

## RESUMO:

São examinados alguns sentidos e algumas consequências da definição da "palavra poética" por Graça Moura. A "palavra" resultaria "poética" graças a alguma combinação de "técnica e melancolia". Lendo em contexto, nem "melancolia" nem "técnica" ocorrem onde e como fora combinado; e "técnica" funciona como "consciência", ou já como predicação do sujeito pela "consciência" intencionante de um "objecto". Transposta para um domínio figurativo entre écfrase e hipotipose (*espreitar a deusa nua*) tal relação entre consciência e objecto traz à tona um sujeito ipso-fálico pressuposto, que não é estranho à relação epistémica "normal". O ponto estaria em que a deusa nua descuidada pressentiria no seu mesmo alheamento o olhar do *voyeur*, ou já a consciência do *voyeur*, e que o seu corpo os encarnaria *nolens volens*. A leitura da cena pode, todavia, destacar que o sujeito ipso-fálico (sobre-identificado e genital) é uma fantasia perversa: *voyeur*, fetiche, fantasma "sádico" do corpo que sobrevive à "ofensa" sempre imaculado.

## ABSTRACT:

Some senses are examined and some consequences of the definition of the "poetic word" by Graça Moura. The "word" would be "poetic" through some combination of "technique" and "melancholy." Reading in context, neither "melancholy" nor "technique" take place out as promised; and "technique" functions as "consciousness", or as the predication of the subject by the "conscience" intending an "object". Transposed to a figurative area between *ecphrasis* and *hypotyposis* (*peeping the naked goddess*), this intentional relationship between consciousness and object brings to light a subject ipso-

## PALAVRAS-CHAVE:

"palavra poética",  
Graça Moura, écfrase,  
hipotipose, *voyeur*,  
fetiche, relação  
epistémica

>>

## KEY WORDS:

"poetic word",  
Graça Moura, *ecphrasis*,  
*hypotyposis*, *voyeur*,  
fetish, epistemic  
connections

phallic, which is not unrelated to the "normal" epistemic connections. The point is that the careless naked goddess would have a presentiment of the *voyeur's* eye, and her body would incarnate his presence *nolens volens*. The reading of the scene can, however, emphasize that the subject-*ipso* phallic (over-identified and genital) is a perverse fantasy: peeping tom, fetish, "sadistic" perception of a body that survives the "harm" immaculate.

224 > 225

---

## Artes Poéticas

Pretendo situar algumas *écfrases* de Vasco Graça Moura por relação ao sintagma "técnica e melancolia". O sintagma joga com a antítese pressuposta e com a superação dela através de alguma forma de realização. O par define a "palavra poética", e de uma forma que tenderíamos a considerar técnica. De facto, a definição é menos dada do que despachada. Vem modulada por uma retórica do despiciendo e da deflação que desafecta a "palavra poética" dos domínios da inspiração que, noutros passos da obra, o vates derroga como rilkista. A junção diminui a melancolia até ao operativo. Cito: "[...] ou seja, / a palavra poética // ao fim de tudo, é uma / questão de técnica / e de melancolia" (Moura, 2001: 250).

Estas observações iniciais sobre a legenda "técnica e melancolia", que evoca o emblema e é tão igual do próprio emblema na sua brevidade salutar, não trazem outra moral à história se não que o sintagma não é boneco mas texto; que,

examinado, sai do acabamento e textualiza. A apresentação do par ao modo de quem trata de cavilhas e parafusos e não de segredos parece minimizar o segundo elemento do par. A técnica é primeira e a melancolia vem depois. De algum modo, a melancolia depende da técnica. Será assim?

“Técnica” por um lado, e “melancolia” pelo outro, parecem referíveis à predicação do sujeito pela força de trabalho e à predicação do sujeito pela consciência. A relação entre ambas é privativa; qualquer delas exclui a outra. Não obstante, tanto a primeira como a segunda podem funcionar como metonímias do tipo *parte pelo todo*. Consciência não é aqui pensamento, mas relação intencional irreprimível com um objecto. Do mesmo modo, não se fala de trabalho, mas de força de trabalho. A predicação pela consciência é “idealista”; a predicação pela força de trabalho é “materialista”. As formulações em uso são de Gayatri Spivak, e — directamente no caso da predicação “materialista” — permitem a consideração do sujeito como super-adequado, dado que produz sempre um valor acima dos custos<sup>1</sup> (Spivak, 1996: 601, *passim*).

>>

Adianto já que “técnica” e “melancolia” não serão sempre paridades que somam para esgotarem um todo; que o segundo termo não é sempre complementar do primeiro, como se poderia suspeitar sendo segundo; que “melancolia” pode aparecer transduzida numa forma (a forma *serpentinata*, que implica temporalidade), ou instaurar o infinito numa clausura através de uma forma não acabada (in-finita). Do mesmo modo, a “técnica” pode reverter à predicação “idealista” e trazer consigo humanismos habituais. As realizações são muitas e as possibilidades também.

Exemplifico um pouco com a arte poética que abre *Lao-coonte, Rimas Várias, Andamentos Graves*. A técnica não falta à chamada, e em epizeuxe: “e técnica, técnica até ao sarro do silêncio e do ruído” (Moura, 2005: 9). “Técnica” seria controlo compreensivo, como diz o cúmulo regido pelo “até”. À técnica nem escapariam o resto e a nódoa, o que anda isento do belo e

da proporção — por assim dizer, os submundos da forma. A “técnica” é contínua de alto a baixo, e nada existiria a meio da “técnica” que não fosse “técnica”. Cito:

trabalhar o mundo, as relações de vizinhança  
entre os seres e as coisas, no intervalo exacto  
da sua infelicidade constritiva. encontrar o que te leva  
a dar essa ênfase à palavra, ou a tirar-lha,  
sempre que o sintas oportuno, calibrando-a

em nome do que leste, de quem amas,  
de quem te desespera, de uma experiência única  
no emaranhar das sombras e das vozes.  
e técnica, técnica, etc. (*ibidem*)

226>227

Trabalho e material são um tanto volúveis na metaforização, que vai da mecânica à música (calibragem, intervalo). Mas, como o fito é o rigor ou a exactidão, são estáveis e sisudos quanto aos valores, que são os do belo pré-kantiano, ou seja, qualidades do objecto: definição, *mensura*, *pondus*. “Cirúrgico” na precisão, o trabalho faz alarde da confiança que consiste em evitar um “maneirismo” no “poema” (ou no poeta), pondo o “maneirismo” no “mundo”. O “mundo” será uma espécie de mecanismo de segurança da forma e da técnica. É certo que coisas e seres estariam mal colocados, porém essa “infelicidade”, sobre viver de relações de vizinhança e deixar um “intervalo exacto” à acção discernida, entrega-se ainda a uma espécie de circunscrição formal, por isso que seria “constritiva”. Afinal, esta “técnica” aparece-nos menos como um controlo compreensivo e mais como um sinónimo de consciência (ou um álbi). “Técnica” é consciência, e consciência gratificada por um objecto intencionado “até ao sarro do silêncio e do ruído”. O objecto completamente devassado implica a existência de um todo “humano”, onde “letras” e “mundo” não se distinguem — nem, *em abismo*, a técnica e a melancolia, levadas na enumeração com outros nomes: “no emaranhar das vozes e das sombras”<sup>2</sup>. Finalmente, o poema acabará sendo uma casa que conforta quem tenha o

"coração doente". Importa, parece, mais o humano do que o literário. E, um tanto à *la Milosz*, o humano regularia dos vícios, não pelo juízo dos pares ou da posteridade, pela aprovação. O poema como arquitectura significa calma moral. Convém apresentar aos corações cansados uma casa ergonómica e não doente. Aqui, a clausura da forma é o clássico a que se acrescenta, ou onde se acolhe, o maneirismo que a não compromete. O clássico seria a técnica e o maneirismo a melancolia ou afins, que tanto estão no poema como no mundo.

A supor que estas coisas tenham histórias, e que essas interessem à circunscrição de objectos que não podem ter definição, devemos contrastar a demanda da consciência como um sistema operativo proprietário, a procura da clausura, e mesmo da forma inacabada *reflectida* como clausura, o apreço pela forma institucional que é consenso e não obriga o sujeito a pôr-se em causa (música de antes da nova música, pintura figurativa, cinema como Hollywood conta)<sup>3</sup> com aqueles veios dos modernismos e das vanguardas que se orientaram para a extensão de relações, para a não-concretização e para a potencialidade — e que, em consequência, pensaram abrir as suas práticas a futuros utópicos não constrangidos pela forma. A comparação tanto é escrúpulo e afinamento de perspectivas, ou o empírico próprio das chamadas ciências humanas, como textualização. Não implica um apoucamento de Graça Moura por confronto com alguma arte mais canónica, sendo essa arte a boa.

Dito, passo a examinar alguns textos em que a relação intencional irreprimível com o objecto parece à partida garantida, quando não institucional. Não por acaso, esses textos são genericamente poemas eróticos e genericamente quadros, e os seus sentidos parecem firmemente estruturados em torno da oposição 'masculino' (actividade, consciência) vs 'feminino' (passividade, corpo). O exame próximo dos textos, quando exista, não implica que os considere ergonómicos e autobastantes; é um método de leitura e interpretação. Não impede a relação com outros textos ou a convocação de informação externa. Diria, antes, que as qualifica.

>>

## Um Harém no Estoril

O primeiro poema examinado será a ilustração vívida com o título de “glosa para degas”<sup>4</sup>. A “glosa” consegue construir uma espécie de harém a partir de sincronicidades plausíveis por vivência nacional e urbana (cf. Anderson, 1996<sup>2</sup>)<sup>5</sup>, e também, quiçá, da posição de espectador de cinema olhando para fora um mundo onde não está (cf. Cavell, 1979: 102). A tautocronia abre o poema — “domingos do estoril: na garrett café e croissant / libertam na manhã o diário de notícias” (Moura, 1985: 39) — e dá assento a várias transformações “interseccionistas”, que beiram a sinestesia (“os timbres rave-  
lianos das / luzes de primavera nas mulheres”), a descronologização (“vos eu vi em saia”), e o puro poético na forma do absurdo referencial (“é um domingo / de bisontes do vento no posto de gasolina”). O ponto é, porém, a percepção mental partilhada com os mais cidadãos de que “a esta hora / as anfitritas tomam banho / de água corrente nos prédios altos”:

entre mosaicos esfregam-se com toalhas  
turdas, põem creme de beleza, levemente enervadas  
pelo vapor de água no espelho, tiram  
a touca de banho, filhas de dom pai  
moniz<sup>6</sup>, penteiam-se inclinando  
para trás a cabeça. do lençol de água  
paira um perfume vago, odore  
di femina; cessou a cantilena  
demorada das torneiras. nem cantarei  
de amor amargamente nesta meia idade:  
não vos sei parelha  
brancas e vermelhas  
moiro por vós, ai  
(idem: 39-40)

Este “harém” confina corpos num “centro” interior, que antes tiveram consciência, mas que no actual a trocaram pela

ocupação de higiene, *ficando vistos* em exclusivo de uma outra consciência e esta tão próxima que os “cheira”. A nudez dos corpos mete dentro do espaço privado o olhar que continua de fora, e em parte para transformar a intimidade em direitos especiais de exclusividade.

O poeta aproveita as disposições urbanas materiais-mentais para arrebanhar numa simultaneidade desvanecedora *todos* os objectos de desejo. As mil e três odaliscas estão juntas, sequer sem diferenças abstractas de enumeração; não há ganhos nem perdas, não se sucedem, não *me* põem no tempo (cf. a ufanía da “meia idade”).

>>

Reconsiderando o texto, a figuração *unanimista* das mulheres do Estoril existe para que o olhar goze de si; a consciência que a nudez abandonou para dar lugar à consciência do espectador não procedeu espontaneamente motivada, posto seja esse o argumento da nudez e também dos despreocupados cuidados íntimos em que os gestos irão tão fluidos como a mario-neta de Kleist é graciosa porque a não embaraça um interior; a consciência que ocupa o lugar deixado vago pelo abandono do si é agente da efracção e do rapto. A fim de que o olhar goze do olhar será preciso roubar estas mulheres a seus pais. E, parece, não convém ao espectador o objecto totalmente alheado da sua presença; o nu há-de encarná-la, por um resto do si ou um ponto de relutância: “levemente enervadas”. Quero eu dizer na minha que o objecto promete perder de antemão a luta entre a consciência, que é pai e retenção, e a carne, que é o corpo apropriado pela consciência alheia através de um prazer *imposto*. É isso o enervamento. A consciência do objecto cede no corpo onde encarna como de outrem, e o espectador arrebatava essa escarlata fina, que é penhor e garantia de uma relação heráldica com o mundo. A garvaia roubada para troféu será *la peau du con*.

O trato tem limites, todavia. O sentido vão do dispositivo anda legível por um *enjambement* que é um roubo intermitente. A exultação com acinte esconde e mostra o pai roubado; o jogo de esconde-esconde não consente removê-lo: “filhas de dom pai /

moniz”. Demais, a fruição de si não dispensa o pretexto de um objecto, e, *hélas*, não é eterna, pois dura o que dura uma cantilena a que foi dada a lei fálica da *torneira*: umas gotas para ti<sup>7</sup>. O problema não tem solução a não ser imaginária, e essa a cada passo desmentida. Assim, o harém é co-autorado pelo trovador Taveirós, por Degas, por Ravel, por Talvez Ingres graças à toalha *turca*, pelo Espectador de Cinema, pela Mente Omnisciente do Leitor Conciadão, os quais aproximadamente nos dizem que foram profundamente alteradas as definições de público e de privado (cf. Cavell, *id.*: *ibid.*). Este conto é uma fantasia pública, e não só porque o possa ler qualquer leitor que compre o livro, mas porque era já uma fantasia publicada ainda antes de ser escrita. Não há produção pornográfica que não saiba *disto* em maneira silvestre. Assim, não temos o vates unicamente representado em senhor do seu serralho, porém igualmente o vates sumido na multidão que vai ao bordel, e faz *readymade* do falo anónimo de todos os homens, assinando-o de autor: moiro(a)=moura<sup>8</sup>.

Na mesma *Sombra das Figuras* o dispositivo alucina (“exasperadamente, / muita coisa se faz assim, / na sobreposição das fantasias”; Moura, *id.*: 38), ao que me parece por responsabilidade de técnicas ao tempo entre nós novíssimas.

## Vídeo-Montagem

Lançando mão das competências que permitem os “home movies”, tenta-se que o dispositivo anterior consinta os corpos compossíveis. Imprimir-se-á (a imagem gravada d) o espectador em “posições enlaçantes” à (da) “locutora de televisão que o fascina” com o seu vestido “vermelho” que lhe realçaria o “ar provocante” (*ibidem*). Onde apenas ia a consciência, sendo necessário ainda que alguma coisa no objecto a significasse, iria agora o corpo. Um corpo e outro corpo contracenam no mesmo espaço... de representação. A situação é sintomática da diferença entre *pictures* e *moving pictures*. Não é tanto o caso que os repre-

sentados sejam nestas mais “reais”, mas antes que das primeiras para as segundas se perde a “cena” e chega o “mundo”. Se Cavell tem razão, o cinema dá a ver ao espectador um “mundo” onde ele não está (Cavell, 1979), e por “infelicidade constritiva”, enquanto que a “cena” realista tem outro ser e outra história, mais benemérita da contemplação (olhar ubíquo dentro do quadro; quadro constituído por um olhar, etc.). E o problema da “diferença ontológica” é ainda mais *grave*, dado que a televisão não é de todo o cinema.

A locutora de televisão não é complacência ao olhar do espectador. Porque é de televisão e não de filme, olha do seu “mundo” todos os espectadores de frente e por igual. O seu vestido vermelho, a supor que é vestido, é somente um vestido vermelho; poderia ser a farda de uma hospedeira do ar. A funcionária faz apenas locução. Não a perturba minimamente o vermelho que desencadeia a concentração do espectador, que nele vê uma garvaia difícil. O espectador precisa pois transformar a televisão em cinema, reencontrando pela pornografia a experiência originária que consiste no avanço da locomotiva por dentro da sala, ou na passagem do espectador para o outro lado do ecrã. A destruição da mediação tem o valor de passagem ao acto sexual; e o dispositivo construído à força de efeitos especiais parece corroborar a asserção feminista de que a pornografia é a teoria da violação (o texto deixa mesmo claro que a “culpa” é da “vítima”: quem a mandou ser provocante?).

Todavia, a ficção do acesso imediato e imediado a que o alvoroço da carne nega a ilusão e concede a realidade perde logo convicção e impulso. A esposa também está ali, de “infelicidade constritiva”, e deita a perder a concentração do pornólogo com um reparo de que o conteúdo é de natureza genuinamente técnica: “isso é do género da rosa / púrpura do cairo”. O pornólogo regressa à condição de espectador de “cinema”, aliás através de outra experiência originária, que é a do *arroseur arrosé*. O regresso, que não agrada, é motivado pelo reparo e por quem o faz, que, de resto, lia um livro, hoje em dia um medium menos participativo.

>>

O reparo interessa, não tanto porque vem lembrar que o dispositivo é uma técnica meta-representacional, mas sobretudo por revelar algo que este vates faz muita questão de não querer saber: que a técnica, e apesar de que haverá casos de excelência, é coisa de género e fazer comum, e não um sinónimo de experiência única e consciência única. O entusiasmo esfria porque a montagem não seria única nem original; cabe no género exemplificado pela *Rosa Púrpura do Cairo*. Na passagem da “pintura” ao “cinema”, o espectador faz a não tematizada experiência de que o que servira no primeiro *medium* não serve de todo no segundo. Deve sublinhar-se então o *bricolage*. As costuras ficam expostas, o sujeito desmerece como autor, e tudo isso é uma espécie de textualização por vários modos desgarrados.

## Diana e Vénus

O vates dá a medida de quanto pode em dois poemas do *Laocoonte*, um com Diana, outro com Vénus. Poderia retomar-se o comentário sobre o serralho do Estoril e asseverar-se que o buraco de fechadura retira do quadro o pai da deusa de “olhos fechados”, juntamente com o pai do seu Actéon putativo, e isso, imagine-se, a fim de que o castigo seja *conatural* do instinto (Moura, 2005: 134, 135). A diva ficaria isenta da obrigação de punir (“nem precisava”); e o *voyeur* resolveria por erros de contabilidade e de cotação, ou seja, através de erros de retórica, um problema análogo do da lei da torneira: “dar-lhe *umas quecas / vezes sem conta*” (*id.*: 135; sublinhado meu). “Dar umas quecas” será giro do desprendimento. O interesse pela diva circunscreve-se ao exutório. Apenas pelas “vezes sem conta”, logicamente não autorizadas por “umas quecas”, Diana não é a gaja prometida pelo “jacuzzi” e pelas “maminhas” (*idem*: 134). “Umas quecas” passa por “vezes sem conta” quando o objecto é divino, e como se a Deusa garantisse o gozo do espreita; todavia, uma sombra de verosimilhança narrativa e de género, puramente

técnica, vem explicar que as quecas parcimoniosas só serão possíveis quando a gaja for arrebatada para fora do meio onde afecta autobastar-se e ser Deusa. Completo a citação (o não poder é contingência e circunstância):

e se pudesse  
dar-lhe umas quecas  
vezes sem conta,  
*fora de água.*  
(*ibidem*, sublinhado meu)

A brancura da casta é ultrajada pela brejeirice e pelo anacronismo. Os insultos asseguram que a brancura da deusa é uma espontaneidade em que a indignidade não deixa marcas. A continuidade alisada do belo é fantasma e faz "mundo". A Arte é um acto de espreitador. A Arte é *peeping the Art*. O espreitado não responde sequer com um dedo gordo do pé, e entrar na intimidade da Deusa é obter o gozo de que a organização do universo é singularmente forreta. Quando frui de si numa continuidade de água e olhos fechados, aquela que não era irmã de Febo mostra que é deusa e que o gozo existe. Depois de levar umas quecas, a deusa volta a gaja e, em rigor, não precisa de castigar.

De toda a evidência, a ficção é *momentânea*; o espreita não acredita realmente em deusas (nem realmente em *poesia*); em vez de acreditar, sabe que quer dar umas quecas, e que tudo nas deusas supostas é *visivelmente* desejo, ou saber que se ignora, de levar umas quecas. O espreita tem como seu aliado esse saber que se não conhece, como se deixa claro nuns tercetos para Ruy Belo que são uns *limericks* de galo. Aí, "as adolescentes" são olhadas pelas "maminhas muito espetadas, o cabelo às três pancadas", e o mais que o leitor lerá, conveniente a transformá-las em "musas para uma tarde de oaristos", não importa se imaginária ou não (*idem*: 61). Tudo o que nelas manifesta o estudo e outras artes de intelecto seria afinal insinuação erótica: "sugestões pestanudas", a que não escapam "vitelas mansas". As adolescentes são a função de "encherem de ponta os d. giovanni da academia" (*idem*: 60,

>>

61), e essa não discrepa muito da função da gaja no seu banho de deusa, tirando que se passou do Serralho ao Um.

O observador sabe do que vê e do que diz, com a ressalva de o perceptivo, que é *obsceno*, ser citação de Milosz, inesperadamente desviada para uma cegueira tal que o furor coincidira com o decoro. O verso merece relevo, e outra vez pela contabílica. Os objectos “de rascunho”

é o que se leva deste mundo, à cautela, porque, diz o milosz,  
“nós somos diferentes do que vemos nas nossas exaltações”  
e debaixo da terra tudo pode ser indecente e ávido. (*ibidem*)

234>235

Tudo está no “à cautela” insustentável, que é giro populista. O que “à cautela” se faz, enquanto se faria outra coisa com outra constância e aplicação (cortejar deusas, porventura, ou desfrutá-las) é para que não vá o diabo tecê-las. Rascunha-se, portanto, *em caso de* (e diga-se que tal estenografia vale bem dar *umas quecas*). À cautela ou não, frui-se alguma coisa por não ser possível nem o todo nem o completo. Assim, tanto vale a Zerbina petulante, como a D. Elvira *prude* ou a lerda embezerada. Relativamente pouco. O proceder dúbio, à cautela, faz que lembra o aviso de Milosz, segundo o qual a exaltação com que vimos não garante que se obtenha o inexcedível — em maneira, porventura, da transmutação do amador na cousa amada. Não há tal virtude no muito imaginar. Entre o espreita e a deusa existe, portanto, uma “diferença ontológica”. Não há coincidência ou convergência.

Este ponto é conhecido e desconhecido. Não se ignora quando o dispositivo surge a garantir que a consciência se encaminha para o objecto e que o deslocamento dê de si *alguma* manifestação visível, porém de natureza “espiritual”; desconhece-se quando avultam as determinantes porno ou surge alguma deusa. A distinção é sobretudo didáctica, já que os dois aspectos podem convizinhar, posto sem um intervalo certo. Assim, o primeiro caso corresponde a “umas quecas”, o segundo a “vezes

sem conta” — mas sempre se pode arranjar algum modo não menos imaginoso de se dar umas quecas vezes sem conta.

A utilização do giro significa que as restrições não seriam valor ou moral, mas aceitação do facto de um gajo ter barriga e precisar de ir comendo. A exaltação de ver deusas não nos faz deuses da arte ou da queca; a dieta espiritual enganada um momento nos alívios do *peeping the art* vem lembrar não apenas a barriga mas também a condição mortal. Somos o que levamos deste mundo; e o que deste mundo levamos regula pela barriga. Estas e outras coisas de desengano, que o “à cautela” torna desabusadas, *serão* todavia um fantástico decoro, e como se não houvera “distância ontológica” entre o despidorado e o pudor. O último verso não repete a justificação trivial do *carpe diem*, pois para lá da morte, aos vivos oculto porque o esconde a terra, e imperceptível ao observador que já não é, existe alguma coisa e não o nada. “Alguma coisa” é eufemismo; debaixo da terra tem curso o gozo irrestrito que sobre nós fruem os vermes, de resto parte da queca quântica dos átomos e das moléculas, que se efectua vezes sem conta. Sem gajos de ver deusas, “debaixo da terra tudo pode ser indecente e ávido”. A degustação infinita existe, mas não é para os nossos queixais. O ponto é que o gozo exista quando não há sujeito predicável.

>>

Passemos de Diana a Vénus e talvez possamos ponderar a presença dos pressupostos de existência do gozo, mantendo-nos estritamente no dispositivo em que arte e porno são entre-expressivas. Chama-se o poema “A Vénus ao Espelho”, e o título é de crer que especifica um Tema e não tanto uma gaja, pois existem outras Vénus classificadas e classificáveis:

se a vénus ao espelho  
fosse uma oliveira a arder por dentro  
com sua chama de óleo doce  
e tudo em brasa desde o centro,

se o seu espelho acaso fosse  
embaciado pelo alento  
que algum cupido em voo trouxe  
entre desejo e atrevimento,

se o ar no quarto depois fosse  
feito luz táctil do aposento  
e se entranhasse a tomar posse  
da nudez rósea no cinzento

e se velásquez então fosse  
pintar-lhe o ensimesmamento  
eu te diria: misturou-se  
ao próprio instinto o pensamento.  
(*idem*: 70)

236>237

O poema recorre a técnicas de insistência que trazem desmentido a cada instante de enunciação do seu mundo integralmente hipotético. Nas tipologias trovadorescas seria uma cantiga de *atafinda*, de excepcional fluidez, proscrito o abrupto dos encavalgamentos, com quatro *coblas* de quatro versos octossilábicos cada, *capdenals* no primeiro (*se*), e todas elas *unissonantes*. A cantiga estriba-se em duas rimas apenas — *ent(ro)* e *-oce* (*-osse*, *-ou-se*) —, sendo de assinalar a palavra-rima comum às quatro *coblas* no primeiro verso delas: *fosse*. As ligeiras liberdades que infamariam um *trobador* mas não um rimador mais tardio (ecoar o *o* aberto no *o* fechado, ou dar por consoantes *centro* e *aposeno*) não afectam o zunzum<sup>9</sup>.

O zunzum lança sortes de presença e continuidade demorada sobre as figuras da *poiesis*, de modo a que por ventura exista em continuidade e valha contemplação participante isso que não existe e que Velásquez pintaria. A consciência soa. O enlevo visual é significado pelo “metaplasma”. Aplicando ao caso esta perspectiva prática, o encantamento que levaria a esquecer a técnica enquanto técnica ou a metalepse enquanto metalepse *pode* aparecer como uma espécie de sarro do silêncio e do ruído. Expõe-se assim o campo de acção da transposição meta-

léptica: de um lado a enunciação, em outro lado o enunciado; para cá da cena o observador, e na cena o observado. A transposição é zumbido e fantasias.

Recorrendo à hermenêutica da esposa, o baixo contínuo do zunzum permite atribuir o ensimesmamento ao espreitador e já não ao objecto. Afinal, e pedindo emprestado o eufemismo lisboeta, é o espreitador de arte quem se acha assim “tão concentrado”. Posto não disponhamos de *arroseur* nem de uma sequência a desembocar no desapontamento chapado (que a leitura retórica não consegue tanto), *pode* definir-se a consciência como o que desde sempre perde o objecto. O objecto pe(r)dido somente ganha *evidentia* em fantasia; e a concentração, esta ou nenhuma, não é beatífica.

>>

A Vénus que arderia numa continuidade que não extingue o fogo central (imagem somente transmissível com o discreto arder contínuo e *económico* do azeite) especula a presença de um desejo inextinguível no objecto desejável. O espelho necessário ao alheamento assinala também a entrada no aposento da consciência do espectador. O embaciamento do mesmo espelho sobrepõe à imagem da divina os sinais de presença da consciência desejante. Para completar a nobilíssima visão, e como cumpre à clausura, o aposento acha-se saturado não apenas de presença, mas do olhar proprietário da consciência. O olhar é háptico e tudo é tátil. Esta “pintura” é coisa *mental*, mas seria *coisa*.

O dispositivo *low tech* construiu uma cena profunda no mundo, cena “bíblica” ou “mítica”, ou o que seja, porém cena, em que sujeito e o objecto terão nomes e história e serão Tema. O dispositivo manifesta-se no aposento, mas em modo de interiorização, pois *espreitar a arte* implica a transformação da plástica numa maravilha que se guarda no gabinete privado.

Interessa agora observar que todos os descritivos desembocam num sumário recolectivo, em rigor um traço só, quando se trata de entregar a encomenda ao pintor. Tudo o que se disse da Vénus, do espelho, do cupido, etc. vale por “ensimesmamen-

to". O caso, banal, de não bater a bota com a perdigota, posto tudo vá rimando, pede exame. Não é a Vénus ensimesmada uma espécie de sinónimo para "Vénus ao espelho", que Velásquez pintaria de encomenda (e realmente pintou). Não está em pauta apenas o *topos* da figura colocada num "fim de mundo", absorta ou ocupada, e assim testemunhando contra o espectador. Passado da Leitora (de Fragonard, por exemplo) para a Deusa do Amor de Velásquez, o ensimesmamento tecnicamente validado na história da arte<sup>10</sup> significa um gozo auto-bastante, que é uma abastança de gozo, e vem a tornar-se solecismo<sup>11</sup>. A negação do espectador é a afirmação do espreita<sup>12</sup>. Graças ao fogo central inextinguível por que é deusa, e que estes dois pintores não podem perceber senão pelos "efeitos de arder", a Vénus seria um gozo em si a pedir em *porno-modo* o espectador — aquela consciência ou aquela coincidência já adiantada pela haptonomia fantástica em que os olhos do ovo mau saem das órbitas para tocar, como nos *cartoons* de Tex Avery.

Velásquez conseguiria então misturar instinto e pensamento<sup>13</sup>. Tal "mistura" apresenta-se decerto como um paradigma das realizações da consciência. Mas note-se que está menos em foco a consciência que realiza uma "síntese" numa obra do que a consciência que é realizada através de uma obra de síntese. O vates acha-se ordenado ao dispositivo que o transfere da posição da poética para a posição da estética. A aprovação pelo patrono da hipotética obra feita não corresponde sem reservas ao eu majestático que coroa a realização. O que o patrono pede ao pintor é que uma consciência efectivada, realizada, se torne sua consciência *auxiliar*. A câmara privada pode por esse modo considerar-se uma espécie de bordel onde o sujeito não foi sozinho.

Tudo espremido, o vates é consumidor; a primeira consciência não se realizou no objecto, se não à condição; e em qualquer caso, a totalidade humana (instinto e pensamento) seria representação. Não há fogo central. O que, para o olhar, as mediações decantam desse lume, e posto o olhar se proponha tacto, é o azeite que arde. O poema implica a existência do que

não há: um conjunto de condições e de regras, que, satisfeitas ou seguidas, fariam surgir a coisa em corpo<sup>14</sup>, a Vénus envolvida pela consciência que a intencionou, o fogo central, o gozo inextinguível. O Tema, a Narrativa Arquetípica ou a Forma Institucional ajudam a deixar o sujeito inquestionado. A pastoral porno parecerá sempre possível, e o sujeito não será inculpável de fantasia. Apenas se intenciona um humano ideal. Dir-se-ia, então, e interpretando, que o objecto se recusa a existir como o pedem os meios de arte. O objecto *desaponta*, por não ser nunca o requerido. Todavia, é requerido, e é por isso mesmo que se volta ao dispositivo sem cessar. Pode agora dizer-se que o mais que se poderá fazer é dar quecas vezes sem conta, por isso que as quecas não passam de *umas* quecas.

>>

## Coda

Sob várias formas e fazendo parte de relações variadas, a predicação idealista do sujeito parece-me uma constante na obra do vates. E o poema enquanto poema ajuda menos, a esse respeito, do que a hipotipose produzida no poema. Com efeito, o objecto vive aí num regime de visibilidade superlativa, que pode ser mobilizada contra todas as formas de escrita e textualização. Por norma, na écfrase todos os objectos são imediata e igualmente visíveis, importando pouco ou nada as dimensões relativas e os planos em que se encontram dispostos no espaço. Como descrito por Homero, o escudo de Aquiles está sob alguma fantástica lente de aumentar; como cantadas por Groucho Marx, as tatuagens da dama Lídia exigiriam uma casa de Serralves por manifestamente não lhe caberem na pele; e as divas nuas do vates são uma *evidentia* que dispensaria os diferidos da linguagem e as diferenças do texto. Em contra, os poemas estão sujeitos às poéticas *a posteriori*, como noutro passo da obra reconhece o vates. Os seus sentidos escapam a intenções originativas, a textura tem rasgões e as poéticas supervenientes são

emendas que sublinham e continuam os remendos. Daí que, as mais das vezes, a técnica não seja força de trabalho, mas porventura o recurso da superstição ao serviço da sutura do sujeito numa identidade: super mário canalizador, gestor, conselheiro do príncipe, burguês portuense, *amateur*, *gentleman farmer*, Vates de Milosz, autor, etc.

A técnica asseguraria a presença ininterrupta, inconsútil, da consciência desde a produção do objecto até à sua entrega para consumo; como se deduz do poema sobre uns barros crus oferecidos por Rosa Ramalho, o autor é uma consciência que mantém jurisdição incessante sobre o objecto, por isso que cobre a configuração espacial e abarca sem intermitências todo o tempo de vida disso que foi intencionalmente produzido (“quem faz desfaz”). A própria técnica significa consciência; e a mesma técnica pode valer por uma tradição de tipo eliotiano, pois vem a fornecer objectos já intencionados a uma consciência actual. Esta última observação parece-me especialmente válida, por isso que os objectos de concretização da consciência intencionante passada serão as felicidades da forma institucional presente, e que o vates passará à posição do consumidor entregue aos exercícios do gosto, e ignorando de facto as questões da produção e da re-produção.

Não será difícil encontrar alguma consonância entre o que acabei de dizer e a configuração ipso-fálica<sup>15</sup> do sujeito como transparece nas ilustrações vívidas examinadas acima. É altura, então, de sublinhar que o sujeito da predicação idealista também não é exactamente adequado a si. A consciência produz mais do que era intencionado; produz mesmo outra coisa que não o intencionado; e arruína por vezes o sujeito e o objecto, ou, quando menos, a coerência das imagens. O sujeito predicado pela consciência não se fica pela reprodução — no contexto, pela imagem. O que analisámos não foi exactamente o *topos* pornográfico da relutância (iteração do género pelo texto), nem o *topos* para nós camoniano da transformação do amator na cousa amada. Foi uma desadequação que porventura começa na contaminação de ambos e que implica diferenciações, inten-

ções trocadas, usos que redefinem teleologias, fins e origens tornados provisórios e instáveis, antinomias e incoerências, textualização das imagens. A “cena mítica” é uma “cena mítica” e também uma geometria de investigação e subterfúgio.

O sujeito ipso-fálico vive do solecismo imaginado no objecto feminino como desencontro entre o corpo e a intenção, o qual daria entrada à intenção alheia; mas pode dizer-se que esse corpo funciona como a imagem do todo e do contínuo convenientes à auto-definição da consciência, e que esse suporte falta justamente a qualquer consciência de si, que é intermitências. *Mutatis mutandis*, também se rasga a noção de que o gozo é feminino e todo, quando a mulher está só. A cena é impraticável; a mulher teria de ser deusa e gaja; o sujeito teria de estar presente não o estando e de ter umas noções melancólicas de contabilidade.

>>

Em suma, o espreira e o fetiche dizem-nos que o sujeito ipso-fálico, sendo uma imagem de favor não de todo estranha às formações epistémicas com mais decoro, é artes de perversão. <<

---

## NOTAS

[1] Spivak refere-se à mais-valia, mas a noção de “super-adequação” parece implicar que a apropriação da mais-valia pelo capitalista, sendo histórica, não é de todo contingente. A força de trabalho excederia sempre os limites do necessário à sua reprodução.

[2] A antítese pressuposta implica (sem directividade lógica, entenda-se) que “vozes” seja ‘técnica’, uma vez que a ‘melancolia’ será “sombas”. Curiosamente, ambos os termos estão um pouco antes da clareza técnica, por pouco específicos ou não tratados (como indica o plural), e também porque “emaranhados”. O emaranhamento, todavia, seria determinado pela realidade — decorreria do facto de ‘sombas’ e ‘vozes’ estarem no mundo. Trata-se notoriamente de uma “aberração denominativa”. O vates chama mundo à hipálage que esqueceu como tal. Devemos agradecer-lhe não tanto o tê-lo feito, mas que *tenha dito*.

[3] Adapto a noção de Baxandall (1980<sup>2</sup>). Lendo “Lamento para a Língua” (Moura, 2001), percebe-se que até o idioma materno (e como não?) pode ser apresentado como se fora adoração dos magos ou anunciação a Maria.

[4] Do título ressalta a autonomização do que se chama “glosa”, a qual seria menos derivação ou comentário proveniente de Degas (do Degas pertinente) e mais modulação, variação, acrescento, suplemento que se oferece a Degas. Não glosa *de* Degas, mas *para* Degas. De certo modo, não Degas, porém Camões, Ravel, Ingres, Paai Soares de Taveiros...; não uma mulher, mas anfitriões mil.

[5] Leia-se o que Benedict Anderson escreve do tempo tautocrónico nacional (simultaneidade das actividades e dos ócios dos concidadãos, regida pelo relógio e pelo calendário no interior de uma extensão territorial razoável) e de como essa simultaneidade se tornou uma espécie de esquema ou fundamento nos produtos da romancização da literatura.

[6] Esta é a primeira referência no poema à “cantiga da garvaia” do trovador Paai Soares de Taveiros. Surgirão após o “nom vos sei parelha” do *incipit* (mais exactamente, “no mundo nom me sei parelha”) e o *topos* colorístico (*branca e vermelha*). O *topos* dá o mote para uma transição do intertextual para o interdiscursivo, pois ‘moiro’ e ‘ai’ e ‘vós’ não são termos específicos da cantiga citada, e sim característicos do género a que a cantiga pertence (*amor*). Em rigor (filológico), de momento sabe-se mais que a cantiga é de *escarnho e mal dizer* e menos que a cantiga é de *amor*. Duas observações mais: “garvaia” designa um “manto real”; “ver em saia” uma mulher equivalia moralmente a vê-la nua. (cf. Diogo, 1998: 42-3).

[7] Refiro-me à noção lacaniana de castração simbólica. Com a excepção mítica do pai da horda primitiva, todos os homens se acham limitados no seu gozo (*jouissance*), e por isso que são homens; analogamente, e fosse deusa ou gaja, nenhuma mulher é coisa que por si mesma frua, qual mãe sem pai. (cf. Dor, 1987) Como as leio, as écfrases do vates supõem o contrário.

[8] Interessa à interpretação ver aqui não apenas a multidão autoral mas também o *ready made*. O Autor do vates é metafisicamente pressuposto. Não dependeria das técnicas que meramente utilizaria; e estas não lhe comprometeriam a imagem e a *performance* enquanto opera. Ora, sobre não ser aceitável no sistema de valores do vates, a prática do *ready made* não justifica o Autor por uma relação exclusiva de uma consciência singular com um objecto incomparável. Semelhantemente, proponho que alusões e citações significam que o vates, ao invés do que propõe, é socialmente multidão e textualmente *bricolage* — tão numeroso como um serralho, tão pouco circunscrito por uma razão interna como uma manta de retalhos.

[9] Descrevo com as artes de trovar o que mais plausivelmente seria uma forma de *rondel* incorporando a sensibilidade amaneirada (não maneirista) de uma miniatura rococó. Por esse modo consigo *uma* descrição mais rigorosa e exaustiva do poema enquanto criatura exactamente técnica, qual não me seria possível com a utilização de outros parafusos — e, por esse modo, nego uma das implicações fundamentais do autor pressuposto pelo vates, a saber, que entre o Poema e a Técnica se acha alguma relação, se não uma continuidade, firmemente necessária, chame-se-lhe procedimentos, consciência ou autor. Técnica é recursos; e no estado actual da arte um soneto precisamente petrarquista ou inglês não pode não ser um objecto contingente (com mais rigor, um material contingente).

[10] Ler Velásquez como Fragonard será filologicamente anacronismo e artisticamente descronologização, mas é “erro” comum. De resto, a composição de Velásquez não tem na forma muito com que opor-se a este tipo de leitura. O que refiro

como *topos*, citando algumas expressões estilisticamente realçadas, integra uma problemática do nascimento da pintura moderna em *La Place du Spectateur* de Michael Fried (cf. Fried, 1990: 100-101, *passim*).

[11] Adapto o "solecismo" de Klossowski (cf. Klossowski, 1976, 1989, 2005).

[12] O corpo em cena coloca dentro o olhar do espreita, mas o quadro continua a fechar todo o espaço, dando o espectador *geral* por inexistente. A estrutura justifica o gabinete do amador (a *Kunstkamer*) e a degustação da pintura como um acto privado.

[13] Se, na arte poética do *Laocoonte*, "emaranhar" dava a medida da proeza técnica do vates, também "misturar" não é um disfemismo. A qualidade dos misturados rasura o desagrado frequentemente motivado pelas misturas. O absoluto humano e mítico do produto resgata a palavra de todo o condicionamento (penso sobretudo na constrição da métrica).

[14] Deve notar-se que o poema consegue a notável proeza *alegórica* de articular uma perfeita sequência narrativa como uma enumeração de condições, anaforicamente concatenada. A jóia técnica, e o que *pode* significar, não é um *lusus naturae*. Há muitas outras maravilhas na obra, em geral tão pouco bizarras como esta, mas suficientes para provar que o vates é um dos grandes poetas da língua portuguesa.

>>

[15] Um dos termos centrais das teorias *queer* é necessariamente "sujeito ipso-fálico" (digo, necessariamente pressuposto). À primeira vista, parece o oposto mau do "perverso polimorfo", salvo que este designa um estado inicial do ser humano, de momento somente evocável por alguma ilustração vívida (ou meio vívida, considerando a ficção freudiana).

Sendo notório que indivíduo nenhum realmente dá suporte a um sujeito tão sobre-auto-identificado, a noção pode ter, e por isso mesmo, alguns usos críticos. O ipso-fálico será um dos componentes da fantasia social, enquanto ideal educativo de redução do polimorfismo originário ou das variações extravagantes, envolvendo consentimento e construção participada, consenso, disciplinas, silêncio, coacção física e violência simbólica.

Em todo o caso, a asserção de que o sujeito ipso-fálico é uma construção *contingente* é facilidade e conclusão. Parece possível uma sociedade inteiramente composta de "perversos polimorfos" (pode imaginar-se algum tipo de educação gratuita, universal e obrigatória), porém deveria ser imensa a riqueza das nações que se dispusessem a suportar o prejuízo. Mesmo os desperdícios do processo integram a norma da companhia civil. (A solidão é o luxo incompensável, e qualquer grupo das comadres e porteiros é capaz de impor ao solitário alguma forma de pagamento.) Importa mais considerar como *histórica* a construção de imagens deste tipo.

Voltando ao assunto, que é textos, encerraria a nota afirmando que o sujeito ipso-fálico é um recurso social utilizado na substituição da genialidade (Rilke) pela genitalidade (o vates). A passividade estética, dependente da inspiração que vem não vem, seria eliminada pela técnica pró-activa que tem sempre pronto o fazer.

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Anderson, Benedict (1996<sup>2</sup>), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso.

Baxandall, Michael (1988<sup>2</sup>), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press.

Cavell, Stanley (1979), *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Diogo, Américo António Lindeza (1998), *Lírica Galego-Portuguesa. Antologia*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.

Dor, Joël (1987), *Structure et Perversion*, Paris, Denoël.

Fried, Michael (1990), *La Place du Spectateur. Esthétique et Origines de la Peinture Moderne*, Paris, Gallimard.

Klossowski, Pierre (1976), *Roberte-Nessa-Noite /A Revogação do Édito de Nantes*, Lisboa, Livros do Brasil.

-- (1989), *O Banho de Diana*, Lisboa, Cotovia.

-- (2005), *Baphomet*, Porto, Campo das Letras.

Moura, Vasco Graça (1985), *A Sombra das Figuras*, ed. do autor.

-- (2001), *Poesia 1977/2000*, Lisboa, Quetzal.

-- (2005), *Laocoonte, Rimas Várias, Andamentos Graves*, Lisboa, Quetzal.

Quintilien (1975-1980), *Institution Oratoire*, trad. Cousin, Jean, Paris, Belles-Lettres.

Reboul, Olivier (1998), *Introdução à Retórica*, São Paulo, Martins Fontes.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1996), "Scattered Speculations on the Question of Value", in Landry, Donna and Maclean, Gerald (eds.) *The Spivak Reader, Selected Work of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York & London, Routledge.