que ajuda a corroborar a história contada pela voz (narrador) por pertencer ao domínio empírico e exato da ciência.

A ciência contrasta com todo este cenário invulgar, estranho e ambíguo que nos é divulgado através da voz (narrador) de quem nada sabemos e cujo propósito é apenas dar-nos conta deste “leitor de poesia”:

A infusão sucedia: a escura substância do poema misturava-se mais e mais com o fervor da água, até ao ponto em que tudo aquilo era vivo. O homem bebia então o poema e o poema flutuava no sangue, atingindo todos os lugares do corpo, reclamando todos os lugares do corpo. Não era previsível o efeito do poema. Cada poema dissolvido, sorvido, feito homem, trazia consigo uma possibilidade própria. O homem crescia com o poema, crescia mais para si, mais para o poema.

(Gato,2007:7)

¹⁵⁹ A “matéria negra” constitui aquilo que, em literatura, não se consegue exprimir com total correspondência à experiência vivida. Nas palavras de Manuel Frias Martins é algo que “é indefinido para o intelecto ou que resulta de uma experiência das coisas incomportável nas possibilidades da sua representação linguística. A matéria negra da literatura não tem um valor lógico que a torne empiricamente testável mas é, antes, unicamente intuível (...). Inexprimível, loucura, delírio, je ne sais quoi, inexplicável, sublime, inefável, inominável, indefinível, neutro, marca, são alguns dos conceitos através dos quais o pensamento ocidental tentou, desde sempre, reconhecer o movimento obscuro por que a literatura se constitui num corpo de linguagem estranhamente secreto.” in E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6220/materia-negra/>. Consultado a 21 de Fevereiro de 2017

O poema, ao ser ingerido na forma líquida em “infusão”, é rapidamente absorvido pelo organismo do leitor, proporcionando uma sensação de preenchimento total do corpo (“o poema flutuava no sangue, atingindo todos os lugares do corpo, reclamando todos os lugares do corpo”). O poema torna-se um organismo vivo, primeiro na água, depois dentro do corpo do leitor, o que transforma a leitura numa comunhão corporal entre a palavra poética e o leitor¹⁶⁰.

Deduzimos, ao longo do parágrafo, que todo este processo singular de “raspagem” e recolha do poema em “pedaços negros” é um ato recorrente do “homem que possuía livros de poemas”, mas o efeito descrito da solução aquosa proveniente de cada poema não é previsível; o que possibilita múltiplos sintomas (i.e. interpretações, reações várias mas intensas) resultantes de diferentes leituras (“Cada poema dissolvido, sorvido, feito homem, trazia consigo uma possibilidade própria”). O homem, através da experiência de leitura, “cresce” com o poema, i.e., transcende-se, multiplica-se de cada vez que o “ritual” é realizado e concluído¹⁶¹.

Parece-nos relativamente fácil descodificar a metáfora existente: a leitura de poesia como uma descoberta do intelecto e complemento para a experiência do homem. Contudo, é-nos desvendada uma mudança física: “O homem crescia com o poema, crescia mais para si, mais para o poema”. A frase, dividida em três períodos, revela no ato a opulência do poema e do leitor, os dois corpos misturam-se e incham, crescem mutuamente, através do contacto direto (poema dissolvido e bebido). As consequências deste ato são vistas e descritas pela graduação do verbo “crescer”: o homem e o poema atingem o auge de comunhão e de efeito múltiplo. Embora nos pareça que o texto tenha

¹⁶⁰ “A escrita toca nos corpos *segundo o limite absoluto* que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). Nada *passa*, e é precisamente aí que se toca.” (Nancy,2000:12)

¹⁶¹ “(...) o transcendental está na modificação indeterminada e na modulação espaçosa da pele), o corpo *dá lugar* à existência.” (Idem:16)

chegado à sua finalidade, deparamo-nos, no último parágrafo, com a sensação de algo mal resolvido:

O homem que possuía livros de poemas, possuía uma biblioteca em branco. Páginas e páginas de poemas arrancados sem vestígios, um crime perfeito. Era uma biblioteca poética. Uma biblioteca que podia arder.

(Gato,2007:7)

No final de todo o processo de leitura ficam apenas os livros em branco, ou seja, ficam os livros “cuidadosamente” raspados, sem as páginas danificadas e que possam provar que houve de facto um roubo, “um crime”. A “biblioteca em branco” não pode nem consegue provar que existiam poemas impressos naquelas páginas, apenas fica o “eu”, aquele narrador que nos testemunha o ato extraordinário, a comunhão dos corpos poéticos com um impossível. Mas, nem nós leitores, nem o narrador pode declarar com certeza que alguma vez essa comunhão, esse “ritual” existiu, uma vez que toda a história se baseia no pretérito imperfeito, como tal adquire uma carga hipotética no tempo e no espaço.

A ação não se pode declarar como certa, como concluída, como pertencente à memória daquele que nos conta. A certeza do eu inicial (“Falo de um homem”) contrasta com a hipótese em todo o resto do texto, isto é, com uma possibilidade de ter acontecido e de ter existido aquele homem e aquele ritual. O pretérito perfeito utilizado (“Foi”) é de imediato cortado pelo efeito de dúvida (“talvez”), para ser de novo contraposto com um elemento de certeza e particularidade (“único real leitor de poesia”), o que nos faz duvidar e ao mesmo tempo entrar na história / testemunho.

O “eu”/ narrador desvanece-se na história, tal como o “homem” e a “biblioteca poética”, uma vez que o auge do texto / história é o crescimento mútuo até ao máximo do “homem” e do “poema” - (efeito secundário da infusão) - obtido aquando da ingestão

do poema. A biblioteca em branco, inútil, que apenas carrega livros em branco, pode finalmente arder, desaparecer. O livro enquanto objeto e corpo que enverga poesia, apenas serve como depositário / embalagem do que futuramente se há de consumir em solução aquosa. Depois de utilizado (raspado), o livro objeto apenas serve para ocupar espaço na biblioteca, “biblioteca em branco” i.e. biblioteca onde se esgotaram as possibilidades de leitura e de retorno a um estado imprevisível e exaustivo através da leitura de cada poema¹⁶².

À medida que o processo se desenvolve (poema que é lido, ingerido e explorado na sua totalidade), o tom dubitativo do texto acentua-se: no primeiro parágrafo temos a apresentação do protagonista, do ritual, e uma antecipação do que vai acontecer; o segundo parágrafo destaca o êxtase, e o último parágrafo remete para o silêncio, para o desaparecimento de todo aquele cenário de existência daquele homem e daquele ritual. O objetivo do testemunho gerado nas palavras do “eu” / narrador pode ser então interpretado como o testemunho da intensidade do ato de leitura, como um transe, uma experiência de comunhão entre corpos impossíveis, e onde o poema se entranha no corpo do leitor e não deixa vestígios devido à sua absorção total no corpo de quem o lê.

Todos os elementos circundantes acabam por se desvanecer, mas permanece a dúvida, permanece um possível testemunho do que pode acontecer no corpo de um leitor e os efeitos possíveis do poema em estado “físico”. O corpo do homem e o corpo do poema são os elementos chave, são os elementos que se destacam e que podem corroborar o testemunho deixado no vácuo.

À semelhança do que fizemos no capítulo anterior, podemos também aqui encontrar pontos em comum entre a obra de Vasco Gato com a de Herberto Helder,

¹⁶² “De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda a literalidade, uma «letricidade» que já não é para ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo” (Nancy,2000:85)

Servidões (2013): ambas se iniciam com um texto em prosa, dividido em três períodos distintos, em que relatam (ou tentam relatar) um testemunho da “consciência sensível do mundo”. No texto de Herberto Helder encontramos episódios agregados ao tempo da infância – primeiro texto - “É o tema das visões e das vozes (...) quando se lembra aquilo por que se passou. Era o costume das infâncias (...). Crescíamos no meio de atordoamento de flores e animais (...). Vivemos demoniacamente a nossa inocência¹⁶³.”; - e episódios que revelam rituais tribais – segundo texto – “Eu podia contar gemeamente duas histórias: uma afro-carnívora, simbólica, a outra silenciosa, subtil, japonesa.¹⁶⁴”.

Nestes excertos notamos um crescendo no tom, tal como o texto que analisámos em Vasco Gato. Os textos encaminham-se para um testemunho duvidoso, incerto, onírico, mas com elevada intensidade sensorial, os acontecimentos são lembrados através de imagens, sons, cheiros, cores. Paira nos textos um ambiente alquímico entre os corpos envolventes: em Herberto Helder os cadáveres são “devorados” pelas árvores, em Vasco Gato o corpo transforma-se perante a digestão do poema. Entre uma realidade que passou (ou poderá ter acontecido) e uma construção fantasiada, os textos desenvolvem-se e a ação desenrola-se através das cores, sensações, visões, sentimentos, angústias e traumas.

Encontramos nas palavras de Frogier a possível explicação para estes textos aparentemente truncados:

O real é o que é captado pela manifestação, a apresentação de um objecto que não poderá ser nomeado, descrito ou imaginado. Nesta percepção propriamente primária do mundo, o sujeito não existe enquanto tal, quer dizer, enquanto ser autónomo capaz de identificação, de linguagem. Noutros termos, o sujeito esbarra no real sem

¹⁶³ (Helder,2014:621-623)

¹⁶⁴ (Idem:623)

poder distanciar-se dele através da representação. (...) O real não está [noutro lado] em parte alguma [...] excepto nos intervalos, nos cortes.

(Frogier,2009:32-33)

O real apresenta-se como a apreensão do acontecimento, por parte de quem o vive, em forma de trauma; de acontecimento intenso sem possível explicação, repleto de múltiplos estímulos, sensações, efeitos. Aquilo que Frogier assinala como o “real” pode denominar-se como uma tentativa de memória, uma memória carregada de sensações, uma memória fantasiada, i.e., o real significa algo que teve elevado impacto no “narrador”, e que, devido a essa alta carga de significação e de não compreensão total, o sujeito não consegue transmitir de outra forma excepto pela tentativa de descrição, de escrita, de testemunho falhado (“o sujeito esbarra no real sem poder distanciar-se dele através da representação.”).

Tanto em Vasco Gato e o seu “talvez único real leitor de poesia”, como em Herberto Helder e os três períodos de texto repletos de “sensações do mundo¹⁶⁵” e de uma aproximação de factos a uma comunhão com os efeitos de escrita (o poema)¹⁶⁶, observamos um conhecimento quase omnisciente das sensações e, sobretudo, dos efeitos que a escrita, i.e., o corpo do poema produz. O que se realça em ambos os textos é o conjunto de sensações vividas e / ou extrapoladas por um corpo protagonista (corpo do autor), e a emergência de um “corpo-testemunha”, um corpo que assiste e participa no centro de significação entre o corpo do leitor e o corpo do poema.

¹⁶⁵ “Encontrava-me agora na ilha onde nascera; muitos anos de ausência seguida, e estava ali. Para morrer? O meu centro, o âmago, era esta terra que afinal eu não reconhecia como esperava (...). Aquilo que a vista me dava, basaltos, espumas, corolas altas fremindo, corolas animais, e as ruas e casas, os nomes, evocações de pessoas, factos, instantes vertiginosos e misteriosos (...) nenhuma dessas experiências, nada, nenhuma imagem confinada pelo olhar, ou esse odor de vaza marinha, de jasmins, (...) nada me reatava, um ímpeto do espirito, uma religação (...).” (Helder,2014:626)

¹⁶⁶ “Quase me apetece escrever que a alimentação mítica, a minha, se fizera daquela substância mas os elementos tanto se haviam purificado, de tal maneira tinham sido dispostos, que constituíam um universo autónomo, irreferenciável, absoluto. (...) a história é a minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, (...) são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica.” (Ibidem)

A “realidade fragmentária”¹⁶⁷ denominada por Herberto Helder, é formada por possíveis memórias de sensações; é uma realidade construída em lacunas de memória de um corpo sobrevivente / testemunho de um ato extremo e intenso que tem por base a vivência enquanto leitor / autor de poesia. No dizer de Joana Matos Frias¹⁶⁸,

sobreviver é portanto, (...) viver no próprio seio do *troumatisme*, do trauma como furo no Real. (...) O apagamento da data (...) traz consigo a data-excisão, a possibilidade de um outro testemunho, esse mesmo onde se intersectam os traumas do poeta e o dos outros e onde se instaura a mais autêntica natureza traumática da história, aparecendo na repetição do pesadelo (...).

A não especificação de uma data e lugar concretos dos textos de ambos os autores traz-nos a impossibilidade de verificação, i.e., o testemunho deixado e escrito do momento, do “ato criminoso” (raspagem dos poemas), da violência e sucessão das sensações é considerada a prova em si do que aconteceu àquele corpo sobrevivente que nos revela, aos poucos, a sua experiência sensível. O momento do presente, o tempo destinado ao testemunho, é descrito através da sensação de desconforto, de descolagem de um passado traumático. É no momento do testemunho (o presente) que o corpo se evidencia e denuncia os efeitos do traumático, do que não se conseguiu compreender antes e agora se transpõe a nível físico:

Estou intoxicado
tenho palavras que não chegam a ser palavras
tenho camisas e cicatrizes que não me servem
tenho relógios que não chegam a tempo
tenho corpos que não chegam a frontais
tenho ruas, milhares de ruas e não tenho roupa para isso

Tenho barba onde não sou delicado

¹⁶⁷ (Ibidem)

¹⁶⁸ (Frias,2014:153)

(...)

Eu estou intoxicado
é preciso que isto entre no meu currículo
de uma forma soberana
e para isso basta que percebam que
eu nasci para inventar o avião
eu nasci para regar as plantas do meu susto
eu nasci para vos receber numa coluna do fogo
eu nasci para instalar nervos no vosso tédio
e através deles descarregar a minha raiva
cavalo selvagem magro e descontrolado
apaixonando-se pela sua própria crina

Eu nasci para a memória de um acontecimento

(Gato,2007:8)

Neste primeiro texto em verso de *Omertà*, destaca-se de novo um “eu”, um “eu” que se descreve como “intoxicado”, como que envenenado numa realidade confusa e despedaçada. O verbo “ter” (predominante na primeira estrofe) remete para o material, para os objetos de adorno pessoal e característicos de um contexto social (relógios, camisas, roupa). Existem também objetos exteriores (ruas, outros corpos). Contudo, esses elementos materiais confrontam-se com outros abstratos (“palavras que não chegam a ser palavras”), e com elementos que nos podem remeter a um passado doloroso (“cicatrizes que não me servem”).

O “eu” insere-se num corpo que revela transformações durante a passagem temporal. Os verbos “estar” e “ter” sublinham a existência física, uma materialidade vivida, um passado vivenciado que “hoje” se dá a conhecer através de um corpo alterado, nocivo, cheio de contradições (“Tenho barba onde não sou delicado”). São verbos que enfatizam o momento do presente, o “agora” como prova do trauma que se narra. O sujeito poético em vez de se afirmar como indivíduo (“eu sou”), como sujeito que explora e reflete as questões do meio e da existência, descreve-se através da

agressividade do ato¹⁶⁹ (“eu estou”): as transformações são visíveis e comprovadas (barba, vestuário, ruas, objetos).

O corpo não é mais o mesmo - é um corpo que emerge na urgência temporal (o agora) e que não se conforma, não se adequa e não se limita a convenções sociais ou estéticas, i.e., ao vestuário, adornos ou, inclusive, a espaços designados para o público (“tenho ruas milhares de ruas e não tenho roupa para isso”). Não existe identificação para este corpo, pois, é um corpo nocivo, transformado quimicamente (“intoxicado”).

Existe no poema a necessidade de evidenciar e de registrar o “mal-estar” sentido naquele corpo que não cabe mais na realidade, num presente descrito no poema (“é preciso que isto entre no meu currículo / de uma forma soberana”). Ao querer registrar e atualizar o documento que anota a experiência pessoal e profissional (“currículo”), o sujeito poético pretende deixar o testemunho, e perpetuar e exponenciar o impacto de cada gesto que realiza no presente (registrar “de uma forma soberana”).

As anáforas utilizadas (“tenho” e “nasci”) proporcionam a fixação do ato enquanto trauma e enquanto acontecimento que marca o presente da escrita e o presente do corpo. Surge um corpo que relata o seu impacto no presente, e nos dá a conhecer, enquanto leitores, o impacto de cada verso, de cada ação efetuada (“eu nasci para inventar o avião / eu nasci para regar as plantas do meu susto / eu nasci para vos receber numa coluna de fogo / eu nasci para instalar nervos no vosso tédio”). O sujeito poético destaca-se como o corpo destinado a manifestar o “mal-estar” de uma contemporaneidade desconexa e burocrática, limitada às convenções sociais.

¹⁶⁹ “Toda a violência exerce-se sobre a carne, removendo todas as camadas que se interpõem entre ela e a carne: as vestes, o corpo abstracto do cidadão, o próprio corpo e, finalmente, a sombra do humano.” (Miranda,2008:121)

O “eu” destaca-se pela sua capacidade de agir, de querer sempre renovar-se, de romper com a passividade da simples contemplação do momento e do meio envolvente. Não importa apenas destacar o manifesto iniciado e a urgência em realizar, renovar. O leitor é chamado para participar e intervir: “eu nasci para instalar nervos no vosso tédio / e através deles descarregar a minha raiva”.

O sujeito poético não só dialoga diretamente com o leitor (o interlocutor e testemunha), como interage com ele, no corpo do “outro”. A convocação do leitor vai no sentido de o tornar mais íntimo, mais próximo: o leitor é o recetor da “raiva”, é o elemento passivo a quem o “eu” lírico deseja descontrolar e revelar a possibilidade de interação através do deslocamento de sensações. O sujeito poético, através do seu testemunho, do seu poema, pretende atingir o leitor através de sensações intensas, viscerais, como a raiva, para poder incutir no leitor a mesma velocidade e sensação de mal-estar.

O ato do nascimento encerra, por si, o significado de ciclo, e, em simultâneo, a possibilidade de reinvenção, a possibilidade de criar, a possibilidade de romper limites (“Eu nasci para a memória de um acontecimento”). O nascimento é a oportunidade de concretizar acontecimentos, concretizar traumas, deixar testemunhas, executar múltiplas conexões com outros corpos (leitores) e saber deixar vestígios, deixar a concretização de algo através da matéria corporal: “Narrar-vos o meu crescimento / não seria a construção de uma paisagem / mas a ficção de um sobressalto / (...) o meu coração é um epicentro / e eu apenas as réplicas de algo que se renova no escuro / que se aproxima como a urgência de um crime¹⁷⁰”. Tal como o primeiro texto que analisámos, em prosa, o crescimento do corpo acontece de uma forma particular, o corpo cresce, incha,

¹⁷⁰ (Gato,2007:9)

expande-se através da escrita. O corpo excede-se e *excreve-se*¹⁷¹, ou seja, é à flor da pele, no sentir mais profundo de todo o deslocamento, mal-estar, desconforto, entre traumas e desejo de perpetuar um acontecimento singular, que o sujeito poético “narra” para o leitor as suas angústias e sensações. O crescimento é, por isso, um “sobressalto”, algo imprevisto no corpo, algo intenso e doloroso, em contraste com a harmonia e beleza estética (“construção de uma paisagem”). Observamos, a meio do poema, a explosão e explicação do “narrador-poeta”:

Estou intoxicado
tragam-me uma seringa ou o acto de escrever
o acto de reparar o acto de rasgar
o acto de roer as unhas ao precipício
o acto de me equilibrar o acto de atentar
o acto de sugerir o acto de concretizar uma ameaça
o acto de desmontar o telefone o acto de desmontar a voz
o acto de reclamar-se herdeiro do primeiro poema terrestre
o poema que não falava de outros poemas
o poema que não precisava de outros poemas
o poema-pedra a embater na realidade
o poema estilhaçado na paisagem estilhaçada
(o acto de fazer explodir uma granada na boca)

Concentrei-me ao máximo
para não envenenar o momento
mas a concentração foi – ironia – o meu veneno
senti os pulmões pesarem como leques de mármore
senti que não iria alcançar a lucidez
senti a língua aos trambolhões pelo corpo abaixo
senti a lava e o gelo chegarem a um acordo (...)

(Gato,2007:10-11)

¹⁷¹ Conceito oriundo da teoria de Jean-Luc Nancy: “A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mãos próprio do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite. (...) Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz *nosso*, que o faz *vir a nós* de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos: o corpo exposto da *população* do mundo.” (Nancy,2000:12-13)

No desespero de insatisfação, o sujeito poético invoca, de novo, o leitor para entrar na ação (“tragam-me uma seringa ou o acto de escrever”), como se a ciência / medicina inserida na metonímia fosse uma primeira tentativa de salvação que, logo a seguir, é rejeitada pela possibilidade de escrita. A escrita revela-se como ato, como acontecimento que rege a velocidade da ação e a insatisfação por parte do eu lírico. Através da enumeração e do paradoxo, a estrofe adquire uma gradação cada vez maior, os limites são situações frequentes e insuficientes para a necessidade do corpo que se quer inovar. O corpo fragmenta-se ao longo da escrita (“acto de rasgar”; “roer as unhas ao precipício”; “desmontar a voz”; “reclamar-se herdeiro do primeiro poema terrestre”). Notamos a urgência em despedaçar a unidade (o corpo), porque a unidade já não faz sentido, já não tem força para testemunhar, a não ser pelos fragmentos expostos na realidade caótica.

O poema torna-se, então, a possibilidade de compreensão e de reestruturação do corpo; o poema é o novo corpo que, surge independente, que tem verdadeiro impacto na ação (“o poema que não falava de outros poemas / o poema que não precisava de outros poemas / o poema-pedra a embater na realidade / o poema estilhaçado na paisagem estilhaçada”). O poema adquire força, o poema adquire poder, o poema é personificado e, em simultâneo, tornado objeto. Este “poema-pedra”, que já nos soa familiar nas páginas desta dissertação¹⁷², é mais uma vez a constatação de que o poema não se reflete como abstrato, mas como matéria pluriforme e viva; o poema é o organismo vivo, é a possibilidade de fragmentação infinita da realidade (“o poema estilhaçado na paisagem estilhaçada / (o acto de fazer explodir uma granada na boca”).

A condensação de paradoxos, de realidade infinitas, de limites explosivos, de corpos expostos e fragmentados, traz finalmente a explicação: “Concentrei-me ao

¹⁷² Cf. as análises dos capítulos anteriores de Daniel Faria e Jorge Melícias.

máximo / para não envenenar o momento / mas a concentração foi – ironia – o meu veneno”. O corpo nocivo que, desde o início, vinha a ser descrito e diluído numa realidade também desconexa, é explicado: a concentração do momento da escrita, de comunhão com o poema, “envenenou”, alterou o poder de raciocínio, o poder da “lucidez”, i.e., o poder de discernimento segundo uma ética, convenções sociais, limites absolutos.

O transe ou ritual, entre corpo do leitor e corpo do poema¹⁷³ evocado no primeiro texto de *Omertà*, é transposto e repetido aqui: o autor / narrador sente-se culpado e dorido por ter entrado num vórtice profundo com o corpo do poema - “senti os pulmões pesarem como leques de mármore / senti que não iria alcançar a lucidez / senti a língua aos trambolhões pelo corpo abaixo”. Depois de uma primeira fase de aceleração, de jorro poético, o eu lírico sente uma pequena quebra do efeito secundário do poema (o veneno, a concentração), o que lhe dá, em parte, consciência do seu estado físico, em desgaste e desconjunção. A nível estético, a estrofe adquire plena intensidade: os pulmões, metaforizados em leques, aparecem expostos, abertos e cristalizados, e a língua surge solta, pesada, sem local adequado.

O lado mais profundo, mais íntimo do corpo é exposto ao poema, e assim materializado; o aparente impossível tenta reconciliar-se (“senti a lava e o gelo chagarem a um acordo”); i.e. o sujeito poético sofre acessos de consciência a meio do processo de transe: “leopardo em transe diante do espelho / e eu mexi-me”. Observamos uma quebra, a quebra da realidade, da consciência, da reflexão: “Para quê o movimento? / é propício o movimento? e o desejo é propício? / é propício saber? é

¹⁷³ “O retorno da carne implica assim uma espécie de regressão ao absolutismo da *physis*, da «natureza». Esse absolutismo implica a fusão num bloco denso da carne em torno de uma imagem, uma imagem qualquer. O seu efeito paradoxal é a comunalidade da carne, obtida por meios absolutamente pontuais e contingentes. Tal fusão é o problema essencial” (Miranda,2008:112)

propício não saber? / para quê aqui ou ali? medidas e ajustes? / para quê?¹⁷⁴”. O sujeito poético quebra, não só o seu estado de transe, de êxtase com o poema, como a leitura do recetor (leitor), ao introduzir perguntas retóricas numa única estrofe. O leitor é quase obrigado a responder e parar naquela violência do ato, para refletir um pouco e adequar-se na sua realidade.

As respostas das perguntas incitadas são, de certa forma, dadas pela estrofe seguinte: “Eu dou-vos as definições / a ignorância é um recém-nascido a morrer de frio / a sorte é uma moeda fora de circulação / (...) a ciência é ler várias vezes a primeira página / o rumor é a verdade a piscar-nos o olho / o paradoxo é o paradoxo / (...) a intoxicação é vir aqui vomitar sangue / sobre o vosso vestido nupcial¹⁷⁵”. O sujeito poético não só apresenta soluções para as problemáticas levantadas anteriormente, como se intitula detentor da experiência e das definições. É ele, enquanto possuidor da “voz poética” e da experiência, que nos oferece, no tempo presente, a constatação perante a violência, em várias imagens, do que existe na realidade.

A contextualização insere-se num meio hostil onde, o que poderia ser alvo de abstração e de um possível transcendente (ignorância, sorte, rumor) é, afinal de contas, bem visível e acessível a todos nós, leitores e testemunhas, para agir e mudar (“a verdade a piscar-nos o olho”). O corpo do “eu lírico” aparece como sacrificado em propósito do ato, do ritual, da urgência de agir perante a passividade, perante a realidade fantasiada e incólume (“intoxicação é vir aqui vomitar sangue / sobre o vosso vestido nupcial”). Como Joana Matos Frias¹⁷⁶ refere:

É nesta historicidade – individual e colectiva – da testemunha reenviada à sua etimologia de *mártir* (...) que se intersectam vários eventos que tornam viável a fala, o

¹⁷⁴ (Gato,2007:11)

¹⁷⁵ (Ibidem)

¹⁷⁶ (Frias,2014:154)

grito da ferida, e uma qualquer resposta a esse grito em que a repetição do pesadelo se converte no imperativo de um falar que finalmente desperta outros.

Através da repetição do ato e da repetição de imagens e situações violentas que geram fragmentação da realidade e da consciência, o sujeito poético denuncia a realidade dispersa em pedaços de corpos expostos, abandonados e intoxicados. A certeza é dada pelo testemunho - não um testemunho baseado em concepções filosóficas, abstratas, mas em “eventos” que gritam, i.e., por todo o poema surgem-nos situações dramáticas onde, o que sobressai, é a falta de ação, de denúncia e de sacrifício. A crítica a um sistema burocrático e estratificador é inserida na ironia: “A cerimónia não existe / não há protocolo / a cerimónia é exactamente não haver protocolo / (...) e ria / ria de todas as crianças / (...) de todos nós de gravata¹⁷⁷”.

Assim, o poema surge como a ação do sujeito poético, como o corpo sacrificado, mutilado, que se propôs expor e *escrever o grito*¹⁷⁸ - o que significa que, o que está por todo o poema saliente, são as forças paradoxais existentes na realidade, que não são totalmente apreendidas pelo sujeito. O real existe como transe, como possibilidade de reinventar essa realidade repleta de violência e acontecimentos que se anulam mas que se atravessam na vivência do sujeito poético. O corpo do sujeito poético como pertencente a essa realidade violenta e desconexa é, ele mesmo, participante, testemunha e denunciador. É ele, enquanto corpo poético, que intervém junto do leitor (nós), no tempo presente, como delator da insuficiência de produção e de ação.

Contudo, o testemunho (inserido no poema) só pode ser válido se não for consciente, refletido, “mastigado” perante convenções ou soluções limitadas aos paradigmas sociais. O que se impõe, é a urgência de acontecimentos (*traumas*), que

¹⁷⁷ (Gato,2007:12)

¹⁷⁸ A partir do conceito de Francis Bacon “pintar o grito” / pintar as forças, cf. (Deleuze,2011:116-117)

provoquem mal-estar nos corpos daqueles que assistem (leitores). O poema não pode ser, por isso, um vestígio, algo que possa provar a fragmentação da realidade. O que pode comprovar as forças, o grito, o horror, são os atos de agressão, a exposição das sensações mais íntimas, provocando manifestações paradoxais:

Ria com um nó na garganta
e era esse o meu traje de gala
porque este poema sou eu a riscar
e a escrever por cima
com luciferina caligrafia
este poema arde de verso para verso
(...)
este poema não pode ser parado à porta
este poema é gasolina e comoção
este poema vai entrar para a história do efêmero
este poema já nem existe
este poema não chega a ser um vestígio
este poema ferve e estanca e pisa os dedos
com sola vermelha

(Gato,2007:12-13)

A manifestação do riso sublinha o tom irónico, i.e., existe uma crítica em relação aos protocolos sociais (gravata, traje de gala). O poema existe não como formalidade, como ato de etiqueta e de manifestação filosófica, mas como ato libertador, ato criador, e, ao mesmo tempo, efêmero. O poema surge carregado de pulsões e contradições; imbuído de ritmo, fugacidade, e uma energia nuclear que impulsiona o ato de escrita. A especificidade e repetição do pronome demonstrativo (“este poema”) realça o “eu e tu” (eu lírico / leitor), e o “aqui e agora” - o momento presente; o tempo necessário - que suporta a carga energética do poema. Tal como a efemeridade biológica, o corpo do poema vai-se desintegrando, envelhecendo, tornando-se num “agora” fugaz e violento, onde se materializa e “tortura” o poeta (“este poema não chega a ser um vestígio / este poema ferve e estanca e pisa os dedos / com sola vermelha”).

Na última estrofe, o sujeito poético torna a destacar-se e a evidenciar o estado dormente: “Eu não estou vivo / eu estou intoxicado¹⁷⁹”. Podemos ler a repetição deste estado inconsciente como a repetição de poemas (e os seus efeitos secundários), repetição de traumas ou a repetição de frustrações: nunca se consegue a plena satisfação e compreensão de um acontecimento. Os eventos acontecem de forma repentina e sem a percepção total de quem assiste, pelo que, a testemunha deseja sempre a repetição ou uma possível prova de algo que se passou: “eu salto da varanda para provar que a gravidade / eu salto / eu exijo / eu manifesto-me no acto de produzir / no acto de emagrecer no acto de defender”.

A urgência de provas, a urgência de realizar eventos, e a urgência de ser autor de uma determinada ação encontram-se expressas em ciclo: o tempo presente é sempre o tempo que se esvai, que o autor não tem autoridade para controlar, por isso, projeta um futuro próximo em que ele (autor) seja protagonista - “eu estou pronto para o que há-de vir / eu sou o acto de me julgar apto / para cada dia do meu século / mas noutra condição”. A testemunha (e autor) projeta-se na realização de traumas, eventos que expõem limites; e afasta, mais uma vez, a imposição de regras sociais que permanecem junto de um estado consciente¹⁸⁰ – “não na cadeira de bronze / não aos espaços / não por enquanto / não se for possível / não para retratos / não para diários / não para aplausos // Eu sou o acto de sair em silêncio”.

O silêncio, o não comprometimento de uma testemunha ou de provas que possam evidenciar e esclarecer o trauma e/ou o acontecimento violento, são marcas imperativas no poema. O “eu” assume-se como desdobramento de possibilidades, de

¹⁷⁹ (Gato,2007:13)

¹⁸⁰ “Quando o corpo visível, como se fosse um lutador, defronta as potências do invisível, não lhes confere outra visibilidade que não seja a sua. E é no seio dessa visibilidade que o corpo luta activamente e afirma uma possibilidade de triunfar de que não dispunha enquanto elas permaneciam invisíveis no âmbito de um espectáculo que nos subtraía as nossas forças e nos desviava.” (Deleuze,2011:119)

acontecimentos e, através deles, alerta o leitor para a emergência e multiplicação de traumas. O “eu” desvanece-se no silêncio, o que significa que apenas adquire força enquanto ato, enquanto trauma para o “outro”; a significação e consequência é o “efeito”, é a intoxicação provocada através das sensações de desconforto, fragmentação. O “eu” considera-se testemunha apenas se perpetuar o ato, a violência e oposições que constam no presente e que, ao serem transpostas para o corpo do poema, funcionam como o testemunho do *grito*¹⁸¹, ou seja, já não o trauma em si, mas o que causa efeito “tóxico”, aquilo que permanece depois do acontecimento violento e a sua possível repetição através do ato, através do testemunho.

Embora nos tenhamos centrado neste extenso poema de Vasco Gato, a obra *Omertà* surge impregnada de possíveis testemunhos poéticos, de possibilidades de “narração”¹⁸² onde o sujeito poético (a possível testemunha) emerge através dos acontecimentos e da relação entre o “eu” e um “tu”: “O acto é a única palavra dita na linguagem do mundo. A vida transitiva, sem ensaios ou cosmética, é essa que importa”¹⁸³; “Eu vi a data do teu nascimento anotada num cartão sujo. Eu vi a eternidade em câmara lenta. Eu vi que isso era bom. Que isso era quente. Que tinha narração.”¹⁸⁴; “Tudo o que pode ser visto, escutado, inspirado, provado, tocado, forma a placenta cinco vezes real que treme. Só há, portanto, um alimento: a imanência. O acto

¹⁸¹ “Inocência X grita, mas sucede precisamente que grita por trás da cortina, não apenas como alguém que não pode mais ser visto, mas como alguém que não vê, que já nada tem para ver, que já não tem outra função que não seja a de tornar visíveis essas forças do invisível que o fazem gritar, esses poderes do futuro. (...) já não gritar *diante de* ou gritar *por causa de*, mas gritar *à* morte, etc., para sugerir esta acoplagem de forças, entre a força sensível do grito e a força não sensível daquilo que faz gritar. (Deleuze,2011:116)

¹⁸² (Frias,2014:151)

¹⁸³ (Gato,2007:30)

¹⁸⁴ (Idem:33)

sexual é a abertura de um poço de líquido amniótico. // (...) // O único veneno é uma saúde de ferro, sem uma febrezinha sequer para compor o coração¹⁸⁵”.

Podemos, agora, compreender o conceito de corpo delator: o corpo testemunha, o corpo imediato que se esgota na possibilidade de narração e de repetição do trauma. O corpo delator, que é próprio do sujeito poético e testemunha, é exposto através da possibilidade de realização de sensações, de acontecimentos violentos. O “eu” que delega o testemunho no corpo-leitor, e, assim, se desvanece como protagonista. O crime denunciado que *Omertà* sugere, é-nos revelado por acontecimentos, por uma testemunha que delega as suas sensações de desconforto e “intoxicação da consciência” no leitor, e que, por isso, sai “ileso” do crime: “Vivi à queima-roupa todo o calendário. No relatório policial ficou apenas declarada a minha inocência. Mas, de facto, eu estava lá.”¹⁸⁶

O que permanece no final, tal como indica o texto inicial da obra e o seu “único real leitor de poesia”, é a possibilidade de nós, leitores, testemunharmos os traumas e possibilitarmos outras formas de intoxicação a partir dos poemas “ingeridos” e sentidos como um veneno que nos transporta para a máxima sensibilidade de traumas e acontecimentos. O corpo delator do protagonista ou corpo testemunha desfaz-se do testemunho (que é o que o pode comprometer) ao incutir no corpo do poema, e consequentemente no corpo do leitor, os efeitos, os traumas, as possibilidades (que já não têm lugar no presente mas num futuro). O corpo delator é, portanto, o corpo que anula os vestígios, pois apenas poderá deixar sensações e possibilidades de acontecimentos violentos entre o corpo do sujeito poético, o corpo do leitor, e na interseção do corpo do poema (o objeto e veneno).

¹⁸⁵ (Idem:36)

¹⁸⁶ (Idem:45)

3.1. Anatomia em Crise

Depois de um corpo delator que analisámos na primeira parte, onde o trauma era perpetuado através de sensações de desconforto e de comunhão com a palavra poética, descritas ao longo do poema, o corpo que surge ao longo do resto da obra *Omertà* traz-nos a confirmação de que a denúncia e o testemunho deixado significa muito mais que um simples relato de um evento:

Tenho um ombro fora do sítio. Deito-me sobre ele e sinto os tendões cederem. Mas não totalmente. Concentro-me nessa dor como se à força de a sofrer ela pudesse render-se. É uma luta para toda a noite.

Tenho o pescoço fora do sítio. Rodo-o para um lado e para o outro em busca de uma posição. Qualquer coisa estala, qualquer coisa volta ao lugar. Mas não totalmente.

(Gato,2007:17)

Encontramos neste texto a profundidade orgânica que o sujeito poético, de certa forma, procurava nos textos que analisámos anteriormente; i.e. a narração, e a sua possibilidade de ser perpetuada, só se concretiza no ato, na possibilidade de realmente sentir-se o desconforto e procurar-se novas formas de “intoxicação”, de dor. O texto inicia com referência a um grave deslocamento de partes do corpo (“ombros”, “tendões”, “pescoço”), que se reflete em sensações de fragmentação que se intensificam. O jogo de forças entre o ato de deitar, o peso do corpo, e os tendões que “cedem” é fundamental para que a dor permaneça e haja tensão no corpo e, no momento (o presente). No entanto, há qualquer coisa que falha no processo de concentração de dor (“Mas não totalmente”).

Assistimos ao relato íntimo do sujeito poético, que se propõe à dor e a “contar-nos” a sua experiência de trauma, de insatisfação para com uma dor que pode a qualquer momento desaparecer e deixar de ser sentida (“Concentro-me nessa dor como se à força de a sofrer ela pudesse render-se”). A dor que se propõe, de antemão, como uma

sensação ligada ao instinto e ao afastamento e procura de proteção (“Rodo-o para um lado e para o outro em busca de uma posição. Qualquer coisa estala, qualquer coisa volta ao lugar. Mas não totalmente”), revela-se, neste texto de Vasco Gato, como algo irresistível, algo tentador, ou mais que isso: a dor como motivação poética, a dor como o núcleo da criação, da novidade, do ato de romper limites, o ato de multiplicar traumas (“Esta noite adormeci agarrado aos meus gritos”¹⁸⁷).

Ao lermos este último verso, podemos ficar um pouco confusos com o ato de adormecer se poder conjugar com o som dos gritos: o silêncio, associado a um estado de sonolência, é interrompido pelo estado de angústia e dor (associado aos gritos). Em vez de uma canção de embalar, temos o som que reflete o mal-estar, a dor. Nas palavras de João Barrento: “O homem civilizado olha para o mundo, o mundo está em estado de dor quase permanente, e em vez de responder com um lamento (...), fica em silêncio”¹⁸⁸; o que nos pode ajudar a compreender que o silêncio (do sono) pode refletir a incapacidade de compreensão e explicação para uma dor permanente que não se consegue controlar e amenizar. Embora localizada nos ombros, tendões e pescoço, a dor surge, no texto, como um estado crônico de mal-estar e de divisão, fragmentação da unidade corporal.

Encontramos em Herberto Helder, desde o texto em prosa em jeito de preâmbulo¹⁸⁹, ao *corpus* poético, a mesma necessidade de encontrar a dor, a dor que fragmenta o corpo, a dor como urgência da escrita, i.e., a agudização das sensações levadas ao limite pela e na palavra poética: desde o momento do nascimento (“saio hoje ao mundo / cordão de sangue à volta do pescoço / e tão sôfrego e delicado e furioso”¹⁹⁰

¹⁸⁷ (Gato,2007:17)

¹⁸⁸ (Barrento,2001:70)

¹⁸⁹ “Como ressalta então o recôndito, o lugar onde a carne é comida, e ressurgue, mercê da aliança da linguagem com as formas! Não se discorre. A vitalidade nominal é intrínseca, metabólica: pode tender para o silêncio ou tomar o ganho de uma voz, mas não explica, age apenas, age como substância, forma e nome da realidade” (Helder,2014:624)

¹⁹⁰ (Helder,2014:628)

(...”); ao momento do ato poético (“nada pode ser mais complexo que um poema, / organismo superlativo absoluto vivo, / (...) com palavras despropositadas / (...) e o silêncio por ela fora¹⁹¹”). Sabemos que o poema, em Herberto Helder, é levado ao limite sensitivo, o poema é o organismo que vive a par do corpo do sujeito poético e que é protagonista na rede de todos os acontecimentos que se realizam na esfera do real, i.e., na mistura irregular de factos com perceções e realidades oníricas.

O corpo do poema e o corpo do sujeito poético influenciam-se, mutuamente, através de experiências violentas como a dor e a capacidade dessas experiências “ferirem” o corpo do sujeito poético ao ponto de rasgar, abrir feridas e expor a carne, a matéria mais íntima do corpo, e a mais direta à sensação. Notamos que o propósito de tal compreensão e desmantelamento da unidade corporal é a dor aguda e verdadeira, a dor que não se torna “académica” porque ultrapassa os limites da sensação e da própria capacidade de refletir sobre a mesma: “fui-me a reler alguns dos meus poemas, / e então caí abaixo de mim mesmo, / (...) / - nem as mãos me serviam, / nem a dor escrita e lida me serve para nada¹⁹²”; “acautela a tua dor que se não torne académica”¹⁹³; “administra a tua voz, / mas administra a tua dor primeiro / (a dor e a voz administrativas?)¹⁹⁴”.

A preocupação que Herberto Helder demonstra ao longo de *Servidões*, para que a dor excessiva, a dor poética não se torne literal e vazia, é a preocupação sentida nas palavras de Vasco Gato, que continua o texto com a ideia dessa dor e de um silêncio imanente:

Todas as portas a que bati se abriram, excepto uma. Todos os silêncios que feri cicatrizaram, excepto um. Todos os corpos que aqueci sobreviveram, excepto um.

¹⁹¹ (Idem:663)

¹⁹² (Idem:665)

¹⁹³ (Idem:674 e 703)

¹⁹⁴ (Idem:678)

Não compreendo nada disto. Um homem aproximou-se de mim e disse-me vou para a Irlanda. Uma mulher olhou-me longamente através de um vidro e depois suplicou-me vai-te embora. Tudo no mesmo sítio. E eu tenho um pulso fora do sítio.

Mas não totalmente. Não totalmente isto ou aquilo, mas uma espécie de alquimia geral em que tudo está suspenso de tudo e onde a qualquer momento pode sobrevir o ouro. Sinto que é isso. Sinto que essa emergência está aqui, muito perto, tão perto que por vezes... Mas não totalmente.

(Gato,2007:17)

A exceção, o acontecimento inesperado e invulgar, é o lugar onde a dor emerge e a oportunidade de explorar e intensificar a “ferida” acontece. A carga simbólica da exceção, da oportunidade imediata, desfia o interesse do sujeito poético a uma possível compreensão, que não se chega a concluir e que, por isso, se torna uma experiência frustrante (“Não compreendo nada disto”).

O passado, o tempo que não permite mais possibilidades, o tempo que não se compreendeu, transfere para o tempo presente (o tempo de escrita), a sensação de alguma confusão, de frustração, de situações desconexas e de estranhamento em relação a um “outro”: “Um homem aproximou-se de mim e disse-me vou para a Irlanda. Uma mulher olhou-me longamente através de um vidro e depois suplicou-me vai-te embora.”; como se o sujeito poético exalasse uma excessiva carga energética que incomodasse o “outro”, o outro corpo que não pode estar no mesmo local que o protagonista, ou vice-versa. O contacto direto (pela aproximação) ou a distância entre os corpos (a separação através do vidro) torna-se indiferente face à intensidade que o corpo do sujeito poético transmite ao corpo estranho – “Tudo no mesmo sítio. E eu tenho um pulso fora do sítio.”.

O corpo do “outro” interfere na unidade aparente do corpo protagonista que nos revela, por sua vez, a fragilidade dessa unidade e sublinha a sensação de descolagem, de fragmentação na sucessão de acontecimentos: “Não totalmente isto ou aquilo, mas uma

espécie de alquimia geral em que tudo está suspenso de tudo e onde a qualquer momento pode sobrevir o ouro”. Trata-se de uma constante intensidade inerente à rede de ligações entre corpos, onde os acontecimentos não são compreendidos pelo sujeito poético, mas deixam vestígios, deixam impressões (traumas) que afetam a sensibilidade do protagonista. A concentração do tempo presente é elevada, na expectativa de compreensão de novo trauma – “Sinto que essa emergência está aqui, muito perto, tão perto que por vezes... Mas não totalmente.” – o que acaba por se perder, pois é na exceção que resulta o trauma.

Ao contrário do que poderíamos interpretar, o corpo do sujeito poético não se insere no local onde acontecem eventos; o corpo é o próprio local onde decorrem ligações, deslocamentos, e traumas:

Olhos vermelhos, não em película, mas aqui. Torres em ruína, não em estórias, mas aqui. Barcos de vidro nas veias, não em delírio, mas aqui.

Tenho uma palavra fora do sítio. Não mato, nunca matei. Nunca dei vida. Nunca fui atropelado de madrugada. Nunca entrei numa ambulância implorando salvem-me. Nunca parti um osso. Nunca arrastei uma criança pelos cabelos. Nunca esfolei um coração. Nunca incendiei uma casa. Sim, estive morto. Mas não totalmente.

(Gato,2007:18)

O corpo surge como unidade que se fragmenta e que possibilita estados de sítio, i.e., pedaços onde surgem acontecimentos intensos que provocam dor, imersos numa urgência em captar a realidade crua: “olhos vermelhos”, vidro nas veias, desconstrução de estruturas (“torres em ruína”). O espaço é focado num “aqui”, num sítio que é além de próximo, é íntimo do sujeito poético e, do próprio leitor que acompanha o estado de mal-estar sentido. O deíctico espacial (aqui), que representa o presente, o momento atual, contrasta, uma vez mais, com um passado que se afirma e que, denuncia possibilidades de estados dor e de limite entre a vida e a morte: ser atropelado, ser socorrido, partir

ossos, maus tratos infantis, e uma certa tendência para a perversão ou, mesmo, para uma tendência canibal e antropofágica¹⁹⁵ (“Nunca esfolei um coração.”).

Acrescenta-se, ainda, o impulso de morte, de crime – “Não mato, nunca matei. (...) Nunca incendiei uma casa. Sim, estive morto. Mas não totalmente.” – que se nega por já não ser suficiente; i.e. a morte não comporta o estado de dor; a morte é o próprio silêncio, que em Vasco Gato se nega, e se menospreza a favor de um estado crítico onde o sublime encarnado na dor prevalece¹⁹⁶. Talvez, assim, possamos contradizer, em parte, João Barrento quando ele refere, mais adiante no seu ensaio¹⁹⁷, que

A nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor talvez tenha a ver esta incontinência verbal, que na verdade é uma perda da linguagem. Daquela dor da/ na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, tal como se perdeu, nesta nossa civilização narcísica do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras.

Aquilo que podemos observar no texto de Vasco Gato, que aqui analisamos, é exatamente o reconhecimento do corpo vivo, a sangrar, das palavras e do mal-estar sentido numa realidade repleta de traumas que afeta o orgânico, desconstruindo-o. A morte, que em seu significado carrega o silêncio, a rendição perante a dor e a incapacidade de captar o inefável, transforma-se, no texto de Vasco Gato, em vida, em desejo de viver com os sentidos à “flor da pele”, i.e., com a consciência sensível que

¹⁹⁵ Tendência antropofágica que Herberto Helder também acentua na sua poesia, e que, a propósito disso, recomendamos a leitura do ensaio de Ana Lúcia Guerreiro (2009), “A «Antropófaga Festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”, in *Revista Diacrítica*, N^o23 / 3

¹⁹⁶ “Este é o ponto em que a morte deixa de ser a pior das dores, esse ponto em que a experiência crucial do sublime nega o seu próprio sentido. E aqui reside a mais profunda abjecção, aquela que perturba a nossa identidade, a nossa ordem humana, o nosso sentido de moralidade.” (Joana Matos Frias (2014), “Can take away your life but not give you death instead: Sarah Kane, o sublime como abjecção”, in *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, p.240

¹⁹⁷ (Barrento,2001:70-71)

Herberto Helder nos transmite em *Servidões*, onde a dor do trabalho¹⁹⁸ é necessária e elevada ao sublime através do corpo (orgânico que se fragmenta) e do corpo da palavra poética (que, aos poucos, se constrói e se torna o corpo sensível). Nestes termos, é relativamente fácil a compreensão do final do texto:

Tenho uma praça fora do sítio. Tenho uma árvore fora do sítio. Tenho um homem,
dentro de mim, fora do sítio.

Tenho os olhos fora do sítio. E nenhuma lente, de cristal ou de leite, terá agora o
poder, de corrigir toda esta anatomia em crise.

(Gato,2007:18)

As duas estrofes / parágrafos que finalizam a composição textual, repetem ao expoente máximo o sentimento de deslocação do corpo: os pedaços orgânicos que se misturam no espaço exterior (o indivíduo em si – homem – e os olhos “fora do sítio”), e a fragmentação exterior que passa a pertencer ao domínio interior (a praça, a árvore “fora do sítio”). Tal como em Jorge Melícias, onde o pulmão e outros pedaços orgânicos foram descontextualizados, observamos em Vasco Gato a necessidade de arrancar e deslocar “órgãos” através da palavra poética, de uma unidade corporal (o íntimo, a dor profunda e nada superficial¹⁹⁹), e deslocar “sítios” também de uma unidade espacial exterior que se funde com o orgânico extraído.

A denúncia do corpo, como podemos ver na palavra poética de Vasco Gato, identifica-se numa «anatomia em crise»: é na capacidade de abjecção²⁰⁰ (do pedaço íntimo que se transporta violentamente para o exterior, e do exterior que se reverte em

¹⁹⁸ “Todo o trabalho de dar forma é doloroso. (...) só a dor tem grandeza e é criativa (...): este é o fundamento da sua filosofia [Nietzsche] do “nihilismo activo”, único antídoto contra a “decadência” da sociedade burguesa.” (Barrento,2001:73)

¹⁹⁹ Em referência a Botho Strauss, João Barrento descreve de “como é fácil verbalizar uma dor superficial ou convencional, mas não a dor profunda, de como a paixão amorosa insuportável (...)” Idem:71

²⁰⁰ “Quando lan olha para seu pulmão e vê nele aquele bocado de porco podre, imediatamente se apercebe – tal como nós, leitores e espectadores, nos apercebemos – de que o objecto se encontra dentro de si, e de que o seu pulmão não é mais do que a sua abjecção interior exposta no espaço exterior. Sem morte, sem cadáver: a vida, e um corpo lentamente despedaçado (...) (Frias,2014:236)

dor íntima), que *Omertà*, enquanto obra e enquanto pacto subversivo e marginal, se baseia em desafiar o silêncio, desafiar a promessa feita à base de silêncio e de cumplicidade, para trazer o corpo e a sua dor profunda, à superfície, ao som dos gritos de dor, como forma de ultrapassar os limites e a ameaça de denúncia e de morte.

Através de outros textos e poemas, transformados muitas vezes em apenas um verso / frase, conseguimos observar a urgência em trazer o corpo desconstruído à tona, o corpo-testemunha que denuncia a dor, o mal-estar, através dos pedaços deslocados, em detrimento de teorias e cânones estéticos: “A beleza e a consolação, mas os ossos deslocados é que geram ininterruptamente²⁰¹.”. O poder criativo é evocado na desconstrução da unidade corporal: a estrutura interna é quebrada (os ossos), e a carne fica vulnerável, exposta a novas oportunidades de acontecimentos, de transformações. A criação, a capacidade plástica de trabalhar o material e a forma, sem haver uma limitação de estruturas sólidas (como entendemos os ossos) é a “chave” para que haja múltiplas novas possibilidades de poder criativo (gerar ininterruptamente).

Observamos também a necessidade de chamar a atenção para o leitor, a terceira pessoa que compartilha a mesma dor – “O teu corpo transpira o meu ópio. Não te afastes²⁰².”; ou ainda “Estão aqui 37 graus. É um corpo. E ninguém se aproxima senão para recuar. Devorar. Ou ficar²⁰³.” A intimidade que o sujeito poético demonstra para este outro corpo (o corpo do leitor, o outro que compartilha o mesmo tempo e espaço – aqui-agora) é quase intimidatória uma vez que, implica, diretamente, a ação no “outro”; o corpo do sujeito poético é aquele que proporciona acontecimentos e, o corpo da testemunha, do leitor, é o corpo que se indica cúmplice, o corpo que tem de ficar no

²⁰¹ (Gato,2007:27)

²⁰² (Idem:41)

²⁰³ (Idem:62)

verso e se sacrificar para perpetuar a dor e as sensações mais intensas (“calor”, “recuar”, “devorar”, “ficar”).

O sublime em *Omertà* reside, portanto, na capacidade de gerar corpos testemunhas, que denunciam um desajuste sentido no corpo entre a realidade e uma sensação de anestesia e irresponsabilidade, aliados a uma montagem de simulacros e espetáculos²⁰⁴, tão característica dos tempos pós-modernos, segundo João Barrento e Joana Matos Frias²⁰⁵. A dor aparece na obra de Vasco Gato não como produto de prazer, ou de melancolia, mas antes como a voz visceral portadora das mais profundas e reais sensações, que podem refletir a “parcela inalienável da condição humana²⁰⁶”:

Porque o poema é sempre contra o vômito.
Porque o poema é sempre, SOBRETUDO,
Contra engolir o vômito.

(Gato,2007:56)

O poema é o local e, simultaneamente, o corpo que sai ileso, que não tem qualquer tipo de represália ao denunciar a violência e agressões sentidas numa realidade pós-moderna, descrita, nas palavras do ensaísta contemporâneo, como “uma bulimia de vivência: tudo lhe serve, ruma, engole, bolsa e volta a engolir tudo indistintamente²⁰⁷”. Vasco Gato, na sua obra, anseia contrariar exatamente a tendência pós-moderna, reinventando o corpo através do deslocamento, da descontextualização e de situações, aparentemente, inexplicáveis (“ritual”, “matéria negra”, crime sem deixar vestígios).

O corpo do sujeito poético denuncia e compartilha o mal-estar no corpo do leitor, seu cúmplice e, por sua vez, testemunha do primeiro. O poema só pode

²⁰⁴ (Barrento,2001:76-77)

²⁰⁵ (Frias,2014:243)

²⁰⁶ (Barrento,2001:81)

²⁰⁷ (Idem:76)

representar a denúncia visceral, a prova orgânica de que tudo está fora do sítio, todos os elementos referentes a um exterior estão deslocados e sentidos no interior de um corpo desconstruído, assim como os órgãos e fragmentos do corpo são expostos e sacrificados a uma dor aguda que não se consegue amenizar.

No entanto, a dor tem que se manter constante para não se cair num facilitismo, no já-sentido²⁰⁸ e mastigado (o vômito, o regurgitado que não tem mais substância, mais novidade), e que por não oferecer mais possibilidades, anula-se e provoca a anestesia de sensações e de eventos traumáticos (“Porque o poema é sempre, SOBRETUDO, / contra engolir o vômito”). A utilização de maiúsculas reforça a intenção exacerbada em manter o poema como o corpo saudável, múltiplo e capaz de ser despedaçado para ser local de traumas.

Assim, *Omertà* revela-se uma obra visceral, onde o silêncio do código predefinido (código da máfia, e consequência de morte por uma possível denúncia do crime) é quebrado na delação dos crimes através do corpo: corpo ferido, espacejado e despedaçado que se espalha nos poemas ao longo da obra. Os corpos negros das palavras, que são raspados dos poemas, e ingeridos como infusões mágicas e tóxicas surgem como uma ligação intensa entre matérias impossíveis.

Não há vestígios, apenas gritos instalados no corpo do verso, i.e., o trauma é instalado em cada episódio traumático, em cada verso, em cada momento do presente que se narra. Por fim, a dor - a dor incutida na carne, na ferida exposta, é o elemento que pertence ao domínio do *inefável* e que se quer captar a todo o custo, perpetuando o testemunho do corpo-sacrificado, aquele que acaba por nos levar (a nós, leitores) para o

²⁰⁸ A propósito do conceito do “já-sentido”, propomos a leitura da obra de Mário Perniola (1993), intitulado *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença.

local do crime, o local do improviso, o local dos traumas: o corpo do poema que se constrói nos fragmentos do corpo delator.

Conclusão

Após três capítulos, em que atravessámos três poéticas diferentes de três autores que emergiram nestes últimos vinte anos, entre 1996-2017, surge-nos de novo, em diálogo com as nossas expectativas na Introdução, a ensaísta Rosa Maria Martelo:

Creio que os entendo quase sempre em imagem, de imediato, e que os *vejo* ainda antes de poder conceptualizá-los num pensamento encadeado. Vejo-os numa espécie de alucinação, na qual o que se destaca é a montagem inusitada que os move como coisas sensíveis num espaço que os transfigura.

(Martelo,2012:75)

Embora o autor a quem Rosa Martelo se dirige, neste ensaio, seja Herberto Helder, conseguimos ler e encaixar aqui os corpos que deambulam nas três obras analisadas: *Dos Líquidos* de Daniel Faria, *A luz nos pulmões* de Jorge Melícias, e *Omertà* de Vasco Gato. A dialética concentra-se no corpo do sujeito poético, fragmentado pela palavra e pela condição e limitações inerentes ao estado físico, ao ser humano. O poeta ambiciona apreender e ser capaz de criar *a* palavra visceral, a palavra que mais transborda o fluxo intenso e repleto de vida que um corpo contém. Através de uma matéria conceptual (a palavra, o poema), o corpo humano adquire, através da imaginação e das ligações “inusitadas” que acontecem ao longo das poéticas, uma materialidade própria, um uso “transfigurado” mas ainda assim a manter os traços orgânicos e originais.

Em Daniel Faria, o corpo é explorado através da ferida, da chaga. O corpo do sujeito poético é o objeto de estudo para compreender a intensidade da criação, semelhante ao ato *criador* de um ser superior e divino. Sem rejeitar as influências místicas, e religiosas, Daniel Faria explora o corpo de uma forma aberta, em fissura direta com o mundo exterior. A natureza explode fertilidade, inspiração, e corpos

guiados apenas por instintos (os corpos dos animais). A comunhão entre o corpo humano (do sujeito poético) e o corpo do mundo acontece de forma ambígua, i.e., é através da dor, do corpo sacrificado que o sujeito poético tenta alcançar o fluxo múltiplo, acelerado, e vital não só do mundo exterior, como de uma palavra que, pela sua origem mítica de Orpheu, Apolo e Mársias, pertenceu ao domínio transcendente. Gera-se então um “Verbo de Carne”, o produto final que contém a carne exangue do poeta, e a fluidez e frescura das águas das nascentes.

Um corpo exangue e exausto é aquele em que nos detemos em Jorge Melícias, onde *A luz nos pulmões* se torna na obra que revela um corpo humano e poético quase inalterável e imortal. A energia nuclear da palavra poética advém do corpo humano, efémero e degradável, que se expõe num universo quase estático, ancestral. Ao longo da obra, surgem instrumentos ligados ao cultivo, e ao trabalho de artíficie (como as facas), que são utilizados como instrumento de violência extrema, de dissecação dos corpos: sejam de homens, mulheres, filhos ou animais.

Melícias insere na sua poética uma linguagem aparentemente hermética, mas que, em confronto com a simplicidade do lugar onde se desenvolve, se torna espelho do estilhaçamento e complexidade que os corpos adquirem. Acedemos a um produto poético que eleva um “Corpo Glorioso e Imagético”, i.e., o corpo que subsiste em Jorge Melícias é o corpo esventrado, dissecado mas que, ainda assim, sobrevive porque não há risco de se degradar. A energia vital, o limite da morte e a linha ténue da vitalidade são órgãos intrínsecos desta poética.

Não é difícil chegarmos ao terceiro capítulo e depararmo-nos com uma “Anatomia em Crise” pela voz de Vasco Gato: O corpo do sujeito poético vivencia experiências de choque, a fim de expurgar a palavra mais próxima do ritmo do corpo do

que o ritmo do canto antigo. A palavra poética torna-se no corpo sobrevivente, que é capaz de perpassar o trauma sem deixar vestígios, apenas cúmplices – os leitores. Através de textos onde o tom poético se mescla com um tom narrativo, Vasco Gato consegue contornar, na obra aqui analisada, a tendência de circunstancialidade poética característica do novo século, que evidenciamos no começo da nossa penetração pelo tema do corpo nesta dissertação.

O poema é considerado, em *Omertà*, a «matéria negra», i.e., a matéria que, pelos limites da linguagem humana, não satisfaz a descrição e explicação da sensação mais íntima e direta que o poeta vivencia com o domínio da criação e do inefável. Por mais versos e poemas que o poeta construa, nunca ele (poeta) consegue descrever as sensações e transformações que o corpo sofre para que a palavra nasça. O corpo do poeta é o único corpo que pode testemunhar, que pode quebrar o silêncio – oriundo de uma frustração e incapacidade de efetivamente passar para o poema as sensações mais íntimas.

Rosa Maria Martelo conclui o seu ensaio dizendo que a “força das imagens acontece através de uma gramática (um estilo) que permite articular o irreferenciável (...) e o referenciável (...). Entre um e outro, há uma porosidade que mantém o leitor entre o imprevisto e o previamente visto (...)”²⁰⁹.

Esta conclusão permite-nos dizer que nas três poéticas dos três autores, temos acesso a um mundo altamente sensível, orgânico, onde o escritor se debate com a morte e a vida através da palavra poética. Situações de perigo, desintegração dos corpos e novos usos e relações entre a matéria são colocados em marcha no poema, e propõe ao leitor refletir sobre o corpo, o mundo, e o que pode ser “referenciável” e “transfigurado”

²⁰⁹ (Martelo,2012:77)

sem nunca perder a essência vital e regeneradora. O silêncio e o risco de morte são transversais aos autores e às três obras analisadas. A ousadia mítica de Mársias contra Apolo impregna o corpo poético. A dor, a ferida, a carne exposta, o sangue, e os órgãos expostos e descontextualizados, são elementos que desconstroem a unidade do sujeito, e que lançam o corpo humano para os mais diversos contextos de risco, de violência, e de angústia, numa procura desenfreada e fulgurante do mistério da criação poética.

Inegáveis são as influências constantes de autores como Eugénio de Andrade e Herberto Helder. Ao longo da dissertação, destacámos reflexos destes dois autores pois acreditamos que as suas obras tenham sido as mais profícuas e marcantes para as poéticas aqui analisadas. Eugénio de Andrade e a sua poética erótica em *Obscuro Domínio*, onde a natureza, as águas viscerais, e o corpo amado e amante de dissolvem, num fazer poético intenso, caloroso, e repleto de fertilidade. Por sua vez, Herberto Helder e a sua obra *Servidões*, dão-nos o carácter incisivo, doloroso, de um trabalho constante e subserviente do artesão e poeta para a perfeição, aparente, do corpo poético.

Carne em Verso, Verso na Carne explica-se, portanto, como uma dissertação que pretende revelar, não só poetas contemporâneos, que poderão ainda marcar o contexto literário desde novo século, como o corpo exposto, o corpo em carne viva que se expande numa imagética transfigurada e transcendente, em que, o está, verdadeiramente na base, é o carácter efémero da vida, a parca condição do poeta que se expõe e mutila para alcançar um domínio inexplicável mas intensamente sensitivo que é o ato poético e toda a vitalidade contida no verso que o leitor descarna na página. *Carne em verso*: o corpo exposto e dissecado no poema. *Verso na carne*: a palavra poética que encarna, que se aproxima e penetra no corpo do poeta, do artesão e que o leva para o vórtice inesgotável da criação.

Bibliografia

Bibliografia Ativa:

ANDRADE, Eugénio de (2013), *Obscuro Domínio*, Porto, Assírio & Alvim.

FARIA, Daniel (2012), *Poesia*, Porto, Assírio & Alvim.

GATO, Vasco (2007), *Omertà*, Vila Nova de Famalicão, Quasi-Edições.

HELDER, Herberto (2014), *Poesia Completa*, Porto, Porto Editora.

MELÍCIAS, Jorge (2008), *Disrupção*, Maia, Cosmorama.

Bibliografia Passiva:

AAVV (2012), *Revista Textos e Pretextos*, Herberto Helder Nº 17, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus.

AGAMBEN, Giorgio (2009), *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água.

AMARAL, Fernando Pinto do (2004), “O espaço interior do mundo”, in *Revista Relâmpago*, Nº14, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava.

AMARAL, Fernando Pinto do (dir.) (2003), *Revista Relâmpago*, Nº12, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava.

BARRENTO, João (2001), “Receituário da dor para uso pós-moderno”, in *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa, Edições Cotovia.

CARLOS, Luis Adriano (s/d), “A Poesia de Daniel Faria”, ensaio disponível em <http://web.letras.up.pt/primeiraprova/apdf.htm>. Consultado a 10 de Fevereiro 2017.

COLLOT, Michel (2004), “O Sujeito Lírico Fora de Si”, in *Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura*, Nº 11, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

CRUZ, Gastão (1999), *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio D'Água.

CRUZ, Gastão (dir.) (2004), *Revista Relâmpago*, Nº14, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava.

DELEUZE, Gilles (2011), *Francis Bacon Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.

DERRIDA, Jacques (2003), *Che cos'è la poesia?*, Coimbra, Angelus Novus.

FINO, Francisco (2014), “Fogos de habitar: modos de ocupação poética entre Ruy Belo, Daniel Faria e Adélia Prado”, in *Revista Convergência Lusíada* Nº31.

FINO, Francisco Saraiva (2010), “Lutar com o Anjo: notas para uma leitura genética de «O Ciclo das intempéries» ”, in *E agora sei que oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra pela Cintura.

FRIAS, Joana Matos (2014), *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Col. Estudos da Literatura Comparada, 9.

FROGIER, Larys (2009), *Arriscar o Real*, Lisboa, Coleção Berardo.

GIL, José (1980), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições.

GIL, José (1990), “O Corpo, a arte e a linguagem”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Nº 10/11, Lisboa, Relógio D´Água.

GOMES, Daniel de Oliveira (2011), *A Poesia do Excesso (rumo às vísceras de Jorge Melícias)*, Paraná, TODAPALAVRA Editora.

GUERREIRO, Ana Lúcia (2009), “A «Antropáfaga Festa”. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”, in *Revista Diacrítica*, Nº23 / 3.

GUIMARÃES, Fernando (2010), “Religiosidade e Poesia”, in *E agora sei que oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra pela Cintura.

LOPES, Óscar (2001), *Uma Espécie de Música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, Vila Nova de Famalicão, Campo das Letras.

LOURENÇO, Eduardo (1994), *O Canto do Signo*, Lisboa, Editorial Presença.

MACEDO, Ana Gabriela et al. (dir.) (2009), *Revista Diacrítica*, Nº 23/3, Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Braga.

MAFFEI, Luis (2014), “Servidões ou a Morte como camoniano gesto ético”, in *Revista Convergência Lusíada*, Nº 31.

MAFFESOLI, M. (1990), “A física mística do corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* Nº10/11, Lisboa, Relógio D´Água.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999), *Rima Pobre*, Lisboa, Editorial Presença.

MARTELO, Rosa Maria (2003), “Reencontrar o Leitor”, in *Revista Relâmpago*, Nº12, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava.

MARTELO, Rosa Maria (2010), “A Magnólia de Daniel Faria”, in *E agora sei que oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra pela Cintura.

MARTELO, Rosa Maria (2012), “A Matérias das Imagens”, in *Revista Textos e Pretextos, Herberto Helder* Nº 17, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus.

MARTELO, Rosa Maria (2004), *Em Parte Incerta – Estudos de poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

MARTINS, Manuel Frias (2010), “Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito”, in *E agora sei que oiço as coisas devagar*, Porto, Sombra pela Cintura.

MARTINS, Manuel Frias (s/d), “Matéria Negra”, artigo disponível no E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6220/materia-negra/>. Consultado a 21 de fevereiro de 2017.

MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega.

MOURA, Vítor (2003), “O giroscópio”, in *Revista Relâmpago*, Nº12, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava.

NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Lisboa, Nova Vega.

NANCY, Jean-Luc (2004), “Cinquenta e Oito Indícios Sobre o Corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Nº33, Lisboa, Relógio D’Água.

NUNES, José Ricardo (2002), *9 Poetas para o Século XXI*, Coimbra, Angelus Novus.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de (1990), “Capturas e saberes experimentais do corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* N°10/11, Lisboa, Relógio D’Água.

PERNIOLA, Mário (1993), *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença.

PONTY, Merleau (2013), *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Nova Vega.

RIBEIRO, Raquel (2008), “A noite a princípio é o homem sem casa: vestígios da escrita e a aparição do divino na noite escura de Daniel Faria”, in *Jovens Ensaístas que Lêem Jovens Poetas*, Porto, Deriva Editores.

ROSA de Oliveira, Emídio (2004), “Capturas e saberes experimentais do corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, N°10/11, Lisboa, Relógio D’Água.

RUBIM, Gustavo (2008), “Animal Poético”, in *A Canção da Obra*, Alcochete Textiverso.

SILVA, Fernando Pinto da (2009), *Da Literatura, Do Corpo, e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento*, Covilhã, LusoSofia Press.

SILVA, Nuno (2010), “A indefinição dos contornos das coisas ou a relação *dedans-dehors* em *L’Oeil et l’Esprit* de Merleau-Ponty”, in «*Fora da Filosofia*», *Da fenomenologia à desconstrução*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

TEIXEIRA, José Rui (2014), “Onde a resiliência da pedra toca a exacção da fratura”, posfácio de *Alvídrío*, de Jorge Melícias (cedido gentilmente pelo próprio).

TUCHERMAN, Ieda (2012), *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Nova Vega.