

eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

An abstract painting featuring a grid of approximately 10x10 squares. Each square is filled with a textured, layered application of yellow and dark brown paint, creating a complex, almost mosaic-like effect. The overall composition is dense and rhythmic.

POESIA E
ORIENTALISMO

OUTUBRO 2014 - Nº. 4

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt | elyra@elyra.org

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DA ELYRA

DIRECTORES

PAULO MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO Nº 4

LUIS MAFFEI

PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

DESIGN GRÁFICO

FUSELOG

www.fuselog.com

CAPA: Acrílico de MATHILDE FERREIRA NEVES

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISSN 2182-8954

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2014

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”

AUTORES

CATARINA NUNES ALMEIDA

DUARTE DRUMOND BRAGA

GASTÃO CRUZ

LUÍS QUINTAIS

MATHILDE FERREIRA NEVES

MARCOS SISCAR

MARCIA ARRUDA FRANCO

PEDRO EIRAS

PEDRO SERRA

ROSA MARIA MARTELO



Instituto de
Literatura Comparada
MARGARIDA LOSA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Governo da República
Portuguesa

ÍNDICE

5 >> Apresentação

Luis Maffei e Pedro Eiras

7 >> Os Koans Revisitados (Ou como Escrever entre Poesia e Prosa)

Rosa Maria Martelo

21 >> Convite que fez Camões em Goa a alguns Fidalgos

Marcia Arruda Franco

45 >> Grutas de Camões: Poesia Portuguesa e Orientalismo a partir da Crítica de Camilo

Pessanha

Duarte Drumond Braga

57 >> O Feito, a Gesta e o Olhar: o Oriente nas *Navegações* de Sophia de Mello Breyner

Andresen

Catarina Nunes de Almeida

79 >> Minúsculo Império. Uma leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto

Pedro Serra

97 >> Japão n^{os} 1, 2, ∞... A Invenção do Oriente na Poesia de Miguel-Manso

Pedro Eiras

❖ (re)(des)orientação do olhar

109 >> O Campo

Gastão Cruz

115 >> Der Wolfsmann

Luís Quintais

117 >> Poemas

Marcos Siscar

121 >> Notas Ilustradas

Mathilde Ferreira Neves

elyra 4: Poesia e Orientalismo

Luis Maffei e Pedro Eiras (orgs.)

APRESENTAÇÃO

A jovem poeta Raquel Nobre Guerra é autora do seguinte verso-poema: “foi fácil o Oriente quando entraste na cama comigo”. Ainda o Oriente, o mesmo, outro. Mas que mesmo? O mesmo de Camões, que, com sua pena vocacionada para a coletividade, partiu da “Ocidental praia Lusitana” para “a desejada parte Oriental”? Outro a este é o de Campos, que busca “no ópio que consola/ Um Oriente a oriente do Oriente”. E hoje, que diálogo abre a poesia com o Oriente? Que orientalismo é inventado, entrevisto, que oriente, que orientação?

O volume 4 da revista *eLyra*, “Poesia e Orientalismo”, desdobra esta pergunta por vários pontos centrífugos. Por exemplo, com Rosa Maria Martelo, que pensa os *koans* japoneses como hipótese de interlocução para a poesia portuguesa dos anos 60 e 70, ou com Marcia Arruda Franco, que, indo séculos atrás, localiza Camões e seu banquete de trovas no Oriente. O começo do século XX é quando Camilo Pessanha escreve sua crítica intitulada “Gruta de Camões”, pensando mais a poesia moderna que a clássica, e desse tópico se ocupa Duarte Drumond Braga, enquanto Catarina Nunes de Almeida debruça-se sobre *Navegações*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, viagem rumo a um peculiar Oriente. Se Pedro Serra dedica-se a um poeta contemporâneo brasileiro, Paulo Henriques Britto, autor de *Macau*, Pedro Eiras escreve sobre o jovem português Miguel-Manso, mais especificamente os haikus (?) de ~~*Contra a Manhã Burra*~~. Alguns destes textos (de Catarina Nunes de Almeida, Pedro Eiras, Pedro Serra e Rosa Maria Martelo) foram apresentados no Colóquio *Trasparenze e Rifrazioni. L’Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, organizado por Piero Ceccucci e Michela Graziani na Universidade de Florença, Itália, a 10 e 11 de Abril de 2014.

Após falas sobre poesia, poetas: Gastão Cruz, Luís Quintais, Marcos Siscar e Mathilde Ferreira Neves apresentam textos inéditos, trabalhos de (re)(des)orientação do olhar.

Eis a *eLyra* 4, pois. Se oriente, leitor.

Luis Maffei

Pedro Eiras

Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa)

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto – Instituto de Literatura Comparada

Resumo: A junção de diferentes géneros e tipologias discursivas surge frequentemente associada à renovação da poesia portuguesa contemporânea. Tendo este facto em consideração, bem como a presença de diálogos entre poesia e prosa na escrita de poetas como Ana Hatherly, Herberto Helder e Manuel António Pina, pretende-se avaliar até que ponto os koans japoneses poderão ter facultado uma referência e um modelo de escrita inovadores para a poesia portuguesa dos anos 60 e 70.

Palavras-chave: Koan, budismo Zen, prosa poética, experimentalismo, anos 60 e 70.

Abstract: The renewal of contemporary Portuguese poetry is frequently associated with the use of a combination of different genres and different discourse typologies. Taking this into account, as well as the interaction of poetry and prose in the work of poets such as Ana Hatherly, Herberto Helder and Manuel António Pina, this paper aims to assess the extent to which Japanese koans may have provided a reference to innovative writing for the Portuguese poetry of the 60s and 70s.

Keywords: Koan, Zen Bouddhism, prose poetry, experimentalism, the sixties and the seventies.

1.

Consideremos dois textos vindos a público na década de 60. O primeiro começou por fazer parte de um preâmbulo escrito por Herberto Helder para o caderno *Poesia*

Experimental I (1964); o segundo, da autoria de Ana Hatherly, integra, desde a primeira recolha, em 1969, os volumes de *Tisanas*.

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreso ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (Helder 1994: 22-23)

Tisana 17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho. (Hatherly 2006: 24)

Publicados com poucos anos de diferença, estes dois breves textos, escritos numa prosa que não é fácil autonomizar da poesia, evidenciam muitas semelhanças temáticas, estruturais e poéticas¹. Num registo que lembra as histórias para crianças, começam ambos com um “Era uma vez...” – no caso, um pintor, um peixe, uma chave, uma criança, capazes todos eles de nos mostrarem um caminho novo, assim lhes prestemos a atenção devida. Pintor e chave rejeitam qualquer consabida epistemologia e repudiam uma condição de ser que apenas correspondesse ao que dela é esperado. Peixe e chave são exemplos de metamorfose, e conduzem-nos numa deriva surpreendente. A chave acabará transformada em carrinho por uma criança que não a vê como chave porque lhe reconhece o potencial de

transformação que a imaginação infantil ainda consente; o peixe há-de ter uma cor inesperada, aquela que lhe é conferida pelo artista. Peixe e chave mostram que é possível desfazermos a assertividade das leis e das regras, desestabilizam o domínio do *logos* e o senso comum, questionam o que pareceria óbvio e inquestionável. A saber: que uma chave seja tão-só uma chave, ou que um peixe vermelho não possa ser simultaneamente preto ou amarelo. Nestas histórias, a categorização não respeita a regra do terceiro excluído. Quando arrisca sair do bolso e lançar-se no desconhecido, a chave pode ser simultaneamente uma chave (para nós) e um carrinho (para a criança).

O pintor (o artista, o poeta) e a criança surgem, assim, muito próximos um do outro. Dão corpo à expectativa e, como agentes do porvir, apresentam a *poiesis* como princípio artístico, exemplificando uma ontologia da metamorfose. Com efeito, eles ilustram a instabilidade tanto do ponto de vista ontológico quanto do ponto de vista epistemológico; propõem que a instabilidade seja entendida como uma categoria ontológica fundamental – e também como uma poética. Em 1964, no seguimento do texto do caderno de *Poesia Experimental* em que então se inseria a pequena história do peixe que mudava de cor, Herberto Helder descrevia o gesto do artista como uma forma de “garantir a convivência com o real” (Helder 1964). Por certo, esta era uma forma de subscrever a indeterminação do sentido, a sua deriva permanente, como modo de nos relacionarmos com o mundo através da poesia e das artes em geral. De resto, o humor é, nos dois textos, um modo de ilustrar essa deriva – e também de a desdramatizar.

Entre os textos apresentados acima e os koans budistas há muitos pontos de contacto, e outros exemplos poderiam ser citados, quer entre as *Tisanas* de Ana Hatherly, quer entre os poemas em prosa herbertianos, como os de *Vocação Animal* (1971), livro que viria a incluir o texto de Herberto Helder atrás transcrito. A questão que se coloca é, então, a de perceber de que modo o conhecimento desse modelo narrativo, tão importante na tradição budista, teve impacto na poesia portuguesa; mais precisamente, importa saber de que forma ele coadjuvou o desenvolvimento de registos híbridos na poesia, quer ao nível do poema em prosa, quer ao nível de alguma poesia que, sem prescindir do verso, enveredou pela articulação entre lirismo e narratividade. Por outro lado, importa verificar que o estudo

do koan surge no contexto do interesse mais vasto de alguns poetas pelo budismo e pelo taoísmo.

Recorde-se que exactamente em 1963, isto é, no mesmo ano em que escreve o texto acima transcrito,² Herberto Helder publica *Os Passos em Volta*, livro que, segundo Nuno Júdice, “abre a possibilidade de uma comunicação entre prosa e poesia que irá ser explorada, em diversos modos, nos anos subsequentes” (Júdice 1992: 153). Esse registo intermédio, entre a narratividade do conto e a expressão de um universo intimista e imaginário que o registo autobiográfico agudiza, irá desenhar uma linha expansiva pela qual passa a renovação da poesia portuguesa, que nos 60 e 70 experimenta novos registos para o poema em prosa.

Na “Tisana 275”, Ana Hatherly perguntará: “Voltemos ao Koan. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia e a humildade” (Hatherly 2006: 110). É sintomático que, no prólogo de *A Cidade das Palavras*, título com que, em 1988, reuniu 222 Tisanas,³ Ana Hatherly recorde a influência do contexto estruturalista dos anos 60 e o assinalável avanço das ciências da linguagem sob o paradigma estrutural, ao mesmo tempo que enfatiza o estudo que então fizera dos koans budistas. Ao caracterizar a especificidade das Tisanas, a escritora esclarece:

(...) o que faz com que esses textos sejam Tisanas é, por um lado, o seu estilo de escrita e, por outro, a sua estrutura. Se o estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma, no que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen. Todas as *Tisanas*, seja qual for o seu módulo, obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan*: são sempre um acontecimento-problema-interrogação-enigma, seja ele uma situação, uma citação, um comentário, etc. Todas as *Tisanas* dizem respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que frequentemente se oferece ao leitor como um desafio.

Encontra-se nas *Tisanas* – e isso é o que grandemente contribui para as particularizar – algo dessa «indeterminação deslizante» atribuída ao ensinamento Zen, associado a uma técnica de destruição da certeza. Mas grande parte dessa consciência da «indeterminação deslizante» também decorre de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da comunicação pela linguagem, que tem por base pressupostos da linguística moderna, de cujo estudo também me ocupei. (Hatherly 1988: 7-8)

Importa não esquecer que a vertente vanguardista que Ana Hatherly assinala nos seus textos assenta na mesma consciência da “indeterminação deslizante” do sentido que os koans amplamente exemplificam em concordância com o pensamento Zen. E também será de ter presente que o conceito de significância, proposto por Kristeva nos finais da década de 60 (*Semeiotike, Recherches pour une semanalyse*, 1969), procurará captar essa mesma indeterminação, ao enfatizar o engendramento do significante no texto e a condição libertária e transgressora do sujeito em processo. Ainda a propósito do conceito de significância, vale a pena recordar o que dirá mais tarde Henri Meschonnic:

Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, em particular), produzem uma semântica específica e distinta do sentido lexical, que designo por significância: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso. Estas marcas podem situar-se a todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintácticos. No seu conjunto, elas constituem uma paradigmática e uma sintagmática que, precisamente, neutraliza a noção de nível. Contra a redução corrente do “sentido” ao lexical, a significância diz respeito a todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, destaca as séries. Assim, os significantes são tanto sintácticos quanto prosódicos. O “sentido” deixa de pertencer às palavras, lexicalmente. (...) E sendo o sentido a actividade do sujeito de enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no discurso e através do seu discurso. (Meschonnic 1982: 216-217)

É através deste mesmo conceito que podemos compreender alguns dos ensaios escritos por António Ramos Rosa ao longo da década de 60, nos quais o poeta insiste no facto de a poesia não se submeter à regra do terceiro excluído:

A imagem poética moderna restabelece a unidade na multiplicidade, recupera a riqueza da percepção original nas suas várias significações, estabelece a identidade dos contrários, cria uma nova realidade conservando, no entanto, cada termo concreto e independente. O princípio de contradição? Esse precioso instrumento será uma regra absoluta? A linguagem poética dispensa-o por inútil a este novo nível em que o imaginário e o real se identificam. (Rosa 1986: 22)

2.

Vejamos agora um koan reproduzido por Steve Heine no ensaio “Koans in the Dogen tradition: How and why Dogen does what he does with Koans”:

Na região de Chao-chou, uma velha mulher enviou ao mestre um donativo pedindo-lhe que recitasse toda a colecção de sutras budistas. Ao ouvir o pedido, o mestre levantou-se e deu uma volta à cadeira. Depois disse: “Acabo de recitar toda a colecção de sutras”.

Quando o mensageiro regressou e transmitiu à mulher a resposta de Chao-chou, ela perguntou: Pedi a Chao-chou que recitasse toda a colecção de sutras. Por que motivo ele não recitou senão metade? (Heine 2004: 16-17, tradução minha)⁴

Ana Hatherly destaca como princípio do koan budista a indeterminação que podemos ver exemplificada nesta e em muitas outras narrativas que nos conduzem à impossibilidade de decidirmos qual o sentido a atribuir, univocamente, ao episódio narrado. É essa indeterminação, ou melhor, é a experiência dessa indeterminação, que a escritora descreve, em 1988, como um “acontecimento-problema-interrogação-enigma”. E, de facto, apesar das muitas divergências dos especialistas quanto ao modo de entender o funcionamento discursivo, performativo e mesmo ritual dos koans, o reconhecimento desta indeterminação parece merecer unanimidade. Embora os koans possam confinar com as narrativas de episódios das biografias dos velhos mestres, as quais incluem frequentemente transcrições de diálogos com os discípulos, o termo *koan* parece aplicar-se apenas às narrativas que suscitam a meditação, e que são habitualmente paradoxais e acompanhadas de comentários de autoridade (cf. Foulk 2000: 27). Os “casos públicos” (é esse o sentido das palavras chinesas *kung-an*, que darão origem aos termo *koan*, no japonês, e *kongan*, no coreano) teriam esta designação precisamente por serem garantidamente concordantes com a visão dos patriarcas (Wright 2000: 200).

Não é fácil dizer o que é um koan, desde logo porque as origens desta forma textual remontam à China medieval, da qual mais tarde os koans foram levados para a Coreia (século IV) e depois para o Japão (século VI), o que corresponde a um campo de ocorrências extremamente vasto, quer em termos geográficos, quer em termos temporais. T. Griffith Foulk, orientalista muito familiarizado com o budismo Zen, lembra que, em 1931, Asahina Sogen, mestre Zen Rinzai, descrevia as funções do koan como sendo as de pôr à prova o

estado de espírito dos discípulos e de perceber se eles atingiam (ou não) a iluminação (Foulk 2000: 39). Por outro lado, os koans deveriam ainda servir para estimular o treino Zen e o esforço que ele exige, dado serem misteriosos, extraordinários e atractivos. Foulk cita, a este propósito, o mestre Asahina Sogen:

Koans are expressions in words or actions of the enlightened state of mind of people who have gained awakening through the intimate practice of Zen. Some of those words or actions are just spontaneous expressions arising from the enlightened state of mind, with no intention of showing anything to other people, but others are formulated with just such a purpose in mind. In either case, the words and actions express the enlightened state completely. But people who are not awakened yet cannot understand them, whereas awakened people react immediately – “Oh, I see” – and have no problem with them. (*Apud* Foulk 2000: 38)

Se a função primeira do koan é a de conduzir à meditação e proporcionar uma via para a iluminação (*satori*), ele não deixa todavia de obedecer a uma retórica de género – e esse é um ponto importante quando se pretende ter em conta o impacto que possa ter numa literatura ocidental, como é o caso da literatura portuguesa. Para Dale Wright, os dizeres dos koans são “typically «strange», unusual, and sometimes paradoxical from the perspective of those who have yet to achieve this state of mind” (Wright 2000: 201). Essa estranheza, acrescenta ainda o mesmo especialista, deveria sugerir a existência de uma diferença profunda entre os mestres que tinham protagonizado os casos contados, ou pronunciado as frases paradoxais, e aqueles que, pela frequência dos koans, ambicionavam agora poder ver e ouvir com os olhos e os ouvidos dos mestres. O “levar” um koan, como é comum dizer-se entre os monges, vivenciando-o exaustivamente até à apropriação singular, deveria permitir a repetição do estado de espírito que dera origem ao episódio narrado: “When we reproduce the same psychic conditions out of which the Zen masters have uttered these koans, we shall know them”, diz D. T. Susuki (*apud* Wright 2000: 200).

Há, em todo este processo de aquisição de conhecimento, muitos aspectos que as poéticas dos anos 60 e 70 não podiam deixar de considerar com interessada curiosidade, e mesmo cumplicidade. Enumerando alguns, será de destacar: 1) a reificação da linguagem enquanto acontecimento em si mesma, já que muitos dos casos narrados dizem respeito a ocorrências estritamente linguísticas que suscitam uma meditação sobre a própria linguagem

e o seu modo de funcionar; 2) o facto de a meditação sobre a linguagem intensificar a sensação de estranhamento, de deslizamento do sentido, bem como a consciência do paradoxo; 3) o modo como a atenção obsessiva dada às palavras nucleares do koan pode conduzir a um efeito de desligamento entre palavra e mundo. Para todos estes processos, facilmente encontramos equivalentes nas poéticas de tradição moderna, e muito especialmente nas actualizações já distanciadas de que essas poéticas serão objecto ao longo das décadas de 60 e 70. Pensemos no modo como as poéticas dos anos 60 procuraram determinar a especificidade de *uma* linguagem poética, susceptível de produzir a epifania; ou pensemos ainda na eficácia atribuída à imagem poética por ser capaz de gerar uma tensão e/ou revelação semântica muito semelhante ao *short cut* heurístico esperado dos koans; mas pensemos também no modo como alguns dos poetas dos anos 70 pensaram o desligamento da linguagem relativamente aos objectos por ela referenciados. Depois de citar Wittgenstein numa das epígrafes de *Os Objectos Principais* (1979), António Franco Alexandre desenvolve um tipo de discurso que passa muito perto dos efeitos paradoxais desse “manter o koan no espírito dia e noite” a que aspiram os monges (Wright 2000: 206).⁵ E o mesmo poderíamos dizer de Manuel António Pina, leitor tão atento a Wittgenstein quanto aos textos do taoísmo e do budismo.

Um aspecto que me parece particularmente importante, ao nível deste tipo de pontos de contacto, é o que podemos deduzir da seguinte reflexão de Dale S. Wright, quando fala das consequências da recorrência da meditação centrada num mesmo koan e do modo como dela pode decorrer uma inversão dos papéis de sujeito e objecto:

One form that this estrangement seems to have taken is revealed in Ch’an monks’ referring to a reversal of ordinary subject/object relations that occur in advanced koan study. In the midst of meditating on the koan as the object of contemplation, it may occur that the koan takes the subject position while the self of the practitioner experiences itself as the koan object or effect. (Wright 2000: 206)

Na medida em que transportam o ideário budista, os koans enfatizam a impermanência, o vazio, a não-dualidade e o não-eu (cf. Stephenson 2005: 478). E todas estas referências estão muito presentes não apenas nas Tisanas de Ana Hatherly, mas também na poesia de Manuel António Pina e na de António Franco Alexandre, dois poetas

vinculáveis a uma *sobremodernidade* já integradora da experiência modernista como “destino comum” e partilhado (cf. Augé 1992: 97-98) e não como vivência elitista e de excepção. Talvez este tipo de referências esteja até mais presente nestes poetas do que em Herberto Helder, autor que, como o atestam as versões de *O Bebedor Nocturno* (1968), se aproxima mais do budismo Zen em função do processo de religação e revelação evidenciado em algumas composições poéticas.

Uma das obras em que mais marcada está a presença do budismo e do taoísmo é a de Manuel António Pina. Nem sempre é fácil destrinçar o que nela provém de referências ocidentais, de Lewis Carroll a Wittgenstein, do que lhe vem do Oriente, mas a exploração dos tópicos budistas e taoístas está indubitavelmente presente. Pina é um amante de paradoxos, um desconstrutor do discurso, sempre pronto a questionar os processos de dessubjectivação: “A voz que fala, / a minha verdadeira voz de alguém, / é o silêncio que em / isto se cala?” – pergunta num poema de *Nenhum Sítio*, de 1984 (Pina 2001: 114). E num outro podemos ainda ler estes versos, que exprimem grande reserva face ao recorte que a linguagem faz no que nos dá a conhecer, analisando um contínuo que sempre lhe resiste porque as palavras inevitavelmente categorizam e separam:

(...)

O que está atrás de ti

é a tua imagem

que o Futuro persegue.

Este é um lado de tudo

e o outro é o mesmo e o outro. (Pina 2001: 87)

Apoiado numa “metodologia da dúvida” (Eiras 2002), Manuel António Pina é também um utilizador muito dubitativo do deíctico *eu*, que usa fazendo-o veicular uma elevada percentagem de vazio e incerteza. Os pontos de contacto com o esvaziamento da categoria do sujeito que os koans almejam produzir são muito visíveis em versos como estes: “Também eu (isto) não tenho história / senão a de uma ausência / entre indiferença e indiferença” (Pina 2001: 253). E têm sido muito comentados dois poemas de *Aquele Que*

Quer Morrer aos quais deu o mesmo título, “Tat tam asi” (ou seja, “isto és tu”, em sânscrito), remetendo para a noção de “todo sem limites” dos Upanishads.

Embora a poesia de Manuel António Pina não desista do sentido, da totalidade e da coincidência (termos seus, de resto), ela está em permanente confronto com o silêncio e com o vazio: “As palavras não chegam / para levar-me onde, fora / da infância está alguma coisa: / isto que quer falar // e vê e é visto”, lemos no poema “Espelho”, de *Nenhum Sítio* (*idem*: 113).

3.

Um koan não se destina a ser resolvido ou solucionado; o mais importante é que seja capaz de nos fazer entender que a questão nem sequer é essa.⁶ Quando defendem a condição performativa desta forma textual, alguns autores acentuam precisamente o facto de ser decisivo que o monge descubra a sua incapacidade de resolver o koan através da intelecção: “The koan is both an object of consciousness and the subjective activity of consciousness seeking and understanding the koan. The monk himself in his seeking is the Koan”, resume Victor Sogen Hori reportando-se ao curriculum dos monges Rinzai (Hori 2000: 288). E também Ruth Fuller Sasaki advoga uma leitura semelhante: “Koan study is a unique method of religious practice which has as its aim the bringing of the student to direct, intuitive realization of reality without recourse to the mediation of words or concepts” (*apud* Stephenson 2005: 478).

Por conseguinte, o koan abriria caminho para um exterior da linguagem, para o saber extra-linguístico que o budismo valoriza. Embora não linearmente, esse exterior é compaginável com o “de fora” de que fala Blanchot (“la pensée du dehors”) e que é revisitado por Gilles Deleuze, por exemplo no texto “La littérature et la vie”, de *Crítica e Clínica*. Nesse estudo, Deleuze fala de “visões que não são fantasmas mas verdadeiras ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem”. E resume: “Elas não estão fora da linguagem, são o de fora da linguagem” (Deleuze 2000: 16). Ora, está amplamente estudado o papel desempenhado por esse “de fora da linguagem”, e pelas múltiplas tentativas de o fazer falar, nas poéticas de tradição moderna.

Com uma certa dose de ironia, António Franco Alexandre defende algo de muito semelhante ao vazio que é procurado nos koans, em “Primeiras Moradas”, na secção 17, “Emersoniana”: “esta dependência imediata da linguagem / esta radical correspondência das coisas visíveis nunca perde o poder de afectar-nos”, escreve (Alexandre 1992: 291). Dir-se-ia que, às palavras, Franco Alexandre prefere, como tantas vezes vai sugerir, os espaços vazios, os intervalos no discurso, os pequenos silêncios que estes geram entre si. Talvez por essa razão, em *A Pequena Face* o poeta (alguém) fala como se preferisse não falar: “aproximo-me de falar, mas ambiciono / guardar o silêncio; é duvidoso que lhe agrade / a simplicidade deste paradoxo” (*idem*: 203).

Eis, pois, alguns exemplos e motivos através dos quais é possível reconhecer, nas poéticas da segunda metade do século XX, processos de experimentação discursiva que, tendo em vista a desaprendizagem das evidências e o questionamento do senso comum, são aproximáveis dos koans budistas, quer no plano do funcionamento, quer ao nível heurístico. Tanto para os poetas aqui referenciados quanto para os praticantes dos koans, era importante desestabilizar a confiança na linguagem, no sujeito e no *logos*, pelo que não é de admirar que alguns dos poetas portugueses deste período se tenham interessado de forma explícita por esta e outras formas de meditação de origem oriental.

Bibliografia

AA. VV. (1998), *The Gateless Gate* (trad. de Eiichi Sheimomissé) http://www.csudh.edu/phenom_studies/mumonkan/mumonkan.htm

Diogo, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos. Para Uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos.

Augé, Marc (1995), *Los “No Lugares” – Espacios del anonimato*, 2ª edição, Barcelona, Editorial Gedisa.

Deleuze, Gilles (2000), *Crítica e Clínica*, Lisboa, Edições Século XXI.

Eiras, Pedro (2002), “Metodologia da Dúvida”, *Relâmpago*, n.º 10, Abril: 154-156.

Fouk, T. Griffith (2000), “The Form and Function of Koan Literature”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 15-45.

Hatherly Ana (1988), *A Cidade das Palavras*, Lisboa, Quetzal.

-- (2006), *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera.

Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press.

Heine, Steve (2004), “Koans in the Dogen Tradition: How and Why Dogen Does What He Does With Koans”, *Philosophy East & West*, Vol. 54, No. 1, Janeiro: 1–19.

Helder, Herberto (1964), [prefácio] in Herberto Helder e António Aragão (org.), *Poesia Experimental I*, caderno antológico, Lisboa. Disponível em: <http://po-ex.net/sobre-o-projecto/cd-rom-da-poex-projecto?showall=&start=4>

-- (1971), *Vocação Animal*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (1996) *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Hori, Victor Sogen (2000), “Koan and Kensho in the Rinzai Zen Curriculum”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 280-315.

Júdice, Nuno (1992), *O Processo Poético*, Lisboa, INCM.

Meschonnic, Henri (1982), *Critique du Rythme*, Paris, Verdier.

Pina, Manuel António (2001), *Poesia Reunida 1974-2001*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Rosa, António Ramos (1986), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro.

Stepherson, Barry (2005), “The Koan as Ritual Performance”, *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 73, No. 2, Junho: 475–496.

Wright, Dale S. (2000), “Koan History: Transformative Language in Chinese Buddhist Thought”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 200-212.

Rosa Maria Martelo é Professora Associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas dos Séculos XIX, XX e XXI, Literatura Comparada. Nos trabalhos mais recentes, tem privilegiado o estudo da poesia contemporânea e das relações inter-artísticas (poesia/cinema). Nestas mesmas áreas, tem orientado várias dissertações de mestrado e de doutoramento. Coordena com Paulo de Medeiros (Universidade de Warwick) a rede internacional LyraCompoetics, vocacionada para o estudo das poéticas modernas e contemporâneas. Algumas publicações: *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (Campo das Letras, 1998), *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea* (Campo das Letras, 2004), *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* (Campo das Letras, 2007), *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (Assírio & Alvim, 2010 – Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (Documenta, 2012 – Prémio Eduardo Prado Coelho e Prémio PEN Clube). Organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim 2010). Tem colaboração dispersa em várias publicações colectivas, nacionais e estrangeiras, e em diversas revistas (*Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Abril*, *Tropelias*, entre outras).

NOTAS

¹ O texto de Herberto Helder foi depois incluído em “Retrato em Movimento” (1967) e é nesse conjunto que é apresentado na primeira edição de *Poesia Toda*. Reencontramo-lo depois como parte da “Dedicatória” de *Vocação Animal*, de 1971. Actualmente, está integrado em *Os Passos em Volta*, sob o título “Teoria das cores”. De edição para edição, há pequenas diferenças a assinalar, mas não são pertinentes para o estudo que aqui se pretende fazer, pelo que se transcreve a versão da 6ª edição de *Os Passos em Volta* (1996).

² 1963 é a data que acompanha este texto em *Vocação Animal* (Helder 1971: 12).

³ Além de reunir 222 Tisanas, *A Cidade das Palavras* recolhe ainda 3 Proto-tisanas e 2 Quase-Tisanas (Hatherly 1988: 105-115).

⁴ “In the district of Chao-chou, an old woman sent a message to the master with a donation and a request that he recite the entire collection of Buddhist sutras. Hearing of this, the master stepped down from his seat and walked around the chair one time. Then he said, «I have finished reciting the collection of sutras». The messenger returned to the old woman and told her what happened with Chao- chou. The old woman said, «I asked Chao-chou to recite the complete collection of sutras. Why did he recite only half the sutras?’” (Heine 2004: 16-17).

⁵ Ao analisar o livro de Franco Alexandre, Américo Lindeza Diogo ironizava acerca do carácter semanticamente deceptivo do título: “Não há Objecto, não há Principal”, dizia (Diogo 1993: 33). E de facto, o que o leitor deste livro experimenta é sobretudo a instabilidade e a indeterminação do sentido.

⁶ Veja-se o seguinte koan, identificado na célebre recolha *The Gateless Gate* como caso 7: “A monk told Joshu, «I have just entered this monastery. I beg you to teach me.» Joshu asked, «Have you eaten your rice porridge?» The monk replied, «I have.» «Then,” said Joshu, “Go and wash your bowl.» At that moment the monk was enlightened”.

Convite que fez Camões em Goa a alguns Fidalgos

Marcia Arruda Franco

Universidade de São Paulo

Resumo: O presente artigo analisa o célebre banquete de trovas que Camões ofereceu à pequena nobreza de Punhete, na sede oriental do Estado da Índia, do ponto de vista da história da sexualidade, aproximando brevemente o poeta quinhentista de Antonin Artaud, quanto à releitura das performances de Heliogabalo como ficção. Emulação renascentista híbrida das *performances* gastronômicas do efeminado imperador romano, o convite mima as formas velhas do trovadorismo palaciano ibérico (esparsa e pergunta/resposta), enaltecendo-as como trovas-iguarias num sarau homoerótico, restrito a homens fidalgos, na Goa lusíada, no terceiro quartel do século XVI.

Palavras-chave: Camões no Oriente, História da Sexualidade, Renascimento português, Camões e Artaud, Heliogabalo

Abstract: The following paper presents a reading of the famous invitation of Camões toward his fellows from Punhete, who were in Goa between 1553 and 1568, from the viewpoint of the history of sexuality, briefly associating Camões and Artaud in their interpretation of Heliogabalus' dish performances as fiction. A hybrid renescent emulation of Heliogabalus' gastronomic performances, such invitation mimes the old forms of Iberian courtly poetry to praise European skills, in sixteenth century Goa, pointing to a homoerotic *soirée*, restrict to Portuguese gentlemen from Punhete.

Keywords: Oriental Camões, History of Sexuality, Portuguese Renaissance, Camões and Artaud, Heliogabalus

A poesia com rubrica circunstancializada, ou didascália, referente à vivência indiana de Camões, nos auxilia a visualizar o seu quotidiano e o dos navegadores lusíadas nas Índias em sua primeira experiência da sociedade indiana e do modo de vida oriental. No encontro *in loco* oriental, avulta a diversa economia de costumes sexuais entre europeus e orientais. N’Os *Lusíadas*, o choque entre as sexualidades ocidental e indiana verifica-se, por exemplo, na ausência de ciúmes, na última sociedade, com a franquia das esposas entre familiares: “Somente no venéreo ajuntamento / Tem mais licença e menos regimento. // Gerais são as mulheres, mas somente / Pera os da geração de seus maridos / Ditosa condição, ditosa gente, / Que não são de ciúmes ofendidos!” (*Lus.*, VII: 40, 7-8 e 41, 1-4).

Na “Carta I mandada da India a hum amigo”, publicada nas *Rimas* (1598: 191-193), o poeta reclama das damas da terra e das portuguesas velhas que lá residem, esboçando a política de casamento entre jovens portuguesas e navegadores¹, a fim de satisfazer valores ocidentais no quotidiano do além-mar e otimizar a tarefa civilizatória de ocidentalizar o Oriente. Na carta escrita logo que chegou à Índia, Camões parece chocar-se com os costumes libidinosos das indianas, nostálgico do “rostinho de tauria”, das damas lisboenses, expressão, que, segundo Bluteau, significa, “[m]etaphoricamente, o matiz do carão em que se vem rosas misturadas com açucenas”:

Se das damas da terra q[ue]reis novas, as quais são obrigatorias a hũa carta, como marinheiros [à] festa de São F. Pero Gonçalvez: sabei *que* as Portuguesas todas ca[em] de maduras, *que* não há cabo *que* lhe tenha os pötos se lhe quiserem lançar pedaço. Pois as que a terra d[á], alem de serem derrala, fazeime m[erçê] que lhe faleis algũs amores de Petrarca, ou de Boscão, respondem vos hũa lingoagem meada de costumado a resistir as falsidades de hũ rostinho de tauria de hũa dama Lisbonense, que chia como pucarinho novo com agoa, vendose agora entre esta carne de salé que nenhum amor d[á] de si, como não chorar[á] las Mem[ó]rias de in illo tempore? Por amor de mim, que [à]s mulheres dessa terra digais de minha parte, que se querem absolutamente ter alçada com barço, & preg[ão], que não receem seis meses de m[á] vida por esse mar; que eu as espero, com procissão, & paleo revestido em pontifical, adonde estoutras senhoras lhe irão entregar as chaves da cidade, & reconhecer[ão] toda a obedi[ên]cia a que por sua muita idade s[ão] já obrigadas. (Camões 1598: 192)

Os navegadores ibéricos e europeus no exílio ultramarino esforçaram-se por transferir os costumes ocidentais e cristãos a sua experiência do Oriente, implantando a visão ocidental de mundo no dia a dia colonial. Em detrimento da corte poética a damas

refinadas, desgosta a Camões a “linguagem meada de ervilhaca”, isto é, corrompida por ervas daninhas, das mulheres indianas “de rala”, quer dizer, feitas como o pão de rala, com farinha de segunda. O comportamento sexual das indianas, “que nenhum amor [dão] de si”, se mostra na sua “carne de salé”, isto é, salgada, muito diferente do “rostinho de tauxia”, alvo e corado, das damas de Lisboa. Note-se que está em causa, apesar da promessa de compromisso, na economia amorosa de Camões, não a quantidade (o número variado) de amantes, mas a sua qualidade, que deve atender aos padrões de comportamento e de aparência europeus.

Como atestam as trovas mandadas ao vice-rei D. Francisco Coutinho, “Que diabo há tão danado”, a demanda de Fios secos, o retrato, produzidos na cadeia de Goa, as sátiras a Francisco Barreto, Camões foi preso por diversos motivos em sua vida no Oriente. Tais adversidades não o impediram de desfrutar de convívio cortês e letrado no círculo de Garcia de Orta e no desta pequena nobreza navegada de Punhete a Goa. As trovas-iguarias do banquete indiano de Camões, que remetem à fome quotidiana do poeta e de seus amigos, já tiveram os seus destinatários identificados historicamente, por Maria Clara Pereira da Costa (1989):

D. Vasco de Ataíde, irmão do vice-rei D. Luís de Ataíde[,] é o primeiro convidado para o banquete [...], sobrinho[,] por [meio do] casamento de sua tia D. Isabel de Ataíde com Simão Gonçalves da Câmara [...], senhores de Punhete[, a que se liga] por afinidade[;] os outros convidados do banquete de Goa são todos netos de D. Guiomar Freire, [...], filhos segundos da velha nobreza, [...], como D. Francisco de Melo (Sampaio) [...], filhos também segundos e terceiros, [...] da nobreza mais recente, [...], refrescada com sangue de mercadores e cristãos novos[,] como João Lopes Leitão e Heitor da Silveira. [Por fim,] D. Francisco de Almeida [...], sangue dos maiores heróis guerreiros que o Poeta cantou. (Costa 1989: 359-365)

Os convivas pertencem ou ligam-se à região do palácio de Constança Pires de Camões. Tal circunstância reforça a ideia de o banquete de trovas representar uma sociabilidade masculina de corte, a incluir uma burguesia enobrecida, viajada da Europa até a Goa portuguesa, e não uma nova prática inspirada pelos costumes indianos ou orientais na contingência do ultramar.

As relações de Camões com a antiga Punhete ou atual Constança são históricas, isto é, de fato existiram e aconteceram no século XVI, na medida em que o Poeta se aparenta, por meio de sua trisavó Constança Pires de Camões, aos Camões com casa nesta localidade, à beira do encontro entre as águas do Zêzere e do Tejo. Aí o poeta teria passado a sua juventude e o seu primeiro exílio da corte, antes mesmo de perder o seu olho direito, numa cruzada naval contra o Marrocos, segundo os relatos de seus primeiros biógrafos, no século XVII. Durante a sua vivência em Goa, entre 1553 e 1568, o “Convite que Luiz de Camões fez a uns fidalgos portugueses na Índia” dirige-se a uma pequena nobreza, ligada a Punhete, que àquele momento se encontrava na sede do Estado da Índia.

Este conjunto de trovas-iguarias tem sido referido como um banquete, um gracioso banquete, quer em rubricas editoriais quer pela crítica e historiografia literárias. Logo a expressão será homologada na crítica atual pela edição da Sá da Costa, mas já se encontrava na fortuna editorial camoniana desde o século XVII. Nomear este conjunto de trovas como banquete não deixa de ser interessante para a nossa abordagem. A expressão banquete, ao remeter para o conhecido diálogo platônico, lança o texto de Camões, como discussão humanística sobre as formas de amor, no contexto adequado ao nosso propósito, que é o de indagar a respeito da viagem de uma civilidade de corte renascentista e humanista, a ceia ou banquete, sob a emulação de Heliogabalo, o transviado imperador romano de origem síria, de Punhete a Goa, com uma constância homoerótica.

Não é novidade a constante homoerótica nas sociedades de corte, do baixo medievo aos primórdios dos Tempos modernos. Dante, no *Inferno*, XV, confirma que a sodomia era costume entre grandes letrados e clérigos: “In somma sappi che tutti fur cheri / e littenti grandi, e di gran fama / d’un peccato medesimo al mondo lerci” [“Sabe, em suma, que foram ou letrados / ou clérigos, e todos de mor fama, / e do mesmo pecado carregados”].² Em Florença, desde o século XV, como mostrou Michael Rocke (1996), com a criação e a extinção dos *Ufficiali della Notte*, tribunal especial para a jurisdição sobre os crimes do *peccato nefando*, evidenciou-se a prática consuetudinária do homoerotismo. A respeito da sodomia como hábito de longa duração entre poetas humanistas bem ilustram os célebres versos 25 e 30 a 33, da Sátira VI, de Ludovico Ariosto, dirigida a Pietro Bembo. Duzentos anos depois de Dante, ainda “lamentano la fama di sodomiti che hanno gli umanisti fra la gente comune,

che ride se sente che uno scrive poesie e dice che è pericoloso dormire con lui voltandogli la schiena”: “Senza quel vizio son pochi umanisti [...] Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena / di poesia, e poi dice: «È gran periglio / a dormir seco e volgierli la schiena».”³

Uma vez que nas biografias latinas de Heliogabalo o termo utilizado para designar os espetáculos promovidos pelo excêntrico imperador é o de convite, vale frisar que as edições das *Rimas* em 1595 e 1598 (que apresentam a mesma rubrica) usam este termo: «Cõuite que Luís de Camões fez na India, a certos fidalgos, cujos nomes aqui vão». O Cancioneiro Juromenha, que tem uma didascália mais longa, refere também o convite: «Deu o Camões um convite na Índia a huns homens fidalgos ...». Nem A. de Campos, nem Costa Pimpão, nem M. L. Saraiva mencionam o termo «banquete», mas o termo «convite» (aliás, também utilizado por Storck e por T. Braga). Em outras palavras, nesse banquete de trovas, o modelo de imperador que foi Heliogabalo é evocado para explicar o tipo de zombaria que constitui o *convite* de Camões, na segunda esparsa a Francisco de Almeida, descendente do governador de mesmo nome, aristocrata de Punhete:

Heliogabalo zombava
 Das pessoas convidadas
 E de sorte as enganava
 Que as iguarias que dava
 Vinham nos pratos pintadas
 Não temais tal travessura,
 Pois já não pode ser nova;
 Que a ceia está mui segura
 De vos não vir em pintura,
 Mas há-de vir toda em trova.

No convite aos fidalgos será emulada uma ceia de Heliogabalo, onde o que era pintura agora será arte de trovar, não apenas para repetir o passado, e sim para inová-lo. Nas trovas em questão, o exemplo antigo será imitado com o fim da superação: as “ceias pintadas” de Heliogabalo devem ser ultrapassadas pela novidade da “ceia em trova”, proposta nessa Goa lusíada, onde Camões pretende recriar o modelo do efeminado imperador. Não se trata de introduzir, como num suicídio, o modelo matriarcal da Ásia

menor na Roma antiga, mas de preencher o quotidiano em Goa com valores da cultura ocidental quinhentista, por meio do lugar-comum do banquete ou ceia de finas especiarias orientais, entre homens nobres, num elogio da arte de trovar ibérica, como instituição cultural do Ocidente. No Oriente, na ceia de Camões são servidas as formas do trovadorismo de salão para o exercício da prática renascentista de visitar o passado, emulando os convites do efeminado imperador romano, a fim de superá-los com o manjar da arte de trovar ibérica.

A arte de trovar no limiar dos Tempos Modernos foi exercida não só como um divertimento da nobreza, como um jogo de salão, mas também como uma moeda, ou um capital do poeta, que poderia trocar a sua arte por aquilo de que precisasse. A esparsa que cobra as restantes galinhas do senhor de Cascais é um exemplo evidente desta prática: a do escambo entre trova e comida, a da arte de trovar como trabalho ou ofício. O trovador vendia a sua arte para quem não sabia trovar e o mesmo fará o poeta, sendo o fim almejado pelo artista nos Tempos Modernos o de ser subsidiado por um mecenas ou protetor. Isto Camões conseguiu com muita precariedade, durante a sua vida no reino e no Oriente. O seu primeiro biógrafo diz que Camões também era culpado de não ter conseguido um mecenas à sua altura poética, pois possuía a doença da ingratidão: “Pelo que, venho a concluir que, ou sua fortuna era tão curta, [...] ou ele tinha alguma propriedade natural que afastava os homens de lhe fazerem bem, como em outros costuma causar a ingratidão, doença de que, me dizem, ele foi tocado, e assim ficam com menos culpa os nossos príncipes” (Camões 1613). Camões dedicou o poema épico a D. Sebastião, o seu destinatário. A tença dada a Camões não significa um reconhecimento (ainda que magro) do seu trabalho de poeta? Tencinha transferida à sua mãe depois de sua morte. O poema épico foi recompensado como obra cívica, e o poeta reconhecido como autor/súdito.

No século XX, alguns críticos quiseram explicar o infortúnio camoniano por uma questão étnica e de *status*, na medida em que Camões seria da baixa nobreza com sangue judeu e mouro entre os seus quatro costados. O pecado da luxúria, em geral (era amigo de mulheres e tinha o vício delas, admite Faria e Sousa), e o vício nefando dos letrados, em particular, por sua vez, explicariam o mal estar causado pelo poeta entre os seus contemporâneos e algumas de suas prisões? É legítima a analogia entre Camões e o poeta

humanista da sátira sexta de Ariosto, atrás citada, com quem não se podia dormir de costas?⁴ Camões, naquela Goa lusíada, como nos diz na “Carta mandada da Índia a um amigo”, também acima citada, onde os navegantes só encontravam indianas de rala e portuguesas descosidas, que não apreciavam o jogo da cortesia com a declamação de Boscán, Garcilaso ou Petrarca, convida alguns homens fidalgos para uma “ceia toda em trova”. Este convite, o seu conjunto de trovas-iguarias, seria uma espécie de corte homoerótica entre nobres navegadores portugueses na Índia? Um convite para que revivessem as práticas de Punhete, quando se iniciariam na arte amatória os pequenos fidalgos agora em Goa?

A vivência da sexualidade masculina coletiva na sociedade de corte parece ter incluído etapas homoeróticas grupais e consuetudinárias, na formação do cavaleiro, do clérigo, do navegante. Na sociedade de corte foi generalizado o homoerotismo, por longos períodos, como atividade virtuosa, sobretudo na juventude, durante a formação da masculinidade. Os torneios, os jogos e as disputas intelectuais de grupos masculinos, favorecendo o contato físico e a amizade homoerótica, acabam por não serem mais disputas por damas. Em outras palavras, a prática generalizada do homoerotismo nas cortes europeias fez com que surgissem formas alternativas, mais ou menos inclusivas, para o seu exercício.⁵ A fim de entender tal lógica, vale citar trecho do estudo “Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime”, de Sara Matthews-Grieco (2008: 288-9), pois nos adverte que o homoerotismo masculino encontrou vias de sociabilidade no século XVI e seguintes, para além da nobreza e sem excluir o intercuro com mulheres. Trata-se de uma nova visão do erotismo, que inclui o homoerotismo sem negar o intercuro hétero-sexual.⁶ A formação da sexualidade masculina inclui o homoerotismo oficioso como um segredo corporativo. Não há uma condenação moral à prática homoerótica mas compreensão e afeiçoamento dela como costume na formação da virilidade. A autora explica que:

[a]lgumas estruturas de sociabilidade masculina teriam contribuído para formar uma certa identidade de grupo. Os jovens encontravam-se nos banhos públicos, nas tabernas e nos albergues. Eles se encontravam nas escolas de música, de ginástica ou de esgrima e se reuniam em ateliês, farmácias e padarias, onde podiam beber e jogar longe de suas famílias. [...] Enfim existiam reuniões mais homogêneas de adolescentes e de homens jovens, amigos de um mesmo bairro ou colegas de confrarias, provenientes em geral do mundo do trabalho ou do artesanato, que tinham relações uns

com os outros, muitas vezes em grupos. Eles formavam um tipo de gangues locais, com personalidades dominantes e iniciações para os novos membros. Mas todos esses diferentes grupos faziam parte de uma mesma cultura social masculina, comportando um forte elemento homo-erótico que correspondia a etapas específicas da vida e a formas de sociabilidade, e que não excluía as relações sexuais com as mulheres.

Na sociedade de corte quinhentista, os banquetes e ceias são ocasiões de exercício da arte da conversação, nas várias acepções desta palavra então, entre grupos de homens e/ou mulheres. Na corte a damas, a promessa poética é alimentar espírito e corpo, razão e desejo anseiam por uma história de amor que ainda se define como *cuita*. No convite de Camões, a função dialógica das formas do trovadorismo áulico mima esta forma de sociabilidade, o banquete, a ceia oriental, no cotidiano lusíada em Goa, não entre damas e cavaleiros, mas entre homens fidalgos, conhecidos desde a juventude em *Punhete*. No texto das trovas-iguarias, a metáfora da arte de trovar como alimento do espírito cortês da fidalguia portuguesa em Goa desnuda a ceia em trovas como uma prática renascentista, entre popular e erudita, a emular a ceia pintada de Heliogabalo. Desta forma, trata-se de associar semanticamente a arte de trovar, o ato de comer (sem descartar as conotações eróticas de tal ato) e a ceia ficcional de Heliogabalo, na medida em que a comida pintada nos pratos, a simular o alimento natural, é substituída pela própria arte de trovar. Esta é não só praticada de viva voz no pequeno sarau restrito a homens fidalgos,⁷ mas sobretudo registrada com tinta sobre o papel.

N'Os Lusíadas, este efeminado imperador romano, Nero, Sardanapalo, ou o tirano Fálaris são maus exemplos para sugerirem a causa da não excelência de Sancho II para o reinado, pois este rei português não foi tão desonesto como imperadores pederastas ou crueis infanticidas:

Não era Sancho, não, tão desonesto
Como Nero, que um moço recebia
Por mulher e, depois, horrendo incesto
Com a mãe Agripina cometia;
Nem tão cruel às gentes e molesto
Que a cidade queimasse onde vivia;
Nem tão mau como foi Heliogabalo,

Nem como o mole Rei Sardanapalo.

Nem era o povo seu tiranizado,
Como Sicília foi de seus tiranos;
Nem tinha, como Fálaris, achado
Género de tormentos inumanos;
Mas o Reino, de altivo e costumado
A senhores em tudo soberanos,
A Rei não obedece nem consente
Que não for mais que todos excelente. (*Lus.*, III, 92)

A que desonestidade de Sancho II alude Camões, a ponto de a comparar, com diferença de grau, à desonestidade de tais figuras não exemplares da história romana?⁸

Uma breve pesquisa nos primeiros comentaristas e glossários de nomes próprios da obra camoniana nos revela o essencial sobre o significado corrente a respeito da figura de Heliogabalo para quinhentistas e seiscentistas; na *Micrologia Camoniana* há um extenso verbete bem informado. No glossário da tradução latina de *Os Lusíadas*: “Hic fuit imperator romanus effeminator omnibus hominibus de e o quamplurima narrantur”; na edição de 1670 das *Rimas de Camões*, de Lisboa, no Glossário de nomes próprios, na entrada “Helio Gabalo” repete-se a informação latina: “Emperador Romano, o mais vicioso, & afeminado homem, que houve no mundo”. “Este foy outro Emperador Romano tal como Nero, de que atrás falamos, o mais vicioso & efeminado homem que no mundo houve”, ecoa o cura Manuel Correa em seu comentário às oitavas *Lus.*, III, 92 e 93, de 1613. Nos comentários de Faria e Sousa à oitava *Lus.*, III, 92, acima citada, as ceias de Heliogabalo são vistas como geradoras de todos os vícios: “Heliogabalo: Emperador pessimo, i dado a todo genero de vicios, começando por la gula, que es la cultora de los mas torpes”. Logo quando é citado Heliogabalo, “o mais vicioso e efeminado homem que houve no mundo”, vem à baila o tema do homoerotismo, do bi-sexualismo ou da trans-sexualidade de Heliogabalo⁹, emulado naquela Goa lasciva por Camões e seus conterrâneos de Punhete, amigos dos tempos da adolescência às margens do Zêzere.

Como lista Manuel Correa, no seu comentário às estrofes que se referem a Sancho II, muitos historiadores trataram de Heliogabalo na antiguidade latina: Herodiano, Lamprídio,

Eutrópio, e mais perto do Poeta, Pero Mexia, em sua “*Historia imperial y cesárea*”, na qual não é referida a anedota mencionada nas trovas em questão. A indicação bibliográfica dada pelo cura amigo de Camões, no que respeita a *Historia Augusta*, permite encontrar a anedota em que figuram as “iguarias pintadas” referidas na esparsa a Francisco de Almeida na biografia de Heliogabalo redigida por Elius Lampridius (cap. 27), que podemos citar na tradução inglesa e no original latino disponibilizados na rede:

[4 His parasites he would serve with dinners made of glass, and at times he would send to their table only embroidered napkins with *pictures of the viands* that were set before himself, as many in number as the courses which he was to have, so that they were served only with representations made by the needle or the loom. 5 Sometimes, however, *paintings* too were displayed to them, so that they were served with the whole dinner, as it were, but were all the while tormented by hunger] (Grifos nossos, Cap. 27).

4 exhibuit parasitis cenas et de vitreis et nonnumquam tot picta mantelia in mensam mittebat, iis edulibus picta quae adponerentur, quot missus esset habiturus, ita ut de acu aut de textili pictura exhiberentur. 5 nonnumquam tamen et tabulae illis pictae exhibebantur, ita ut quasi omnia illis exhiberentur et tamen fame macerarentur.

No contexto do banquete de trovas, Heliogabalo emerge como um modelo antigo de convite e ceia que deve ser superado com a novidade dos Tempos Modernos, mas também com a triste fome real que sentiam alguns fidalgos em Goa. E será superado numa emulação trovadoresca, uma vez que não se trata apenas de uma travessura, e sim de um pequeno e novo sarau, em que a arte de trovar é dignificada como fina iguaria poética, num banquete onde tudo o que se fala ou come está na forma da redondilha. Em outras palavras, os convites de Heliogabalo são emulados nas trovas-iguarias pela compreensão da ficção implícita na brincadeira ou travessura do efeminado imperador. Citemos outro passo da sua biografia na *Historia Augusta*, que nos parece acusar o processo camoniano de emulação dos convites de Heliogabalo, por meio da teatralidade presente na arte de trovar, através da *performance*, na qual a declamação encena um grande ou pequeno espetáculo:

[9 His parasites would often be served during dessert with food made of wax or wood or ivory, sometimes of earthenware, or at times even of marble or stone; so that all that he ate himself would

be served to them too, but different in substance and only to be looked at, and all the while they would merely drink with each course and wash their hands, just as if they had really eaten.]

9 parasitis in secunda mensa saepe ceream cenam, saepe ligneam, saepe eburneam, aliquando fictilem, nonnumquam vel marmoream vel lapideam exhibuit, ita ut omnia illis exhiberentur videnda de diversa materia quae ipse cenabat, cum tantum biberent per singula fercula et manus, quasi comedissent, lavarent. (Lampridius, E., *História Augusta*, Elagabalus, Cap. 25.)

Camões conhece a biografia de Heliogabalo divulgada pela *História Augusta* e pretende ultrapassá-la ao sublinhar o carácter ficcional da ceia de Heliogabalo. No século XX, a figura deste imperador romano foi revista por Antonin Artaud, de modo muito próximo a Camões. Ambos percebem o lado lúdico destes convites. Como um novo Heliogabalo, Camões convida os fidalgos para um jogo ou uma *performance*, fazendo das esparsas espécies de “bilhetes de loteria”, cujo prêmio evidentemente faltará.

A ceia fictícia de Camões, como Artaud bem viu, sublinha como a arte e o sexo estão no centro (no cetro?) do desgoverno de Heliogabalo, que “faz do trono romano um palco de fantoches, mas introduz nele o teatro, e, com o teatro, a poesia, na casa augusta do trono de Roma, no palácio do imperador” (Artaud 1982: 90). Para o criador do teatro da crueldade, “Heliogabalo levou ao paroxismo o culto da arte, a prática do rito e da poesia entre a mais absurda magnificência” (*idem*: 104). Camões, ao convidar os pequenos fidalgos empobrecidos para uma ceia ficcional, em que o alimento são as trovas, aproxima-se ainda mais dos banquetes ficcionais de Heliogabalo, que convida “para a sua mesa os estropiados”, os “enfermos”, mostrando “um gosto inquietante pela doença e pelo doente” (*idem*: 103). Camões emula os convites de Heliogabalo por meio da *performance* trovadoresca, entendendo os espetáculos do efeminado imperador como um elogio da arte e da ficção, mais ou menos do mesmo modo como Artaud o fará séculos adiante. No sarau homoerótico, o ato da alimentação é ficcionado como o próprio ato de trovar, subvertendo o sentido próprio de comer ou alimentar-se: “E a anarquia, levada ao ponto a que Heliogabalo a leva, é poesia realizada” (*idem*: 82).

Ao longo do século XVI, a arte de trovar foi revigorada pela prática da imitação dos modelos temáticos da poesia italiana e da poesia grega e romana. A arte de trovar foi objeto de uma releitura renascentista emulativa de determinados aspectos do passado, emblemas

de uma situação presente, que cumpre entender e dignificar à luz dos antigos; no caso camoniano e português, esta comparação com os antigos romanos é um motivo de superação e de afirmação do presente lusíada. O convite para a ceia em trovas pretende emular os convites e banquetes de Heliogabalo pela inversão do excesso do devasso imperador na penúria de Camões e de alguns de seus convivas. Ora, como se atesta no convite camoniano, a arte de trovar lançou mão da referência ao passado remoto, revisitando os autores antigos por meio do trabalho dos humanistas, durante os séculos XV e XVI, de forma híbrida, sem adotar metros e formas italianistas. Em outras palavras, a adoção das novas formas e dos novos metros renascentistas não teve êxito em exterminar a prática trovadoresca empregada inclusive na emulação do passado romano. A arte de trovar soube afirmar com Camões e os seus contemporâneos a sua legitimidade criativa e social na segunda metade do século XVI, haja vista a excelência artística das redondilhas e a sua eficácia como meio de comunicação no império lusíada.

A leitura de uma série de rubricas das redondilhas palacianas camonianas impressas em 1595 nos mostra a sociabilidade intrínseca à arte de trovar no tempo de Camões. Citemos algumas recolhidas na *Antologia de Poesia Portuguesa*, de Sheila Moura Hue, cuja primeira edição é de fins de 2004: “Esparsa a um fidalgo na Índia que lhe tardava com uma camisa galante que lhe prometeu” (Hue: 88); “Trovas que mandou com um papel de alfinetes a uma dama” (*idem*: 89). Ainda citamos a rubrica às trovas de Pero de Andrade Caminha ao quarto conviva desta ceia heliogábala: “A João Lopes Leitão estando preso em sua casa por entrar uma porta a ver as damas contra a vontade de um parceiro” (*idem*: 91).

A trova é o meio de comunicação mais difundido da sociedade de corte; o trovador, nem sempre grande letrado, pode ser apenas discreto o suficiente para o jogo do salão. A arte de trovar não é propriedade de letrados, pois iletrados podem trovar de ouvido, respeitando regras de uma prática oral coletiva, transmitida pela memória, mais ou menos do mesmo modo como se preservou a cultura oral e de cordel portuguesa nas cidades históricas brasileiras. No tempo de Camões, as redondilhas são um jogo verbal e social vigoroso, hoje reduzido aos repentistas e cordelistas regionais. No século XVI, participavam do espetáculo cortês e eram também declamadas em situações do cotidiano lusíada, para servir a fins específicos, do divertimento puro ao simples recado ou cartão que acompanha

um presente. No caso da ceia toda em trova, o jogo social que caracteriza a arte de trovar como performance evidencia-se nesta curiosa emulação híbrida de Heliogabalo, quando as formas velhas do trovadorismo de salão, esparsa e pergunta e resposta, são chamadas a revisitarem o passado romano, a fim de ultrapassá-lo no presente lusíada.

A arte de trovar como metáfora do ato de comer também ganha neste contexto camoniano de emulação de Heliogabalo uma conotação de libertinagem? Trovar quer dizer achar, correr atrás da ceia, do manjar em branco excelente, da carne desfeita em leite? A arte de trovar como alimento do letrado, os convivas como seguidores de Heliogabalo? A ceia pintada do efeminado imperador será emulada pela arte de trovar como f(r)icção? Pela escrita da trova que vai na boca como um manjar (a poesia / o pênis?) em branco excelente (o papel de alta qualidade encontrado no Oriente / o sêmen)? O manjar é um prato saboroso e finíssimo da culinária do tempo de Camões, cuja significação nestas trovas parece se expandir pelas áreas semânticas aludidas.

As festas, banquetes e convites de Heliogabalo serão emulados por um sarau trovadoresco na Goa lusíada, onde quem convida é Luís de Camões. A função metalinguística do discurso é exercida em todo o banquete de trovas; de forma direta, nas esparsas a Heitor da Silveira, Francisco de Almeida, Francisco de Melo, Vasco de Ataíde, e, de forma mais sofisticada, na ficção de pergunta e resposta com Lopes Leitão, e no cardápio. O triplo sentido (culinário, erótico, metapoético) advém do emprego de homonímias e paronomásias num jogo de conotações. O cômico surge da multiplicidade de sentidos, ao serem mesclados à falta de comida, o homoerotismo coletivo entre fidalgos, e a arte de trovar.

O certo é que o convite aos fidalgos ou o dito banquete de trovas foi editado pela primeira vez em 1595, em Lisboa, e não se duvida da autoria camoniana nem do seu acontecimento enquanto espetáculo da arte de trovar. Em Goa, na corte dos vice-reis, Camões conviveu com uma elite letrada como a que convida para esta ceia, em que as trovas são as iguarias servidas a cada um dos 5 convivas, filhos segundos e terceiros da pequena e alta nobreza, como Dom Francisco de Almeida, parente do célebre governador de mesmo nome, da família dos Condes de Abrantes, e Dom Vasco de Ataíde, irmão do vice-rei Dom Luís de Ataíde. Ou ainda Francisco de Melo Sampaio, a quem Luís de Camões dedica a

derradeira esparsa-iguaria, descendente e herdeiro de Dona Guiomar de Freire, morgada de Punhete e senhora de terras.

Afirmando a comida da ceia como metafórica e lançando mão tanto do sentido literal como da conotação erótica do verbo correr, que, além do sentido próprio, pode significar o ato de ejacular, no português e no castelhano do século XVI, “a primeira iguaria foi posta a Vasco d’Ataíde, entre dous pratos, e dizia”:

Se não quereis padecer
Uma ou duas horas tristes,
Sabeis que haveis de fazer?
Volveros por dó venistes,
Que aqui não há que comer.
E posto que aqui leais
Trovinha que vos enleia,
Corrido não estejais;
Porque, por mais que corrais,
Não eis de alcançar a ceia.

Vasco de Ataíde não deve permanecer, em bom portunhol quinhentista, se já tiver corrido, pois neste caso terá de correr atrás da ceia e nunca a encontrará. Assim é melhor voltar por onde veio, ou fazer de volta o mesmo “caminho”. A primeira esparsa soa como um desconvite inicial, antes de desnudar-se o modelo de Heliogabalo na segunda esparsa, acima lida, a Francisco de Almeida.

A crítica que enfatiza o teatro cruel da fome literal de Camões encontra respaldo na terceira esparsa, dirigida a Heitor da Silveira, personagem conhecida dos leitores de Camões, que pertence ao círculo goense, com quem o Poeta tem a trova escrita em ajuda, dirigida ao vice-rei Dom Francisco Coutinho. A falta de víveres e grãos era recorrente na Índia e houve momentos em que atingiu picos, dizimando milhares de pessoas pela fome. Camões, Heitor lusitano e milhares de outros passam fome e necessidades materiais num sentido literal na composição coletiva ao vice-rei Dom Francisco Coutinho, a quem pedem ajuda financeira. Heitor da Silveira, cunhado de André Falcão de Resende, viajou de volta ao reino com Camões, mas morreu antes de desembarcar. Na esparsa-iguaria dirigida a este conviva fica-

-se sabendo que o vinho estará presente neste banquete de forma ambígua, com anfibologia, como tinta de escrever e não como vinho da Caparica. O provável é que nesta zombaria os convivas se rendessem a um vinho local como os galantes da “Zombaria aos moradores de Goa na entrada no governo de Francisco Barreto”. Além do duplo sentido dado a Caparica, vinho português e inspiração poética europeia, note-se o uso da forma papeis, segunda pessoa do plural do verbo papar, comer, e o substantivo plural papéis:

A terceira foi posta a Heitor da Silveira e dizia:

Ceia não a prepareis
Contudo, por que não minta,
Para beber achareis,
Não Caparica, mas tinta,
E mil cousas que papeis.
E vós torceis o focinho
Com esta anfibologia?
Pois sabei que a Poesia
Vos dá aqui tinta por vinho,
E papéis por iguaria.

A série de rubricas a João Lopes Leitão, poeta célebre em seu tempo, citado na obra de outros quinhentistas, ligado à pequena nobreza de Punhete, encena a escrita de trovas como iguaria poética, e se revela neste ato metalinguístico, sob os protestos risíveis de quem tem no apelido o nome de um prato bem português, o “Leitão”, proibido a judeus.¹⁰ A ambiguidade, ou anfibologia, para usar a terminologia presente na esparsa-iguaria dirigida a Heitor da Silveira, é manipulada em diversos vocábulos, cujo duplo sentido é objeto de uma atenção poética, pautada ora pela semelhança fonética ora pela etimologia, causando o riso e derivando conceitos, por um jogo de ecos e aliteraões. Como salienta Maria de Lurdes Saraiva, no último verso pode-se ler também “não há que achar”, “não há nada a ser encontrado”. Repare-se no jogo com os sentidos de cacha, tecido indiano grosseiro, e cachar, que significa fingir ou blefar:

A quarta foi posta a João Lopes Leitão, a quem o Autor mandou um moto, que vai adiante, sobre uma peça de cacha, que este mandou a uma dama:

Por que os que vos convidaram
Vosso estômago não danem
Por justa causa ordenaram,
Se trovas vos enganaram
Que trovas vos desenganem.
Vós tereis isto por tacha:
Converter tudo em trovar.
Pois se me virdes zombar,
Não cuideis, senhor, que é cacha,
Que aqui não há cachar.

Não pode escapar a referência à célebre cantiga que se relaciona a João Lopes Leitão, e ao uso erótico da palavra cacha, como hímen ou virgindade:

Cantiga

A João Lopes, Leitão, na Índia, por causa de uma peça de cacha que este mandou a uma Dama que se lhe fazia donzela

MOTO:

Se vossa dama vos dá
tudo quanto vós quisestes,
dizei: para que lhe destes
o que vos ela fez já?

VOLTAS

Sendo os restos envidados
e vós de cachas mil contos,
sabeis com quão poucos pontos
que lhos achastes quebrados.
Se o que tem isso vos dá,
vós mui bem lho merecestes,
porque, se a cacha lhe destes,
tinha-vo-la feita já.

Por sua vez, no convite em análise, na ficção de pergunta e resposta entre o autor e Lopes Leitão, no “gracioso banquete”, encena-se o teatro trovadoresco da escrita e da leitura, o fingimento se desnuda pelo emprego da palavra “finge”, e a *performance* na suposta manipulação do papel aludida na rubrica do cardápio:

Finge que responde João Lopes Leitão:

Pesar ora não de São!
Eu juro pelo Céu bento,
Se de comer me não dão,
Que eu não sou camaleão
Que m’hei-de manter do vento.

Finge que responde o autor:

Senhor, não vos agasteis,
Porque Deus vos proverá.
E se mais saber quereis,
Nas costas deste lereis
As iguarias que há.

A palavra *finge* sublinha o caráter de jogo e de ficção, no desdobramento de Camões em Lopes Leitão, numa falsa heteronímia homoerótica? A encenação da escrita como humor, a arte de trovar como alimento erótico entre homens, do gozo entre fidalgos de Punhete? Leiamos o cardápio do autor:

Vira o papel, que dizia assi:

Tendes nem migalha assada
Cousa nenhuma de molho,
E nada feito em empada,
E vento de tigelada,
Picar no dente em remolho.
De fumo tendes tassalhos,
Aves da pena que sente

Quem de fome anda doente;
Bocejar de vinho e d'alhos,
Manjar em branco excelente.

Os cinco primeiros versos sublinham a ausência de comida real na ceia dos fidalgos em Goa por meio de expressões que causam o riso, ao apontarem para a ausência de comida natural: nem migalha assada, cousa nenhuma de molho, nada feito em empada, tigelada de vento, picar no dente em remolho. Nos versos restantes afirma-se o que haverá na ceia toda em trova. Quem de fome anda doente tem, todavia, como poeta, pena de ganso para escrever e tassalhos de fumo indiano (de banguê?) para fumar? Do ponto de vista poético e lusíada, é preciso inventar a arte de trovar como alimento do corpo e do espírito, jogo cortês, ao qual se entregam, em Goa, a fidalguia e Camões, novo Heliogabalo. A emulação noturna de Camões parece render na imagem do manjar branco homenagem ao culto fálico de Heliogabalo. “Bocejar de vinhos e alhos”, “Manjar em branco excelente” (carne desfeita num molho leitoso) não faltam nas manhãs das ceias dos fidalgos portugueses em Goa. Se na ficção de diálogo com Lopes Leitão tal cardápio aponta para uma ceia performática que emula as encenações dos banquetes de Heliogabalo, em que os convivas comem o próprio ou o gozo alheio, é porque em esparsa precedente, a Francisco de Almeida, tinha sido lançado o tema homoerótico pela emulação deste imperador romano, considerado o mais “vicioso e efeminado homem que no mundo houve”.

Certamente o humor pela duplicidade de sentidos não é uma especiaria ausente deste cardápio, uma dieta para ficar doente das festas de Vênus, onde as expressões idiomáticas conotam a penúria (picar no dente) e se sucedem nos modos de apresentar a falta de comida: “Aves da pena que sente / Quem de fome anda doente”.

Este último verso foi interpretado como expressão da fome apenas física, literal e histórica, e não fome sexual ou mesmo intelectual de Camões na Índia. Entretanto o dístico aponta também para a metalinguagem, na medida em que aves da pena que sente tanto pode ser a pena de ganso para escrever, em uso, no ato da escrita, como a arte poética de Camões, na qual escrever é trasladar da alma a dor vivida. Mas também a pena pode ser a metonímia de um pássaro (o pênis?) desejoso de uma erótica menos baixa do que a das nativas de rala...

Todavia o alimento do espírito está presente nesse fino banquete entre homens fidalgos, pois são servidos com tinta, penas e papel para escrever. Neste jantar o que é servido à mesa são trovas de convivas e anfitrião, num uso concreto da arte de trovar, numa ceia homoerótica entre nobres? O que importa é tomar a arte de trovar como alimento do espírito, iguaria bem temperada, com as tintas da escrita, com ambiguidade e polissemia, isto é, acumulando a falta de comida, o significado homoerótico e o apelo metalinguístico, uma vez que o manjar desta ceia é tanto o gozo como a trova escrita no papel.

Trata-se de enaltecer a arte de trovar ibérica como forma legítima da cultura portuguesa na Índia, segundo o preceito da imitação dos antigos, com o fim de superá-los, pela novidade de encenação duma ceia, em que o que se diz em prosa sai em verso. Na esparsa a Francisco de Melo surge imagem da arte de trovar como alimento oral deste banquete com trovas na boca: o autor e os seus convivas parecem invocar Ovídio, o poeta de cetro excelente, narrador do verso, para a emulação de Heliogabalo, num sarau homoerótico, no qual se dignifica o prosaísmo da arte de trovar ibérica e portuguesa como poesia oral (como trova na boca) a ser preservada como forma de manjar (escrita sobre o branco papel). A multiplicidade de sentidos alcançada pela emulação dos convites para cear de Heliogabalo: a reunião de cear, trovar, escrever poesia e fazer sexo manual ou oral entre homens se recompõe não só pela afirmação da arte de trovar, mas pela retomada da imagem do manjar feito na boca em trovas, com que se encerra a série de trovas-iguarias:

A quinta e derradeira foi posta a Francisco de Melo, e dizia:

Dum homem, que tev'o cetro
Da veia maravilhosa,
Não foi cousa duvidosa
Que se lhe tornava em metro
O que ia a dizer em prosa.
De mim vos quero apostar
Que faça cousas mais novas
De quanto podeis cuidar:
Esta ceia, que é manjar,
Vos faça na boca em trovas.

Camões reafirma a intenção de superar a travessura presente nos convites de Heliogabalo, ao desafiar os convivas a fazerem apostas no seu virtuosismo trovadoresco, e também os incita a praticarem a arte de trovar, como um manjar que se faz na boca, não apenas como leitores do texto servido pelo Poeta, mas também trovadores, capazes de criar trovas na boca e de escrevê-las no papel oriental com aquela tinta da Caparica até o amanhecer de Goa, como se estivessem em Punhete, entre fidalgotes por ventura mais homo-erotizados pela travessia do mar e pela chocante vida sexual da mulher indiana.

Camões e os fidalgos de Punhete nos brindam com os costumes ocidentais no Oriente. As trovas nos mostram como as praticas ocidentais referentes à sexualidade masculina floresceram em solo indiano, menos ao se beneficiarem de estruturas sexuais menos rígidas dessa sociedade, do que pela reinvenção de costumes ocidentais metropolitanos na colônia ultramarina. O choque com o comportamento das nativas dignificava a prática homoerótica entre navegantes europeus nobres. Em suma, o sentido homoerótico do banquete camoniano sugere tanto o homoerotismo do autor da écloga dos faunos, como o fato de a sexualidade masculina na sociedade de corte ocidental ter-se concebido com a inclusão de fases mais ou menos secretas e recorrentes de homoerotismo corporativista, em que se praticava variações mais ou menos intrusivas da *sodomia*. Tal não excluía a prática hétero-sexual de membros de grupos socialmente integrados e hierarquizados, em sêniores e jovens, como o de clérigos, cavaleiros, navegadores, humanistas, poetas e artistas. Sem esquecer a prática contingente da sodomia *tout court* entre presos e degredados, a sodomia perfeita ou imperfeita foi generalizada entre os grupos masculinos, não apenas na filosófica Grécia antiga, mas na Idade Média e nos Tempos Modernos.

Bibliografia

- Artaud, Antonin (1982), *Heliogabalo ou o Anarquista Coroado*, trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1983), *Escritos de Antonin Artaud*, seleção e notas de Claudio Willer, Porto Alegre, L&PM.
- Barreto, Franco (1982), *Micrologia Camoniana*, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- Bluteau, D. Raphael (1712-1721), *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- Camões, Luís de (1595), *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra. (*bnp digital*)
- (1598), *Rimas de Luís de Camões acrescentadas nesta segunda impressão* Lisboa, Pedro Crasbeeck. (*cópia digital*)
- (1613), OS / LVSIADAS / DO GRANDE / LVIS DE CAMOENS / PRINCIPE DA POESIA HEROICA. / Commentados pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador synodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, natural da cidade de Eluas, Per Domingos Fernandes, Lisboa, Pedro Craesbeeck. (*bnp digital*)
- *Os Lusíadas* (1978), ed. anotada por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto.
- (1980), *Lírica Completa*, ed. de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, INCM, 3 vols.
- Costa, Maria Clara Pereira da Costa (1989), "A problemática da inserção social de Luís de Camões. Os Camões na Índia no século XVI e alguns amigos do Poeta", Lisboa, *Studia*, n.º 48: 353-368.
- Foucault, Michel (2011), *História da Sexualidade, 1, A Vontade de Saber*, São Paulo, Graal.
- Havelock Ellis, (1901), "Introduction", in *Studies in the Psychology of Sex - Sexual Inversion*. Philadelphia, F. A. Davies Company, Publishers.
- Herodian, "The reign of Heliogabalus", *Roman History*, no. 5: <<http://www.livius.org/he-hg/herodian/hre501.html>> (último acesso em 21/10/2012)
- Hue, Sheila Moura, org. (2004), *Antologia da Poesia Portuguesa, Século XVI, Camões entre os seus contemporâneos*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Lampridius, Elius (1924), "The life of Elagabalus", *História Augusta*, vol. II, Loeb Classical Library: 105-177.
- <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Historia_Augusta/Elagabalus/1*.html#18> (último acesso em 21/10/2012)
- Martín, Adrienne Laskier (2008), "The Serrana as man-eater in the *Romancero*", in *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Vanderbilt University Press: 159-165.

- Matthews-Grieco, Sara (2008) “Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime”, in *História do Corpo*, 1, *Da Renascença às Luzes*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes.
- Mattoso, José (dir.) (2011), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*, coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro, Maia, Circulo de Leitores.
- Mexia, Pero (1578), *Historia Imperial y Cesarea: en la qual en svmma se contienen las vidas y hechos de todos los Cesares, Emperadores de Roma, desde Julio Cesar hasta el Emperador Carlos Quinto*. Agora nuevamente impresa con tres tablas muy copiosas en Anvers, en casa de Pedro Bellerio, fols. 119-122. (*bnp digital*)
- Rocke, Michael (1996), *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford University Press.
- Said, E. W. (2010), *Orientalismo. O Oriente como Invenção do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Soyer, François (2012), “Introduction” and “Gender stereotypes and sexual transgressions in Early Modern Spain and Portugal”, in *Ambiguous Gender in Early Modern Spain and Portugal: Inquisitors, Doctors and the Transgression of Gender Norms*, Leiden / Boston, Brill.

Marcia Arruda Franco é professora de literatura portuguesa na Universidade de São Paulo, publicou diversos artigos nos dois lados do Atlântico, participou do *Dicionário de Camões* (2011), e escreveu os seguintes volumes em Portugal: *Sá de Miranda, um poeta no século XX* (2001); *Sá de Miranda, poeta do século de ouro* (2005); *Poesias por Francisco de Sá de Miranda* (2011), e *Camões e Garcia de Orta em Goa e em Portugal* (2012). No Brasil, organizou *Floema Sá de Miranda* (2008) e *Floema Camões* (2010) para a UESB, e, na USP, o número único de *Tágides* (2011). É colaboradora de diversos centros de pesquisa, como o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, a Universidade do Minho, a Universidade de Coimbra, a Universidade de Salamanca, entre outras.

NOTAS

¹ Vide oitavas de Camões ao vice-rei D. Constantino de Bragança, sugerindo o casamento de portuguesas órfãs e viúvas jovens com navegadores no Oriente.

² Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, tradução de Vasco Graça Moura, São Paulo, Landmark, 2003, p. 151, vv. 106 a 108.

³ Ver: <http://mondoqueer.tripod.com/nuovo/storia/testi/italiano/1517_1525_ariosto_satire.html> (último acesso em 29/06/14);

⁴ A pederastia como virtude masculina encontra-se, segundo Havelock Ellis, na obra supracitada, em grandes figuras da antiguidade grega: Alexandre, o grande, Sócrates, Sófocles, Píndaro, Fídias, Epaminondas etc.”.

⁵ Segundo diversos estudiosos da questão, o “pecado nefando” refere-se apenas à sodomia perfeita, penitenciada, vez por outra, antes do Concílio de Trento, de forma espetacular, para infundir o terror, com castração e morte de homossexuais, apenas em casos de reincidência de flagrantes e denúncias; por outro lado, formas de sodomia imperfeita foram toleradas e por vezes incentivadas por setores da sociedade e da família como transgressões menos graves e consuetudinárias: o termo sodomia imperfeita foi cunhado pela jurisprudência inquisitorial joanina, quando passou, a partir de 1553, a julgar casos de sodomia, para descrever “many forms of homosexual intercourse that did not actually involve sodomy and penetration, such as mutual masturbation or non penetrative sex with intrafemoral ejaculation” (Soyer 2012: 32), como *molícies* heterossexuais, puníveis com multas ou exílios, mais ou menos brandos. Como deixa claro Locke a respeito da Toscana quatrocentista, erradicar a sodomia seria dizimar a população masculina, uma vez que a prática era generalizada por muitas gerações. A hierarquia consuetudinária entre parceiros masculinos servia para engrandecer a masculinidade do parceiro ativo, a despeito da retórica criminal cada vez mais acirrada contra o *vício nefando*. O efeminamento do parceiro mais jovem e passivo frisa a virilidade do ativo, superlativiza a sua masculinidade, e relativiza a sua pederastia, ao inseri-la numa estrutura de poder; o ativo é um macho, moralmente apto para o casamento heterossexual na sociedade ibérica medieval e do início dos Tempos Modernos. Outros estudiosos da realidade ibérica vão na mesma direção, ao mostrarem, na leitura dos autos inquisitoriais, formas insuspeitadamente integradas de vivência do homoerotismo no passado remoto da Península Ibérica. Além dos listados na bibliografia final, outros textos sobre a matéria: M.D. Jordan (1998), *The Invention of Sodomy in Christian Theology*; Rafael Carrasco (1985), *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*; C. Berco (2007), *Sexual Hierarchies, Public Status: Men, Sodomy and Society in Spain Golden Age*, e “Producing Patriarchy. Male Sodomy and Gender in early Modern Spain”. *Journal of the History of sexuality*, 17 (2008) 351-376; Fernanda Molina, “La herejización de la sodomía en la sociedad moderna. Consideraciones teológicas y praxis inquisitorial”, *Hispana Sacra*, LXII, 126 (2010) 539-562, e R.C. Trexler (1995), *Sex and Conquest: Gendered violence, Political order in the European Conquest of the Americas*.

⁶ “The homosexual tendency appears to have flourished chiefly among warriors and warlike peoples as a military virtue and intimate friendship, passing the love to a woman, like David over Jonathan” (Havelock Ellis, 1901, 6/7).

⁷ Interessante contrastar com o célebre poema sobre o mulato ermitão, de Quevedo, em que a sodomia abertamente se pratica entre senhores e escravos como vício nefando:

¿Ermitaño tú? ¡El mulato,
oh pasajero, habita
en esta soledad la pobre ermita!
Si no eres me[n]tecató,
pon en reca[u]do el culo y arrodea
primero que te güela u que te vea;
que cabalgando reses del ganado,
entre pastores hizo el noviciado.
Y haciendo la puñeta,
estuvo amancebado con su mano,
seis años retirado en una isleta,
y después fue hortelano,
donde llevó su honra a dos mastines.
Graduó sus cojones de bacines.
Mas si acaso no quieres
arrodear, y por la ermita fueres
llevado de tu antojo,
alerta y abre el ojo.
Mas no le abras, antes has tapialle:
que abrirle, para él será brindalle.

⁸ “Homosexuality [...] is well exemplified with [...] many emperors; Julio Caesar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, [...], Trajan, Hadrian, Commodus and Heliogabalus [...] are all charged, on more or less solid evidence, with homosexual charges” (Havelock Ellis 1901: 15-16). Por que levaram embora a esposa de Sancho II e não a devolveram?

⁹ Nos *Epitaffi giocosi del' signor Gio: Francesco Loredano, e Pietro Michele, Bona, Venetia 1690 da un esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, scelta, trascrizione e note di Giovanni Dall'Orto, dois epitáfios tomam Heliogabalo como exemplo antigo de trans-sexual ou ambi-sexual. *Vide* link na nota 3, *supra*.

D'Eliogabalo

Per farmi donna, e per mutar natura
di privarmi del membro hebbi sollazzo:
ma parmi haver ancor vicino il cazzo
mentre tu leggi questa mia scrittura.

Qui giace un Heliogabalo novello
che d'huomo procurò femina farsi,
ma trovando del fatto i Fati scarsi,
non visse il poverin questa, né quello.

¹⁰ Costa (1989) afirma a ascendência judaica e cristã nova de Leitão, desse modo, o nome de família ganha a conotação de tentar despistar as suas origens étnicas, aludindo a um prato português proibido para judeus.

Grutas de Camões: Poesia Portuguesa e Orientalismo a partir da Crítica de Camilo Pessanha

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo / FAPESP - Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: "A Gruta de Camões", breve crítica de Camilo Pessanha publicada em 1924, pressupõe uma reflexão sobre o fenómeno do orientalismo na moderna poesia portuguesa. Esta nota de jornal parece colocar alguns argumentos contra a existência de tal fenómeno, uma vez que esse poeta irremediavelmente se sentiria, ao contrário do "exota", um estranho numa terra estranha e agreste, uma vez que ele não possui o poder de presentificar, no seu exílio oriental, os sinais de um Portugal forte e imperial (simbolizado por Camões), perdido no espaço e no tempo. O presente artigo defende que o que aparece nos termos de uma formulação negativa pode ser revertido em positiva, pela qual tais dificuldades, que caracterizariam o processo de ler *poeticamente* Portugal no Oriente seriam elas mesmas a característica essencial do gesto orientalista português.

Palavras-chave: Orientalismo, Poesia, Pessanha, Camões, Exotismo, Mesmidade

Abstract: "A Gruta de Camões", a critical note Camilo Pessanha published in 1924, appears at first to be framed as a reflection on the phenomenon of Orientalism in Portuguese poetry. The author, however, is unsure whether such poetry indeed exists. For him any poet writing on Portugal in the Orient, contrary to the "outlander", would feel himself condemned to be a stranger in a strange, harsh land. This paper argues that this negative outlook can be inverted to take on a positive aspect. The difficulties characterizing the *poetic* process of reading Portugal in the East – that is to say, of searching for traces of a strong, imperial Portugal now lost in time and space – would thus themselves become the essential characteristic of the Orientalist mode in Portuguese poetry.

Keywords: Orientalism, Poetry, Pessanha, Camões, Exoticism, samenes

1. Orientalismo em Portugal

É difícil falar de orientalismo em Portugal sem distinguir uma tradição muito marcada de representações culturais e literárias que se configuram sobretudo a partir da releitura oitocentista do imaginário quinhentista da Índia. Para tanto, tome-se em consideração a forma como, mais do que o Oriente, o próprio discurso orientalista em Portugal é evocado nos dois textos seguintes: o primeiro é um artigo de jornal de Camilo Pessanha, “A Gruta de Camões”, publicado pela primeira vez em *A Pátria*, de Macau, a 7 de junho de 1924; o segundo, um ensaio de Oliveira Martins (1845-1894), *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1880). São duas vias críticas para o relacionamento com um dado vocabulário: uma distanciada hermenêutica dos signos, no primeiro caso; a sua desconstrução irónica, no segundo. Considere-se o artigo de Pessanha:

Macau é o mais remoto padrão da estupenda atividade portuguesa no Oriente nesses tempos gloriosos. Note-se que digo *padrão*, padrão vivo: não digo *reliquia*. Há, com efeito, padrões mortos. São essas inscrições obliteradas em pedra, delidas pelas intempéries e de há muito esquecidas ou soterradas, que os arqueólogos vão pacientemente exumando e penivelmente decifrando, tão lamentavelmente melancólicas como as ressequidas múmias dos faraós. (Pessanha 1992: 302-303)

O texto parece propor uma hierarquia de signos, polarizada entre “reliquia” e “padrão”, visando o que se poderia designar como uma semiótica do vocabulário imperial. O imaginário da ruína, do sepulcro – cuja metonímia é aqui a múmia – opõe-se à carga signífica de “Macau”, de aberta fecundidade semiótica. De todas as vezes em que tal signo é abordado por um hermeneuta, o seu valor revela-se transparente, ao contrário das “inscrições” delidas ou das “múmias”, cuja materialidade dissolvida apenas a grande custo transmite um qualquer valor, num apagamento que recorda o que Gustavo Rubim tem vindo a designar como a *poética do vestígio*.

Já Oliveira Martins, em 1880, promove uma reflexão sobre o valor das “colónias do Oriente” que evoca o problema político em torno da sua possível alienação a outros impérios europeus. Trata-se de uma obra menos conhecida do historiador, mas decisiva como reflexão de fundo no que tange aos discursos portugueses em torno ao Oriente:

Aliená-las [Goa, Macau e Timor] formalmente seria criar sem motivo uma destas questões, em que as ocas frases dos jornais levantam uma agitação prejudicial, explorando sentimentos – o padrão das nossas conquistas, o monumento das nossas glórias, a terra de Albuquerque, a gruta de Camões, etc. Tais dizeres, sem valor económico, têm porém um valor moral, enquanto há patriotismo e sentimento de solidariedade histórica; e os estadistas, embora como críticos reconheçam o vazio das frases, têm de supor que, se há nação, tem de haver sentimentos patrióticos. (Martins 1880: 184-185)

O que interessa retirar deste excerto é a desconstrução irónica do repositório de expressões que constituem a retórica orientalista e imperial em Portugal. O autor encontra-se consciente – bem antes de Edward Said em 1978 – de que o orientalismo é um *discurso*. Como tal, ele é composto por determinado vocabulário e por consabidos tropos (“padrão”, “monumento”, “glórias”, “Albuquerque”, “gruta de Camões”), formando uma verdadeira gramática da cultura imperial portuguesa. Dela, como lembra o autor, fará uso oportuno o “estadista”, re combinando os tropos tal como um escritor o faria, de modo a conseguir direcionar a emotividade patriótica para o efeito desejado. A narrativa oficial, que o texto do historiador procura desconstruir, usa o Oriente como um construto discursivo de modo a sublinhar os seus valores morais, culturais ou até espirituais dentro do contexto do império. Pode-se afirmar que o Oriente constitui mesmo um argumentário, usado de forma a ressaltar aquela tríade de valores enquanto configuradora da atividade imperial portuguesa *in totu*.

Será, a este respeito, oportuno atender a uma reflexão de António Hespanha (1999), decisiva para a leitura do que possa ser um *orientalismo em Portugal*. O estudioso ressalta que o Oriente participa de forma decisiva no vocabulário da:

[...] demonstração e [...] inculcação doutrinárias, desde a ideologia imperial quinhentista, passando pelo messianismo quinto-imperialista de Seiscentos, até aos projetos de redenção imperialista dos finais do século passado e às amenidades luso-tropicalistas dos meados deste. (Hespanha 1999: 15)

Por outras palavras, o Oriente enforma o ideário regeneracionista de teor mítico, operativo, do ponto de vista político, no longo período apontado. Restaria saber até que ponto este discurso orientalista em Portugal pode ou não ser lido à luz do trabalho de Edward Said, tendo em conta sobretudo o clássico *Orientalism* (1978), questão à qual este

texto não pode ensaiar uma resposta consistente e que, por tal razão, será deixada para outro ensejo. O que interessa atender é a forma como a moderna poesia portuguesa se relaciona com tal discurso, de acordo com uma breve, mas densa reflexão crítica do poeta da *Clepsydra*.

2. Orientalismo e poesia portuguesa

A relação entre estes dois termos permite ser endereçada de uma forma central a partir da curta prosa crítica de Camilo Pessanha que se referiu no ponto anterior. O presente ensaio defende que “A Gruta de Camões” (1924) pressupõe uma reflexão sobre o fenómeno do orientalismo na poesia e que tal reflexão permite explicar a presença de algumas curiosas formulações de tom neorromântico que a crítica pessaniana tem abordado não sem certa dificuldade. A “Gruta de Camões” não é, contudo, um programa, mas uma *crítica*, em sentido rigoroso (talvez uma das primeiras), do fenómeno *orientalista* na poesia portuguesa. Atente-se, desde já, na passagem fundamental:

(...) a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo; e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcádio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poeta, nenhum. (Pessanha 1992: 303)

Esta aparente refutação da existência de uma poesia *exótica* de cenário oriental (como se depreende pelos nomes aludidos) surge por via da sugestão da impossibilidade, não do *exótico*, mas precisamente do seu reverso, o gesto de domiciliar-se. De tal os prosadores não necessitariam, dedicando-se a celebrar, sem problemas aparentes, “os encantos dos países exóticos”. Já aos poetas, Pessanha deixa-o claro, seria fundamental o facto de “a inspiração poética [ser] emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico” (*idem*: 320). O autor não deixa, por outro lado, de entender a poesia como atividade nuclear dos Portugueses, o que traz um problema adicional ao quadro que é traçado. Para os poetas que não se encontrariam em *casa*, afigurar-se-ia essencial a

natureza de um território como Macau que, por localizar-se no Hemisfério Norte, seria a “única terra de todo o ultramar português, em que se pode ter até certo ponto a ilusão de estar em Portugal, essencial ao exercício por portugueses da sua especial atividade imaginativa” (*idem*: 320).

A partir destes dados, o texto ganha outra luz se lido como reflexão crítica sobre as especificidades do orientalismo português em poesia,¹ exigindo a construção de alguns gestos retóricos que endereçam tal fenómeno pela negativa. O que aparece nos termos de uma formulação negativa pode ser revertido em positiva, pela qual as dificuldades que caracterizariam o processo de ler *poeticamente* Portugal no Oriente – anulando assim o efeito de exílio e permitindo a corrente poética – se tornariam elas mesmas a característica essencial do gesto orientalista português:

Os poucos [poetas] que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente, para se enternecerem (os portugueses) ante as ruínas da antiga grandeza da pátria e, sobretudo, para dar desafogo à irremediável tristeza que os punge. E se na reduzida obra poética colonial desses escritores – Tomás Ribeiro, Alberto Osório de Castro, Fernando Leal (este último nascido na Índia, mas nem por isso menos exilado ali, português como era pelo sangue e pela educação) – se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio hostil e inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas – a impressão geral de tristeza – da irremissível tristeza de todos os exílios. (*idem*: 304)

É o autor o primeiro a retirar um efeito positivo, no que toca ao caso português, da impossibilidade que enuncia, revelada afinal como produtiva. O trecho deixa claro, com efeito, que é a própria impossibilidade de *leitura* a principal tematização da poesia portuguesa que se tem debruçado sobre o Oriente: o confronto com os elementos delidos (“ruínas da antiga grandeza da pátria”) da sua presença imperial, que não traduzem senão uma ausência, uma distância. A própria distância física do Oriente em relação à Metrópole oferece um paralelo à distância temporal perante tal grandeza (“ruínas da antiga grandeza”). Esta última forma de distância será, mais adiante no texto, figurada na oposição entre “nós outros, os pigmeus” (*idem*: 320) e a figura de Camões. A poesia de Alberto Osório de Castro, a que a citação se refere de forma explícita, parece orientar a reflexão de Pessanha, na

medida em que corporiza essa eterna e penosa releitura de Portugal a partir da sua arruinada projeção oriental. A sugestão crítica presente no excerto dir-se-ia, de facto, sublinhar que é Portugal, e não o Oriente, a referência primeira do orientalismo português em poesia.

Como contraponto às dificuldades de leitura do Oriente português, que uma poesia como a de Osório de Castro revelaria, é exposta a valorização de Macau como um duplo mais eficaz de Portugal do que seriam, por exemplo, as ruínas de Velha Goa, amplamente revisitadas por Alberto Osório de Castro num livro de versos como *A Cinza dos Mirtos* (1906). Macau surge, em tal discurso, como um signo a partir do qual a leitura de Portugal se encontra mais aberta e facilitada. Daí toda a reflexão, levada a cabo em outro momento do texto, acerca do que atrás se designou como “semiótica imperial”:

Macau é o mais remoto padrão da estupenda atividade portuguesa no Oriente nesses tempos gloriosos. Note-se que digo *padrão*, padrão vivo: não digo *reliquia*. Há, com efeito, padrões mortos. São essas inscrições obliteradas em pedra, delidas pelas intempéries e de há muito esquecidas ou soterradas, que os arqueólogos vão pacientemente exumando e penivelmente decifrando, tão lamentavelmente melancólicas como as ressequidas múmias dos faraós. (Pessanha 1992: 302-303)

Note-se que o autor sublinha a ruína como característica da lírica portuguesa do Oriente: “para se enternecerem (os portugueses) ante as ruínas da antiga grandeza da pátria”. O canto “da pátria ausente” seria aquele que, não conseguindo presentificar-se inteiro nos seus resquícios, mortos – ao contrário do “padrão vivo” que é Macau – presentificar-se-ia como canto melancólico sobre as ruínas, no que as ilações românticas voltam subtilmente, por esta via, ao texto. Tal definição remete, de novo, para o registo elegíaco de um livro como *A Cinza dos Mirtos* (1906) de Osório de Castro, obra que, sem dúvida, combina enternecimento “ante as ruínas da antiga grandeza da pátria” com alguns “traços fulgurantes de exotismo”, que em tal livro irrompem. O caso deste poeta – que resgatou em Goa, enquanto arqueólogo e museólogo amador, várias antigualhas – oferece notório paralelo com o trabalho arqueológico de alguém que escreve poemas sobre um Oriente perdido, da mesma forma que “os arqueólogos vão pacientemente exumando e penivelmente decifrando” (*idem*: 303).

Assim, nas palavras do autor, não haveria, no caso português, um “exótico” pleno, leia-se: *orientalismo* pleno. O gesto de os poetas portugueses treslerem o que *lá* está, enquanto *outro*, para o lerem como *mesmo* – processo que se veria radicalizado pelo fato de a poesia ser a “especial atividade imaginativa” (*idem*: 320) dos portugueses – faz com que estes encontrem apenas uma imagem distorcida e ruínosa do “húmus do solo natal” (*idem*: 303). Tal seria bem diverso do que os “exotas” ou “exotistas” como Hearn, Moraes ou Loti – expressamente citados na passagem em causa – fariam no que toca à constante evocação da pura alteridade. É, pois, forçoso que o “orientalista” português devesse, à luz desta interpretação pessaniana, como um “não-exotista” ou um “não-orientalista”.

De resto, a noção de uma fragilidade no si e na sua extensão matricial (o torrão natal ou a casa) são dificilmente conciliáveis com a leitura que Victor Segalen propõe do “exota”. Este poeta e ensaísta francês insiste que é a partir de uma forte radicação da percepção no *si* – que se entende como essência intransmissível² –, que se confronta algo de exterior, daí nascendo a *percepção* do outro:

La sensation d'exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer. [...] Ceux-là qui sont aptes à la goûter s'en voient renforcés, augmentés, intensifiés. [...] L'exote, du creux de sa motte de terre patriarcale, appelle, désire, subodore des au-delà. (Segalen 1978: 67)

Pessanha parece passar à demonstração, no seio do próprio texto, da sua proposta crítica, operando um gesto de elisão do elemento *estranho*. É necessário, segundo o próprio indica, *simular* Portugal, elidindo da paisagem os seus elementos *exóticos*, neste caso toda uma série de indícios da presença chinesa:

[...] em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas (...), e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão da terra portuguesa. (*idem*: 303)

Esta curiosa passagem vem confirmar a leitura: a existência de uma poesia orientalista portuguesa exigiria, para Camilo Pessanha, a rasura da *alteridade* de modo a instaurar uma *mesmidade* ou *ipseidade*. Apenas por meio desta seria possível a um poeta português

escrever poesia *no* Oriente. Como sugere Rosa Perez, o orientalismo português pode ser entendido através do que aqui se designa por *mesmidade*. A tendência para a “tradução cultural” de um outro em um *mesmo*, seria, para a autora, uma (con)versão simbólica que herda a longa permanência histórica do espírito missionário da *conversão*:

[O]s portugueses iniciavam a rota da Índia em busca não da alteridade mas da semelhança, de matriz proeminentemente religiosa. Os outros, os “gentios”, foram objeto de conversão, na aceção mais ampla da palavra: religiosa, mas também social e linguística [...] para os moldes culturais da lusitanidade. O Cristianismo constituiu sem dúvida um poderoso dispositivo de tradução cultural que precedeu a conversão religiosa na consolidação do império [...] e que se revelou um dos seus elementos mais estruturantes. (Perez 2006: 15-16)

A (con)versão revela o Oriente português num desdobramento pelo qual este se figura como imagem de Portugal, o seu *duplo* signico.

Esta leitura que se acaba de propor de “A Gruta de Camões” permite recuperar a importância da problemática (neo-)romântica em Camilo Pessanha, devido ao facto de nesse texto se afigurar central a discussão do fenómeno que designa como “bucolismo” e “regionalismo”, termos que sofrem uma identificação com a própria poesia. Seriam, para o autor, modulações ou complexificações (“tendências do espírito”) da “emotividade (...) com profundas raízes no solo natal” (Pessanha 1992: 303). Tal questão é colocada no campo crítico da literatura portuguesa perante a ascensão dos Neorromantismos primonovecentistas, como comprova o inquérito literário intitulado *Literatura de Ontem, de Hoje e de Amanhã*, promovido pelo publicista monárquico Álvaro Maia (1887-1940) no *Diário de Notícias*, ao longo do ano de 1920,³ com o qual se pode supor um diálogo de algumas das proposições de Camilo Pessanha no seu ensaio. Ora, o autor não deixou de aludir às poéticas neorromânticas de perfil saudosista e integralista em outros momentos da produção escrita em torno à década de 10.⁴ Se, no texto de 1924, é sobretudo a figura de Camões que polariza o modelo da regeneração política, imperial e literária, tal não pode senão ser lido como reacção à revisitação neorromântica em torno à emergência regeneradora de um *Volksgeist* português que o poeta quinhentista simbolizou.

Deste modo, as formulações negativas do texto ecoam na própria negatividade com que o poeta se autorrepresenta como diminuído perante Camões:

[...] a terrível ação depressiva do clima e do ambiente físico e social dos países tropicais, se não tiveram poder contra a assombrosa vitalidade criadora do poeta máximo, têm-no, todavia, [...] para esterilizar em cada um de nós outros, os pigmeus que a quatro séculos de distância o contemplamos, o pouco de aptidão versificadora que algum tivesse. (*idem*: 304-305)

Tal fragilidade parece articular-se com a que o autor leu criticamente nos poetas que cita, sinalizando um “desfazimento”.⁵ Tratar-se-ia de uma perda de substância da própria poesia, figurada na incapacidade da figura autoral em ser comparada com Camões, ou mesmo em ser inscrita no texto, conforme sugere Franchetti:

Ao montar essa equação, na qual a cada momento na história da nação corresponde um tipo de poeta, Pessanha acaba por fazer, da sua obra quase inexistente, uma espécie de equivalente gorado da obra de Camões. É como se ele se representasse como um não-Camões, ou melhor, como o Camões possível nos tempos da decadência – para o qual até mesmo a evocação da grandeza do passado é um desafio. (Franchetti 2008: s/p)

A proposta crítica de Pessanha vem, pois, ao encontro da relação complexa que o orientalismo português mantém com a sua própria memória literária, muito presente na evocação da figura de Camões. Tal complexidade atravessará a ulterior poesia “orientalista” portuguesa: na inversão, de timbre decetivo, da narrativa de regresso do Oriente proposta por “Opiário” de Álvaro de Campos ou no “Camões moiro” que surge nos *Livros da Índia* (1984) de António Barahona.

Em conclusão, a natureza da poesia de Pessanha devém, ela própria, no texto de 1924, como uma duplicação do “desfazimento” temporal do orientalismo português face ao império oriental dos séculos XVI e XVII, ao ser figurada como perda radical de substância. Os tópicos neorromânticos do bucolismo e do regionalismo surgem, assim, como gestos retóricos utilizados para uma definição do efeito de deslocamento do orientalismo português. Na sua vertente poética, este último estaria destinado a encontrar no Oriente uma imagem incompleta de um Portugal que se apresenta ao sujeito como universo preservado pela memória do rural.

Bibliografia

Franchetti, Paulo (2001), *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

-- (2008), "Pessanha e a Gruta de Camões", <<http://dlcv.fflch.usp.br/node/36>> (último acesso em 25/06/2014).

Hespanha, António (1999), "O Orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX)", in *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*, organização de António Manuel Hespanha e de Ana Maria Rodrigues, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 15-37.

Martins, Joaquim Pedro Oliveira (1920), *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira [1880].

Perez, Rosa M. (2006), "Introdução", in *Os Portugueses e o Oriente – História, Itinerários, Representações*, organização de Rosa M. Perez, Lisboa, Publicações D. Quixote, 11-36.

Pessanha, Camilo (1992), *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*, edição de Daniel Pires, Macau, Instituto Português do Oriente.

-- (2012), *Correspondência, Dedicatórias e Outros Textos*, edição de Daniel Pires, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/Campinas: Editora da Unicamp.

Said, Edward (2004), *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia [1978].

Segalen, Victor (2007), *Essai sur l'Exotisme: une Esthétique du Divers*, Paris, Fata Morgana [1978].

Duarte Drumond Braga é Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (2005), mestre (2009) e Doutor (2014) em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa, com tese sobre as transformações do orientalismo em poesia portuguesa do século XX. Atuou como docente na Faculdade de Letras e é investigador do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Universidade. Atua nas áreas de Literatura Portuguesa (séculos XIX e XX) e Literatura Comparada. Foca o seu trabalho nos seguintes núcleos de pesquisa: orientalismo na literatura portuguesa, literaturas de Goa e Macau e poesia portuguesa do século XX. Organizou publicações de livros, como: *Nau-Sombra: os orientes da poesia portuguesa do século XX* (com Catarina N. de Almeida) e *O Buda e o Budismo no Ocidente e na cultura portuguesa* (com Paulo Borges). É presentemente bolsista de Pós-Doutorado da Fapesp (Brasil).

NOTAS

¹ Sobretudo se percebido a partir da confusão (neste período habitual), entre as noções críticas de *literatura colonial* – que ainda não existiria no caso português, *literatura exótica*, literaturas locais em língua portuguesa (entendidas como *literatura ultramarina*), e o ainda pouco frequente termo *orientalismo*.

² De acordo com Segalen: “Les sensations d’Exotisme et d’Individualisme sont *complémentaires*” (Segalen 1978: 43-44, itálico do autor).

³ Refletindo a conjuntura histórico-social de uma Europa sobrevivente à Grande Guerra e atemorizada pela revolução bolchevique, são as questões patriótica e regionalista as que assumem maior relevância. As escolas diretamente visadas são o Saudosismo e o Neorromantismo de pendor regionalista, representado por autores do Integralismo Lusitano.

⁴ Tal ambiguidade dir-se-ia ecoar na posição que Pessanha deixará, anos mais tarde, acerca de autores do mesmo círculo de Augusto Casimiro. Trata-se do excerto de uma carta, datada de 8 de abril de 1917, enviada de Macau a Henrique Trindade Coelho (1885-1934) a propósito de uma eventual colaboração, que nunca se chegou a verificar, para o que chama *ressurgimento nacional*: “Parece-me ter dito na minha passada que ia mandar ao Carlos Amaro uma versalhada, – modesta contribuição etc. para a obra de ressurgimento nacional em que andam empenhados o Lopes Vieira, o José de Figueiredo e o João de Barros” (Pessanha 2012: 208). A expressão “ressurgimento nacional” é, aliás, uma alusão ao movimento da Renascença Portuguesa (1912-1932), bem como uma referência mais geral ao que unia, em termos ideológicos, certos poetas e intelectuais com quem privou. Interessa, contudo, ler o “etc” como, mais do que uma marca de modéstia, um modo irónico de se distanciar das intenções daqueles autores.

⁵ O “desfazimento” é um termo usado por Franchetti (2001) para dar conta de uma perda de substância. Alberto Osório de Castro, destinatário da carta de Pessanha, coloca como epígrafe a *Exiladas* o seguinte fragmento de uma missiva de Pessanha de 1894: “Eu, que tinha saudades de quanto ia deixando, até de Barcelona, onde estive cinco dias, até de Colombo onde estive duas horas. Porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando” (Pessanha 2012: 115).

**O Feito, a Gesta e o Olhar:
o Oriente nas *Navegações* de Sophia de Mello Breyner Andresen**

Catarina Nunes de Almeida

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: Apesar do imaginário de Sophia de Mello Breyner Andresen se fixar essencialmente na mitologia clássica, o apego à temática marítima também a guiará ocasionalmente ao Oriente, ao encontro de uma cartografia histórica perdida no tempo e merecedora de um longo olhar. O êxtase desse olhar inicial é o que nos deixa, precisamente, em *Navegações* (1983), obra que escreve a partir de uma viagem a Macau, ocorrida em 1977 a convite do Conselho da Revolução, onde iria tomar parte em celebrações do Dia de Camões. Segundo a autora, foi nessa viagem que se deu o primeiro encontro com o Oriente e dessa revelação, desse subtil maravilhamento, nasceria o precioso conjunto de poemas que nos propomos analisar. Porém, o tema desse encontro não se restringe unicamente a esta obra: a escrita de Sophia convoca com frequência imagens do Oriente que nos remetem para momentos inaugurais do percurso pátrio, as quais serão também trazidas a reflexão neste estudo.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, Orientalismo Português, Poesia Contemporânea, Poética da Viagem, Poética da Navegação.

Abstract: Despite the imagery of Sophia de Mello Breyner Andresen being mainly grounded in classical mythology, the attachment to the maritime theme occasionally leads her to the East, to the encounter with a historical cartography lost in time that is worth a long gaze. The rapture of this early gaze is the one we find precisely in *Navegações* (1983), a work Andresen wrote based on a trip to Macao, which occurred in 1977, when the Council of the Revolution invited her to take part in the celebrations of the Day of Camões. According to her, the first encounter with the East took place during that trip. The precious collection of poems we propose to analyze would be born out of this revelation, this subtle wonder. Yet the theme of this encounter is

not restricted solely to this one work: Sophia's writing often conjures up pictures of the East that take us back to inaugural moments of the Portuguese national history, which will thus be brought into discussion in this study.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen, Portuguese Orientalism, Contemporary Poetry, Poetics of Travel, Poetics of Navigation.

Apesar de termos sublinhado a palavra *Navegações* no título da presente comunicação, a nossa reflexão sobre a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen pretende interpretá-las num sentido mais lato, compreendendo o tema da viagem através dos mares e não apenas a obra homónima. Será a partir desta interpretação ampla do termo “navegação” que procuraremos entender as representações do Oriente, transversais a diferentes livros da autora, e sistematizar algumas ideias que delas decorrem. Isto porque, como refere Carlos Ceia, o tema das *Navegações* revela-se de tal forma constante no percurso autoral de Sophia que o título desse livro, publicado pela primeira vez em 1983, podia bem servir “para intitular toda a sua obra poética” (Ceia 1996: 62). Mas é Sophia quem o justifica melhor do que ninguém, como atesta o discurso proferido na entrega do Prémio que o livro lhe valeu em 1984, o qual passou a figurar como uma espécie de prefácio às suas mais recentes edições: “Para mim o tema das *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos” (Andresen 1983: 42).

Como sabemos, a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen caracteriza-se pela recorrência de um conjunto homogéneo de tópicos, entre os quais o mar ou a praia, lugar onde a terra se une ao mar, assumem particular predilecção. Espaço redentor e de expansão do humano, espaço genésico e fecundo, de depuração corpórea e espiritual, tão favorável à procura órfica, é sobretudo através do mar que nos poemas de Sophia se dá o encontro do Eu com o Eu, encontro que compreende não só as memórias de infância e de juventude, mas também a possibilidade de evasão espacial e temporal, de ligação a uma hélade mítica e a todo um passado pátrio configurado na grande aventura descobrimentista. Em suma, ele representa a grande oportunidade de adesão ao infinito.

Subscrevendo as palavras de Silvina Rodrigues Lopes, “[e]ntre os limites do individual e o sem-fim em que [o mar] se recorta flui aquilo que liga o visível ao invisível”. Sophia faz uso desse poder redentor do mar como “aparição do eterno”, sobretudo através da imagem do seu contínuo movimento, da sua “qualidade de presença para além do presente” (Lopes 1990: 22). Assim, a conotação positiva do elemento mar é, desde cedo, inequívoca e talvez por isso não exista nos poemas um desenvolvimento objectivo do naufrágio e das desventuras marítimas. Porque o mar não só se apresenta como pátria onírica, manancial do sonho, como configura um espaço de subsistência do humano, espaço de sobrevivência e de convivência desde o princípio dos tempos, do mesmo modo que representa um além-vida, onde o sujeito lírico deposita as esperanças de um renascimento simbólico (não apenas pessoal, mas também colectivo). Em *L’Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard acaba por associar a imagem das águas a esta mesma simbologia: “On comprend donc que l’eau pure, que l’eau-substance, que l’eau en soi puisse prendre, aux yeux de certaines imaginations, la place d’une matière primordiale. Elle apparaît alors comme une sorte de substance des substances pour laquelle toutes les autres substances sont des attributs. [...] L’eau, dans son symbolisme, sait tout réunir” (Bachelard 1942: 202-203). Numa simbologia desta natureza, o negativo do mar ou o essencial da tradição trágico-marítima tendem, pois, a ser recusados em absoluto. Remetendo para a introdução de Eduardo Lourenço a uma *Antologia* da autora publicada em 1975, Eduardo Prado Coelho reafirma que a poesia de Sophia se apresenta assim como o contraponto de “uma tradição de negatividade e intermináveis dialécticas de consciência”, inflectindo “no sentido de uma *positividade original*, canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efémero e etéreo, numa identificação imediata com o coração do mundo” (Coelho 1984: 110; itálico do autor). O mar é para Sophia a metáfora da liberdade e a navegação e, ainda, a metáfora do curso existencial e criativo do Homem. Remetendo para a obra de Hans Blumenberg, *Schiffbruch Mit Zuschauer*,¹ Silvina Rodrigues Lopes interpreta com grande lucidez o sentido desta segunda metáfora na obra da autora:

Desde os primórdios da civilização ocidental que a metáfora da navegação é um dos núcleos centrais do pensamento da existência. [...] Literária desde sempre, a metáfora da navegação insiste nos textos filosóficos ou ensaísticos como sendo a própria necessidade de o pensamento ir além do conceito e da

rigidez da abstracção, mergulhar no oceano desconhecido e retirar da profundidade e do ilimitado das figuras aquilo que são evidências súbitas. [...]

[A] poesia surge de um antes do mundo, surge do caos, do turbilhão de forças que converte em formas. [...] A dualidade que estrutura as paixões humanas (e que faz do tempo histórico um «tempo dividido» onde o conflito é determinante) encontra a possibilidade de harmonia, de estabilidade, de acesso à serenidade da forma, numa figuração em que a transparência é suportada por um fundo obscuro que não é tanto o estranho e o terrível enquanto tais mas o próprio devir, o potencial da metamorfose. É isso que permite compreender que o mar seja, por um lado, espelho da existência e, por outro, o seu risco, os perigos a enfrentar, a sedução que chama o indivíduo para a sua perda. A metáfora da navegação ganha assim, como observa Blumenberg, o sentido de um posicionamento no mundo. (Lopes 1990: 21, 23)

A configuração de uma estética particular associada ao mar, que alguns estudos críticos da obra de Sophia têm designado precisamente por “poética da navegação” ou “poética do espanto”, pode ser entrevista desde logo no segundo livro da autora, *Dia do Mar* (1947), sobretudo na terceira parte da obra, cujo título do primeiro poema é já *Navegação* (Andresen 1947: 37). É nesta obra que a autora nos dá os primeiros sinais de uma adesão – embora subtil – à tradição que Manuel Frias Martins, na obra *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984*, designa por “cânone mitológico nacional”, que corresponde a um longo processo de interpretação de Portugal, que incide preferencialmente sobre os temas da Lusitanidade, do Sebastianismo, do Quinto Império e da figura simbólica de Camões (Martins 1986: 58). A obra de Sophia não ficará à margem desse “cânone” e será também por via desse processo de interpretação de Portugal que o Oriente, ou a viagem marítima de Descoberta, passarão a figurar como tropos relevantes da sua escrita.

A construção mítica do Oriente, enquanto lugar genésico ou paraíso perdido, remonta, como se sabe, às representações lendárias da Idade Média e assume particular importância durante o Romantismo, onde a pesquisa científica, filosófica e literária pelas origens e pela sistematização das diferentes raças e civilizações apresenta um fundo imperialista inequívoco que irá deflagrar, em pleno século XX, nos projectos coloniais europeus. Porém, o desejado encontro com o éden perdido na obra de Sophia, algumas vezes associado metaforicamente ao Oriente (outras vezes à Grécia Antiga), parece

configurar uma procura distinta, que rejeita à partida a evocação de projectos colectivos e imperiais.

Numa primeira leitura, podemos afirmar, em consonância com Nuno Júdice, que “a única aventura é a que decorre do sujeito na plena assunção solitária do Eu, frente a esse dia nascente, ‘dia do mar’, em que o mundo deserto é o único interlocutor dessa voz em busca de perfeição” (Júdice 2005: 101). Seguindo esta perspectiva, o Oriente ou a Grécia surgem como lugares primordiais, lugares silenciosos, onde nada ainda foi nomeado e onde ainda é permitida ao sujeito uma simbiose pura com os elementos. O encontro com a pureza dos primórdios e o desejo de transcender o seu próprio tempo histórico e pessoal constituem as ideias fundamentais desta linha poética, que restaura uma tradição iniciática de contacto directo com a natureza, de ruptura com o presente e de digressão órfica na procura das origens: “Construído sob o signo da renovação, o texto poético desenvolve-se no sentido de recuperar o momento sagrado das origens quando o homem gozava da beatitude dos primórdios. (...) Se o desejo é recuperar a beatitude dos primórdios – perdida num passado remoto – faz-se necessária uma purificação, no presente” (Vasconcellos 1980: 66; sublinhado da autora). Assim, podemos considerar que as imagens do Oriente em Sophia surgem como uma consequência daquilo que Jacinto do Prado Coelho designa por “historização do exílio”, a qual, a partir de uma determinada fase, “produz uma inesperada coincidência entre o espaço do poema e o espaço do país” (Coelho 1984: 126) – a temática do exílio,² que se reflecte numa necessidade de recomeço e numa busca pelas origens civilizacionais, encontra então diversos pontos de ligação com o Oriente, que surge aqui como o contraponto, a imagem mítica de um reino individualizado.

O equilíbrio com o primitivo, com o tempo da criação do mundo, permite à poeta escutar – como pela primeira vez – a voz das coisas, apurar a sua existência: “A expressão *‘sirvo para que as coisas se vejam’* é denotadora da funcionalidade do sujeito lírico como filtro da visão do mundo, o que enriquece o universo da funcionalidade e organização da palavra poética de Sophia” (Langrouva 2002: 47; itálico da autora). É neste sentido que a sua linguagem se define como substantiva. Nomear é (des)coisificar o mundo, mas a ideia de criação – da experiência genésica da criação –, que está no centro desta poética, não se revê apenas na possibilidade de observar para depois atribuir nomes, isto é, num ver para dizer; é

precisamente o inverso – Sophia regressa, à sua maneira, à sentença evangélica de que “no princípio era o Verbo”. Através da viagem ao início dos tempos, através da visão primordial, é concedida à poeta a possibilidade de nomear pela primeira vez, dizer pela primeira vez para que pela primeira vez as coisas se vejam.

É aqui que a epopeia e a poética da viagem se cruzam com aquilo que Sophia designa por “veemência do visível” (Andresen 1983: 15). Silvina Rodrigues Lopes fala-nos de “uma glorificação do visível que toma como modelo a navegação e a descoberta”, uma glorificação que “valoriza sobretudo o súbito”. Subscrevendo as palavras da autora, aquilo que vamos encontrar em vários poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma “homologia entre o movimento das descobertas e a escrita da poesia”. O acto de nomear é assumido como algo comum à poesia e à descoberta, “[e]m ambos os casos a nomeação é acesso à verdade do mundo que se reconhece nesse gesto que o faz surgir” (Lopes 1990: 24-25). Sophia *diz para ver* (Andresen 1983: 7), ou seja, para a poeta os lugares não existem antes de se chegar até eles, antes de serem ditos – exercício que resulta numa espécie de *nomeio*, *logo existe*. Como refere ainda Silvina Rodrigues Lopes num outro texto, do conjunto de ensaios *Exercícios de Aproximação*, esse é na verdade “o princípio de todas as ficções”, mas é também o princípio da “verdade da percepção”: “Não é da verdade como adequação do nome à coisa que aqui se trata, mas da justeza do dizer. O dizer justo é o dizer que atinge/produz o sentimento-efeito de proximidade ou do apresentar-se, indicado pelo recurso muito frequente aos presentificadores gramaticais – ‘Eis’, ‘aqui’ [...]” (Lopes 2003: 63). Luís Miguel Nava também nos oferece uma reflexão interessante a propósito desta ideia de *dizer para ver*:

Sophia não diz que escreve, diz que diz. A sua palavra assume-se como oral [...] e, além disso, como narrativa [...]. Essa aliança entre a dicção e a visão é reforçada por um processo, bastante comum na poesia clássica, através do qual se simula dar a ver, mostrar: trata-se, na realidade, de através do uso de advérbios como “aqui” ou “ali” fingir que o que se nomeia está ao alcance dos olhos tanto de quem fala ou escreve como de quem escuta ou lê. (Nava 2004: 176)

Este processo de escrita, que ora aproxima a palavra da oralidade, ora lhe confere um registo mais narrativo, converge não só com a épica camoniana, mas também com a tradição cronística da expansão e os velhos relatos de viagens. Daí que, em diferentes obras

de Sophia, o sujeito poético se apresente como um marinheiro que enfrenta “o espanto do nunca visto” (Langrouva 2002: 46) e, ante cada visão, nomeia as coisas que elas nasçam. A poética da viagem no espaço do Mediterrâneo equilibra-se, de livro para livro, com o entusiasmo e o maravilhamento da navegação no Atlântico e no Índico. Poemas dos primeiros livros, das décadas de 1950 e 1960, colocam-nos já perante uma espécie de nostalgia da epopeia, uma epopeia interior, numa época de repressão política em que se aspirava já a um movimento colectivo de renovação do país. É possível reconhecer aqui um desenvolvimento efectivo do já citado “cânone mitológico nacional”, que passa por uma apropriação subtil da metáfora sebastianista (em poemas como “Espera”, onde o sujeito poético aguarda expectante a aparição de alguém do nevoeiro), por uma tomada de consciência sobre a Lusitanidade (através da convocação de imagens de um país em decadência – não tanto pelo passado áureo que ficou irremediavelmente para trás, não tanto pelo Império que Portugal foi e já não é, mas sobretudo pelo presente de nojo e de angústia, que representa a noite dos tempos e a não-viagem), pela demanda quinto-imperialista de um novo mundo (de uma nova utopia civilizacional onde a humanidade pudesse prosperar) e, por último, pela presença da figura de Camões (que propicia essa nostalgia da epopeia, “essa nostalgia de ser mastro” (Andresen 1950: 69) e de percorrer os mares). Assim, pelo poder da memória, a viagem real e concreta suscita outras, que fazem parte de um património colectivo. Naturalmente, os ecos intertextuais com a épica de Camões, com quem Sophia partilha o desejo de cantar a gesta de um povo que encontrou no mar o seu destino. Esse espírito aventureiro também explica as conotações positivas associadas à ideia de deriva.

A questão das heranças literárias é, de facto, inestimável no contexto da obra de Sophia, principalmente quando nos detemos na poética da navegação. O exercício da memória histórico-literária vai corroborando as visões, conferindo paradoxalmente actualidade e ancestralidade à viagem. No fundo, Sophia ensaia nas suas obras, à semelhança de outros autores contemporâneos, uma descoberta do espaço a partir das primeiras notícias que dele houve. Mais do que atender à fonte contemporânea, presta-se assim homenagem ao primeiro encontro com o Oriente ainda tocado pelo deslumbre e pelo gosto a novo. A passagem da “grande porta do Oriente” impôs (e impõe) um novo

entendimento do espaço, mas também um novo entendimento do tempo, no sentido em que assinala o nascimento do Novo Mundo e a rectificação do Velho Mundo – representa mais do que um marco para a História, ela funda uma medida na descoberta do homem pelo homem e, mais do que nunca, volta a unir o percurso do humano à instância do divino. No entanto, como observa Luís Miguel Nava, apesar de os poemas de *Navegações* se inserirem “numa linhagem de obras a que tal facto histórico tem servido de tema, como *Os Lusíadas* ou a *Mensagem* de Pessoa [...], a interpretação e o tratamento que Sophia lhe dá afastam-na dos seus predecessores”:

Dir-se-ia mesmo que este episódio da História nacional se limita aqui a emprestar um substrato histórico a um discurso que em tudo se mantém fiel à poética subjacente a toda a obra de Sophia. À transcendência de um império que Pessoa não podia situar já no plano histórico, Sophia contrapõe uma aventura radicada no contacto com um mundo encarado como imanência pura e na capacidade de o homem se deixar maravilhar por um real que excede todas as expectativas. O *eu*, que nestes poemas [da obra *Navegações*] oscila entre uma entidade exterior ao narrado e uma entidade participante no narrado (como o de alguém que se contasse entre os marinheiros que tomaram parte nas expedições e a quem parece aludir o *nós* em que frequentemente se converte), em ambos os casos se anula perante um mundo cuja simples manifestação, numa nudez desprovida de qualquer adorno psicológico ou retórico, é imediatamente apreendida como um excesso. (Nava 2002: 174; itálico do autor)

À semelhança da épica camoniana e da tradição cronística da expansão, o olhar do marinheiro, em *Navegações*, é o de um sujeito que conta “o que viu, sem estar seguro sobre a fronteira entre o erro, a errância e o descobrimento” (Langrouva 2002: 64). Na origem desta obra está a realização de uma viagem a Macau, ocorrida em 1977 a convite do Conselho da Revolução, onde Sophia iria tomar parte nas celebrações do Dia de Camões. Todo o poema se constitui, pois, como verbalização das impressões dessa viagem, dessa primeira apreensão do Oriente. É, por isso mesmo, um poema que descreve, que narra e que nomeia, onde o sujeito da enunciação nos dá conta daquilo que vê, dos espaços percorridos, dos momentos vividos, dos olhares trocados, enfim, das emoções experimentadas desde o levantar da âncora no porto de Lisboa. Precisamente por se tratar de um poema onde a narração, a descrição e a introspecção se conjugam, damos conta da

existência de diferentes registos discursivos. A linguagem aproxima-se sempre que possível do dizer antigo, procura imitá-lo até certo ponto, sendo que muitas das descrições tomam por modelo os próprios relatos dos cronistas, as cartas, os tratados. Helena Langrouva, a propósito da poética do espaço e da viagem em Sophia de Mello Breyner Andresen, num desenvolvido ensaio publicado em dois volumes da *Revista Brotéria*, afirma que:

O espaço que filtra pelo seu olhar de navegante, integrado num grupo, ou capitão [...] e narrador, [...] é o espaço do Outro das costas e mares de África [...] e Ásia [...]. É o espaço da dificuldade de entendimento das línguas locais [...], da presença de armas locais [...], do deslumbramento perante o Outro. Na anáfora de «vi», na maioria dos versos, ecoa a narração da tromba marítima e do fogo-de-santelmo de *Os Lusíadas* [...], sem esquecer a metáfora de ver o impossível, do imaginário clássico [...].
(*idem*: 64-65)

São ainda de considerar os momentos em que a narração assume uma vertente mais crítica, de condenação de certas acções dos homens, lembrando, como vários estudos têm interpretado (Barbosa 2001: 76), a voz da famosa personagem do Velho do Restelo. Em Sophia, a poética da viagem ao Oriente constitui, pois, uma síntese de leituras e de “outras” visões desse mundo maravilhoso. Estamos, sem dúvida, perante uma Sophia leitora de Camões, mas também de outros narradores de achamentos, como Pêro Vaz de Caminha, ou narradores de errâncias, como Fernão Mendes Pinto. Não obstante o apego a heranças literárias quinhentistas e seiscentistas, Luís Miguel Nava reconhece em Sophia, sobretudo, uma “cronista às avessas”: “dado que o que em cada encontro se celebra é justamente a intensidade com que o real se furta à contingência histórica e se procede à abolição do tempo”, o que faz da autora “uma cronista, em suma, do que em cada momento há de *inicial*” (Nava 2004: 175; itálico do autor).

Entretanto, o elemento mar surge em Sophia como veículo do recomeço – meio concedido ao Homem para satisfazer um eterno retorno, não só espacial, mas também temporal: “Assim pudesse o tempo regressar / Recomeçarmos sempre como o mar”, escreve num poema de *Musa, Para Ernesto Veiga de Oliveira no Dia da sua Morte* (Andresen 1994: 18). Mas já em *Livro Sexto* a repetição anafórica da forma verbal “ressurgiremos”, que dá título ao seu conhecido poema, implica a afirmação de uma ausência, de um apagamento que se dá em determinado momento, e de um conseqüente retorno, de um regresso desse

sujeito colectivo já limpo e depurado – sujeito colectivo que podemos assumir como toda a humanidade – para enfrentar de novo o real, “para olhar a terra de frente / Na luz limpa de Creta” (Andresen 1962: 25). Esse reencontro contínuo, consonântico e desejado com a Grécia, símbolo do começo do mundo, será de livro para livro alargado a outros promontórios do Sul, como o Algarve e, já transpondo o hemisfério, o Oriente, ele próprio ligado a essa mesma simbologia. Porque a necessidade de recomeçar leva também a uma procura pelas origens civilizacionais, as quais identificamos facilmente com as representações de Goa que percorrem alguns poemas de Sophia.

O Sul – seja ele feito à imagem do Algarve ou das Índias que houve – surge todo ele como um Oriente que contrasta com um Ocidente em decadência, que muitas vezes a poeta identifica com o quotidiano comezinho da cidade, enquadrado num presente opressivo e ameaçador. É sempre esse Sul da vida o espaço por excelência da liberdade criadora, pátria edénica e luminosa, íntegra e originária que tanto se aproxima do exemplo da Grécia Antiga, aliás, que se separa dela apenas pela curta distância das águas. O Sul permite a experiência de um horizonte todo a descoberto, sem a presença das tortuosas *Grades* que o último capítulo do *Livro Sexto* já denuncia. Com efeito, no poema *VIII* da sequência *Deriva*, inserida na obra *Navegações*, é bem clara a aparição de referências gregas mesmo dentro desse espaço edénico longínquo que é o Oriente, quando o sujeito afirma: “Vi o rosto de Eurydice das neblinas” (Andresen 1983: 28).

Simultaneamente, talvez seja interessante lembrar que, mesmo antes da expansão marítima, o mito do Éden terrestre era identificado em termos geográficos com o Oriente. Mas não só: a par dele, outros mitos remeteram para aquele que representava o espaço de todas as fantasias. Dentro desta diversidade, é importante destacar o mito do Preste João das Índias (que se desenvolveu a partir da apócrifa *Carta do Preste João*, difundida no Ocidente entre 1155 e 1175). Este mito depressa se transforma numa das mais significativas projecções do Oriente, não só pela sua durabilidade no imaginário colectivo europeu, mas sobretudo pela sua influência (co-responsabilidade, até) nos esforços expansionistas ainda antes do século XV. Ora, em *Navegações*, o sujeito está claramente comprometido com toda a dimensão mitológica que o precede, e nunca dela se distancia ao longo da sua demanda, até porque assume que: “Só do Preste João não vi sinais” (*idem*: 28).

Entretanto, é ainda possível reter outra representação mítica do Oriente, decorrente da tradição antiga, que é convocada com frequência nesta obra: a imagem do Oriente como terra de todas as abundâncias, onde o sujeito não só viu “prodígios espantos maravilhas”, mas “Oiro também pairando à flor das ondas finas / E o diverso fulgor de outros metais” e viu “pérolas e conchas e corais” (*idem*: 28). Como atenta João Rui de Sousa numa das primeiras recensões à obra, publicada na *Revista Colóquio / Letras*, em três momentos distintos encontramos a referência às safiras para descrever a exuberância e a riqueza da paisagem (Sousa 1984: 90): deparamo-nos, pois, com “safiras azuis no mar luzente” (Andresen 1983: 12), com “[o] doce azul de Oriente e de safiras” (*idem*: 14) e com “lagunas azuis como safiras” (*idem*: 28). Ora, numa primeira aceção, podíamos considerar que estamos perante um fenómeno semelhante ao que Roland Barthes designa por “mythe actuel de l’exotisme” – e quando subscrevo “actual”, entendo contemporâneo aos livros de Sophia.

Em *Mythologies*, através da recensão crítica ao filme *Continent perdu*, Barthes tece algumas ideias interessantes sobre esse mesmo mito, que podem participar da nossa leitura a propósito da forma como a poeta se vai progressivamente aproximando do imaginário oriental e o representa. Sobre o filme, Barthes refere o seguinte: “La pénétration de l’Orient n’est jamais rien d’autre pour eux qu’un petit tour de bateau sur une mer d’azur, dans un soleil essentiel. Et cet Orient [...] on le voit ici tout aplati, poncé et colorié comme une carte postale démodée”. De acordo com Barthes: “[C]olorier le monde c’est toujours un moyen de le nier [...]. Privé de toute substance, repoussé dans la couleur, désincarné par le luxe même des ‘images’, l’Orient est prêt pour l’opération d’escamotage” (1957: 163).

De facto, os primeiros vislumbres do Oriente em Sophia parecem encontrar nas palavras de Barthes a sua missão: ilustrar a Natureza – “[L]es rites, les faits de culture ne sont jamais mis en rapport avec un ordre historique particulier, avec un statut économique ou social explicite, mais seulement avec les grandes forme neutres des lieux communs cosmiques (saisons, tempêtes, mort, etc.). [...] En somme l’exotisme révèle bien ici sa justification profonde, qui est de nier toute situation de l’Histoire” (*idem*: 164-165). Esta reflexão poderia ajustar-se, de certo modo, à poética de Sophia e à apreensão que faz do Oriente, não fosse o caso de parte da poesia portuguesa contemporânea – e Sophia é uma

poeta que nunca subtrai a sua identidade pátria – ser inseparável do já referido processo de interpretação de Portugal. Este processo, em Sophia, intensifica-se com a aproximação ao imaginário oriental, constituindo a viagem – seja ela simbólica ou real – a chave-mestra do impulso lírico. A redescoberta do Oriente torna-se num verdadeiro exercício de amplitude estética: alegoriza uma aprendizagem do olhar e inaugura itinerários íntimos, entre o vivido e o sonhado. Assim, mais do que uma operação de escamoteio, onde todas as imagens nos inebriam e quase nenhuma nos causa verdadeira estranheza, Sophia na realidade parece pôr em contraste, através de um exotismo que à primeira vista se pode afigurar excessivo, dois tempos e dois mundos claramente opostos. Tudo, entre essas duas realidades, é posto em evidência pelas suas dissemelhanças, jamais o contrário. Assim, em vez de tomar partido pelo *seu* tempo e pelo *seu* mundo, como é apanágio do exotismo descrito por Barthes, e que segue a linha do *Orientalismo* de Edward Said, (um exotismo que facilmente reconheceríamos em poemas isolados de Sophia, não sendo tomada em conta uma leitura conjunta da sua obra), a poeta, na realidade, parece ir ao encontro do Oriente como matriz edénica e, ainda, como exemplo da perseverança de um povo (mais no sentido de se predispor à aventura do que propriamente à conquista). Logo, o Oriente figura como símbolo maior da História de Portugal, mas a sua evocação não é apenas um modo de enaltecer e elogiar o passado, é sobretudo uma apologia de um novo tempo e de um novo mundo. É a denúncia de um presente desfigurado e cinzento que leva a poeta a colorir esse outro mundo, que quase sempre identifica com a Grécia, mas que a partir de certa altura parece ressurgir de uma outra epopeia (o poema “Marinheiro Sem Mar”, da colectânea *Mar Novo*, reflecte já a apologia de uma nova epopeia colectiva, de um ressurgimento desse para quem o mar guardava “um reino puro” e que urge recuperar: “Porque ele se perdeu do que era eterno / E separou o seu corpo da unidade / E se entregou ao tempo dividido / Das ruas sem piedade” (Andresen 1958: 14-16)). É aqui que Sophia passa a cruzar a sua escrita com *Os Lusíadas* e a *Mensagem*, prestando-lhes a justa homenagem. Como acontece com outros autores contemporâneos, a representação do Oriente, em Sophia, é desencadeada numa primeira fase através de uma revisitação do percurso biográfico de Camões, que tanto se cruzou com aquele espaço: a primeira referência explícita a esse cenário mítico, construído a

partir da imaginação, surge no poema “Gruta de Camões” (Andresen 1947: 41), do livro *Dia do Mar*.

De facto, em Sophia, podemos dar conta de uma tentativa de alargar o mundo segundo os padrões que percorrem longamente a tradição literária ocidental, os quais vão beber sem dúvida à Antiguidade Clássica, sob a forma da viagem à deriva ou da livre navegação dos mares, mas que encontram também inúmeros ecos no próprio Romantismo, e mais tarde no Simbolismo, pela vertente onírica da viagem como forma de evasão ou plano místico de infinito.³ Em suma, a poética da navegação, em Sophia, não se revê numa tentativa de contrair o mundo, de o povoar, de o reduzir a um espaço conhecido e fechado, feito à medida do homem e do seu conforto. A humanidade apresenta-se insuficiente perante ela mesma, tendo necessidade, para se revelar em toda a sua plenitude, da (co)existência de um deus e de deuses.

A ideia de errância ou de deriva constitui então uma das bases fundamentais da poética da navegação que aqui temos procurado desenvolver. Ainda que os sentidos desta ideia estejam invariavelmente comprometidos com as noções de perigo, de desamparo ou de isolamento, para Sophia a errância ou a deriva são sinónimos de descoberta, de surpresa, de prazer, de maravilhamento, de contacto com o Outro. Conforme refere, uma vez mais, Silvina Rodrigues Lopes, o contacto com o novo, num mundo contemporâneo onde os lugares parecem já estar todos cartografados e descritos, tudo passa a depender de um impulso pessoal para descobrir:

O pensamento da errância e da descoberta é, desde a sua origem grega, inerente à metáfora da navegação. Depois de descobertas todas as regiões de todos os continentes, o aparecimento do novo depende ainda de um impulso para descobrir: encontrar blocos de sentido, continentes ou ilhas, que irrompem da figura da heterogeneidade que é o mar. [...] Também a relação da poesia de Sophia com o novo é essencialmente um movimento de descoberta. (Lopes 1990: 21-22)

O sujeito enfrenta, pois, uma viagem espaço-temporal, que rapidamente adquire contornos introspectivos e iniciáticos, na qual a recompensa maior é a construção de um novo homem. Daí o retorno frequente ao imaginário específico da aventura expansionista dos séculos XV e XVI: “Os descobrimentos são assim exemplo de como o abandono da segurança de se mover no desconhecido foi condição para aceder a um limiar da presença

(...). Tal como a aventura dos descobrimentos, a aventura poética é abertura ao desconhecido” (Lopes 2003: 64). É esse, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, o intuito que está na base da criação poética de Sophia, “fazer paisagens” para “propiciar o desconhecido”; não para “à maneira de um certo romantismo, através delas se exprimir, mas para através delas se dispersar”, não para chegar a “uma construção puramente fictícia, mas como efeito da experiência” (*idem*: 67). De facto, a valorização da experiência vem relativizar um pouco as interpretações que afirmam que a poética da navegação em Sophia raramente ultrapassa a dimensão onírica:⁴ em *Navegações*, o sujeito descreve o seu movimento, a sua rota, assume até a actualização do meio de transporte, em contraponto com o dos antepassados – o voo, a “[n]avegação abstracta” (Andresen 1983: 12).

De facto, os poemas de Sophia conduzem-nos por mares não apenas simbólicos, míticos ou oníricos, mas também geográficos e materiais, onde a viagem não é mais do que a consubstanciação de um percurso onde a questão fundamental é a descoberta do Ser e a construção de uma unidade – cosmológica, humana, elementar. O mar abre as portas do Oriente e esse Oriente que é descoberto é não só a própria identidade, mas também e sobretudo um conhecimento da alteridade – a consciencialização de que um outro mundo existe e de que um outro mundo é possível (Vieira 2002: 225-226). A cidade adquire, pois, no contexto desta ideia de deriva e de abertura ao desconhecido, uma dupla dimensão na poesia de Sophia: se por um lado ela é o paradigma da clausura e dos caos, por outro ela é a porta de saída para esse mundo de maravilhas. Num poema de *Mar Novo*, o sujeito desenha claramente essa imagem de um espaço que apela à partida, quando nos diz: “E a porta da cidade é feita de dois barcos”⁵ (Andresen 1958: 62). Também em *Mythologies*, a propósito da imagem do barco, Barthes deixa-nos uma interpretação que entra em discordância com a ideia de exploração de abertura, de desbravamento, de uma cosmogonia em constante actualização:

[L]e bateau peut bien être symbole de départ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s’enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d’objets. De disposer d’un espace absolument fini: aimer les navires, c’est d’abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues: le navire est un fait d’habitat avant d’être un moyen de transport. (Barthes 1957: 81-82)

Mas será que o é para Sophia? No que concerne à “mitologia da navegação” concebida por Barthes, a nossa leitura da obra de Sophia parece encontrar sem dúvida um exemplo mais próximo em “Le Bateau Ivre” de Rimbaud, onde se suprime o homem e o navio é abandonado a si mesmo: “[A]lors le bateau cesse d’être boîte, habitat, objet possédé; il devient œil voyageur, frôleur d’infinis; il produit sans cesse des départs”. Em Sophia, como em Rimbaud, estamos perante “le bateau qui dit ‘je’ et, libéré de sa concavité, peut faire passer l’homme d’une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l’exploration” (Barthes, *idem*: 82). Este é também o entendimento de Luís Miguel Nava sobre as *Navegações* de Sophia: toda a ideia de viagem aqui “se abre ao acaso e ao imprevisto, e incorpora o espanto e a vertigem do contacto com o que é radicalmente novo. Não é talvez fortuito o facto de um português ‘errar’ tanto querer dizer ‘andar ao acaso’ como ‘chegar a um resultado diferente do previsto’” (Nava 2004: 178).

Assim, numa outra leitura, podemos efectivamente entender a aproximação ao imaginário oriental como nostalgia do império, mas não tanto como forma de tecer um elogio às conquistas ou às grandezas materiais desse espaço colectivo, antes como imagem da transposição do mar, da deriva e da experiência da liberdade que a navegação permite, daí o retorno preferencial ao tempo das Descobertas. Esta nostalgia do império pode, de facto, remeter para o processo regular e contínuo de interpretação de Portugal e de uma ideia de Nação que atravessou a literatura portuguesa do século XX. É num pequeno texto intitulado precisamente “Os Girassóis do Império”, presente na obra *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo* (2003), que Eduardo Lourenço nos deixa importantes pistas sobre a configuração desse “Império” forjado pelo imaginário poético português – um *império perdido* que atravessaria todo um século *fascinado por essa perdição*:

Império, mesmo com toda a ficção que isso comporta, só tivemos um: o do Oriente, o da Índia e só delirámos, não só enquanto lá estivemos a sério mas quando nele estagnámos conservando-o vivo na sua função onírica e nunca mais intenso como quando “passou” à História como um momento – para nós ao menos – inolvidável dela. Há mais de cem anos que não fazemos outra coisa que *estar*, revisitar, comemorar, sonhar não as Índias que houve, mas as que não havia nem podia ter havido, a título de século de prata imperial – e agora imperialista – que seria o nosso império ultramarino dos fins do século XIX até ao 25 de Abril, fim de um ciclo pseudo-imperial [...]. (Lourenço 2003: 30)

Contudo, a poética da navegação em Sophia parece contrariar, sob vários aspectos, a continuidade deste processo: ao contrário de outros poetas seus contemporâneos, na travessia da “grande porta” do Oriente Sophia não deposita apenas esperanças de um encontro com o passado pátrio (daí que o tom de desilusão nunca se torne numa das marcas da escrita – a dialéctica marítima em Sophia realça sobretudo, conforme já antecipámos, a positividade do elemento mar). Assim, muito antes de um encontro com o passado pátrio, como já enunciámos anteriormente, a poesia de Sophia parece querer comprometer-se com o futuro pátrio, um compromisso que se torna mais nítido sobretudo a partir da obra *No Tempo Dividido* (1954). Retroceder no tempo – seja esse tempo identificado com a Grécia Antiga ou com o edénico Oriente – é sobretudo uma forma de dar resposta ao presente:

Sophia busca «o país sem mal» e encontra-o, de facto, nesse local mítico de harmonia e plenitude, paradigma de um sistema de valores que urge recuperar. [...]

É precisamente através da evocação dos mitos que Sophia persegue e apreende o real, não para os contemplar esteticamente, mas para deles retirar uma ética com a qual procura tecer a harmonia do Universo e, por vezes, num período preciso da história de Portugal, combater com o máximo de frontalidade o monstruoso poder que inelutavelmente devorou a dignidade do ser humano perdido no labirinto da vida. Deste modo, a busca da pureza, da verdade e da dignidade do Ser é trilhada a partir de referentes mitológicos que evidenciam a luta do homem contra as poderosas forças que lhe roubaram o direito a uma existência plena e inteira. [...] (Cunha 2004: 197-200)

Tomando como elemento estruturante de toda a obra o mar e explorando as equivalências entre personagens provenientes de diferentes mitos, mas que se confrontaram com obstáculos semelhantes, Sophia presta homenagem àqueles que, dentro de um contexto nebuloso, buscaram um novo sentido para a vida. É principalmente do contacto com o mar que vem essa aspiração de reter o tempo. E se tal atitude é válida em relação ao património universal, não o será menos com referência ao nacional. É, portanto, revisitando a História portuguesa que o poeta traça os contornos de uma viagem que se abre para a utopia. Assim, invertendo o modelo quinhentista – cujo objectivo era louvar a viagem do colonizador – dirige o seu canto às vítimas do poder. Esta oposição clara entre o passado e o presente encontra-se, aliás, bem patente no conjunto de poemas, inseridos em *Livro Sexto*, que tomam por título *As Grades*:

Um conjunto de doze poemas cujos títulos nos levam a uma caminhada cíclica ligando duas polaridades – a do antes e do agora, a do além e a do aqui – a do positivo e a do negativo.

Nessa longa caminhada, Sophia começa por exaltar a pátria enquanto tal – Pátria-nação, Pátria-estabilidade, Pátria-segurança. À maneira de Fichte, Sophia realça a ideia da nação pelo distanciamento histórico, fundando a nacionalidade numa oposição dialéctica entre o actual e o antigo, remontando ao momento de síntese da subjectividade com o social, como já acontecera com Rousseau, o grande amante da natureza. [...] Como em Rousseau acontecera, também em Sophia podemos falar de duas aspirações que, se bem que opostas, se completam: – a tendência ao isolamento no seio da natureza [...], na procura de uma comunhão perfeita com o cosmos e, por outro lado, a inserção social – a tomada de consciência do estado caótico em que a Pátria mergulhara – a verificação duma realidade deprimente e, em consequência, a vontade de instaurar (e não de restaurar) uma sociedade nova – ela também já anunciada por Rousseau no seu *Contrato Social*. (Lamas 1998: 110)

Neste sentido, ganham forma alguns binómios que a poeta vai aprofundando ao longo do seu itinerário poético: o tempo dividido entre um Passado íntegro e luminoso e um Presente obscuro e desprezível e, no que respeita à poética do espaço, uma oposição entre a Natureza e a Cidade.⁶ Embora, conforme atenta Jacinto do Prado Coelho, à desvalorização da cidade Sophia oponha, contudo, o valor da casa (Coelho 1984: 119); e chegue ainda, conforme notámos, a conotar a cidade de Lisboa com imagens mais positivas, sobretudo ao reconstruí-la metonimicamente como cais, porto, lugar de partida. Mas existem também as cidades do Outro mundo, as cidades a que Sophia se encontra nostalgicamente ligada, as cidades do Sul da vida, entre elas Goa. Goa, alter-ego do Oriente para Sophia, é uma das cidades onde a poeta reinventa o mundo e mantém-se como ponto de ligação à natureza e ao que é puro, limpo, transparente e concreto, como acontece com os espaços da Grécia. Na Goa de Sophia de Mello Breyner Andresen, “os animais, as árvores, os homens, as casas, a divindade vivem em pureza, luminosidade, harmonia, alegria” – enfim, existe nela uma fusão exemplar “entre natureza, pessoas e aglomerado urbano” (Ferreira 2008: 41).

Mesmo nas suas últimas obras, como *O Búzio de Cós e outros poemas* (1997), Sophia continua a enfatizar o regresso às origens perdidas – origens que continua a situar ora na Grécia Antiga, ora no Oriente (mais concretamente com Goa), buscando ainda em ambas exemplos civilizacionais (vejam-se a este título os poemas “Goa”, “Infante”, “Goesa”, ou até

mesmo o poema “Alentejo”, onde para fazer uma descrição da paisagem, a poeta recorta e cola dentro do texto uma imagem do seu Oriente mental, ao mostrar que “a ponta do telhado / Se revira como a mão da bailarina / Chinesa” (Andresen 1997: 28)).

Concluindo, o que Sophia de Mello Breyner Andresen retoma, através dessa ‘poética da navegação’ ou ‘poética do espanto’ que a guiam ocasionalmente ao Oriente, são sobretudo as perspectivas de aventura do Ser e de aventura de um povo. Navegar é permitir-se a si próprio o deslumbramento, o sonho; é permitir-se chamar as coisas pelos nomes para que pela primeira vez elas existam; é transfigurar as acções do descobrir. Talvez por configurar uma acção tão exigente ao nível dos sentidos, Sophia só se comece a voltar para ela de uma forma mais assertiva “[n]a maturidade do seu talento” (Rodrigues, 2004: 5), como atenta o amigo Urbano Tavares Rodrigues. Logo depois de *Navegações*, a obra *Ilhas* (1989) volta a recuperar a ideia da errância marítima e da descoberta, mas é sobretudo notório nessa obra um apego às imagens do Oriente que nasceriam daquela primeira viagem a Macau em 1977. A partir daqui, Sophia retoma mil vezes o caminho marítimo, descreve “Os Biombos de Nambam” (Andresen, 1989: 60-61), desenha “A Princesa da Cidade Extrema ou A Morte dos Ritos” (*idem*: 13-15), ergue uma “Estátua de Buda” (*idem*: 63) e, mais tarde, em “O Búzio de Cós e outros poemas e Musa”, são as paisagens do “Oriente” (1994: 13), de “Goa” (1997: 7), de Timor (veja-se o poema “Tão Grande Dor” (1994: 14-15)), que surgem mil vezes refeitas, mil vezes revividas, “[c]omo em longínquo cismar adolescente” (1989: 72).

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1991), *No Tempo Dividido*, in *Obra Poética II*, Lisboa, Editorial Caminho [1954].
- (1997), *Musa*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, [1994].
- (1997), *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2003), *Dia do Mar*, Lisboa, Editorial Caminho [1947].
- (2003), *Coral*, Lisboa, Editorial Caminho [1950].
- (2003), *Mar Novo*, Lisboa, Editorial Caminho [1958].
- (2003), *Livro Sexto*, Lisboa, Editorial Caminho [1962].
- (2004), *Navegações*, Lisboa, Editorial Caminho [1983].
- (2004), *Ilhas*, Lisboa, Editorial Caminho [1989].
- Bachelard, Gaston (1983), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, 18ª ed., Paris, Librairie José Corti [1942].
- (1998), *La Poétique de l'Espace*, 7ª ed., Paris, Presses Universitaires de France [1957].
- Barbosa, Márcia (2001), *Sophia Andresen: Leitora de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa*, Passo Fundo, Universidade de Passo Fundo.
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.
- Belchior, Maria de Lourdes (1986), "Itinerário Poético de Sophia", in *Revista Colóquio/Letras*, 89, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 36-42.
- Blumenberg, Hans (1990), *Naufrágio com Espectador*, trad. Manuel Loureiro. Lisboa, Vega [Schiffbruch Mit Zuschauer, 1979].
- Ceia, Carlos (1996), *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Vega.
- Coelho, Jacinto do Prado (1984), "Sophia, a Lírica e a Lógica", in *A Mecânica dos Fluidos. Literatura, Cinema, Teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 109-135.
- Cunha, António Manuel dos Santos (2004), *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ferreira, José Ribeiro (2008), *Atenta Antena – A poesia de Sophia e o Fascínio da Grécia*, Coimbra, Edição do Autor.
- Júdice, Nuno (2005), "Um Canto entre Terra e Mar", in *A Viagem das Palavras (estudos sobre poesia)*, Lisboa, Edições Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional: 97-101.

- Lamas, Estela Pinto Ribeiro (1998), *Sophia de Mello Breyner Andresen – Da escrita ao texto*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Langrouva, Helena (2002), “*Mar-Poesia* de Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética do espaço e da viagem – I e II”, in *Revista Brotéria*, 154 / 155, Lisboa: 431-446 / 41-68.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1990), “Sophia de Mello Breyner Andresen, Uma Poética da Navegação”, in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Edições: 21-26.
- (2003), “Escutar, Nomear, Fazer Paisagens”, in *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval: 49-74.
- Martins, Manuel Frias (1986), *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Nava, Luís Miguel (2004), “As Navegações de Sophia”, in *Ensaaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim: 74-178.
- Rodrigues, Urbano Tavares (2004), “Retrato Imperfeito de Sophia”, in *Vértice*, 119, Lisboa, Editorial Caminho: 5-6.
- Sousa, João Rui de (1984), “[Recensão crítica a ‘Navegações’ de Sophia de Mello Breyner Andresen]”, in *Revista Colóquio/Letras*, 77, Lisboa: 89-90.
- Vasconcellos, Maria Elizabeth Graça de (1980), *A Harmoniosa Procura: A Obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e seu Modelo Cíclico*, Tese de Doutoramento, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Vieira, Maria Agripina (2002), “La Poésie de la mMer: Les Parcours de Saint John Perse et de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *La Porta d’Oriente : Viaggi e Poesia / A Porta do Oriente: Viagens e Poesia*, Lisboa, Edições Cosmos: 219-227.

Catarina Nunes de Almeida nasce em Lisboa, em Agosto de 1982. Tem quatro livros de poesia publicados, além de poemas e ensaios dispersos em colectâneas e revistas científicas. Leccionou durante dois anos na Universidade de Pisa e concluiu, em 2012, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, uma Tese de Doutoramento intitulada *Migração Silenciosa – Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea*. Actualmente está a trabalhar num projecto de investigação de Pós-Doutoramento (com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia) no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, também no âmbito do Orientalismo Português (tema do projecto: «A Viagem ao Oriente na Literatura Portuguesa Contemporânea (1990-2012)»). É co-autora da antologia poética *Nau-Sombra: os orientes da poesia portuguesa do século XX* (Nova Vega, 2013).

NOTAS

¹ A propósito disto, Hans Blumenberg refere concretamente o seguinte: “O homem conduz a sua vida e ergue as suas instituições sobre terra firme. Todavia, procura compreender o curso da sua existência na sua totalidade, de preferência, com a metáfora da navegação temerária. [...] Só no caso de se ter de excluir alcançar um fim, como fazem os cépticos e os epicuristas, é que a calmaria no mar alto pode até mesmo representar a intuição da pura felicidade”. Para Tales de Mileto, “toda a terra firme flutua no oceano do mundo. O protofilósofo lança assim a primeira ponte para a compreensão do paradoxo peculiar de que eu parti, ou seja, que o homem, apesar de ser um ser vivo da terra firme, apresenta a totalidade do seu estado no mundo, de preferência no imaginário da viagem marítima” (Blumenberg 1979: 21-22; recorremos à tradução portuguesa, por impossibilidade de acesso ao original e por desconhecimento da língua alemã).

² Jacinto do Prado Coelho divide a temática do exílio em quatro tópicos essenciais: “o exílio é, por um lado, a própria condição humana”; “o exílio é também a perda da *dimensão grega* da cultura”; “o exílio é a opressão fascista e colonialista em Portugal”; “e, nos poemas mais recentes, o exílio é a degradação do projecto revolucionário do 25 de Abril” (Coelho 1984: 127-128; itálico do autor).

³ Gaston Bachelard propõe a interpretação da poética da nostalgia como algo que decorre precisamente da navegação onírica: “Par bien des voies, la contemplation et l’expérience de l’eau nous conduisent à un idéal. Nous ne devons pas sous-estimer les leçons des matières originelles. Elles ont marqué la jeunesse de notre esprit. Elles sont nécessairement une réserve de jeunesse. Nous les retrouvons associées à nos souvenirs intimes. Et quand nous rêvons, quand nous nous perdons vraiment dans nos songes, nous nous soumettons à la vie végétative et rénovatrice d’un élément” (Bachelard 1942: 200).

⁴ Segundo Carlos Ceia, “para reavivar o espírito errático grego, Sophia, no papel de navegadora onírica, mareia sempre com terra à vista, a exemplo do que faziam os navegadores portugueses do séc. XV, nas suas frágeis caravelas, para atenuar o receio perante o desconhecido”. Assim, “mais do que uma ‘poética’ fundada na experiência verdadeira da vida marítima, devemos falar antes de uma poesia da navegação onírica de quem prefere contemplar o mar a percorrer realmente as suas águas” (cf. Ceia 1996: 63-64). Esta leitura contradiz, em certa medida, a interpretação da ideia de deriva e de errância em Sophia tal como a apresentámos até aqui, na qual todo o movimento de descoberta em Sophia parece confluir num desejado encontro com o desconhecido, numa digressão sem nostalgia.

⁵ A própria imagem da porta é indissociável de uma carga simbólica inequívoca: “La porte, c’est tout un cosmos de l’Entr’ouvert. C’en est du moins une image princeps, l’origine même d’une rêverie où s’accumulent désirs et tentations, la tentation d’ouvrir l’être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents.” (Bachelard 1957: 200).

⁶ A estas mesmas conclusões chegaria também Maria de Lourdes Belchior, na *Revista Colóquio / Letras*, onde nos deixa uma súmula do *Itinerário poético de Sophia*: “Desde sempre se contrapõe, na sua poesia, à imagem de um

tempo dividido que o homem vive como *tempo de ameaça*, *tempo de ódio*, *tempo de nojo*, a ambição de uma linha imaginária não quebrada, de um tempo absoluto, sem limites. Dir-se-ia que o mar [...] lhe ensinou desde sempre ou pelo menos lhe apontou desde muito cedo uma *lisura*, um desejo de *amplidão* e de *quietude* (embora quietude abissal e tensa). E desde cedo, desde *Poesia*, se concretiza a oposição entre uma grandiosa natureza pura, feita de solenidade e beleza, e a cidade [...]” (Belchior 1986: 36; itálicos da autora).

Relativamente ao mesmo binómio, Luís Miguel Nava propõe uma interpretação baseada na obra *Navegações*, onde os dois eixos espaciais em oposição são concretamente a cidade de Lisboa e a magnificência das costas de África e da Ásia: “É nítida, em toda a poesia de Sophia, a oposição entre a cidade e a natureza, encarnadas aqui, respectivamente, na Lisboa dos séculos XV e XVI e nas costas de África e de Ásia onde na mesma época os portugueses iam ancorando. Lisboa é o espaço onde a mecânica da História prossegue a sua acção devoradora [...]. As costas africanas são o lugar onde o tempo se suspende e a realidade é mais fantástica que o sonho, onde aos europeus da capital se opõe, literalmente, uma «nudez recém-criada» que Sophia ambiciona para a sua própria vida” (Nava 2004: 176).

Minúsculo Império. Uma Leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto

Pedro Serra

Universidade de Salamanca

Resumo: No meu ensaio, levo a cabo uma leitura das valências metafóricas do topónimo 'Macau' que encontramos no livro homónimo (2003) de Paulo Henriques Britto. Centro-me, concretamente, no conjunto 'Sete sonetos simétricos' – especialmente no poema II –, propondo algumas cláusulas sobre a poesia e poética do poeta brasileiro. Subordino, enfim, a minha proposta, aos possíveis e limites de uma poesia como “neurobalística”.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Paulo Henriques Britto; poesia como neurobalística.

Abstract: In my essay, I take out a reading of the metaphorical use of the word 'Macau', as we can find it in the homonymous book (2003) by Paulo Henriques Britto. I pay special attention to the series 'Sete sonetos simétricos' - namely the poem with number II - proposing some clauses about the poetry and poetics of the Brazilian poet. Finally, my reading proposal is subsumed by the possibilities and limits of figuring poetry as “neuroballistics”.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Paulo Henriques Britto; poetry as neuroballistics.

O conjunto de poemas que Paulo Henriques Britto congregou sob o título *Macau* arranca com uma composição de quatro quadras de versos alexandrinos em que dois sintagmas constituem uma clausura em que repercute, como argumentarei, alguma dicção do arquivo filosófico. Mais moderna uma, mais antiga outra, é o caso, concretamente, da noção wittgensteiniana de “forma de vida” e é o caso, também, do sintagma “reino animal”

que, por exemplo, teve no *De Anima* aristotélico uma das mais poderosas especulações teóricas na antiguidade. Na quadra final do poema, encetada por um encavalgamento violento, lemos, assim, um enunciado que pairará como interrogação retórica de todo este belíssimo livro do genial poeta brasileiro: “câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos, / incapazes de reassumir a posição natural, / não são na verdade uma outra forma de vida, / tipo um ramo alternativo do reino animal” (Britto 2003: 9). Eis aqui a analogia que detona o meu ensaio: o poema como uma espécie de animal, poderosa figura de longo curso, imagem clássica da obra de arte aqui revisitada em modo joco-sério, ao tratar-se de um animal torpe, de pernas para o ar. Nestes quatro versos, poderíamos dizer, temos algo como aquilo a que podemos chamar a ‘vida’ ou o ‘todo’ resumidos, e em simultâneo, a ‘poesia’ como o resumo de tudo. O poema intitula-se “Biodiversidade”, nome que admitirá tanto os implicados da espinhosa noção de “forma de vida” que podemos encontrar nas *Philosophical Investigations* de Ludwig Wittgenstein – “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (Wittgenstein 1974: 19) –, noção na qual converge a perspectiva do filósofo sobre ‘linguagem’, ‘pensamento’ e ‘realidade’; como na não menos complexa semântica da palavra “vida” que Aristóteles enfrenta no *De Anima*, onde o Estagirita assenta que “a palavra ‘viver’ faz referência a múltiplas operações” (Aristóteles 2010: 73).

No poema, o resumo da diversidade da vida e da própria poesia como “forma de vida” – ou “jogo da linguagem” –, teremos, enfim, algo como uma *questão animal* como centro gravitatório da irradiação analógica que move: na primeira estrofe o “mico”, na segunda os “cágados”, que fazem as vezes de objectos correlativos do desgaste derrisório tanto de um lirismo egótico, como da autonomia do *dictum* poético: “Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo, / que não requerem prática, oficina, suor. / Maneiras mais simpáticas de pagar mico / e dizer olha eu aqui, sou único, me amem por favor. // Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo, / como há quem não se vexe de ler e decifrar / essas palavras bestas estrebuchando inúteis, / cágados com as quatro patas viradas pro ar” (Britto 2003: 9). A derrisão, afinal, segundo creio, serve para repor uma certa “forma de vida” quando ela é “prática, oficina, suor”, enfim, um certo modelo de actividade – uma “prática”, como se nos diz – que exige arte – uma “oficina” – e demanda também a vida na sua expressão sensível rasa – um “suor” – não sem uma contraparte de afecção do social que é

refractada, no poema, pela figura da “vergonha”: “ler” e “decifrar” – ou seja, actividades semelhantes aos afazeres próprios da poesia – são modelados por uma normatividade da sociedade – isto é, por uma regulação social – que, interiorizada por poetas e leitores, em princípio deveria fazer ruborescer, causar vergonha.¹ Quer isto dizer que a poesia como acção, segundo creio, não é coisa de ‘pessoas de bem’: é ocupação de corações pouco rectos, é uma maldade alegre, aqueles corações viciosos que, na *Ética a Nicómaco*, são precisamente capazes de fazer coisas vergonhosas (Aristotles 2011: 88). Sugiro que na última estrofe, já citada, aqueles “cascos invertidos” nos devolvem, por sinédoque, uma parte da ‘besta’ satânica de que se pressente a “fala esquisita”, uma hipótese de voz “do outro lado da linha”, isto é, separada mas presente à distância, uma voz distinta, impalpável, e por isso ‘sacral’ como propõe Jean-Luc Nancy em *Au Fond des Images* (2005: 1). Sublinho, enfim, a terceira estrofe completando a leitura de todo o poema: “Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica, / de repente é mais que isso, é uma voz, talvez, / do outro lado da linha formigando de estática, / dizendo algo mais que testando, testando, um dois três” (Britto 2003: 9). Dito isto, vale a pena reler o poema na sua totalidade:

Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo,
que não requerem prática, oficina, suor.
Maneiras mais simpáticas de pagar mico
e dizer olha eu aqui, sou único, me ame por favor.

Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo,
como há quem não se vexe de ler e decifrar
essas palavras bestas estrebuchando inúteis,
cágados com as quatro patas viradas pro ar.

Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica,
de repente é mais que isso, é uma voz, talvez,
do outro lado da linha formigando de estática,
dizendo algo mais que testando, testando, um dois três,

câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos,
incapazes de reassumir a posição natural,
não são na verdade uma outra forma de vida,
tipo um ramo alternativo do reino animal? (*ibidem*)

Mestre de resumos – desde logo, estamos perante a magistral decantação de um amplo arquivo poético: neste livro ‘estrebucham inúteis’ Dante, Camões, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pessoa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Jim Morrison, entre outros –, o poeta Paulo Henriques Britto dá-nos esta imagem enigmática e plural de um ‘casco invertido’, que tanto pode ser a unha espessa ou a dura carapaça dessa besta pressentida – no fundo, uma *imagem*, o próprio poema *como imagem*, por exemplo, o poema como “cágado com as quatro pernas viradas pro ar”; como pode ser o avesso de um crânio – os crânios dos leitores e decifradores do poema, caixas ósseas onde percutem aqueles “mais que isso” ou “algo mais” de uma voz presente à distância; como pode ainda, segundo creio, atrair para dentro deste poema proemial os cacos mínimos de uma imagologia imperial, daquele império talassocrático europeu moderno de “cascos invertidos, incapazes de reassumir a posição natural” – cascos no sentido de “barcos” de uma História avessa, revisitada neste livro de poemas *Macau* não propriamente como história trágico-marítima, mas como história cómico-marítima. Podemos respigar, do conjunto de quarenta-e-sete composições da pequena obra, toda uma toponímia dos limites do império: o “Alto Egipto”, “Galaad”, “Cafarnaum”, “Tanzânia”, “Lapônia”, “Peru”, “Bornéu”, “Manitoba” e, claro está, “Macau” (2003: 52, 53, 61, 42), o topónimo que dá título a este volume de Paulo Henriques Britto.

A palavra “Macau” é utilizada num único poema, peça textual que pertence à série “Sete sonetos simétricos”. Trata-se, concretamente, do segundo soneto. O conjunto é integrado por cinco poemas em língua portuguesa e dois em inglês. Os sonetos em português obedecem todos a uma distribuição estrófica rigorosamente regular mas que supõe, não obstante, transgredir o cânone do soneto petrarquista. Os dois sonetos em inglês seguem o modelo isabelino. Ora, as cinco composições em língua portuguesa encadeiam cinco estrofes em que se amplifica e decresce o número de versos: um dístico é sucedido por um terceto, que é sucedido por uma quadra que é sucedida por um segundo terceto, que é sucedido por um dístico final. Perfazem-se, assim, os catorze versos preceptivos, pela repetição conformados num todo formal não já de quatro, como no soneto ‘clássico’, mas de cinco unidades estróficas. Uma espécie de *organon*, ou talvez melhor, de *novum organon*, cuja lei é uma simetria que carrega o seu inverso: temos outra série intitulada “Dez

sonetóides mancos”. ‘Simetria’, ainda, que podemos entender na acepção mais imediata de “Correspondência exacta em forma, tamanho e posição das partes de um todo”, mas em que não deixarão de reverberar as valências semânticas concedidas ao vocábulo quer pela *biologia* – “Correspondência que se pode distinguir, de maneira ideal, no corpo de uma planta ou de um animal em relação a um centro, um eixo ou um plano, de acordo com os quais se dispõem de forma ordenada órgãos ou partes equivalentes” –, quer pela *geometria*: “Correspondência exacta na disposição regular das partes ou pontos de um corpo ou figura em relação a um centro, um eixo ou um plano” (cf. *DRAE*, s.v. ‘Simetría’). Qualquer destas descrições lexicais interessa para *Macau*, para a ‘questão animal’ como comecei por lhe chamar, para, no fundo, a *fisiologia da composição* que se teoriza ‘em acto’ neste livro de Paulo Henriques Britto. “Fisiologia da composição” é uma outra série do volume, em ostensivo diálogo com antecessores modernos bem nossos conhecidos: tanto a *Filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe, como a *Psicologia da Composição* de João Cabral de Melo Neto. A dominante, nestes dois casos da biodiversidade do arquivo poético, como é sabido, é a do trabalho compositivo, isto é, o privilégio do “trabalho” sobre a “inspiração”: em Poe, com a sua “matemática” do “The Raven”, em João Cabral com a sua irónica dessubjetivação da “psicologia”. Labor negativo do intelecto, o do autor do poema “Psicologia da composição”, que tem na imagem do “papel” a sua analogia principal: “forma do vazio” por antonomásia, esta imagem do “papel” nega a superfície que a inscreve.² Voltarei, mais adiante, à peculiar modulação do “papel” como *analogon* da poesia e do poético em Paulo Henriques Britto.

Como “forma de vida” ou “ramo alternativo do reino animal”, o modelo de poesia e poética de Paulo Henriques Britto supõe uma “fisiologia”: isto é, supõe uma tensão entre *physis* e *logos*, entre natureza e cognição. Ora, para descrever alguns aspectos desta “fisiologia da composição” gostaria de propor uma entrada no segundo poema da série “Sete sonetos simétricos”, aquele de onde, como já disse, foi recortada a palavra ‘Macau’ que dá título ao conjunto. O comentário que vou arrotear, expondo aqueles que me parecem ser os seus termos principais, passa por atrair para a minha descrição o espinhoso lugar da ‘vida’ no *De Anima* de Aristóteles. Uma obra que, como propõe Daniel Heller-Roazen, é um tratado de estética. Cito: “a teoria da alma de Aristóteles é sobretudo uma

teoria da *aesthesis*” (Heller-Roazen 2011: 22) – ou, por outras palavras, é uma teoria da ‘sensação’.

Começo por ler-vos integralmente o poema de Paulo Henriques Britto, um texto que caberia dentro daquela dominante metapoética que vem sendo apanágio da crítica reconhecer no autor de *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997) e, já depois de *Macau*, dos mais recentes *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012). Creio mesmo que se trata, até certo ponto, de uma *vexata quæstio* da recepção crítica desta poesia. Para tentar dizer alguma coisa que possa valer a pena pôr em comum, como verão, argumentarei que essa forma de consciência reflexiva – consciência dobrada sobre si mesma – a que nos vamos referindo como ‘metapoesia’ é um objecto cuja complexidade é resultado que necessariamente depende, ou é determinado, por uma “fisiologia”. Ou, se se quiser, e antecipando o meu comentário, determina o império – o *imperium* no sentido jurídico latino: ‘forma de poder’ – da indistinção entre ‘consciência’ e ‘sensação’. Razão pela qual, neste sentido, vale a pena voltar a alguns lugares do *De Anima* aristotélico. Eis, então, o texto, onde se diz que ele, poema, é e, ao mesmo tempo, actualiza, a tópica “cumplicidade” moderna entre ‘autor’ e ‘leitor’, o baudelairiano ‘hypocrite lecteur’. Potência e acto do poema que, como veremos, (re-)produz uma série de embaraços e dificuldades da linguagem e do mundo:

Tão limitado, estar aqui e agora,
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal
se consegue explorar, esse minúsculo
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo.
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar
por falta de opção (a outra é o asco).
Que além das suas bordas há um mar

infenso a toda nau exploratória,
imune mesmo ao mais ousado Vasco.
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se desprendeu
do cais úmido e ínfimo do eu. (Britto 2003: 42)

A violência da poesia moderna, jogada na tensão, digamos, entre ‘spleen’ e ‘ideal’ – o “asco” ou o “amar por falta de opção” do poema –, é o desgarro que todo o poema assimila a si no paroxismo da forma, no desassossego da forma, já colocado naquela imagem, da composição preambular do livro, de uma “fala” ou “voz” “formigando de estática” (*ibidem*). Tensão analógica que, por exemplo, liga e desliga a sonoridade consoante dos vocábulos “mal” e “Macau”. Recordo que o grafema ‘l’, em final de palavra, no português americano, não representa, como no português europeu, a consoante líquida lateral [L]; o que temos é, como muito bem sabem, em “mal” e “Macau”, a correspondência sónica do ditongo decrescente oral, constituído por uma vogal e uma semivogal, [aw]. Temos, então, nesta intensão, nesta intensidade sónica, por um lado, o ‘mal’ da poesia enquanto equívoco ou enigma – o malditismo em sentido hiper-moral da literatura, segundo Bataille (1959: 23), no fundo o “desejo” que sempre falha, que sempre supõe falta e perda; ou, como lemos no primeiro poema da série “Fisiologia da composição”, “O incômodo pejo / de ser só desejo” (Britto 2003: 13) –, a poesia dos “cascos invertidos” que víamos acima, com replicações figurais noutros poemas como podem ser o “enxofre” do terceiro poema da série “Dez sonetóides mancos” (*ibidem*: 59), ou o “Súcubo” (*ibidem*: 75), antepenúltimo poema do livro; por outro lado, ‘Macau’, nome aqui traduzido naquela ordem perversa e maldita da poesia – lugar em que a língua não é a língua –, apropriado como *coisa* – som, grafia – que resta da exígua península na margem ocidental do delta do Rio das Pérolas que foi uma espécie de *limes* do Império Português, bisagra da fronteira incerta em que *se tocavam* o Ocidente e o Oriente.

Foi sendo anotado pela recepção crítica a valência imagética do nome ‘Macau’, aliás latamente apresentada pelo poema. Assim, por exemplo, Antônio Carlos Secchim, num arguto ensaio em que mostra a ‘des-leitura’ da lição ou legado da poética cabralina levada a cabo por Paulo Henriques Britto – sobretudo, notando como é espinhoso relacionar ambos os poetas, ao não suporem poéticas empedernidas que justifiquem um dissenso absoluto – asseverou já como ‘Macau’ é o nome do processo de catábase infinita³ que a subjectivação e

individuação conhecem na poesia do autor, logo desde a primeira obra *Liturgia da Matéria*. Cito um lugar de Secchin: “Incisivas doses de autoironia impedem a cristalização de crenças e apontam a fragilidade de projetos alicerçados na falácia da unidade do sujeito. Conforme dirá no segundo dos «Sete sonetos simétricos», de *Macau* (2003), tudo é irrisório, quando circunscrito ao ‘cais úmido e ínfimo do eu’” (2014: *n. p.*). A dominante irónica desta poesia – que é a da poesia moderna – conduz a uma poética, a que se chega por análise e síntese, que acabará por funcionar em modo de sinopse. Paulo Henriques Britto tem vindo a produzir poesia a partir deste radical resumo, para o qual, aliás, foi propondo fórmulas. Assim, por exemplo, negar a ‘unidade do sujeito’ é, paradoxalmente, afirmá-la. O resumo é uma bagatela – veja-se a alta frequência, na poesia de Britto, de palavras como “trivial” ou “banal” –, sem deixar de, no fundo, repor a possibilidade de um avesso, apesar de improvável sublime; isto é, a possibilidade de a poesia existir como ‘forma do nada’, que é também, de resto, a forma de existência do mundo ou a realidade. O quarto poema da série “Fisiologia da composição” poderia ser um exemplo: “Nada / só o que é: também o contrário, // o não tanto quanto o sim, / a solução e a charada” (Britto 2003: 16; eu sublinho). Poderíamos, mesmo, fazer o elenco dos pares antitéticos que se vão acumulando ao longo do livro, figurações de tudo e nada. Na poesia como ficção, o princípio da não contradição é suspenso: a série “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison” explora o par ‘noite’ / ‘dia’ como síntese imagética da *analógica* estrutural do discurso poético. Assim, o resumo propõe que tanto a ‘arte’ como a ‘vida’ existem no que poderíamos chamar ‘repouso dinâmico’: tanto “solução” como “charada”. É este o osso da ‘biodiversidade’, é este o osso da ‘fisiologia da composição’.

Pois bem, a minha proposta de leitura pretende destacar alguns aspectos que modulam este âmago ou osso dilacerado entre o “sim” e o “não”, a “solução” e a “charada”. Aspectos que modulam este cerne de intensidade e que, segundo creio, ainda não foram suficientemente explorados. Refiro-me aos embaraços da imagem com que arranca o II poema de “Sete sonetos simétricos” já citado: “Tão limitado, estar aqui e agora, / dentro de si, sem poder ir embora, // dentro de um espaço mínimo que mal / se consegue explorar, esse minúsculo / império sem território, Macau // sempre à mercê do latejar de um músculo” (Britto 2003: 42). O elevado grau anfibológico destes quatro versos é notável.

Tanto pode ser lido como uma ‘voz’ que corresponda ao sujeito do poema, propalando o enunciado ao próprio poema no acto da sua actualização; como pode ser lido como o próprio poema como ‘voz’ que interpela o eu do poema; como pode ser lido como a impostura da ‘voz’, quer pelo poema, quer pelo sujeito poético, desdobrados numa diabólica errância ou divagação,⁴ dobrados pela alteridade de uma aberrante enunciação; como pode ser entendido como figuração *in fieri* do leitor – não irmão mas cúmplice, recordemos –, subjectivado como leitor de poesia no acto de leitura, um modelo de acção figurado como se supusesse, por parte do leitor, envios enunciativos, quer ao poema, quer ao eu do poema. Poderia seguir, pois a enigmática não se esgota aqui. Quero dizer com isto que aquele “cais úmido e ínfimo do eu” funciona, digamos, como figuração de uma potência que admite diversas actualizações. Pretendo significar, também, que esta ‘imagem’ – no sentido de ‘fantasma’, acepção sancionada por uma larga tradição intelectual, que no mais recente passa por Aby Warburg e chega a Agamben, entre outros (cf. 2012: *passim*) –, a ‘imagem’ que clausura o poema, é uma estação da aporética encofrada na imagem inicial de uma possível, isto é, impossível, nomeação deíctica: “aqui e agora”. A trama do *hic et nunc* ou, por outras palavras, a *presença* como coisa tramada nas palavras, precisamente.

Com a *presença*, então, reconduzimos os problemas aqui implicados à física e à lógica, à *physis* e ao *logos*, à ‘matéria’ e à ‘liturgia’ – se me permitem fazer uma ligeira torsão no título do primeiro livro de Paulo Henriques Britto – ou, como anunciei no início do meu ensaio, à ‘sensação’ e à ‘consciência’. Ora bem, considero relevante a figuração da acção poética como se fosse resultado de um órgão. No poema que venho destacando, temos, então, aquele cordial “latejar à mercê de um músculo” (Britto 2003: 42), a sugerir uma força imperiosa, vibrátil, impressiva, desassossegante. Entretanto, noutros poemas temos também uma “compulsão sem culpa” (*ibidem*: 13), “uma pressão que vem de dentro, e incomoda” (*ibidem*: 14), ou então, em inglês, “an odd sort of urge” (*ibidem*: 43), ou, enfim, a “exigência cega // a latejar na mente” (*ibidem*: 72). Trata-se, como vemos, de uma realidade física, mas também psíquica. Isto é, trata-se de uma experiência anímica como experiência estética. Mas uma *aesthesis* que não distingue entre cognição e percepção. Daí, enfim, que suponha uma *fisiologia*. Como podem antecipar já, isto tem consequências para uma revisão da dominante irónica, meta-poética – também se tem falado de ‘poesia metalinguística’ ou

‘meta-literatura’ –, autorreflexiva, que, com toda a justiça, sublinho, tem sido reconhecida na poesia de Paulo Henriques Britto. Contudo, e este é o cerne da minha proposta, o que temos no poeta de *Macau* é uma poética que *satura* a deriva teórico-crítica da tradição hermenêutica moderna. Esta pode ser uma das consequências da lição do ‘nada’ – que no arquivo poético vai do primeiro trovador, Guilherme de Aquitânia, a Mallarmé, com estações nos já mencionados Edgar Allan Poe e João Cabral de Melo Neto –, mas é certamente, e talvez melhor, consequência de uma leitura atentíssima de Pessoa – das mais atentas, quero crer, em língua portuguesa. Em Pessoa, Paulo Henriques Britto, recordo, encontra não apenas um moderno: encontra, como lemos no poema “OP. CIT. PP. 164-65” que enceta o livro intitulado *Tarde*, o moderno que, em relação a outros modernos, “já disse o / mesmo – não, disse mais – muito melhor” (Britto 2007: 9). Todavia, não é este o ponto central, ou é apenas parte dele. Porque, a bem dizer, a saturação da deriva teórico-crítica da tradição hermenêutica moderna faz-se pela sua *estetização*. Sendo assim, esta poética demanda a materialidade da poesia. A dificuldade desta poesia reside na sua *física*. Creio que é isto mesmo o que temos no V poema de “Fisiologia da composição”, onde se fala de uma “coisa” – enfim, a poesia como *coisa* justamente – que é, cito, “Menos arquitectura / que balística. É claro que é difícil” (Britto 2003: 17). Uma poética que não é tanto a subsunção a um acto do *cogito* – a uma “arquitectura”, e Paulo Henriques Britto pensa em João Cabral –, mas antes o *imperium* de uma acção – uma “balística”, ou seja, uma espécie de movimento, uma espécie de força. A fórmula final deste poema, pelas anfibologias que sugere, é bem o exemplo da própria dificuldade que diz ser: o difícil é trivial, sendo que o inverso – o trivial é difícil – também é verdade. Em resumo: trovar claro é difícil. Ou, por outras palavras, é a dificuldade de pensar a mediação *fisiológica* da poesia.

Seja como for, a obra de Paulo Henriques Britto devolve-nos uma experiência a partir dos “sentidos” e da “memória”, cuja tensão, cuja intensidade certamente ganha em ser pensada – nos seus possíveis e limites – a partir da *aesthesis* como epifania. Paulo Henriques Britto, no poema “Matinal”, que integra o livro *Tarde*, conjunto de poemas que se segue a *Macau*, aponta e representa isto mesmo; representa e aponta a potência e a actualização da poesia como “arquitectura” e como “balística”, como possibilidade e impossibilidade da epifania, no fundo, forma da possibilidade e da impossibilidade da *presença através da*

linguagem (cf. Gumbrecht 2009). Eis o belo poema a que me refiro:

Nesta manhã de sábado e de sol
em que o real das coisas se revela
na forma nada transcendente
de uma paisagem na janela

num momento captado em pleno vôo
pela discreta plenitude
de não ser mais que um par de olhos
parado no meio do mundo

tantas coisas se fazem conceber
fora do tempo e do espaço
até que o instante se dissolva
enfim em mil e um pedaços

feito esses furos de pregos
numa parede vazia
a insinuar uma constelação
isenta de qualquer mitologia. (Britto 2007: 10)

Uma poesia como a de Paulo Henriques Britto, tão saturada de “memória” – poesia hiper-consciente do arquivo poético –, não cancela a possibilidade de acomodar a latência de uma experiência significativa e intensa. O poema – a poesia – é predicada não apenas no modo crepuscular de uma “constelação isenta de qualquer mitologia” (certamente uma imagem que vale para dizer vicarialmente um livro de poemas, uma história da arte), mas também no “momento” ou “instante” epifânico, a *aesthesis* de uma “discreta plenitude”: figurações de uma experiência, da intensidade de uma experiência. Porventura é a própria experiência como motor da acção no cronótopo que conhecemos como Modernidade a que é aqui figurada em modo alegórico: a experiência como presença e seu fantasma.

Recorri a este outro poema para ancorar a conveniência de acrescentar uma reflexão sobre a epifania ao marco especulativo da minha leitura da “fisiologia da composição” de Paulo Henriques Britto. O poema “Biodiversidade”, potente *resumo*, também pode atrair esta instigação. Volto a citar os versos que propõem a analogia poema/fala, poema/voz:

“Então essa fala estranha, aparentemente anárquica, / *de repente* é mais que isso, é uma voz, talvez, / do outro lado da linha formigando de estática” (Britto 2003: 9). Diria que se banalizam, aqui, alguns atributos do *acontecimento* poético: isto é, o que seja que ocorre na forma poema – um poema é forma, sublinho, no momento em que é incorporado (pensado, sensibilizado), por exemplo, na leitura –, ocorre “de repente”. Porquê “de repente”? Precisamente como na epifania, algo sobrevém subitamente.

Quando pensada a partir da dominante *física*, esta poesia – em rigor, como qualquer outra – *expõe* desafios de leitura menos trilhados. Que acontece aos poemas de Paulo Henriques Britto quando não suspendemos a sua dimensão estética ou a subsumimos à dimensão hermenêutica? Para concluir provisoriamente, gostaria de regressar ao poema de onde se recortou o título do livro, *Macau*, e anotar sucintamente uma problemática que nele percute, de modo, aliás, conspícuo. Releio os versos iniciais: “Tão limitado, estar aqui e agora, / dentro de si, sem poder ir embora, // dentro de um espaço mínimo que mal / se consegue explorar, esse minúsculo / império sem território, Macau // sempre à mercê do latejar de um músculo” (Britto 2003: 42). Podemos enfrentar estas imagens lendo nelas um conjunto de abstrações conceptuais. Certamente a “intimidade autor e leitor” que, como argumenta Hans Ulrich Gumbrecht, é uma das “relações de asseveração” que a literatura, como meio, isto é, como dispositivo de produção de “presença à distância” (cf. 1998: 298-299), foi coagulando no seu desenvolvimento moderno. Contudo, se pensarmos estes versos como *imagens inscritas na superfície de uma página*, isto é, se atendermos ao dispositivo medial, poderemos articular um desenvolvimento argumentativo que tem o seu interesse para entender várias coisas, entre elas o valor da “relação de asseveração” que é a “intimidade autor e leitor”. Desde logo, o mais importante, do meu ponto de vista, é a questão espacial, mas também temporal, que implica. Entre muitas coisas que pode sugerir, aquele “estar aqui e agora” tem uma função deíctica. Ao ser impressão gráfica sobre uma superfície, o papel, o enunciado supõe *distância* e *proximidade*. Ou melhor, tanto uma proximidade que sempre supõe uma minúscula distância, como uma distância que supõe um mínimo de proximidade. Por outras palavras, um *contacto* que não rasura um intervalo ínfimo – sublinho, aliás, que os vocábulos “minúsculo”, “mínimo” ou “ínfimo” são francamente produtivos na poesia de Paulo Henriques Britto. Vou extrair algumas

consequências do facto de a imagem “estar aqui e agora” tanto substituir – ao abstrair-se – como apontar a superfície onde foi inscrita, fazendo dela uma coisa, uma superfície justamente.

A minha proposta, no fundo, visa dar um modesto exemplo de como se podem extrair consequências de uma resistência ao paradigma metafísico de interpretação e leitura que distingue superfície/profundidade. Como se formula no poema VII da série “Dez sonetos mancos”, “Nada de mergulhos. É na superfície / que o real, minúsculo plâncton, se trai” (Britto 2003: 62). Antecipo já que se trata de conceber uma tensão entre presença e ausência – daí a ‘traição’ a que alude esta imagem – que requer um paradigma de leitura e interpretação em que, como venho propondo desde o início, a *física* não é subordinada pela *lógica*. Que a poesia, o poema, seja, como a bela imagem de Paulo Henriques Britto nos propõe, ‘menos arquitectura’ e ‘mais balística’ é outra versão desta sua “fisiologia da composição”. ‘Ser menos’ não significa não ser; ‘ser mais’ não significa ser exclusivamente. Isto é, arquitectura e balística têm traços comuns. Têm, sobretudo, o traço comum de serem ‘tensão’ ou ‘suspensão’ – no sentido de que algo permanece ‘em suspenso’, como que pairando, no entre-dois de uma resistência entre ‘ascensão’ e ‘queda’. A arquitectura é, efectivamente, uma arte ou ciência da tectónica de objectos; e a balística, por seu turno, é arte ou ciência de movimento em suspensão de objectos.

O que Paulo Henriques Britto conforma, enfim, é uma *neurobalística*. É esta a minha proposta: à ‘biodiversidade’ de uma *Filosofia da Composição* (Poe) e de uma *Psicologia da Composição* (João Cabral), Britto acrescenta uma ‘fisiologia da composição’ que, na minha descrição, é, então, uma *neurobalística*.⁵ Assumo, neste sentido, uma certa ambiguidade no étimo grego *neuro-*, que para nós vem tendo uma acepção predominantemente cognitiva, mas que para os gregos, significando ‘nervo’, não subrogaria uma acepção sensitiva. É aqui que gostaria de convocar alguns lugares do *De Anima* de Aristóteles. Recordo brevemente, em primeiro lugar, que na analítica aristotélica dos cinco sentidos se entende que uma experiência sensível supõe um objecto, um meio e um órgão. Em segundo lugar, destaco que no constructo teórico aristotélico, a existência de um ser vivo depende da faculdade sensitiva. Neste sentido, e em terceiro lugar, como tem sido amplamente destacado, não encontramos no Estagirita a utilização de um termo como o de ‘consciência’, com o qual nos

referimos à dobragem sobre si mesmo de um ser que sente. Todavia, Aristóteles não deixou de recortar como problema maior, precisamente, a necessidade de que, para que um ser vivo exista, tenha que ‘sentir que sente’. Fáz-lo, muito significativamente, concebendo esta dobragem não como um acto cognitivo, mas como um acto sensível. A solução para o problema, contudo, é tudo menos clara. Para tanto, Aristóteles estabelece uma espécie de hierarquia dos sentidos, assentando que “sem o tacto não se dá nenhuma das restantes sensações, enquanto que o tacto sim que acontece sem que ocorram as demais: assim, muitos animais carecem de vista, de ouvido e de olfato” (2010: 78). Há, assim, uma forma de ‘tacto’, sensação primordial de qualquer ser vivo, que determina a própria vida sensível.

De que modo podemos valer-nos destas noções para objectivar a ‘neurobalística’, a “fisiologia da composição”, de Paulo Henriques Britto? Creio que podem ajudar-nos a enfrentar os enredos da nossa relação sensível com um poema, seja essa relação mediada por uma leitura silenciosa – que, em rigor, é um mito, pois a fenomenologia da leitura não admite o silêncio –, seja por uma leitura aural. Pois bem, seja qual for a descrição que possamos fazer desses dois regimes de leitura, sempre nos teremos de enfrentar ao seguinte problema: o de essas experiências sensíveis – mais impuras do que normalmente supomos – suporem ambas aquela *tactilidade* primordial que já intuiu Aristóteles. Isto mesmo, creio, formula Hans Ulrich Gumbrecht, tendo muito embora um paradigma teórico diverso, num seminal ensaio intitulado “Presence achieved in language: with special attention given to the presence of the past” (cf. Gumbrecht 2009). Cito, neste sentido, alertando para o facto de Gumbrecht se referir apenas à oralidade: “Como uma realidade física, a linguagem falada não só toca e afecta o nosso sentido acústico, mas também os nossos corpos na sua totalidade. Assim percebemos a linguagem no seu modo menos invasivo – isto é, muito literalmente – como o leve toque do som na nossa pele, até mesmo se não nos for possível entender o que supostamente as suas palavras significam” (*ibidem*: 13). Ora, à *afecção do corpo na sua totalidade*, base da experiência sensível e da cognição, chama Aristóteles ‘tacto’, uma tactilidade em última instância ‘interna’, que determina que um corpo vivo ‘sinta que sente’. Tactilidade primordial que é como uma fímbria, uma superfície ou pele que, aquém ou além da distinção interior/exterior, é a condição de possibilidade de um organismo ‘sentir que sente’, isto é, de que tenha *contacto*, podendo tocar e ser tocado.

Creio, para concluir provisoriamente, que o poema de Paulo Henriques Britto representa e actualiza – quer dizer: substitui e aponta – esta experiência táctil. A “fisiologia da composição”, a *neurobalística*, como gostaria de insistir, é o nome, um dos nomes possíveis, que adquire. O poema, neste sentido, proporciona-nos figuras da fenomenologia dessa sensibilidade. Como acto sensível, requer espaço “limitado”, um “minúsculo império”, como nos diz o poema. Um espaço avesso a uma exploração – isto é, não se pode ‘conhecer’, está aquém ou além de uma hermenêutica. Presente e ausente, paradoxalmente esta espacialidade é sem espaço – uma ‘Macau’ que não é território mas à qual o assédio de uma força sempre alheia dá o contorno de uma territorialidade fantasmal. É aqui que o constructo aristotélico mostra as suas valências heurísticas. Isto porque a tactilidade, para Aristóteles, ao contrário das outras formas de sensibilidade, aparentemente suspende um dos termos fundamentais da experiência sensível: a existência de um meio, que significa ‘distância’; uma experiência *estética* na qual é como se o órgão sensível e o objecto sensível prescindissem de uma separação medial. A dificuldade do ‘trovar claro’ de Paulo Henriques Britto reside aqui: estriba, no fundo, no problema de que um poema, como experiência estética, esteja e não esteja na superfície que o inscreve. Um poema que, quando acontece, é como uma bala fulminante. A questão da poesia de Paulo Henriques Britto é, enfim, a de saber se ainda temos – poetas e leitores de poesia – espaço, tempo e perícia para uma “forma de vida” que seja uma *neurobalística*.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2012), *Ninfas*, São Paulo, Hedra.

Aristóteles (2010), *Acerca del Alma*, apresentação, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos.

Aristotle (2011), *Nicomachean Ethics*, trans. Robert C. Bartlett e Susan D. Collins, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.

Britto, Paulo Henriques (1997), *Trovar Claro*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2003), *Macau*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2007), *Tarde*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bataille, Georges (1959), *La Literatura y el Mal*. Madrid, Taurus.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2009), "A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado", trans. Bruno Diniz e Juliana Oliveira, *História da Historiografia*, Ouro Preto, Setembro, 10-22. [Publicado originalmente em *History and Theory*, 45, Outubro de 2006, 317-327]

Heller-Roazen, Daniel (2011), *Une Archéologie du Toucher*, Paris, Seuil.

Nancy, Jean-Luc (2005), *The Ground of the Image*, trad. Jeff Fort, New York, Fordham University Press.

Neto, João Cabral de Melo (1994), *A Medida de la Mano*, introdução, selecção e tradução de Ángel Crespo. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional.

Nichols, Ashton (1987), *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.

Pessoa, Fernando (1986), *Obra Poética*, org. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Secchin, Antônio Carlos (2014), "Paulo Henriques Britto: desleitor de João Cabral", *Musa Rara*, publicado em 24/03/2014 <www.musarara.com.br/paulo-henriques-britto-desleitor-de-joao-cabral>.

Wittgenstein, Ludwig (1974), *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell.

Pedro Serra é professor titular de literaturas portuguesa e brasileira da Universidade de Salamanca. Integra, ainda, a equipa de docentes do doutoramento em *Materialidades da Literatura* da Universidade de Coimbra. Publicou, recentemente, o livro *Estampas del imperio. Del barroco a la modernidad tardía portuguesa* (2012), organizou o volume *Aula de los medios. Poesía, cine y fotografía* (2012), editou *Devastación de sílabas* (2013) – antologia do XXII Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana concedido a Nuno Júdice –, e acaba de coordenar, com Patrícia Vieira, o livro *Imagens Achadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal* (2014). Coordena a graduação em *Estudos Portugueses e Brasileiros* da Universidade de Salamanca.

NOTAS

¹ A unidade do social, a sua *enteléquia*, é o marco conceptual aristotélico que, sendo *conceito*, é o *tropo* da distribuição intelectual e sensível do recto e do desviado.

² Por exemplo, na secção III, “Neste papel / pode o teu sal/ tornar-se cinza”; ou, na secção VII, “É mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer” (Neto 1994: 59 e 62).

³ A catábase ou *descensus ad inferos* serve aqui para significar o processo de subrogação do “eu”, submetido a uma espécie de “descida” ou “queda” incessantes.

⁴ Trata-se de uma enunciação errante, isto é, que erra. “Divagar” no sentido de “Separarse del asunto de que se trata” ou de “Hablar o escribir sin concierto ni propósito fijo y determinado” (DRAE, s.v. “divagar”).

⁵ O termo “neurobalística” pertence, como se sabe, ao vocabulário da tecnologia militar. Alude, muito concretamente, em artilharia, à ciência das máquinas que funcionam mediante a tensão, torção, contrapeso ou tracção de cordas. Britto, como vimos, utiliza a “balística” como analogia do poema. Opto por apor-lhe *neuro-* para sublinhar a tensão entre abstracção e sensação que, do meu ponto de vista, supõe a “fisiologia da composição” do autor de *Liturgia da Matéria*.

Japão n^{os} 1, 2, ∞...

A Invenção do Oriente na Poesia de Miguel-Manso

Pedro Eiras

Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Resumo: em *O Declínio da Mentira* (1889), Oscar Wilde afirma que “todo o Japão é pura invenção. Não há nenhum povo nem nenhum país assim.” Quase um século depois (1970), Roland Barthes viaja para o Japão mas descobre-se perdido num império de signos. Por que se transforma o Oriente numa rede de ficções, artifícios, exílio, por que se multiplica numa sequência de breves poemas, falsos haikus – Japão n^{os} 1 a 7 –, em *Contra a Manhã-Burra* (2008) de Miguel-Manso? Através de um *close reading* dos poemas, este ensaio pretende descrever o imaginário do Japão na obra deste autor.

Palavras-chave: Miguel-Manso, Oriente, Japão, citação, representação e imaginário

Abstract: in *The Decay of Lying* (1889), Oscar Wilde says that « the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people. » Almost a century later (1970), Roland Barthes travels to Japan to find himself lost in an empire of signs. Why does the Orient become a net of fictions, artifices, exiles, why does it multiply in a sequence of short poems, false haikus – Japan n. 1 to 7 – in Miguel-Manso’s *Contra a Manhã-Burra* (2008)? Through a *close reading* of these poems, this essay aims to describe the imaginary of Japan in Miguel-Manso’s work.

Keywords: Miguel-Manso, Orient, Japan, quotation, representation and imaginary

Gostaria de começar por citar (a citação será o meu objecto – e o meu trabalho hermenêutico) Oscar Wilde designando o Japão. Em *O Declínio da Mentira*, de 1889, leio estas frases intensamente provocantes de Vivian a Cyril:

Sei da tua inclinação para as coisas japonesas. Agora diz-me: acreditas realmente que o povo japonês, tal como se nos apresenta na sua arte, alguma vez existiu? Se pensas isso, nunca entendeste nada da arte japonesa. O povo nipónico é uma criação deliberada de alguns artistas. (...) De facto, todo o Japão é pura invenção. Não há nenhum povo nem nenhum país assim. (...) o povo japonês (...) é simplesmente um estilo na moda, uma requintada fantasia artística. (Wilde 2005: 59-60)

Coincidência ou não, Fernando Pessoa explora a mesma tese numa “Crónica decorativa”, publicada no jornal *O Raio* em 1914. Neste texto, o narrador conta que travou conhecimento do “Dr. Boro, professor da Universidade de Tóquio”, e comenta:

as minhas ideias do Japão, da sua flora e da sua fauna, dos seus habitantes humanos e das várias modalidades de vida que lhes são próprias, derivam de um estudo demorado de vários bules e chávenas. Eu por isso sempre julguei que um japonês ou uma japonesa tivesse apenas duas dimensões; e essa delicadeza para com o espaço deu-me uma afeição doentia por aquele país económico de realidade. O professor Boro é sólido, tem sombra – várias vezes fiz com que o meu olhar o verificasse – e além de falar e falar inglês, coloca ideias e noções compreensíveis dentro das suas palavras. (Pessoa 2000: 94)

Donde uma conclusão forçosa: ou o Dr. Boro não é japonês ou não pode existir, *quod erat demonstrandum*.

As estratégias do humor dos dois textos assemelham-se. O Japão é ontologicamente impossível (embora constitua um conseguimento estético, segundo Wilde) e económico de realidade (na *Flatland* das chávenas orientais, segundo Pessoa). Em ambos os casos, designa um espaço inacessível, a alteridade do texto presente, objecto que pode ser citado mas que fica protegido por uma distância, um tabu.

Ora, citar consiste precisamente em ajustar uma distância. A coisa citada pertence ao texto citante, ao mesmo tempo que o excede. Por isso, os textos de Wilde e Pessoa definem o Japão, fingem importar conhecimentos, mas preservam a estranheza absoluta desse lugar inverosímil, pura invenção, estilo, fantasia – ou convenção de estampas nas chávenas de

porcelana, para uso ocidental. Como não concordar? Wilde e Pessoa descrevem um Japão inventado pelo Ocidente, nas fantasias eruditas da arte pela arte ou na proliferação *kitsch* do *bric-à-brac* burguês; de facto, é possível defender que esse Japão nunca existiu. E contudo, mesmo não existindo, leva-nos muito longe.

Assim, o texto ocidental cita o país oriental. Cita, isto é: transforma em texto; aproxima e afasta; convoca, inventa, e assume que inventa. Citar significa aqui fazer assentar a sua própria autoridade na autoridade do texto distante, assumindo a diferença dessa referência estrangeira, deslocando e importando o exterior para dentro do texto; mas confessando sempre, num paradoxo, que o exterior não existe. Por isso, o texto ocidental recusa qualquer ontologia ao texto oriental. Volto a citar Pessoa:

A primeira cousa real que há no Japão é o facto de ele estar sempre longe de nós, estejamos nós onde estivermos. Não se pode lá ir, nem eles podem vir até nós. Concedo, se me forcarem a isso, que existam um Tóquio e um locoama. Mas isso não é no Japão, é apenas no Extremo Oriente. (2000: 97)

É o texto que define a tangibilidade do Extremo Oriente, de Tóquio, de locoama – e a inacessibilidade do Japão, conceito que pertence a outra ordem de sentido (ou de desejo, de fetiche). Também Álvaro de Campos procuraria, no ópio, “[u]m Oriente ao oriente do Oriente” (1994: 71). Mas o que define esse lugar (Japão ou Oriente) é ser nomeável na ordem do texto e inalcançável na ordem do desejo. A ser assim, torna-se “Japão” qualquer local, mesmo no ocidente, que se possa citar, isto é, que se afaste infinitamente mesmo quando se aproxima, qualquer local preservado por uma aura (Benjamin).

Ora, o objecto da citação existe na linguagem que o constitui. Wilde e Pessoa (mas também: Wenceslau de Moraes, Camilo Pessanha, Victor Segalen, Ezra Pound, tantos outros) convocam o Japão porque Japão é imediatamente nome, texto, escrita – e, nessa condição, citável. A este propósito, seria necessário reler a tese de *O Império dos Signos*, de Roland Barthes: o Japão é uma constelação de signos (constelação, ou seja: as unidades de significação e todas as relações entre elas, as partes e o todo maior do que as partes), o Oriente não é uma essência mas um texto, traços, o convite e a sedução para “«namorar» a ideia de um sistema simbólico inaudito, completamente desprendido do nosso” (1980: 7). Barthes é lúcido: sabe que apenas pode fantasiar esse sistema completamente outro, nunca

atingi-lo; sendo um autor ocidental, escrevendo numa língua ocidental, apenas pode inventar uma leitura do Japão, um Japão-texto, um inteiramente outro dito na escrita do mesmo (para a qual, como se sabe, não pode haver grau zero: qualquer texto de Barthes será sempre uma invenção francesa, científica, semiótica, desejante, fetichista, criadora do Japão).

Seria preciso reler também *Orientalismo* de Edward Said, e em particular aquilo que designa como uma “atitude textual [no Ocidente] em relação ao Oriente” (2004: 96). Ou seja, uma rede de textos que constroem a descrição do Oriente como um objecto e que justificam, supostamente para progresso e emancipação do próprio Oriente, uma intervenção colonial, económica, científica das instituições ocidentais. Como escreve Said, com forte intervenção política: “Parece ser uma falha humana comum preferir a autoridade esquemática de um texto às desorientações de encontros directos com o humano” (108). Embora tenha profundas dúvidas quanto à possibilidade destes “encontros directos”, se considero qualquer encontro construído pela mediação de textos (escritos, orais, gestuais, experimentando diversas formas de tradução, mais ou menos eficaz), compreendo o argumento de Said, identificando a imposição violenta de um texto único sobre a pluralidade de textos anteriores. Mas prefiro pensar que se trata, sempre, de uma luta do texto contra o texto.

*

Todas estas definições do Japão e do Oriente, no humor de Oscar Wilde e de Fernando Pessoa, na teoria de Roland Barthes e de Edward Said, permitem interrogar um conjunto de breves poemas de Miguel-Manso (n. 1979) incluídos no livro ~~*Contra a Manhã Burra*~~. Cito os sete textos em sequência e na íntegra:

Japão nº 1

não é urgente mas
pareceu-me importante fazer um curto
comentário ao livro O barco vazio de João Miguel
Fernandes Jorge poeta de nipónico rigor

Japão nº 2

aprendeu a saudar o retrato do mestre Gichin Funakoshi inclinando
-se respeitosamente ajoelhado sobre os tacos de madeira gastos
do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim

Japão nº 3

o cansaço treme dentro das pálpebras tenta imaginar a
“ondulação dos pinheiros sob o vento” o corpo sua a um
treino occíduo tão menos eficaz que um haiku de Shoto

Japão nº 4

usou as mãos como contraponto luminoso da face
centenas de anos antes e depois de no Japão
chamarem a isso *Reiki*

Japão nº 5

só por um acaso qualquer (chamado globalização)
se acostumou com o uso do kimono

Japão nº 6

what meaning?

Japão nº 7

no meaning

(2009: 32-34, 50-53)

Para ler estes poemas (ou poema único em sete andamentos?), começo por notar, trivialmente, a brevidade das formas: de quatro versos a um único verso isolado. Se os tercetos podem sugerir uma dívida – talvez irónica? – ao *haiku*, as outras formas excedem ou falham essa estrutura; pouco depois da referência explícita ao *haiku* em *Japão nº 3*, a sequência abandona as composições de três versos. Noto também que os poemas têm como título *Japão* e um número de série, donde: *Japão nº 1*, *nº 2*, até *Japão nº 7*, sugerindo um desdobrar interminável, talvez a possibilidade de outros poemas, *Japão ∞*. Ora, os títulos não designam o poema nº 1, 2, 3 sobre o Japão, mas sim o Japão nº 1, 2, 3, como se o Japão pudesse ser diversas entidades conforme são diversos os poemas, ou as descrições.

Cada descrição parece ser minimal, elíptica. E se existe um esboço de trama narrativa, nunca nada acontece realmente no Japão (seja país cartografado, seja fetiche inatingível), mas sempre em Portugal, paisagem imediata. Um local referido – o “pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim” – ancora a sequência dos poemas no contexto português, talvez deceptivamente, aquém do oriente sugerido no título.

Contudo os poemas remetem, pelo menos de *nº 1* a *nº 5*, para elementos da cultura japonesa; melhor: para modos de contacto do ocidente com aquilo que entende ser a cultura japonesa (portanto, citações ocidentais do oriente). Em *Japão nº 1*, por exemplo, comenta-se o “nipónico rigor” de João Miguel Fernandes Jorge. No único poema de primeira pessoa, o sujeito afirma: “não é urgente mas / pareceu-me importante fazer um curto / comentário ao livro *O barco vazio* de João Miguel / Fernandes Jorge poeta de nipónico rigor” (2009: 32). Nada saberemos das razões dessa importância, da não-urgência, e nem podemos saber ao certo qual é o comentário: anunciado, adiado? Ou o comentário é: “poeta de nipónico rigor”? Ou o comentário é constituído pelo conjunto dos poemas “Japão” nºs 1 a 7? Não sabemos em que consiste o rigor, por que razão é atribuído especificamente a *O Barco Vazio*, ou a quais poemas desse livro, ou o que significa rigor, e ainda menos rigor nipónico.

(Abro um parênteses para lembrar que o livro de João Miguel Fernandes Jorge inclui um poema dialogante com a sequência de Miguel-Manso; refiro-me a *Jardins do oriente* (Jorge 1994: 36), com a sua mostraçãõ directa do “Retrato do primeiro Shogun / Minamoto nô Yoritomo / em fato de côrte”, um apontamento intertextual em “Sakutaro Hagiwara, poeta e / niilista, no ano da sua morte / 1943, escrevia o verso / «abraço o guardião da

verdade, / o acrobata»”, e o terceiro final tão próximo de um *haiku*: “Distantes / as cegonhas confundem-se com / o ténue canavial.” A própria montagem livre do poema, seriando coisas, gestos, falas, acontecimentos, aproxima *O Barco Vazio* e ~~*Contra a Manhã Burra*~~. Do mesmo modo, há em Fernandes Jorge uma “cadeira de lona do terraço” (1994: 116), como há uma cadeira de pano que se abre e se fecha no livro de Miguel-Manso (2009: 9 e 61). Mas esta procura de laços intertextuais é arriscada, talvez ociosa ou indemonstrável; interessame antes uma pequena conclusão provisória: em *Japão nº 1* de Miguel-Manso, o único elemento japonês é certo epíteto atribuído à poesia de um autor português.)

Com *Japão nº 2* surge o primeiro fragmento de uma biografia heterodiegética: “aprendeu a saudar o retrato do mestre Gichin Funakoshi inclinando / -se respeitosamente ajoelhado sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”. É em Almeirim que este aluno aprende *karate*: o segundo Japão descrito continua a ser um Japão de uso português. De resto, a aula não acontece num *dojo* do Japão, mas “sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”. Naturalmente, o *karate* não depende do *dojo*; mas o Japão prometido no título volta a recuar. Além disso, embora o aluno se ajoelhe “respeitosamente”, o poema diz que ele não aprende *karate*, mas sim “a saudar o retrato do mestre”: metonímia, que indicia o todo da aprendizagem por referência à fonte do conhecimento – ou eventual ironia de uma iniciação impossível, no *bathos* dos tacos de madeira gastos?

Japão nº 3, pelo contrário, parece explícito: confrontam-se ocidente e oriente, num juízo definitivo – “o cansaço treme dentro das pálpebras tenta imaginar a / «ondulação dos pinheiros sob o vento» o corpo sua a um / treino occíduo tão menos eficaz que um *haiku* de Shoto”. O corpo ocidental treina, transpira, cansa-se, falha perante a eficácia exacta do *haiku* citado. Recordo que a palavra japonesa *shoto* designa precisamente a ondulação dos pinheiros sob o vento, e tornou-se o pseudónimo poético de Gichin Funakoshi (*Shoto*, donde *Shotokan*, nome de um *dojo* de *karate*, e *Shotokai*, associação criada pelos alunos de Funakoshi). Em *Japão nº 3*, o *haiku* de Shoto é alegadamente eficaz; os esforços do corpo ocidental, desgastantes. Ora, o *haiku* apenas pode ser citado: desejado e preservado na sua distância, na sua estranheza; do Japão, resta somente um corpo ocidental e insuficiente. Ao invés, em *Japão nº 4* o corpo parece dominar os mesmos saberes e práticas: “usou as mãos

como contraponto luminoso da face / centenas de anos antes e depois de no Japão / chamarem a isso *Reiki*”.

Mas não é forçoso que o corpo acerte mais, ao descobrir o uso das mãos “como contraponto luminoso da face”, do que falhe ao tentar “imaginar a / «ondulação dos pinheiros sob o vento»”. Tanto nas falhas como nos acertos, o corpo está sempre perante uma citação ocidental de um suposto saber oriental: o corpo está sempre à distância. Quando muito, pode teorizar sobre a distância; em *Japão nº 5*, lemos: “só por um acaso qualquer (chamado globalização) / se acostumou com o uso do kimono”. Último biografema: o sujeito acostuma-se com a estranheza, isto é, desfaz uma distância; já nem se trata de citar o *kimono* como coisa estranha, mas de o traduzir na língua própria, numa ocidentalidade lata. Donde o “acaso qualquer (chamado globalização)”: perda de toda a aura, conquista da distância por anulação da alteridade. No instante em que se acostuma com o uso do *kimono*, o sujeito já não cita a intangibilidade do oriente: desfaz qualquer distância numa língua global.

Neste sentido, penso que o universo globalizado de Miguel-Manso já não pode preservar aquela estranheza que ainda alimentava Wilde e Pessoa. Decerto o Japão permanece inacessível se for inventado a partir das estampas das chávenas, mas também se o *karate* acontece “sobre os tacos de madeira gastos / do pavilhão dos Bombeiros Voluntários de Almeirim”: o Oriente permanece à distância, entrevisto num *haiku*, adiado em cada poema. Contudo, a globalização, que desfaz a estranheza do *kimono*, tem o efeito perverso de “acostumar” o sujeito. Por isso, o Japão de Pessoa e Wilde é inacessível e o de Miguel-Manso enganadoramente acessível; impossíveis, ambos.

Por fim, observo os enigmáticos *Japão nº 6* e *nº 7*, que dizem apenas: “*what meaning?*” e “*no meaning*”. Dizem-no em inglês, língua franca, esperanto da globalização. Nestes poemas escritos em português, com a aura do japonês inacessível, o inglês introduz um terceiro lugar, nem ocidental nem oriental, mas apagador de qualquer *agon* ou distância. Ora, a ambiguidade permanece, ou aumenta, nestes poemas finais reduzidos a um verso, duas palavras. Em *Japão nº 6*, “*what meaning?*” pode ser uma interrogação do Japão (qual o significado do *kimono*, do *Reiki*, do *haiku*?) ou uma interrogação metatextual (qual o significado *destes poemas* sobre o *kimono*, o *Reiki*, o *haiku*?). Em *Japão nº 7*, “*no meaning*”

assume que não há significado, ou que o significado é a ausência do significado, ausência ou presença, *non-sense* ou *satori*. Jogo indecível, por elipse dos poemas: se o corpo falha quando é menos eficaz que um *haiku*, ou acerta quando usa as mãos como contraponto da face, em *Japão nº 7* é impossível dizer se há falha ou acerto, significado em falta ou descoberta do vazio.

Barthes escreve sobre o *haiku*:

Decifradoras, formalizantes ou tautológicas, as linhas de interpretação, destinadas entre nós a *atravessar* o sentido, ou seja, a fazê-lo entrar por arrombamento – e não a abaná-lo, a derrubá-lo, como o dente do mastigador de absurdo que o praticante do zen deve ser, perante o seu *koan* –, apenas podem falhar o *haiku*; pois o trabalho de leitura inerente consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la (1980: 94)

Suspender a linguagem, logo, *no meaning (at all)*. E contudo, já há demasiado sentido em contrapor suspensão e provocação, exegese e mastigação do absurdo; para o observador do zen, qualquer um dos dois gestos dessa antinomia ainda pertence a ela. Mesmo “*no meaning*” é ainda sentido a mais.

Bibliografia

Barthes, Roland (1980), *L'Empire des Signes*, Paris, Flammarion [1970].

Jorge, João Miguel Fernandes (1994), *O Barco Vazio*, Lisboa, Presença.

Miguel-Manso (2009), *Contra a Manhã Burra*, 3ª ed., Lisboa, Mariposa Azul [2008].

Pessoa, Fernando (2000), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Campos, Álvaro de (1994), *Opiário*, in *Orpheu*, 1, ed. fac-similada dos vols. 1 a 3, 2ª ed., Lisboa, Contexto [1915].

Said, Edward W. (2004), *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, trad. Pedro Serra, Lisboa, Cotovia [1978].

Wilde, Oscar (2005), *O Declínio da Mentira*, 4ª ed., trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega [1889].

A escrita deste ensaio foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto «PEST – OE/ELT/UI0500/2013».

Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios, de *Esquecer Fausto* (2005, Prémio PEN Clube de Ensaio) a *Tentações. Ensaio sobre Sade e Raul Brandão* (2009), *Os Ícones de Andrei. Quatro diálogos com Tarkovsky* (2012) e *Constelações. Ensaios comparatistas* (2013). Áreas de interesse principais: poesia contemporânea, ética, estudos inter-artes.

(re)(des)orientação do olhar

Gastão Cruz

CAMPO

1

No forno onde cozia o pão familiar
entre utensílios de lavoura e animais
próprios da lei rural que regulava a casa
alguma coisa mais crescia e se formava:
tal como em cada pão um vácuo chamado alma,
uma alma que era só o corpo ameaçado

2

O acesso ao palheiro era uma porta
ao fundo da açoteia: dava
uma breve vertigem ver o abismo
da palha; os fardos saíam
pela vasta janela aberta sobre o pátio

3

Uma vaga de pó vinha da palha,
certamente por isso ou porque do exterior
já se trazia o medo da asma ácida
logo ao entrar na casa
tornava-se difícil respirar

4

Alfarrobas escuras como a terra
no armazém ao
lado das amêndoas revestidas
de brandas cascas
cinzentas que seriam retiradas
mais tarde por mãos rápidas

5

Na superfície extensa da açoteia
secavam figos: a sua dimensão
com o calor da noite e o sol reduzia-se;
clarabóias faziam o transporte do dia
às divisões internas, órgãos que
na penumbra amarga levedavam:
era a vida da casa, e em torno da
nora como um compasso árduo
os animais traçavam uma curva,
o futuro fechando nesse círculo instável

Luís Quintais

Der Wolfsmann

Para o Pedro Eiras

Sonhei com lobos.
Viviam num castanheiro
gigante, percorriam
os ramos da árvore,
um demónio de luz
e erro no centro da morte.
Eram brancos, brancos
como a neve que atapetava o quarto,
e não havia dentro nem fora.

Não voltei a sonhar com lobos.
Talvez tenham sido
submersos pelas
águas do país
escuro e denso
que é este Inferno

peçoal, metáfora-miragem
do esquecimento
procurado.

Não voltei a sonhar.
Um castanheiro
cheio de lobos,
frutos de uma madurez
ameaçadora.

Não voltei a sonhar.
Esta é minha melhor
anuência literária, a parte maldita,
Viena, Fevereiro de 1910.

Marcos Siscar

A DISTÂNCIA CONSENTIDA

qual é a distância certa da cidade? a altura
certa para ver a cidade? de onde a cidade
não seja apenas vista de onde não seja apenas
memória de outra ou miragem pressentida
meu desejo desta tarde é o da distância certa
uma troca de indícios uma ideia de alegria
não a ilusão panorâmica do que é visível
mas a distância consentida ali onde se aceita
a invenção da vida as insinuações da morte
a camada de mortos e de vivos sob a vasta
construção em curso desejo de cidade
me pergunto onde estou e qual a distância certa
mas não há nada além ou aquém desta
nenhuma silhueta nada que passe caro kavafis
sombra ligeira sobre o topo das colinas

SIMPLICIDADE

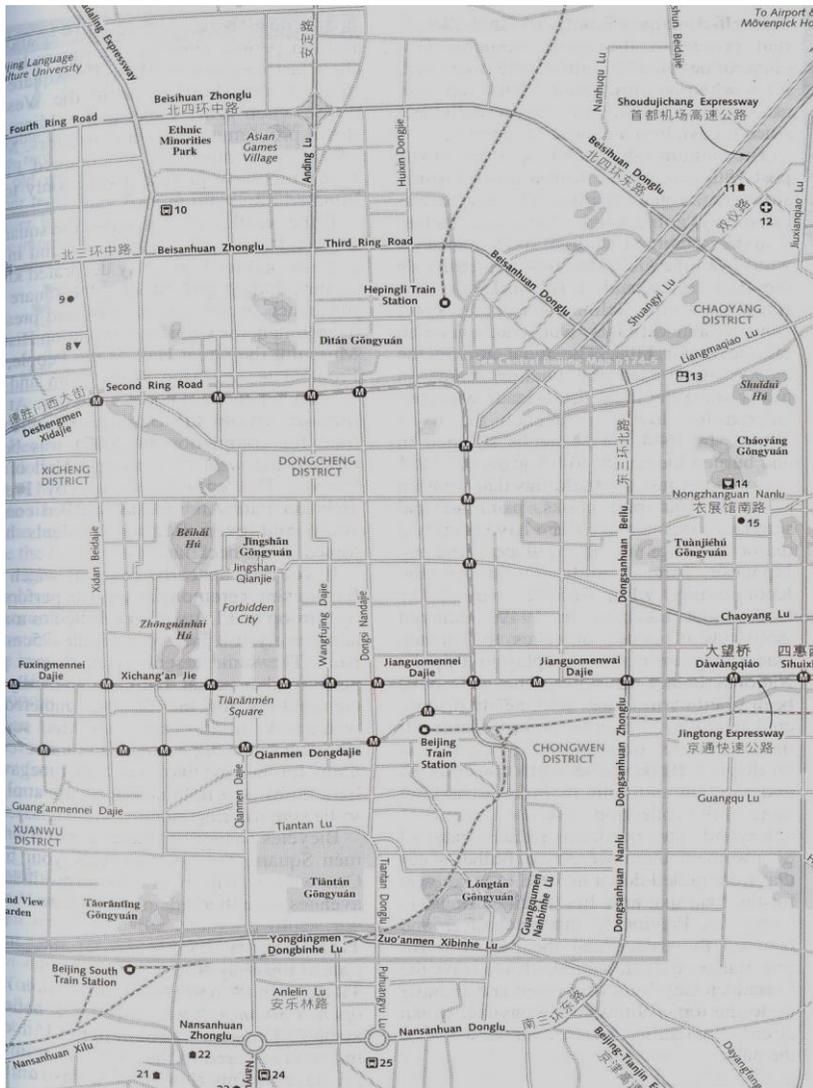
a cidade é o que está diante
não tenho mais uma cidade
não me peça para ser mais simples
sei apenas disso em simplicidade
preciso daquilo que é simples
a cidade é o que está diante e já
não tenho uma simples cidade
não não tenho essa cidade
nem aquela assombreada
luzes amarelas sobre os seios
como leite na boca nem as outras
reluzentes ao calor da madrugada
não não as tenho mais comigo
e não as vejo em meu espelho
a cidade está mais a frente

O DIA BRILHA

a poesia é uma cadeira que se coloca do lado
de fora num dia de sol
o poeta está do lado de fora e encarquilha
sem protetor solar
o poeta está de pé ao lado da cadeira ao pé
da cadeira e o dia brilha
atrás do poeta a mata escura absorve com força
os respingos do sol
o poeta encarquilha como folha vinda da mata
que caiu no chão do lado de fora
a cadeira tem o formato da espinha de alguém
que está sentado ao sol
mas o poeta cai como a vagem encarquilhada
de uma árvore escura
nenhuma ave ou sopro de vento apenas um poeta
sem protetor solar
ao lado de uma cadeira em forma de espinha
e pele ressecada

CONTRA-LUZ

quando saímos de casa dizemos que são outros tempos
as madeiras são envernizadas as memórias de demolição
o sol queima no rosto e tudo é demasiadamente real
raios ultravioletas fios elétricos sobre os muros
manchas brancas de protetor solar
quando voltamos o sol já não nos ilumina apenas as colinas no alto
estão acesas de uma luz fosca mas nítida
nenhum calor nos faz carícias sobre o corpo nenhuma
sombra nenhum ideal apenas o protetor
solar escorre
os olhos ardem
e enfim platão desce



Parque da Colina de Carvão (Pequim)

O menino veste um fato de treino azul-escuro. Está, há largos minutos, a construir uma muralha com os tijolos que se encontram espalhados pelos canteiros. Tem os lábios flectidos num sorriso permanente. Diverte-se assim: amontoando.

Homens caligrafam o chão de lajes com esponjas imbuídas em água. A escrita deles: um sopro antigo e breve.

Tocam-se instrumentos em todos os cantos do parque e umas vozes agudas rasgam o desenho da ramagem das árvores. A música invade cada poro de jardim. Afinam-se vozes e instrumentos como se piscam os olhos.

Corre-lhes nas veias: a música, as árvores, o tijolo, este sol baixo, filtrado por uma perpétua bruma.

Todos escancaram no rosto a sua estranheza perante a minha fisionomia ocidental.

Quanto somos daquilo de onde vimos?

Tiram-me fotografias do espanto, da diferença. Não sou daqui: os olhos, o rosto, o cabelo, o espaço que o meu corpo ocupa, a medida dos meus gestos.

O miúdo de há pouco, fascinado pela minha presença, também me fotografa com uma máquina digital. Mostra envergonhado a fotografia que me tirou: o fascínio dele é o meu *deslugar*.

No cimo das escadas, à entrada do primeiro pavilhão, estão expostos uma trintena de *bonsais*: geometria de tronco, ramos e folhas.

A natureza disciplinada por umas mãos que cortam. Cortam onde e quando se deve cortar, como no cinema.

Árvores belíssimas e concentradas, tão precisas quanto um silêncio certo.

Os chineses têm um amor profundo às árvores. Cuidam delas com a sabedoria de bichos. As raízes são embrulhadas em cordas, os troncos feridos são envolvidos, os ramos pesados suportados por pilares de ferro ou de madeira, as fendas suturadas. Os mais idosos falam-lhes e friccionam o corpo de encontro ao delas, paralisam-se diante do seu tronco e, de súbito, gritam um grito longo e seco.





Templo dos Lamas (Pequim)

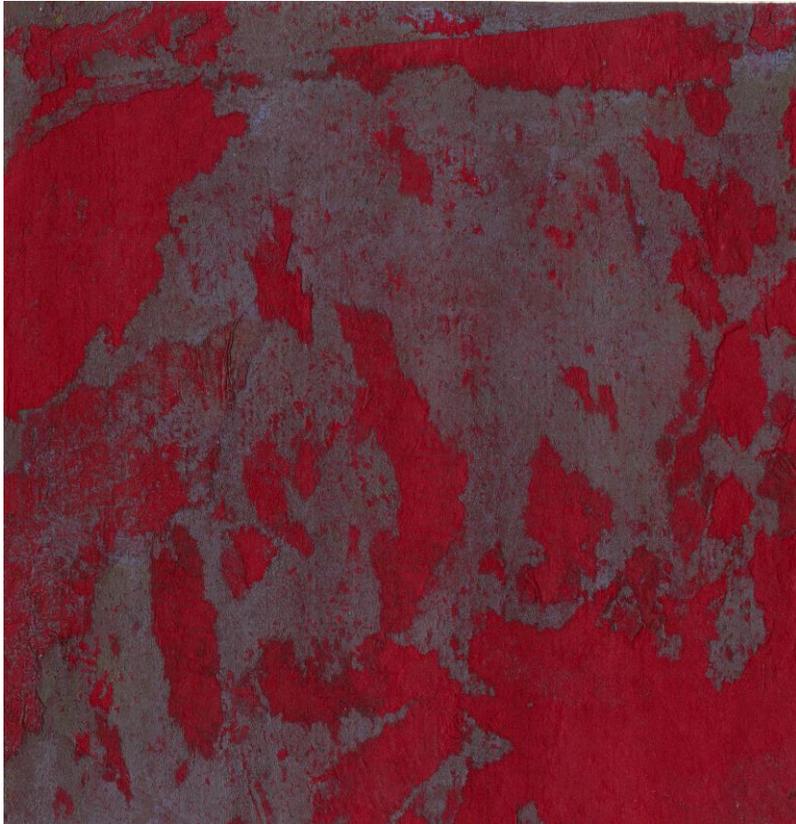
Densas nuvens negras perfumadas se elevam dos turíbulos. Oferendam-se e queimam-se molhos de incenso para que os votos se realizem, para que os espíritos escutem. O cheiro do incenso agarra-se à pele, prende-se nas paredes dos vários pavilhões. A fé podia ser isso: uma densa nuvem negra perfumada elevando-se, agarrando-se à pele e às paredes.

Reconheço os gestos da crença: a oferenda, o ajoelhar, o baixar da cabeça, o rosto para dentro, as mãos juntas na vertical junto ao peito, os olhos cerrados, a oração debitada, a súplica interior, a fragilidade e a esperança secretas. De onde venho também se crê assim.

O céu, uma tela branquíssima, acolhe em silêncio as **densas nuvens negras perfumadas.**

A luz funde-se com a superfície das coisas.

As árvores assistem, sem se mexer. Tudo isto queima, sem chama.



Hutong (Pequim)

Edifícios baixos com pátios atravancados de tralha. Casas de banho colectivas (um cheiro nauseabundo). Ruas estreitas e labirínticas, polvilhadas de lojas de comércio tradicional. Ambiente familiar.

As ruelas são ocupadas e habitadas pelos residentes: comem-se refeições, jogam-se damas chinesas, reparam-se bicicletas, lavam-se os dentes, no meio da estrada.

Uma espécie de entranhas da cidade, de região interior antiga onde o sentido de comunidade ainda é cultivado.

Vaguear nestes lugares é perscrutar a intimidade das pessoas que lá vivem, é compreender as raízes de um modo de viver ancestral.

Caminho, assustada, por estes labirintos, guardo um pavor pelas entranhas dos outros. Uma espécie de pudor desgarrado.

Galeria de Belas Artes de Pequim

A pintura chinesa é momento perpétuo, instante que permanece: uma montanha, uma bruma, uma cana de bambu, um certo ramo, um pássaro no silêncio... O quotidiano salvo pelo pormenor e pela continuidade. Deambular pelas salas de um museu na China é perscrutar o milenar do **OSSO**.

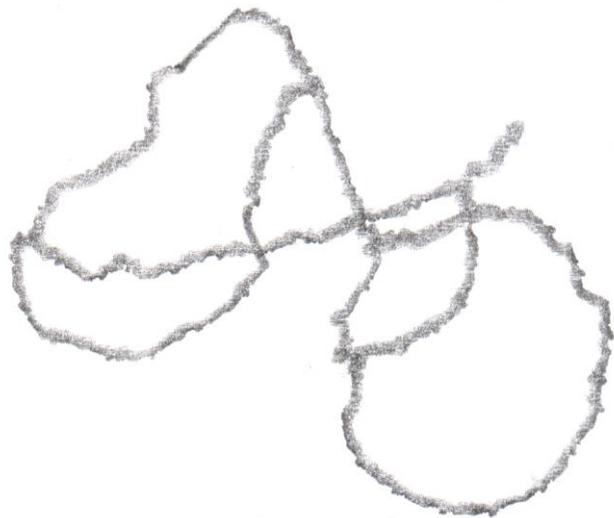
A dado momento, numa das brechas verticais de papel, surge uma flor. Daquelas que não resistem ao vento. Permanece de pé, meio despida (já uma brisa a violou). Frágil e firme. O fundo é branco cru, o traço e a mancha negros e um vermelho breve.

Mais à frente expõem-se quatro mulheres em tela. Têm o corpo a contorcer-se, o rosto mortificado. Os trapos que as cobrem, apenas em parte, não lhes assentam na carne. Estão sós na sua nudez forçada. Ardem de um lume sem extinção possível. Cada uma tem um fundo: verde, azul, preto, vermelho. Um destilar lento.



Palácio de Verão (Pequim)

Há barcos tradicionalmente decorados a flutuar entre a névoa do lago. Na margem, descansa um barco de mármore. Algo me perturba naquela escultura: um barco sólido, condenado desde logo à paragem, criado para essa suspensão. Só um movimento interior, imaginário, o



p
o
d
e
m

m
o
v
e
r
.

Parque Beihai (Pequim)

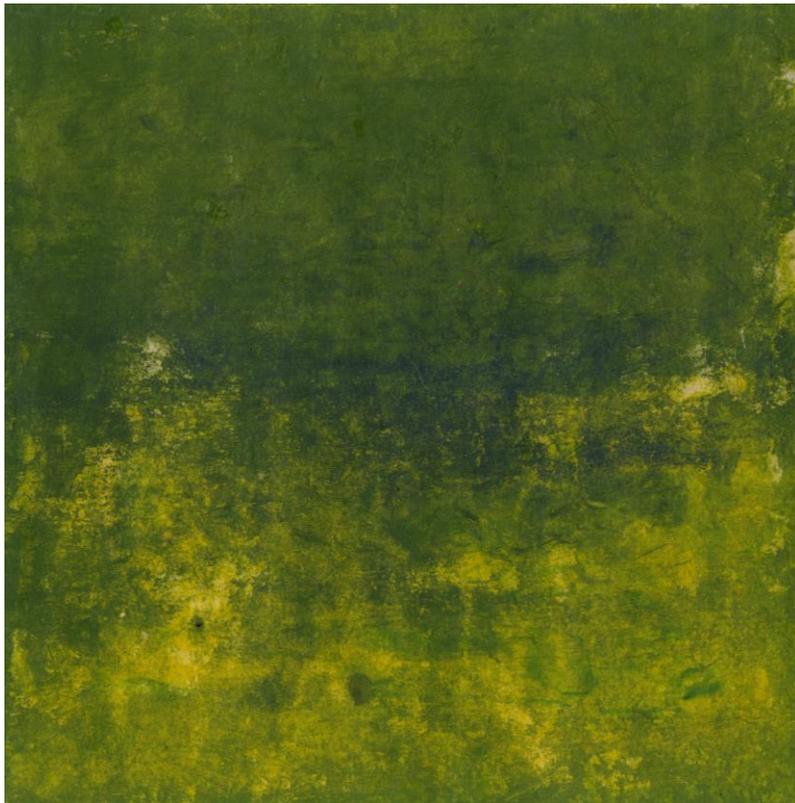
A noite cai sem violência. As árvores, os arbustos, as flores, os caminhos de pedra, tornam-se espessos e sonoros. Os lampiões acendem-se: a sua luz amarela indefine o contorno das coisas e acrescenta-lhes um halo de conto de fadas. Van Gogh está aqui, no rasto das coisas.

Do coreto, à beira do lago, emergem vozes que cantam. Do outro lado, ouve-se o lamento de um saxofone. Podia-se medir o fundo das coisas pelo seu frémito.

Jovens casais repousam nos bancos: o corpo mole, joeirando reflexos, as mãos perto. Os amantes, nesta terra, não se agarram em público, tocam-se ao de leve, pressentem-se, treinam a cumplicidade à flor da pele. Sorrio sem razão aparente. Qualquer coisa invisível se esvanece no ar da noite.

As pétalas secas das magnólias (cor de laranja lume) **crepitam** debaixo dos pés de quem passa.

Datong / Grutas Budistas de Yungang (Província de Shanxi)



Primeira viagem de comboio a rasgar a China: Pequim – Datong.

Fazia sol em Pequim, Datong recebe-nos com neve. Uma cidade cinzenta, erguida em cubos de betão.

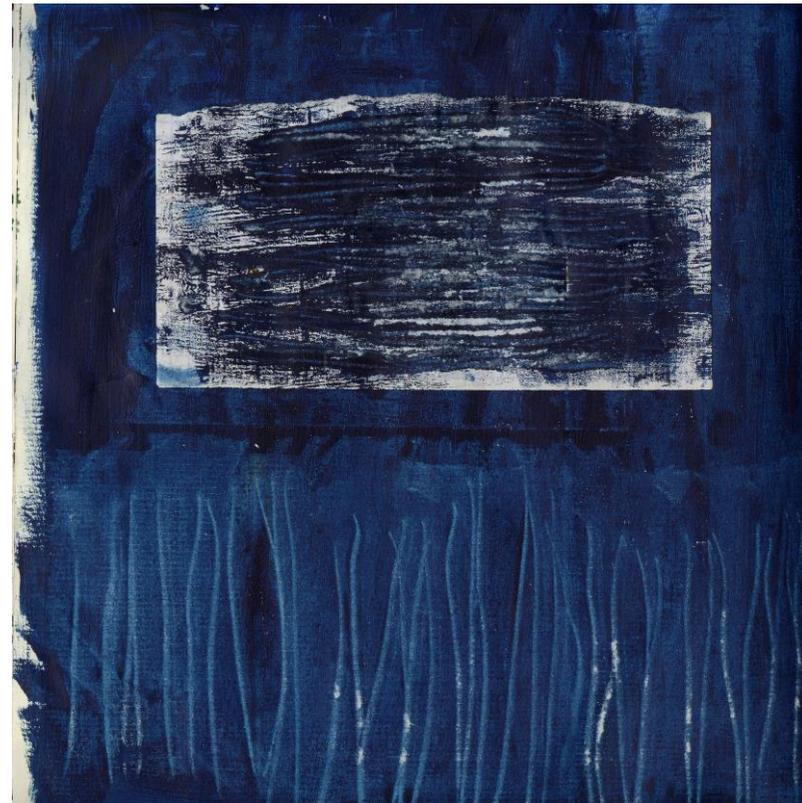
Muitas lojas: limpas, clínicas, arrumadas, a vender roupa e outros produtos de marca; as empregadas de balcão, no cimo de uns excessivos saltos altos, muito penteadas, muito maquilhadas, muito sofisticadas no vestir.

As ruas sombrias, os passeios enlameados, os recantos repletos de lixo. O céu escuro, sujo.

O vento espicaça-me o corpo: trago os lábios gretados, o rosto queimado, as mãos ásperas, a boca seca, o cabelo num desalinho e o espírito agitado.

Procurávamos uma casa de hóspedes que já havia encerrado. Desorientados, sem alternativas, com a neve a infiltrar-se no corpo, ressentíamo-nos do longe. Pedimos indicações, apontámos o mapa e o guia, gesticulámos

direcções imaginárias, procurámos um abrigo. As pessoas abordadas riam na sua ignorância de nós. Surge, então, uma mulher numa das ruas marginais. Aproxima-se. Calça uns botins de borracha. Reconforta-nos com um sorriso limpo. Dirige-se-nos numa catadupa incessante de palavras. Segura-nos as mãos (as mãos dela estão quentes). Percebe que não lhe compreendemos a fala, percebe o nosso susto, o frio, o peso das mochilas, a chegada eminente da noite. E sorri. Vai falando sempre, numa doçura inesperada. Segue-nos. Quer ajudar-nos a todo o custo mas não consegue. Decidimos regressar à estação de comboios, começar nova busca. Ela também percebe isso. Despede-se. Salva-nos com o seu sorriso limpo e oferece-nos o seu guarda-chuva branco. Pousa a mão sobre a minha cabeça e parece querer abençoar-me. Abençoa-me. Partimos. Acabámos por encontrar um quarto livre num hotel, junto à estação. A noite inteira o assobio metálico dos comboios a atravessar-me e um arrepio nas pernas e a imagem daquela mulher de que não compreendi **nada senão o gesto.**



Taihuai / Wu Tai Shan

(Província de Shanxi)

Viagem de longo curso num autocarro. Um ferro-velho resistente: a chapa roída, os bancos gastos e manchados, os vidros bamboleantes, cobertos de pó, um motor rouquíssimo, uma buzina estridente e gaga. Logo nos primeiros quilómetros, um furo. Transporte precário de gente sem muito dinheiro. Há sacos de plástico cheios, por toda a parte; o tejadilho já atafalhado. Comem-se pevides, o chão vai ficando coberto de cascas. Bebe-se chá. Fuma-se com as janelas fechadas.

A estrada é difícil: esburacada, íngreme, nunca sinalizada, de curvas acentuadas; o piso enlameado, escorregadio, perigoso. A condução roça por vezes a demência.

Alguns adormecem: as cabeças abandonadas saltam ao ritmo do caminho. Toda uma violência da deslocação. O autocarro vai parando, nos locais mais improváveis, quando alguém faz sinal de paragem. As pessoas,

surgidas do nada, vão entrando e ocupando os lugares livres.

Um miúdo vomita para dentro de um saco de plástico no banco de trás, a mãe segura-lhe a testa.

O corpo vai-se adaptando ao movimento bruto. Cada quilómetro percorrido é uma conquista.

Escarra-se no corredor. O cheiro a tabaco vai tornando a atmosfera irrespirável. As janelas devem permanecer fechadas, o frio é cortante.

Um monge oferece-nos tangerinas. Os gomos, frescos, estalam no céu-da-boca.

Vai-se entrando pela paisagem dentro. Espectáculo belíssimo: montanhas imponentes, escarpadas, de cume branco; pedra, pedra sem perdão; terra ocre; a vegetação como um grito; riachos sem fôlego aparente correndo sem destino; aldeias perdidas no meio de nenhures; casas de pedra, de terra, de barro; pessoas com a pele rija e um ar de serem o que são; crianças sujas levando às costas sacolas ou enxadas ou comendo guloseimas na berma da estrada, o olhar surpreendido e contente pela passagem de dois ocidentais. A lama omnipresente.

Existem escolas mesmo longe, todas com a bandeira vermelha estrelada hasteada.

Por mais pobres que sejam os sítios, há sempre antenas parabólicas no horizonte.

O chão pontuado de plástico (sacos, embalagens, garrafas).

São claros os vestígios de derrocadas nas áreas desflorestadas. As obras de construção são um denominador comum: casas, vias, túneis, explorações várias. Vão surgindo sepulturas nas serras. Morte e vida entremeadas. Mantenho uma surpresa permanente perante os cenários que desfilam para lá dos vidros. Consigo adormecer e o acordar é o cessar de uma vertigem. Chega-se ao destino sem saber como.

Taihuai é um fim de mundo: uma rua principal, umas lojas de incenso e de afins religiosos, alguns restaurantes, casas e pouco mais. Vai-se até lá por causa das Wu Tai Shan (As Cinco Montanhas).

Num dos cumes, depois de subir umas centenas de degraus íngremes (onde vendedores ambulantes

insistem em vender-nos pentes), encontra-se um mosteiro com o seu templo.

O monge mais novo toca o sino por três vezes: anúncio da hora de oração do fim da tarde.

Os monges entram no templo em fila, prostram-se diante dos três altares e começam a entoar um cântico hipnótico.

Cantam durante cinquenta minutos, ininterruptamente. Sobe-me um arrepio pelo corpo todo, quase choro. Até onde vão as vozes do fundo?

O monge mais novo tem muito frio: os lábios e as orelhas roxas. É um adolescente. De vez em quando, fricciona as mãos, belisca as orelhas, mexe ligeiramente os pés. Canta no seu próprio bafo de frio. Veste uma túnica laranja e calça uns ténis de sarja azuis. O monge a seu lado tem umas meias com o coelho da *playboy* estampado.

A cerimónia dura o tempo do cântico.

Estou paralisada diante de uma das portas do templo. Fixo as orelhas roxas do monge adolescente. O cântico torna-se-me pele. Quando cessa fico despida de mim. Desço as escadas da montanha, inquieta. **Até onde vão as vozes do fundo?**

Pinyao

(Província de Shanxi)



O trânsito de carros é proibido no interior das muralhas. Completamente dirigida para o turismo, é nos recantos que se pode respirar: uma camisola de lã a pingar, estendida ao sol; um bonsai grande em vaso de cerâmica, atrás de uma porta; quatro adolescentes a jogarem ao berlinde na rua; um conjunto de crianças a brincar às escondidas no pátio da escola; um velho que carrega na bicicleta um cesto cheio de legumes e passa sorridente a rasar os muros; uma mulher que anuncia sopa e a vende aos passantes; lojas ocultas cheias de pó onde não entra ninguém; e, no exterior das muralhas, os salgueiros que oferecem as folhas ao vento e à luz dourada.

Três dias depois, apanhamos o comboio da meia-noite para Xi'an. Está frio, o cais encontra-se quase deserto, entregue ao negrume. O comboio aproxima-se devagar e as duas funcionárias da plataforma põem-se em sentido. Embarco eu, o meu companheiro e um jovem militar.

Percebemos logo que não há lugares sentados. As pessoas amontoam-se à entrada da locomotiva. Os corredores estão atravancados de sacos e malas e de gente sentada no chão. A lotação encontra-se completamente esgotada. Não passamos da área da porta. Pousamos as mochilas grandes num buraquinho ainda existente. E ficamos estacados, de pé, sem margem para nos mexermos muito. Há muita gente, enrolada no chão, a tentar dormir. Todos têm uma cara de cansaço extremo. Bagagens e pessoas misturam-se numa massa indefinida e grossa. Cheira a fermentação humana. Encosto o corpo à parede do compartimento, pouso a cabeça sobre as nossas duas mochilas sobrepostas e fecho os olhos. O meu companheiro vai tentar trocar os bilhetes de pé por dois lugares nas carruagens dormitório, é possível fazê-lo na carruagem dez. Parte, atropelando o vagão todo. Fico ali encostada, adormeço, mesmo de pé. De súbito, a locomotiva soluça, uma das mochilas cai sobre outros sacos. Fico atónita. O jovem militar que havia entrado connosco, ajuda-me a erguê-la de novo. Olham-me todos com estranheza. O meu

companheiro regressa com ar triunfante, tinha conseguido os bilhetes, íamos poder passar o resto da noite calmamente deitados. Não consigo reagir, não esboço sequer um sorriso.

Colocamos as mochilas às costas. Sinto que magoo as pessoas a cada movimento, por mínimo que seja o gesto. Atravessamos o vagão aos atropelos: empurro, passo por cima dos corpos sentados e deitados no corredor, piso, fico entalada, tento desviar-me, encolho-me, puxo a mochila de cada vez que fica presa. Um homem insulta-me por lhe ter batido na cabeça. O meu companheiro suporta-me. Tenho vontade de mandar-me pela janela fora, onde no frio da noite sombria eu haveria de caber. Chego ao fim do vagão e há outro pela frente e outro e outro, seis ao todo.

Quando chegamos aos dormitórios instala-se o silêncio, a tranquilidade; o espaço livre. Desisto da mochila e deito-me imediatamente. Depois de alguns instantes, enrolo-me ao edredão e choro até ficar sem fôlego. Adormeço com a cabeça trespassada de gente **sem espaço nenhum, sem sítio onde caber.**

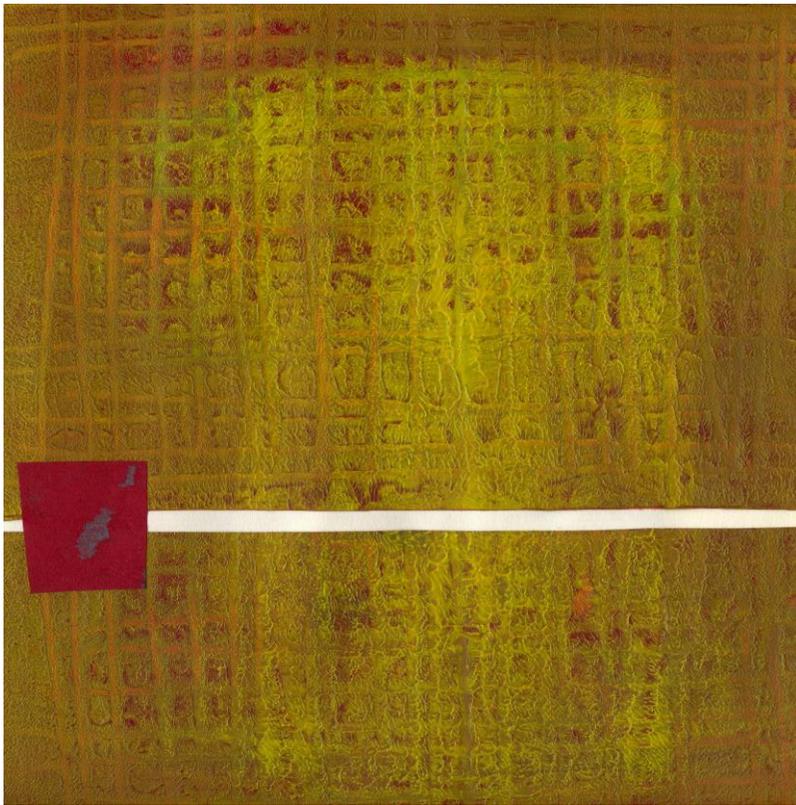
Xi'an

(Província de Shaanxi)

Nas escadas da estação há qualquer coisa no chão que capta a minha atenção, reduzo o passo, baixo-me, é uma carta, mais concretamente um às de copas. Sem saber bem porquê, num impulso, agarro-a e guardo-a no bolso.

Os guerreiros de terracota impressionam pelo número. Centenas de esculturas, nenhuma com a expressão igual, guardando o cadáver de um imperador. Têm uma expressão determinada, o corpo rígido. Resistiram efectivamente ao tempo. Alguns estão desmembrados, outros decapitados, mas grande parte encontra-se intacta, numa atitude de desafio. Enfrentam o quê? De que morte se resguardarão?

Depois dos guerreiros, visitámos o museu de Xi'an. A dado momento, os meus olhos cruzam-se com o olhar de uma pequena escultura em pedra. É uma mulher de pé, postura nobre, que segura nas mãos um livro aberto, as

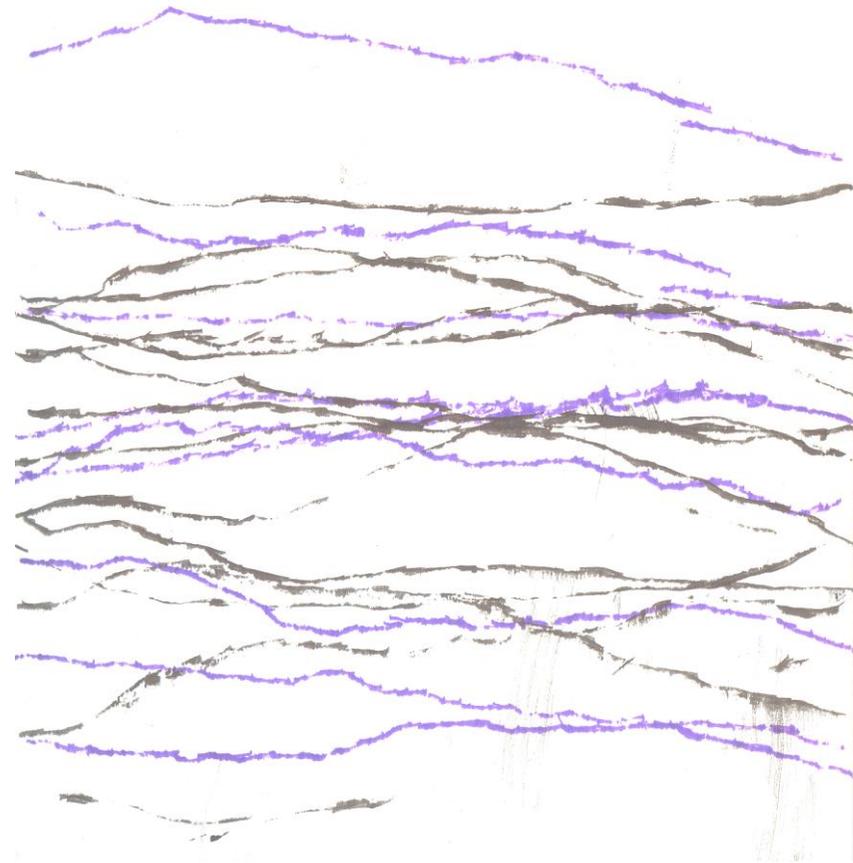


folhas lisas viradas para quem a enfrenta. A sensação clara de que me observa, que sabe que me retenho naquele seu gesto enigmático, como se me desafiasse a ler o que não pode escrever-se.

No último dia, ancorámos num jardim. Muitas crianças à solta: dois rapazes passeiam um coelho farfalhado pela relva, um grupo irrequieto de meninas sacode os ramos mais baixos de uma árvore em flor, caindo uma catadupa de pétalas brancas sobre os seus risos. O meu companheiro oferece-me uma bola de algodão doce. À beira da partida, compomos um cadáver esquisito:

A criança chora desalmadamente; os pinheiros esbracejam de preguiça, tiram catotas do nariz e sorriem aos patos, levemente; os pássaros debicam migalhas minúsculas nos carreiros; os pedintes rondam a miséria dos outros; tiram-se fotografias junto aos troncos encarquilhados das árvores em flor. E pronto, içar velas e levantar âncoras, partir como se parte uma

malga antiga, chegar como um cão ao seu destino incompreensível. Ah ah, o inimigo pateta.



Xiahe/Langmusi **(Província de Gansu)**

A região é predominantemente tibetana. O *terror sagrado das paisagens*, de que fala Teixeira de Pascoaes, alastrará aqui com força.

Pelo caminho encontrámos tendas nómadas entre as montanhas, pastores de iaques e de cabras a tecer solidão na terra vasta, sepulturas enfeitadas enfrentando o vento.

Os homens com um corpo robustíssimo, o cabelo negro desgrenhado, a pele muito morena, vestidos nas suas peles de bicho, conduzindo motorizadas vermelhas puxadas a lustro. As mulheres sólidas também, com um cabelo comprido entrançado e negro, a pele tisonada, o sorriso fácil, vestidas com cores garridas, adornadas de prata e de missangas grossas, carregando os filhos às costas. Os monges de cabelo curtíssimo, com as suas túnicas lilases e os seus sacos de pano ao ombro.

O vento é gelado, o sol queima. Encontramo-nos já a muitos metros de altitude. As mulheres e as crianças trazem as maçãs do rosto muito encarnadas, eu também. As ruas são de terra batida. A neve vai-se amontoando nas bermas, deixando lugar à lama. As casas são um mero prolongamento da terra. Os porcos esquadrinham o lixo nas ruas, circulam entre as pessoas. A pobreza aqui é qualquer coisa de material, palpa-se na simplicidade, na rudeza e na força das coisas. É impressionante como é desequilibrada a distribuição de riqueza entre a etnia maioritária han e a etnia tibetana (uma das minorias); do lado dos primeiros há alcatrão, prédios altos, lojas e restaurantes e pessoas bem vestidas, do lado dos últimos há lama, casas, mercearias e tabernas, pessoas com a roupa esburacada e suja.

Xiahe e Langmusi são lugares de peregrinação, duas vilas monásticas. Há templos magníficos: as cores, o detalhe, a profusão de figuras, os panos suspensos, as colunas esculpidas, os budas tranquilos, os ameaçadores caçademons, as velas a consumirem-se timidamente, a

fruta ofertada nos altares, o cheiro a incenso, sempre. Depois, há as filas de cilindros dourados ou prateados, que os peregrinos rodam para dar movimento aos escritos sagrados (os cilindros estendem-se, em Xiahe, por três quilômetros). O chão é polvilhado de papéis coloridos, quadrados, estampados com cavalos e dizeres, votos e orações que os crentes lançam ao vento **para que se cumpram no movimento.** o movimento é aliás qualquer coisa de decisivo nestes lugares. Como se no mexer ou no toque houvesse uma qualquer salvação possível.

Songpan

No meio dos quintais há uma menina linda, pequenina, que cava com uma enxada que tem a medida dela.



Jiuzhaigou

(Província de Sichuan)

A terra fermenta lençóis densos de folhas secas.

Foi nesta reserva natural que comecei a tirar polaróides. Diante de uma cascata, qualquer coisa em mim sucumbiu. Havia luz e havia um murmúrio a iluminar-se dessa luz, era preciso imprimi-lo, era preciso despoletar essa China em mim.

Encontrei o dispositivo: o instantâneo. Não sei senão isso: o instantâneo. O detalhe decisivo, o momento basilar em perpétua fuga, captado e logo capturado, congelado de súbito nas minhas mãos, **à beira do desvanecimento.**

Chengdu

(Província de Sichuan)

No dia 1 de Maio escrevo a um amigo:

Hoje, fomos a um mercado: um caos de marisco, iguarias, carne, legumes, mãos e pés sujos. Ontem, vimos outro mercado onde se vendiam flores lindas, cactos de inúmeras espécies e bonsais fabulosamente esculpidos. Este país consegue conter no seu âmago pólos, à partida, contrários e inconciliáveis: por um lado, o orgânico, o humano desmanchado em bicho; por outro, a sofisticação, o humano a transcender-se. Os monges, por exemplo, ora se riem de mim, ora me ajudam a carregar o cantil. - Teia complexa, onde passado, presente e futuro se entrelaçam num choque contínuo.

Kangding

(Província de Sichuan)

Há **sal** nesta **luz** do longe.



Litang

(Província de Sichuan)

Desbravamos campos de pastorícia: vastos, planos, rodeando as montanhas, atravessados por estreitos feixes de água, salpicados de montinhos de bosta de iaque solidificados (a parecerem rochas esculpidas, todas com a mesma forma circular).

O granizo foi circunscrevendo os nossos passos, até se abater sobre nós. Havia raios de luz a furar as nuvens e a designar pedaços de terra húmida e fértil; cheirava a isso: a fertilidade.

Num dos cumes de montanha a que subimos, assistimos ao longe a um funeral tibetano. Paulatinamente, foram surgindo corvos enormes e dezenas de abutres. Os bichos necrófagos rasavam-nos o silêncio espantado. Além do cadáver humano, planavam também sobre cadáveres de cães, abandonados junto às lixeiras ao ar livre. Morte e vida, não sei como.

Escrevo na noite dessa dança de abutres, numa outra carta: *Trago os olhos cheios de flores e de pedregulhos.*

Xiansheng

Só de passagem. Xiansheng tem um templo e mosteiro magníficos lá no alto, a fazer companhia aos picos nevados. A paisagem, em redor, estende-se em largos campos de trigo: o verde transbordando por toda a parte. A cidade está completamente de pantanas, as obras são generalizadas. O país inteiro está em obras (ou de construção ou de restauro). A China encontra-se em plena modernização coxa. Anarquia evolutiva a ditar arquitecturas assustadoras e modos de viver extremos. Uma super-potência se cria sobre a corda bamba. A China, se calhar, é isso: uma corda bamba trabalhada por malabaristas profissionais. **Engenharia precária** complicada para olhos ocidentais como os meus.

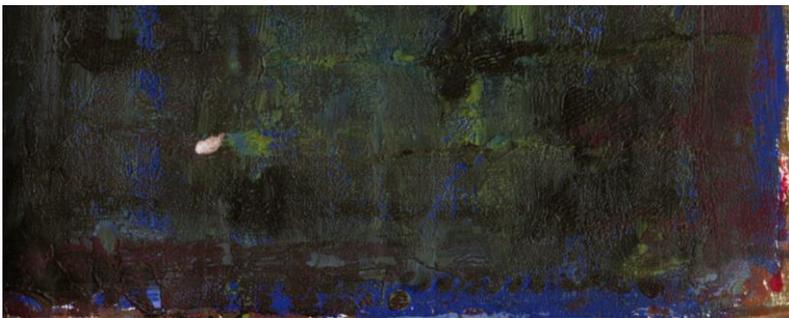
Garganta Hutiao

Altas fragas com céu a esvair-se em nuvens branquíssimas. Oito horas de caminhada entre pedra, pinhal e rio, seguindo o fio da Garganta do Yangtze. Quilómetros debaixo de um sol muito quente, a rasgar carreiros de cabras no meio de arbustos altos e secos, acompanhando o abismo. A sombra e o cheiro dos pinheiros a refrescaram-nos por dentro. O rosto, o peito, as costas, as pernas, a desfazerem-se em suor. Ao cair da luz, chegamos à estalagem Half-way. Instalam-nos num quarto com alpendre de madeira. O alpendre desemboca nas montanhas. A noite vem, **os rumores da pedra** preparam-se para acolher o orvalho. Aconchego-me no alpendre, com uma bela taça de chá de gengibre bem quente nas mãos. O vento recita uma dor qualquer enquanto circula na Garganta e despenteia a floresta. Antes de adormecer, lembro-me, não sei porquê, de um ovo cozido e de um

refrigerante que comprei a uma mulher, num dos
carreiros, ao longo de uma subida íngreme.

No dia seguinte, percorremos a outra metade da
Garganta. Cabras, cavalos, pastores com o sono ainda
por sacudir, uma cascata cintilante e fresca, chuva
miudinha intermitente. **O que será mais simples e
mais difícil que um caminho?**

Sinto que avanço a toque de êxtases e de murros no estômago.



Lijiang

(Província de Yunnan)

À noite, a vila acende-se de amarelo, salpicado de
vermelho; as lanternas vão oscilando ligeiramente com a
brisa.

Nos canais flutuam nenúfares de papel colorido, cujo
núcleo é uma vela acesa; ao acendê-las as pessoas
formulam desejos, na esperança que se realizem no seu
deslizar tranquilo e aquático. Há uma menina que segue
atentamente o rasto da sua vela até esta dobrar a ponte e
seguir mais rapidamente a corrente. A menina não sabe
que na próxima esquina, num recanto, há um casal que
recolhe as velas, para que estas sirvam na noite seguinte
e se vendam de novo.

No dia seguinte, no Parque do Lago do Dragão Negro,
sentado em bancos de madeira, à sombra, está um grupo
de mulheres a cantar ao desafio e a comer salada de
frutas em copinhos de plástico transparentes.

Dali

(Província de Yunnan)

Turismo a mais. Exploração descarada. Fugimos de bicicleta para os **arredores**.

Uma tarde com as pernas e os pés mergulhados no lago Erhai e outra tarde numa das suas margens, lendo na companhia de gansos cabeçudos impertinentes e de vacas gigantes.

Depois, os camponeses plantando extensos arrozais: as terras inundadas; as mãos e os pés enlameados; os chapéus de palha cobrindo as cabeleiras negras; o gesto rápido e preciso de quem planta; o verde do arroz sobrepondo-se ao castanho molhado do chão; os corpos quebrados num esforço que só se repara no suor que escorre dos rostos e nos pulsos húmidos que o sacodem das testas; os cestos fundos de verga abandonados um pouco por toda a parte, à espera de nova carga; o céu reflectido na água dando a sensação de que se planta entre as nuvens; o cheiro a fertilidade, mais uma vez; as

mulheres rindo enquanto distribuem os pequenos molhos verdes; os homens controlando os diques, conduzindo as vacas e remexendo a terra com ar de quem percebe a mínima oscilação da lama.

De ambos os lados da estrada, há arrozais que se prolongam até ao limite do horizonte e gente que os cultiva.

Ao fim da tarde, os camponeses partem, abandonam os arrozais à **germinação muda**: endireitam o corpo, limpam-se da lama, suspendem os chapéus ao pescoço, recarregam os cestos, põem-nos às costas e deslizam na estrada para casa, conversando e rindo baixinho para espantar o cansaço. A luz opaca do crepúsculo vai-se fundindo com os lamaçais fecundos.



Kunming / Shilin **(Província de Yunnan)**

De novo, obras. Kunming é grande e vê-se crescer à medida que se caminha entre os seus arranha-céus.

Circulam nas ruas um bando de aprendizes de cabeleireiro louros e de *t-shirts* laranjas a tentar angariar clientes.

Logo de manhã, os funcionários de um banco, fardados a rigor, dispostos em parada no passeio, cantam o hino da empresa – olho-os, espantada e não espantada ao mesmo tempo, enquanto como metade de um ananás espetado num pauzinho, que os vendedores ambulantes vendem nas ruas.

O parque da cidade tem um lago com nenúfares em flor, e o lago do templo é verde jade, nele deambulam peixes flamejantes e cágados dourados.

No último dia vamos até Shilin, literalmente uma floresta de pedra. Um dos rochedos mais altos lembra-me

qualquer coisa: parece o perfil de uma mulher com um recém-nascido ao colo, uma mulher daquelas que vi a trabalhar nos arrozais. - A partir dessa pedra, escrevo um instantâneo:

A mulher plantava arroz no pico do mês de Maio, como todas as outras mulheres do seu lugar. A pele tisonada pela intensidade e proximidade do sol. O cabelo negríssimo, ordenado numa longa trança. Chapéu de palha a cobrir-lhe o rosto transpirado. Uma blusa verde alface, umas calças pretas. Os pés descalços na terra líquida do arrozal. As mãos treinadas, a repetirem sem engano o gesto do plantar. Conversa pouco mas ri-se com as outras mulheres.

O filho fica à sombra de uns salgueiros, logo ali ao lado. O bebé vai estendendo o olhar pelo céu abaixo e
erguendo os braços ao calor e aos insectos.

No fim da jorna, pelas cinco da tarde, as mulheres partem com os cestos pendurados às costas, o riso mais apagado e os rins quebrados.

A mulher morena e verde leva o filho ao colo para o cimo de uma colina e fixa o olhar no horizonte. Deixa-se ali ficar parada durante muito tempo, sem pensar em nada senão na noite.



Chongqing / Rio Yangtze **(Província Guizhou)**

Numa das intersecções de ruas movimentadas, está um muçulmano a vender espetadas na brasa. Passa o serão assim, de pé, com as espetadas preparadas diante dele, e um ligeiro fumo a ser expelido do carvão. Não vi ninguém parar para comprar. E ele fica ali, horas a fio, junto da banca, de avental branco vestido, sem vender nada, no meio da confusão de gente nocturna a divertir-se, gente que prefere refrigerantes, gelados, saladas de fruta com feijões, bolos cheios de creme.

Tomamos o barco que navega pelo Yangtze abaixo, rasgando as suas Gargantas.

Instalamo-nos num beliche para seis pessoas. Assim que pousamos as mochilas, somos abalroados por agentes turísticos que nos querem à força impingir um pacote de bilhetes para as diversas curiosidades pelas quais iremos

passar e desembarcar. Recusamos tudo, insistentemente. Os agentes turísticos partem insatisfeitos e perplexos. Levantamos âncora ao cair da noite. Estou sentada no convés do barco, o rosto e os olhos varridos por um vento húmido.

Assisto ao desfilar negro da paisagem entrecortada pelo piscar de candeeiros desalinhados, as margens como uma espécie de linhas irreais, suspensas no nevoeiro. O ruído permanente do motor do barco entranha-se-me no funcionamento do cérebro.

Outros barcos atravessam o rio, silvos estridentes vão denunciando a presença de cada um.

Afasto-me já daquele muçulmano, na rua, vendedor de nada.

Navegamos devagar. Serão três dias de lentidão aquática, divididos entre a surpresa lenta do convés e o calor abrasador e apertado do beliche, com desembarques estranhos pelo meio.

O rio de chumbo, barrento, com nódoas de lixo intermitente a boiar. As margens solidificadas em pedra, duas paredes altas de rocha. A água como um fio que

corta montanhas e forma aquela garganta longuíssima de silêncio.

Pelo caminho, foram colocadas placas que anunciam, em metros, a subida futura das águas, que será provocada pela barragem que está a ser construída. O Yangtze engolirá uma fatia significativa de terra: pedra, árvores, terrenos férteis, casas; milhares de pessoas estão a ser deslocadas. Tudo isto torna a viagem ainda mais fantasmagórica.

O calor húmido vai-se colando à pele e ao ânimo. O odor metálico do rio dissemina-se nas ideias. O raciocínio torna-se uma massa informe e barrenta.

A primeira paragem é a mais impressionante. Atracamos num lugar chamado Fengdu, que tem uma única atracção turística: a cidade fantasma, um templo cuja forma é a de um buda gigante de pedra branca. Os turistas do barco alinham-se atrás das diferentes bandeirinhas dos guias e seguem para o dito templo. Nós resolvemos deambular pelas ruas - visão aterradora.

O lugar está entregue ao abandono: os prédios foram desmantelados e encontram-se semi-destruídos, há ruínas por toda a parte. As pessoas que por lá vão persistindo entregam-se à tarefa árdua de recolha e aproveitamento dos restos (qualquer coisa serve: barras de betão, estacas de madeira, tijolos, ferro).

Um cenário apocalíptico. Homens e mulheres, de roupas empoeiradas e rosto cinzento, arrastando aquela solidão perfeita a que se chega quando não há mais nada.

Uma mulher fardada varre o lixo mais leve que perturba a estrada. Mais adiante, um homem, também fardado, faz o mesmo. Por que varrerão à beira do fim, no meio daquele caos sem remédio?

Passa por nós uma menina vestida de amarelo, com o cadáver de uma mochila às costas, e as meias todas rotas. A menina fala sozinha a rasar vedações esburacadas e muros feridos. Pára de vez em quando, rodopia, quase dança, tem um ar completamente alienado. Fotografo-a com a polaróide, ela percebe mas não se importa, a loucura protege-a do mundo exterior.

A minha perturbação é interrompida por uma discussão, por uma luta ali perto: um polícia agarra uma adolescente que tentava vender postais aos turistas. A adolescente resiste, grita. O polícia é impiedoso: arranca-lhe os postais das mãos e parte na carrinha. A adolescente fica ali parada no meio da rua a alienar-se como todos os outros.



Shangai

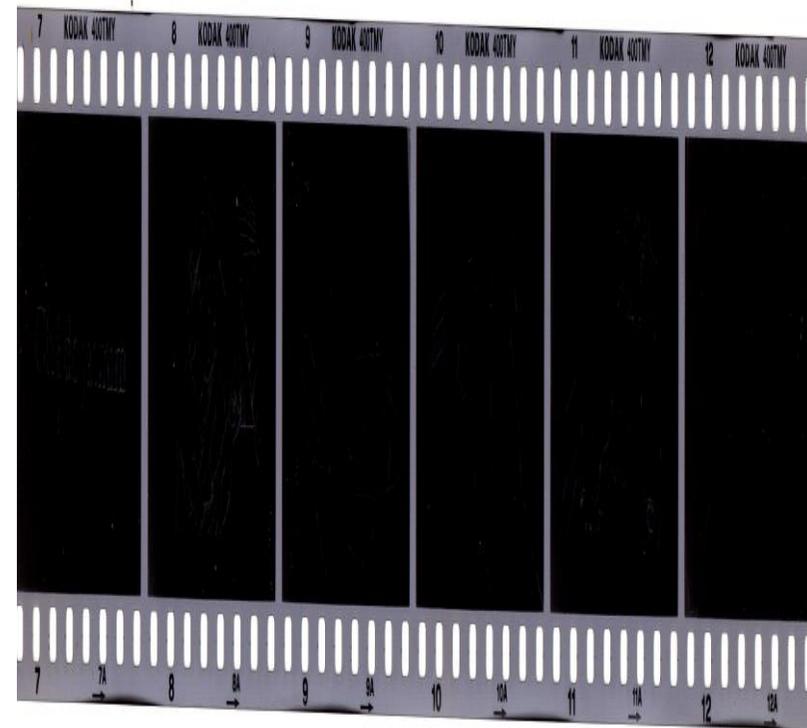


Suzhou

(Província de Jiangu)

Está muito calor, Junho é abrasador. As mulheres circulam de bicicleta com lenços bordados sobre os ombros para proteger a pele das queimaduras solares. Neste país não se faz o culto do bronze, pelo contrário. As mulheres resguardam-se com lenços, casacos leves de malha, guarda-sóis coloridos. Na televisão anunciam-se cremes e sabonetes que branqueiam a pele, que lavam e evitam manchas morenas estampadas no corpo. A alvura é um valor apreciado. Aqui ninguém me aponta a brancura, apenas me estranham as sardas.

Suzhou é terra de jardins e de *bordoarias*. O trabalho rigoroso e exacto, a paciência tecendo panos delicados. - Gostava de ter essas *mãos cirúrgicas*.



eLyRa



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISSN 2182-8954