

A COROAÇÃO DAS VÍSCERAS. REPRESENTAÇÕES DO AVESSE NA POESIA DE LUÍS MIGUEL NAVA

CARLOS MENDES DE SOUSA

Universidade do Minho

Resumo

Apesar da dimensão estruturante, é sobretudo nas linhas de fuga que se espelha aquele que pode considerar-se o vector mais afirmativo da poética de Luís Miguel Nava: o estilhaçamento na representação do corpo. Os transitos anamórficos configuram distorções que se consubstanciam sobretudo numa complexa teia de intercâmbios entre os órgãos do corpo e a paisagem, recriada e centrada em espaços obsessivos. As asperidades resultantes da distorção sintática contribuem para que na obra de Luís Miguel Nava se acentue o estranhamento. Na própria acumulação de nós se torna visível a diferença da sua dicção, uma das mais singulares da recente poesia portuguesa.

Abstract

In spite of its structuring dimension, it is above all in the lines of flight that is mirrored what can be considered the most assertive vector of Luís Miguel Nava's poetics: the shattered representation of the body. Anamorphic transits shape distortions which are primordially consubstantiated in a complex network of exchanges between the organs of the body and the landscape, recreated and centered in obsessive spaces. The asperities which result from syntactic distortion contribute to stressing the estrangement of Luís Miguel Nava's work. The very accumulation of knots makes visible the difference of his diction, one of the most unique in recent Portuguese poetry.

Palavras-chave

Poesia portuguesa contemporânea; Luís Miguel Nava; corpo; distorção; sintaxe.

Keywords

Contemporary Portuguese poetry; Luís Miguel Nava; body; distortion; syntax.

As vicissitudes dos órgãos, a abundância dos estômagos, das laringes, dos cérebros, que atravessam as espécies animais e uma inumerável quantidade de indivíduos, arrastam a imaginação para fluxos e refluxos que ela não acompanha de bom grado devido ao ódio a um frenesi ainda sensível, embora penosamente, nas sangrentas palpitações dos corpos. O homem gosta de imaginar-se semelhante ao deus Neptuno que às suas próprias ondas impõe o silêncio com majestade; no entanto, as ondas ruidosas das vísceras incham e mais ou menos incessantemente se perturbam pondo um fim brusco à sua dignidade.

(Georges Bataille)

Fábula de Mársias

Do leitor atento e do leitor crítico de poesia que foi Luís Miguel Nava resultaram sobretudo reflexões e sínteses sobre períodos e obras da literatura portuguesa. A incansável atenção, que não deixa de ter inevitáveis reflexos no modo de olhar para a própria obra, estendeu-se a muitos poetas de outras latitudes, como foi o caso de João Cabral de Melo Neto. No âmbito de interrogações sobre essa complexa teia de intertextos em relação à qual os próprios autores se espantam, por nela virem a descobrir inesperados ecos, Luís Miguel Nava evocava o exemplo de uma ressonância cabralina encontrada naquela “água despenteada”, verso do seu primeiro livro. Todavia, mais do que simples eco de eventuais influências, a poesia de João Cabral pode ocupar em relação à de Luís Miguel Nava um lugar de exemplo: por um lado, a voz áspera da antilira consubstanciada numa sintaxe ericada e, por outro, a delimitação numa obsessiva topografia do rigor e da estrutura cerrada. Exemplo que ajudaria a resolver a tensão que na poesia de Luís Miguel se gera entre duas decisivas linhas de força: a da imagética e discursivismo herbertianos e a da ordenação eugéniana.

João Cabral escreveu uma rigorosa e bela “Fábula de Anfion” — recriação de um mito a serviço de programática intenção sintetizadora da sua poética. Em relação à poesia de Luís Miguel Nava, poder-se-ia encontrar numa outra figura mitológica um exemplo que, para a sua obra, constituiria aquilo que para João Cabral é sintetizado pelo Anfion do seu conhecido poema. Falamos de Mársias, cuja fábula se pode resumir do seguinte modo: Atena inventara uma flauta dupla, feita com ossos de veado; contudo, apesar da execução impecável que esta proporciona, a deusa acaba por abandoná-la quando se apercebe de que, ao tocar, as faces incham e o rosto fica desfigurado. A descoberta da flauta pelo sátiro Mársias, que consegue com o instrumento assinalável êxito, leva-o a desafiar Apolo. Tendo o sátiro perdido na disputa, o deus inflige-lhe um terrível suplicio: ordena que seja escorchado vivo e suspenso de uma árvore. Porém, arrependido da vingança, Apolo acaba por transformar Mársias em rio, sendo a flauta consagrada a Dioniso.

Refira-se que, desde a Antiguidade, em torno do mito se desenvolve uma vasta tradição representativa.¹ Podem encontrar-se reproduzidos vários momentos da história, datados de épocas bastante diferentes, com destaque para a cena da contenda, que surge em inúmeros vasos áticos, e para as cenas do castigo, que tiveram igualmente grande fortuna no período helenístico e romano. Para além da forte visualidade que o mito suscita, outro traço nele merece ser sublinhado – o respeitante à audição, justamente o que permite que sejam feitas apropriações como aquela que ora nos interessa. Um ver que impressiona e um ouvir que fere – dois vectores que, inter-relacionados, abrem o espaço a uma reflexão sobre a poesia de Luís Miguel Nava. Lembrem-se aqui, a propósito, os dois estimulantes ensaios de Claude Gandelman (“Haptics in extremis” e “Peeling of skins”) incluídos no livro *Reading Pictures, Viewing Texts*,² onde se desenvolvem algumas interessantes considerações sobre o olhar que, assumindo propriedades táteis, como que se torna dissecante. É no contexto dessas reflexões que Gandelman introduz a figura mítica de Mársias associada a diversas formas de autodilaceração tornadas alegorias do próprio processo artístico, nas quais, tanto nas artes plásticas (com Miguel Ângelo ou Kokoschka) como na literatura (com Kafka ou Thomas Mann) a *mortificatio carnis* devém uma *mortificatio artis*. O elemento que choca e que mais impressivamente se associará ao mito no aproveitamento que se faz da imagem é o castigo infligido por Apolo. E na disputa propriamente dita radicam as tensões que fundamentam os princípios conflitantes que repercutem na poesia de Luís Miguel Nava.

A pele foi entretanto soterrada, há quem já tenha caminhado em cima dela. Quem diria?
A pele, outrora hasteada, uma bandeira, quase uma coroa.

No que lemos em *O céu sob as entranhas*, no poema “Estacas”, ecoa um dos traços míticos da história de Mársias: o reenvio para a pele pendurada – espécie de coroa – que se movia quando se ouviam as canções da Frigia.³ De novo o som, os ouvidos. O primeiro poema do primeiro livro intitula-se “Nos teus ouvidos” – “Nos teus ouvidos isto explode/de amor ... o modo de ler, de acender um texto/de amor nos ouvidos, isto explode e entra nesta página o mar...”. Também a fábula de Anfion se centra numa flauta. A recriação de João Cabral incide na “injusta sintaxe/que fundou, Anfion” e na construção de Tebas “entre/os esqueletos do antigo/vocabulário” – isto é, fábula sobre a sua poética da não-música, ou da música áspera. No lamento final o instrumento é atirado “aos peixes surdos//mudos do mar”.⁴ A lição exemplar, poderíamos encontrá-la para a poética de Luís Miguel Nava sob a seguinte divisa: Mársias ao contrário de Apolo. Da competição entre o

¹ Cf. Hans von Geisau, “Marsyas”, in *Der kleine Pauly. Lexicon der Antike*, Munich, dtv, 1973, v. 3, p. 1051.

² Claude Gandelman, *Reading pictures, viewing texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

³ Cf. Hans von Geisau, “Marsyas”, *op. cit.*

⁴ João Cabral de Melo Neto, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 87 a 92.

sátiro e o deus, destacar-se-ia primeiro o som rascante que esfolava os ouvidos e que motivou o castigo pelo escorchamento, e depois, como forma de arrependimento do deus, a imortalização do sátiro da amaldiçoada flauta.

A ascendência dionisiaca de Mársias vai ser importante para a afirmação de uma poética ao avesso do apolíneo curso. Há aqui vários pontos a considerar: antes de mais que a flauta (metáfora da arte poética), surge, desde o início, marcada por uma premonitória maldição deformadora, que muito importa para considerarmos e lermos a poesia de Luís Miguel Nava. Também deve ser tido em conta o facto de a flauta de Mársias ter sido inventada por Atena. O seu destino de algum modo se vê ligado a uma forma de sabedoria, aquilo que na obra de Luís Miguel Nava se persegue em sua dimensão intelectualizante num permanente jogo dialético com o desbordamento das imagens.

A rotação das imagens

1. A emergência das imagens e a insistência com que explicitamente surgem referidas em toda a sua poesia (tanto no corpo de poemas como nos seus títulos – ver “A imagem” em *Vulcão*), se pode ser indiciadora de uma assumida vertente metapoética, vem ao mesmo tempo, e com maior evidência, lembrar o quanto é determinante o pendor visualista que dela toma conta. Num dos poemas de *Películas* “inquinam-se as imagens, a pequena rotação do outono, o dia decompõe-se, o sangue explode contra a claridade” (“O tanque de Bashō”). O que é anunciador de um importante traço da poética de Luís Miguel Nava é sobretudo aquilo que põe as imagens em movimento – na rotação do outono, a ideia de distorção atinge a paisagem justamente por via do movimento. Depara-se com o estilhaçar das imagens na paisagem e no texto. O visualismo, que irrompe na escrita, torna-se prenhe através do modo singular de captar as imagens, fazendo-as rodar até velocidades que trazem as mais transfiguradoras e alucinatórias visões (sobretudo nos textos narrativos, os mais longos de *Vulcão*). Esse apelo visualista complexifica-se então com a afluência das outras sensações que interferem na visão. Logo nos primeiros poemas a força dos relâmpagos abria a visão para zonas dificilmente atingíveis pelo simples olhar. São expostas as entranhas e nelas incorporadas as paisagens. Ou então deslocam-se e misturam-se com outros órgãos nas paisagens exteriores. A imagem que se desloca jamais será vista na perspectiva linear. A rotação leva a que os domínios habitualmente inamovíveis se alterem e se intermutem, por exemplo numa angulação radical do céu que se encaminha para debaixo das entranhas (rotação de 180°), ou outro exemplo de rotações em que, esburacado o universo, são permitidos movimentos como os da pele enfiando-se em poços ou então a rotação centrífugadora que encontra a fundamentação analógica na máquina de lavar (ver o poema “Washer” em *Rebentação*). Essas rotações podem associar-se a uma significativa ordem de velocidades que se implica sobre o corpo dividido. A visão endoscópica passa a ter um paralelo alucinatório numa projecção exoscópica desses mesmos órgãos espalhados no universo: figuração da inicial angústia do corpo dividido – o laciano *corps morcelé* – emblematicamente representada num título como “o corpo espacejado”; o corpo e o mundo passam a ser lidos numa perspectiva intencionalmente alterada – em rotação.

2. A proliferante fulguração das imagens em movimento entrevista nesse anunciador campo de relâmpagos (em *Películas*) é, como se pode ver, essencial à força que essa poesia revela. Se queremos insistir no domínio da visualidade pictural que nos parece interagir como modelo particularmente atuante face ao modo como nos poemas surgem enquadradas essas imagens, não podemos deixar de referir outros dois domínios que acabam, muitas vezes, por ser assimilados pelo modelo dominante, mas que necessariamente não deixam de atuar por si sós, constituindo fundamental eixo na mecânica que, *in absentia*, contribui para a ideia de rotação. Referimo-nos ao cinema e à fotografia. Se é acima de tudo do cinema que chega a referência que faz mover as imagens, também a fotografia desempenha um papel assinalável. Exemplifiquemos essas presenças com dois títulos e uma sequência de poemas. No último texto de *Películas* ("A preto e branco") intervém uma matriz que se pode inscrever no campo do retrato fotográfico (já contida no título do livro) – a elisão no título sugere a palavra retrato que no poema se compõe como na revelação da película. A elisão, que pode igualmente ser decisiva no domínio plástico, é justamente uma das marcas que definem o discurso fotográfico. Segundo Luís Miguel Nava,

ao isolar este ou aquele pormenor, este ou aquele fragmento, em torno do qual lança o silêncio da esquadria, a fotografia distorce as proporções e os volumes, baralha as escalas, revoluciona o espaço. Com efeito, ao passar da realidade para a fotografia, o objecto não só é destituído da sua função primordial, como também se fragmenta, ao ponto de, por vezes, o que vemos deixar de lhe poder ser assimilado – ao mesmo tempo que, por outro lado, passa dessa forma a sê-lo a toda uma série de objectos, cujo parentesco com ele então aí como que pulsa.⁵

O cinema, que é a expressão artística em que exemplarmente as imagens ganham velocidade, aparece nos versos implícita ou explicitamente a ativar esse processo de rotação (vejam-se exemplos nos poemas "Regresso" ou "Marcas", de *O céu sob as entranhas*, ou em "A carne", de *Vulcão*). É no conjunto que recebe o título "Inércia da desertção" (título de que o livro, onde a sequência aparece, se apropriará) que essas referências ocorrem pela primeira vez com maior clareza. Assim nos dois primeiros fragmentos:

...um texto onde o cinema se insinue, a um tempo apanhando-lhe as imagens e os múltiplos sentidos.

...trata-se dum filme, as personagens abrem brechas no écran.

O texto poético configura uma dimensão espacial visualmente motivada. A desertção que aparece no título, fazendo apelo ao exemplo das vagas ("espelhos desertando na peugada das vagas") atualiza, ao mesmo tempo, nessa extraordinária motivação, uma referência cinematográfica. Como se nesses fragmentos (iniciados por reticências) se visualizasse a imagem da projeção no écran.

⁵ Luís Miguel Nava, "A pretexto de uma exposição de António José Alegria: alguns clichês", *Catálogo*, Lisboa, Galeria Barata, 1995.

3. Da infundável rotação das imagens somos conduzidos à escrita obsessiva. A sua poesia aparece fundada por um forte propósito de se organizar em torno de ideias obsessivas girando umas sobre as outras. A própria ideia de uma obra a construir-se, numa construção cerrada, aparece perseguida como em poucos casos. Socorre-se de um apoio fundamentador que começa por ser o suporte sintático – como que a alavanca desencadeadora que se persegue na forma de obsessão e que se pretende tornar natural apoiando-se simultaneamente na concentração de alguns núcleos temáticos recorrentes.

Na pintura moderna, ao levar-se a cabo o insistente enfrentamento (uma revisão) face à "tirania" clássica da representação, põe-se em causa o olhar fixo perante a imagem imóvel (focalização unidirecionada) e procura-se redefinir o princípio da representação mimética – propondo-se a rotação das imagens que intencionalmente motiva as perturbações figurativas.⁶ Nessa poesia encontramos uma equivalência desse enfrentamento nas imagens ao contrário – imagens rasgadas, manipuladas –, nos corpos espacejados, nas vísceras à mostra que aparecem como forma de introduzir mecanismos de aceleração ou retardamento e de provocar justamente essa visão alterada na inversão das imagens (anamorfoses, metamorfoses, transfigurações).

A pintura teve uma grande importância no modo de ver o mundo plasmado na obra de Luís Miguel Nava. Nos seus ensaios, em especial entre as suas últimas páginas de reflexão crítica, surge essa preocupação com grande insistência, atenção concedida à visão, ao literário articulando-se com o domínio pictural – que, de resto, já nos primeiros trabalhos aparecia, sobretudo no modo de se aproximar das poéticas das mais jovens vozes da poesia portuguesa.⁷ No artigo "O amigo mais íntimo do sol",⁸ aparecem mais vivas essas aproximações, começando por inter-relações de teor comparatista entre a poesia de Eugénio de Andrade e a pintura de Tapiès e Malevitch até afirmações que gravitam em torno da ideia de que na poesia a luz que "constitui a matéria mesma do que apreendemos através da vista"⁹ adquire "propriedades em que todos os outros sentidos se implicam".¹⁰ A questão central da representação nessa relação que vai do pictórico ao literário aparece relevada no ensaio a propósito de um certo azul que é "a pique"; os versos apresentam uma mais-valia face à tela (onde deparamos afinal com a irrepresentabilidade de certos matizes da cor), aquilo a que nessa mescla dos sentidos só a palavra por fim consegue chegar:

⁶ O *analogon* da pintura moderna deverá ser procurado, como sublinha Bernard Vouilloux, "nas distorções e outras anamorfoses dos espaços biofísicos ou topológicos reconhecidos pela ciência contemporânea assim como nos espaços imaginários manifestados pelo sonho e pela alucinação" (Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 93).

⁷ Ver os ensaios sobre "Os objectos principais" e sobre "Uma exposição" in *O pão, a culpa escrita e outros textos*, Lisboa, IN-CM, 1982.

⁸ In *Cadernos de Serrúbia*, Porto, n. 1, p. 183, dezembro de 1996.

⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 174.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*.

O que neste azul intriga, no entanto, é a ligação com a expressão "a pique" que, se é fácil de compreender no contexto aéreo em que se manifesta, não deixa, nem por isso, de – ao transitar de novo por hipálage, da ave propriamente dita para a cor que lhe é atribuída – dar origem a uma imagem inteiramente "infigurável", ou seja, que nenhum pintor, ainda que o tentasse, lograria alguma vez reproduzir.

Essas reflexões espelham uma preocupação relativamente a algo que se passa com a poética própria. Poder-se-á, com toda a propriedade, reverter essas palavras e aplicá-las à obra de Luís Miguel Nava, onde o azul que aí aparece bem pode acolher a reflexão sobre o azul eugeniano. É isso em particular no seu último livro, cuja elaboração se situa, face a alguns dos seus poemas, no período em que o ensaio foi escrito. Em *Vulcão* encontramos essa belíssima imagem que, a lembrar tonalidades do tão amado Teixeira Gomes, condensa muito do que sobre o azul se pode dizer:

a carne âncora
submersa no destino, ergue-se a pique

de novo onde as lembranças
se fazem e desfazem
com todo o azul do céu
lá dentro a procurar rompê-la

("Recônditas palavras")

O azul que é o do céu, mas que dentro de si contém outros atributos, como os do mar, é o mesmo azul que dá abrigo às memórias, aos sentidos, à carne. Por isso se torna tão difícil captar o que na cor se escapa. É isso que se procura dizer em outro poema desse livro a propósito de um céu como que "saído de um écran" e cuja cor jamais pode ser regulada ("Num dia de verão"). E se é nos poemas de *Vulcão* que o azul se torna cada vez mais presente ("Poço e mentira", "O ouvido", "hóspede"), a sua "liquidez", a sua dificuldade em fixar-lhe os atributos já ocorria antes. Assim em *O céu sob as entranhas* ("Estreitos aros dóceis") víamos o azul associar-se à velocidade ("lado azul da própria rapidez"), livro onde também encontrávamos o "azul do mar a desprender-se da água" ("O azul do mar"). O princípio da instabilidade que advém do difícil desejo de assimilar a cor (do céu, do mar) aos instáveis sentidos, encontrávamo-lo, contudo, pela primeira vez em *Rebentação*, onde a cor azul do céu se alterava ao penetrar na profundidade do eu ("Até à infância").

4. Num poema emblemático (sobretudo em relação à primeira poesia), "Ars erótica", lê-se: "Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas" (grifo meu). Já no poema anterior aparecia a luz por dentro e a seguir irão aparecer os relâmpagos a acentuar a função háptica. A partir daqui a visão vê dentro: "Através da nudez vêem-se os astros", vê-se além; ou ainda a dimensão radioscópica em outro verso lapidar: "atrás da página, as imagens".

No artigo sobre Eugénio de Andrade atrás referido fala-se de uma "visão tátil". Reflectindo sobre a poesia, diz que esta adquire uma espessura equivalente à da "materialidade sensorial" do mundo e prossegue adiantando a comparação entre o

trabalho do poeta e o trabalho de pintor. Desse ver como se se tocasse ou como se acontecesse mais do que simplesmente ver, se chega a uma espécie de hapticização do mundo.¹¹ Em que medida é que essa visão háptica funciona nas visões que só o eu tem de si mesmo ou nas que tem também do outro? O outro aparece quase sempre como um tu ou ele que mais não é do que o eu numa transversal forma de autotratamento. Conforme se avança nos livros, tudo é olhado como se fosse ferido ou como se com esse olhar se fizessem feridas. Poder-se-ia dizer dos olhos, do mesmo modo que Bataille, que eles são a ferida do mundo.¹²

Ut pictura...

1. Entre as interpretações da fábula de Mársias encontram-se as leituras anagógicas¹³ que acentuam o sentido dionisiaco da sua ascendência, que decorre, em grande medida, do conflito cristalizado pela letra de Nietzsche nas páginas de *O nascimento da tragédia*. O que dessa fábula importa para a representação em Luís Miguel Nava é sobretudo o hapticismo que aí vamos encontrar e o que na convocação do audível está para além da audibilidade – "viamo-lo através do ouvido" ("A imagem").¹⁴ Note-se a insistência no tímpano e na pupila que nos conduz a título-chave. O ouvido e a vista atraem-se, entrecruzam-se, chamam-se um ao outro.

2. Nessa poesia podemos encontrar reflexos da grande herança das distorções recebidas através da pintura de recorte expressionista. De um cenário que, de algum modo, pode surgir como devedor dessa referência citemos o exemplo da "paisagem citadina". A pele que se abre deixa ver o que a olho desarmado se não vislumbriaria; traz-se ainda o espírito para o domínio do visual, justamente para o mesmo plano daquilo que do corpo se alcança. Passamos assim a ver o espírito entre as cordas a que se prendera a roupa, integrando a prosaica paisagem de um terraço. "Em certas posições vêem-se as cordas/do meu espírito esticadas num terraço..." (*O céu sob as entranhas*). A roupa, no modo como pendurada ou como associada à pele, rasgando-se por exemplo, traduz uma visão dolorista do corpo que muito próxima está dos cenários pictóricos acima referidos. De *Películas a Rebentação* vai-se definindo uma teia em torno de elementos onde lateralmente se implica a ideia de tecido e, por extensão, de roupa; como se vai tornando próprio da poesia de Luís Miguel Nava, esse processo liga pontos bastante distanciados entre os pólos da concreta corporalidade e um sentir abstractamente. É numa pro-

¹¹ Sobre a dimensão háptica na pintura de Francis Bacon, ver o capítulo XVII (*L'oeil et la main*) do livro de Gilles Deleuze *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 99-103.

¹² Cf. "A linguagem das flores", texto publicado na revista *Documents*, in Georges Bataille, *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*, Lisboa, Hiena, 1994, p. 29-36.

¹³ Ver Claude Gandelman, *Reading pictures, viewing texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, cap. IX "Haptics in Extremis", p. 111-30.

¹⁴ "A imagem" é o primeiro texto da terceira parte de *Vulcão*. Num assinalável diálogo entre textos que, desde o início, nesta poesia se pode observar, o primeiro texto da parte anterior recebia o nome *O Grito*.

jeção cósmica, de que o poema é o mais ansiado espelhamento, que tudo tende a resolver-se: *os fios do poema que cosem a manhã com a paisagem, um coração desfraldado, uma água mal alinhavada em suas próprias bainhas ou a escrita equivalente a um incessante embrulhar de fios*. A partir de *O céu sob as entranhas*, as imagens e as metáforas da roupa ocorrem numa cada vez mais violenta e coesa figuração, que pode ser agrupada em dois eixos fundamentais. Aquele em torno do qual gravitam as imagens da tensão entre a roupa e a pele, entre a roupa e os nervos (ou outros órgãos) e que nos mostra prevalecentemente a estranha imagem da roupa por baixo da pele no seu penoso esforço para sair dessa posição. Assinala-se o modo como essa conflitualidade é expressivamente sugerida pelos verbos *romper* e *irromper*. Vejam-se, por exemplo, os poemas “Cegueira” e “Os ossos”. Os ossos podem servir de apoio àquilo que se pode observar no outro eixo, em que deparamos com uma complexa figuração baseada na imagem da roupa pendurada: primeiro a cidade, o céu, as montanhas que parecem penduradas nas cordas (“Virginia”), depois toda a realidade já surge pendurada numa corda que vai dos poros ao espírito (“Embrulho”); ou a manhã que aparece estendida sobre os ossos quando a roupa, que vem das entranhas, tudo vai absorver, inclusivamente o céu (“O ouvido”). Nesse quadro em que “a própria noção de roupa deixa de fazer qualquer sentido, aliás tal como a nudez”, passa a ser cada vez mais indispensável a noção de abismo, como se afirma em “Aliança” (*Vulcão*). É justamente a violência associada à presença das cordas e à noção de abismo que nos pode levar até à chamada pintura expressionista, quadro de referência que me parece dialogar com essa poesia no modo de figurar experiências de dor cujo eco (como no célebre “grito” de Munch) é cosmicamente ressonante; mas também nos pode conduzir a outras expressões picturais contemporâneas que lhe são próximas, como certas composições do chamado expressionismo abstrato de Franz Kline onde na tela, a preto e branco, como que podemos vislumbrar a violência de cordas esticadas; ou um quadro que destacamos, por emblemático face a muito do que temos vindo a dizer, do canadense Philip Guston: “Head” (1975) – numa massa avermelhada adivinha-se a forma de uma cabeça humana na qual se distingue um ouvido; dele se aproxima, quase tocando-o, uma imensa pupila rasgada.

3. De duas visitas a uma exposição retrospectiva de Bacon na Tate Gallery em junho de 1985 resultaria um artigo no J.L. sobre essa pintura. A atenção acesa e meditativa no encontro com a tela passava, recordo-me bem, pela consciência de saber que a sua poesia estava ali. É com toda a evidência em *O céu sob as entranhas*, o livro que chega depois desse encontro, que mais se faz sentir a marca de Bacon, que com alguma frequência tem vindo a ser assinalada. Lembre-se aí a mais imediata e reconhecível das alusões – a que surge no título de um dos textos do livro: “Matadouro”. Nesse poema, que é um dos mais exemplares casos de retoma ecfrástica, facilmente se podem encontrar ecos, mesmo em relação ao primeiro quadro do pintor (a célebre “Crucificação” de 1933):

A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por uma excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de algum anjo.

Numa das mais obsessivas imagens do universo baconiano, que se pode ver nos recorrentes quadros dos papas, as asas são essas carcaças penduradas que também já apareciam na emblemática “Pintura” (1946) e em várias crucificações onde se podem ver os ossos espectralmente esbranquiçados. Se é evidente que o modelo pictórico baconiano é fundamental, importa distinguir alguns pontos: 1. Por exemplo, a relação paisagem/corpo. Em Bacon o quadro fecha o corpo e a paisagem é nele incorporada (na própria deformação). 2. Em Luís Miguel Nava, ainda que muitas vezes se depare com um procedimento encarcerador desse tipo, na maioria dos casos opera-se um alargamento – é o corpo que se espalha na paisagem (o deserto ou o mar ausentes em Bacon), onde impera a infundável rotação que, afinal, pode ser encontrada mesmo na representação pictural. Sobre o modo de fixar a rotação na pintura de Bacon, eis o que nos diz Gaëtan Picon, em palavras que tão justamente se podem aplicar à poesia de Luís Miguel Nava:

estes rostos que se respondem, se reflectem, jamais os mesmos, visto que apanhados num instante outro da sua rotação, sempre os mesmos na sua incompletude, muitas vezes meio cegos, corroidos por margens negras; estes corpos – nascendo por vezes da poça da sua sombra ou das suas roupas despidas – quase sempre levantados dos seus suportes (disco, rectângulo de uma mesa, de uma cama, de um tapete, cadeira, poltrona rodando).¹⁵

O pintor, com a matéria usada, na mistura das tintas e na anulação dos contornos, faz ver a distorção; o poeta procura um efeito similar para a escrita por via da captação de forças. “Em arte, em pintura como em música não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É mesmo por isso que nenhuma arte é figurativa”.¹⁶ Todo o texto dá conta desses movimentos expansivos de forças que têm acima de tudo um poder transbordante.

4. O lugar em que se inscrevem as nossas aproximações não é, evidentemente, o lugar de uma identificação, mas antes, como nos próprios princípios horacianos que a célebre fórmula contém, e mesmo segundo os princípios aristotélicos, uma aproximação com base na capacidade de dar a ver vivamente o que a arte poética mostra. No entanto, temos necessariamente que nos posicionar num espaço que é o espaço moderno da representação, muito distanciado das aproximações com base mimética. Atenemos nas seguintes palavras de Nietzsche:

E é só para pintar a vossa tarde, vós, pensamentos meus, escritos e pintados, que tenho cores, muitas cores talvez, muitas multicores delicadezas, e cinquenta amarelos e castanhos e verdes e encarnados: – mas ninguém pode destrinçar nisso o aspecto que tínheis na vossa manhã, vós, centelhas e maravilhas repentinas da minha solidão, vós, meus velhos e amados – pensamentos perversos!¹⁷

¹⁵ Gaëtan Picon, “Le cercle et le cri”, in Francis Bacon, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 274.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 39.

¹⁷ F. Nietzsche, *Para além do bem e do mal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987, p. 227.

A metáfora ajuda-nos a ver nessa poesia de Luís Miguel Nava o que se pensa pintado por cores – o pintado (metáfora do poético) tomará conta do pensado (a lógica) – numa tonalidade cada vez mais inquietante: de uma cor doloridamente irrepresentável, a cor da ferida. Pode dizer-se que é isso a escrita: ao mesmo tempo que eterniza, traz consigo a sombra da morte. O *roxo cianosado* é a tarde que anuncia a morte que com a escrita chega. As cores da manhã (a pulsão vital – eros), mal se tentam fixar, são tomadas por uma violenta intromissão de sombras, infiltrando-se, cada vez mais poderosas, pelas frinchas entretanto por todo o lado abertas. Como com o filósofo, o projeto de fixação do texto solar revela-se impossível; no momento da sua transcrição para a tela ou para o texto, o meio-dia transmuta-se súbita e doloridamente em noite. Assim acontece no poema de *Vulcão* com esse pressentimento de que

o futuro poderia jorrar de súbito na cal, uma substância na aparência cristalina mas em cujo seio as formas do presente se diluíam todas, como se, com os seus contornos, se deslocasse, por pouco que fosse, do presente para o futuro, se esvaziasse então no céu, deixando atrás de si uma cicatriz imensa.

Avessos, anamorfoses

Como nos mundos de Andreas Vesalius ou de David Lynch, uma força extraordinária leva-nos a penetrar nas inquietantes coisas do mundo, onde, para além do aparentemente visível, somos conduzidos a ver outra realidade dilacerada.¹⁸ Do mesmo modo os sítios:

como aquele pedaço de parede a que se encoste um espelho, que, embora existam, estão mesmo à beira da absoluta irrealdade, a qual de tal maneira neles mergulha às vezes as raízes que quase os diríamos definitivamente transportados para o lado de que só deus pode apreender a luz. ("Por trás do espelho")

Como trazer tudo isso para o texto? Como torná-lo um avesso? Essa uma das questões centrais na poesia de Luís Miguel Nava. Os mundos ordenados segundo os padrões de ordenação geométrica estremecem perante a suspeita de regiões invisíveis e de realidades estranhas sob as camadas familiares do nosso mundo de todos os dias ou do nosso corpo de todas as horas. Para essa estranheza contribuem sobremaneira os efeitos de perspectiva: as pequenas histórias exemplares, quando não centradas no eu, aparecem como histórias de exemplo, cujo alegorismo mais ou menos matizado funciona sempre para, alargada a perspectiva, se regressar ao eu. Veja-se em *Rebentação* o homem que sobe à gávea:

¹⁸ Veja-se, a propósito, o eloquente exemplo do *Hussard* de Berretini. José Gil refere-o em *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p.114. "Os verdadeiros escorchados mostram, exibem mesmo, o seu interior: músculos, vísceras (como no espantoso *Hussard* da *Fabulae Anatomicae* (1741) de Pietro Berretini), dão-se um prazer maligno em arrancar a pele, para nos fazerem ver os seus corpos. Estão vivos, pensam ou passeiam-se".

apenas para perscrutar a sua própria pele, obter dela uma outra perspectiva, funcionando o mar como uma representação muito aumentada, qualquer coisa como uma metáfora ou uma lente.

A forma da orelha contém muitos buracos diferentes que temos de atravessar; o tímpano é o lugar labiríntico de toda a atenção desenvolvida, como o olho o é enquanto vigilância acesa; a imagem que melhor e mais emblematicamente traduz a dicção da sua escrita é a que nos aparece no título de um dos poemas e no seu finalizar: "a alma aberta como uma ferida/ao longo da memória, onde se fundem/ o tímpano e a pupila". Imagem que decorre do efeito de irrealdade adveniente da provocação anamórfica, da ilusão óptica que em quase todos os poemas põe em causa a representação mimética do real.

A partir do Renascimento, a técnica da anamorfose passa a ter um grande desenvolvimento por toda a Europa. São inúmeros os estudos que os tratadistas dos séculos XVI e XVII dedicam às deformações do ponto de vista da perspectiva; para além dos mais diversos tipos de vistas inusuais – de baixo para cima, de cima para baixo, visão oblíqua – refiram-se as anamorfoses catóptricas (conseguidas mediante o uso dos espelhos) e as anamorfoses dióptricas (através de lentes).¹⁹ É impressionante, e mereceria uma atenção mais detalhada que aqui não cabe, o modo como na poesia de Luís Miguel Nava os espelhos, as lentes, os vidros interferem na deformação da pele e na dispersão e mesmo explosão dos órgãos. Mais do que a anamorfose no rigoroso sentido técnico de qualquer coisa que só vista obliquamente retoma a correta visão, importa assinalar que os diversos trânsitos anamórficos encontrados configuram distorções que se consubstanciam sobretudo numa complexa teia de intercâmbios entre os órgãos do corpo e a paisagem recriada e centrada em espaços obsessivos – como os já referidos mar ou deserto. Nos órgãos espalhados na vastidão desses espaços se adivinham quase irreconhecíveis corpos, ou pelo menos o irrepresentável corpo. A mobilidade involucrante e os atributos retrativos e expansivos da pele, a sua elasticidade, são fulcrais, daí que as experiências vitais sejam contaminadas por uma qualidade similar. Em *O céu sob as entranhas* fala-se da "elasticidade cronológica"; o tempo anamorfoseado pode encontrar-se a todo o momento no modo como o presente se torna subitamente passado e como, à força de se olhar para esses pedaços de tempo entre abismos, se introduzem inusitadas lentes e os pedaços de tempo são pedaços de tempo deformados. Para a questão do tempo vivido que aflora à pele e que se pretende trazer ao presente é fundamental o papel da memória, tantas vezes enunciada, e que corresponde à emergência na escrita de uma matéria que não é já passado, mas também não é presente. Isso se passa sobretudo quando a memória, associada à rotação que a percepção (a memória é um dos êmbolos da rotação), se inscreve na mesma ordem dos elementos nucleares. É notável, aliás, a insistência com que ocorre no próprio corpo textual o vocábulo *mecanismo* ou *engrenagem*, a que se juntam termos atinentes ao seu funcio-

¹⁹ Ver Javier Navarro de Zuñiga, *Imágenes de la Perspectiva*, Madrid, Siruela, 1996. Em particular, o cap. 8, "Vistas inusuales y anamorfosis", e o cap. 9, "Catóptrica y dióptrica".

namento (carburante, motores, bombas da memória, refinarias etc.), quase sempre associados ao processo de regulação (aceleração ou retardamento) de velocidades, isto é, à rotação das imagens. Contudo, a memória não aparece apenas como simples mecanismo que suscita ou desencadeia as lembranças, mas equiparando-se às engrenagens que fazem funcionar o processo textual. Por conseguinte, também não ocorre para simplesmente desencadear os pontos, os nós que intervêm na rede obsessiva (motivos, incidentes, episódios) do processo poético do autor: o mar, a casa, o corpo, mas, ao contrário, insinuando-se no mesmo plano desses nós. Por isso, talvez, apesar de, na concepção geométrica dos estudos sobre a anamorfose, sempre se poder repor a perspectiva “correta” por um certo ângulo de visão, aqui a deformação anamórfica introduz um princípio de decomposição em que a própria memória é sujeito e objeto da distorção no fundo, como que o lado da morte diante da vida. E por mais que se queira retomar a visão do lado da vida, como que somos para sempre apanhados por essa visão de viés; jamais as imagens da dolorosa disformidade (a ofuscante perspectiva oblíqua) em nós podem ser apagadas.

A fala árida

como/a um tecido que//buscasse adivinhar/pelo avesso,
(João Cabral de Melo Neto)

O poema “Céu árido” aponta logo no título (onde o nome de um dos mais conhecidos livros de Bowles não deixará de ecoar) para uma contaminação que abre infinitamente as possibilidades de reversão, como se disséssemos que o céu é o deserto e o deserto é o céu. Nessa enunciação reversiva sobrepõem-se as imagens que em última instância são a paisagem da escrita:

A fala quer-se árida, de uma aridez idêntica à da roupa que nos cobre o corpo ou à do céu, de que me esforço, sempre que dele falo, por deixar à mostra um dos agraços mais profundos.
(O céu sob as entranhas).

A consciência acesa de que o caminho se iria trilhar por uma via de obsessões, um trabalho construído sobre essas obsessões, vai encontrar apoio num dos traços mais distintivos dessa poética: a sintaxe que, como insistentemente Deleuze vem afirmando, empurrada até ao limite, é onde a literatura se faz. As “deformações”, torções sintáticas, fazem-nos ver até onde se pode levar a língua. E observe-se uma correspondência com conseqüências no domínio fônico, onde as asperezas resultantes da distorção sintática contribuem para que se crie esse efeito distintivo, como que “pictórico”. Recria-se uma atmosfera violenta que decorre da disposição das frases, do seu avançar por vias retorcidas. Como que se enrola o novelo e se torna visivelmente áspera a dicção por uma acumulação de nós. Vejam-se os poemas saturados de “ques” relativos. Em *Vulcão*, lembremos como no poema “o tímpano e a pupila”, no nível da construção, se procura tornar visível o aparecimento da anáfora formada pela partícula “que”. Em alguns exemplos do primeiro livro (“A luz por dentro agora invadem-na outras ondas”; “Não me olhar ele ateia-me...”.) assoma a evidência das inversões (anacolutos, hipérbatos – digamos que modos diversos de anamorfose sintática) que servem as imagens do estranhamento, ou

por elas são servidas, num excesso desordenadamente concebido. Esse ponto parece-me devedor de alguns dos procedimentos ensaiados por poetas aparecidos na década de 1960 – como Gastão Cruz ou Luiza Neto Jorge – onde se vislumbra a dialética que põe em jogo a concentração e o excesso.

A poesia de Luís Miguel Nava ocupa um lugar diferenciador no panorama da poesia portuguesa dos finais do século XX, e essa diferença decorre, em grande medida, da extraordinária força das imagens e do sábio recurso ao poema em prosa. Estamos perante uma escrita pensada em imagens e em pequenas histórias. O encadeamento lógico e também a propensão ordenadora funcionam como molduras nas quais se mostra atuante a vertente conceptual (intelectualizada) de sua poesia. Lembre-se, por exemplo, o modo como organizou e arrumou os textos no conjunto *Poemas*, onde, em texto apostrofo no final, se sustenta o propósito arrumador explicitado; poder-se-á assim considerar esse conjunto como um todo e os dois livros seguintes como um outro bloco, se bem que *Vulcão* já anuncie uma abertura – da qual novas vias se adivinhavam (sobretudo as que se prendem com o adensamento do pendor narrativo). Veja-se como esse caminho se torna tão visível no último livro, *Vulcão*, em cuja segunda parte se agrupam pequenas narrativas, ou nos poemas em prosa bastante extensos da terceira parte: nesses textos, a imaginação e a visão alucinada entrelaçam-se com os fios que unem algumas cadeias obsessivas, nelas se entrevendo o cenário de uma macronarrativa *in fieri*.

Mas apesar do fechamento estruturador, é sobretudo na fuga à sintaxe ordenadora que se espelha o estilhamento da representação do corpo fechado: corpo que para sempre se mostrará ferido. O obsessivo trabalho fundamentado em perspectivas diferenciadoras – as anamorfoses em planos diversos que se complementam – pretende levar a escrita à anulação das tensões entre o corpo (órgãos, pele...) e espírito, justamente em função desse deliberadamente novo perspectivismo.

A escrita, a ferida

A série de reversões decorrentes de uma visão das imagens em contínua circulação (as “imagens em apuros”) tem como resultado um trânsito desfigurador da “Imagem” que subsume todos os modelos miméticos da ordem (da imagem do céu, da imagem da Vida, da imitação de Cristo...) para se colocar do lado da desordem, do lado do avesso das representações unificadoras. Um deus minúsculo vai escavar a memória (“Escarvam-me o passado as unhas/de deus” – “A neve”, *Vulcão*), deus cujas marcas ficam fundo na carne (“Inquietam-me as dedadas/de deus rente à raiz da carne...” – “Recônditas palavras”, *Vulcão*), um mesmo deus que continua a rasgar o corpo que infinitamente se multiplica (“sentir a minha imagem multiplicar-se por mim dentro até ao infinito” – “O infinito”, *Rebentação*). A dilaceração do corpo vem, por conseguinte, revelar a necessidade de mostrar que esse corpo não é uma unidade perfeita e por isso é dispersado, explodido, mas, complementarmente, nesse movimento perfurador dá-se conta de um procedimento de desdivinização.

No primeiro livro começa a adivinhar-se a tonalidade que vai conduzindo a um cada vez mais visível processo de dilaceramento: do sangue que explode a um matiz ensanguentado. São sobretudo os verbos que introduzem uma tensão entre as vitais

forças explosivas (cuja metáfora mais iluminante é a manhã) e um certo pendor destrutivo (anoitecedor). O protagonismo da ação dilaceradora caberá então à própria escrita. A página ou o poema que assumem a tarefa “árdua” de *redução* ou do mais marcado e sufocante *encarceramento*: a página reduz a manhã “a uma árdua anotação” e o “poema [é] encarcerado em sua própria imagem”. Ainda que em pequena escala é em *A inércia da deserção* que surgem pela primeira vez os rasgões, as brechas que se abrem ou os estilhaços que saltam pelos olhos: duas direcções que irão ser decisivas enquanto indiciadoras dos movimentos implosivos e explosivos, movimentos-chave associados à dor. A partir daqui os sinais no corpo perfurado ou estilhaçado. Em *Como alguém disse*, quando ao rapaz é dado o nome rebentação, “o céu rasga-se à volta”. A ação de rasgar(-se), que é consequência de uma transbordante pulsão (fluxo intensivo, de uma intensidade corporal positivada, a erotização), passa no livro seguinte a assumir contornos diferenciados e diferenciadores. A decalcomania e o adesivo constituem em *Rebentação* uma das mais fortes imagens presas à violentação do ato de arrancar. Este o verbo que explícita ou implicitamente passa a estar ligado a essas imagens obsessivas, como acontece com o mar, que,

bata ele onde bater, é uma decalcomania que não podemos arrancar sem que atrás fique o nosso próprio corpo em carne viva.

O efeito da violentação exerce-se num plano de vastas repercussões. É a todo o cosmos (o mundo, o céu, o mar) que se pretende doloridamente emprestar a pele ou o corpo humano (singular modo de atualizar a antropomorfização): é a “pele do mundo ou mesmo a sua carne” que vem atrás ou é a ligadura que se pretende atar ao mundo. A ferida e a cicatriz, que decorrem do ato violentador acima referido, associam-se e complementam as imagens do adesivo e da decalcomania e surgem obsessivamente referenciadas, sobretudo no final do livro, dentro de uma atenta lógica coesiva. Atrás das feridas que se abrem, por essas brechas, deixa-se adivinhar o próprio céu, que num poema anterior não cicatrizou; o mesmo céu que ostentado no título do livro seguinte, alterada a ordem que ancestralmente lhe é atribuída pelas nossas mais entranhadas representações – passa a assumir o papel de agente (violentador) – “o céu que me perfura a carne”. As feridas, alaistradas nessa radical proposição, dificilmente podem fechar. Também a “violência inusitada” com que os nervos abrem a pele é a mesma exercida num campo cosmicamente expandido onde jamais se encontrarão portas ocultadoras: “nem uma só subsiste atrás da qual/possamos esconder as cicatrizes”.

Desde o princípio que se faz uso recorrente de um procedimento com fundas consequências no nível representacional. Reportamo-nos à conjugação e interpenetração do domínio do concreto com os campos da abstracção. Através desse procedimento se dá conta do modo como ecoa nessa poesia o diálogo com os modelos picturais. Nessa perspectiva as imagens poéticas dariam a ver algo que se aproximaria de uma pintura onde o figurativismo (na representação do corpo) integrasse blocos deformadores (manchas, sombras, torções) – dir-se-ia da irrupção do abstracto na composição que, contudo, se não pode dizer abstracionista. É aqui que os expressionistas e Bacon aparecem como exemplo, apesar da consciência actuante de que o azul da poesia é irreproduzível fora dela. Para esse entrelaça-

mento contribuem as frestas, as fendas, intermináveis buracos ou poços que abrem à circulação de forças; é por onde se fere a epiderme que as oposições (como a transcendental oposição corpo/espírito) são anuladas. O concreto e o abstracto são postos em confronto quando a conflitualidade irrompe – “das mãos a pele se desavém com a memória”; a alma “fica cheia de dedadas” (*Como alguém disse*); o nome abre feridas no corpo (*Rebentação*); vêm-se os pregos do “espírito espetados na memória”; os tecidos amarrados “dentro do espírito” ou as vísceras “esmagadas pelo tempo” (*O céu sob as entranhas*). A evocação contínua da memória neste contexto parece ser uma forma de dilacerantemente se olhar para o espelho que fere, mesmo em relação à memória abstratizada dos primeiros poemas.

Um poema de *O céu sob as entranhas* introduz um quadro de referência que será atualizado no livro seguinte e que, associado à existência esburacada que ativa as circulações, introduz nela uma outra forma de violência: o esfolar. Trata-se do quadro de referência do modo retilíneo. Assim em “Transcrição”:

O corpo escolhe os buracos da vida através dos quais possa crescer. Fá-lo de forma reptilínea, esfolando-se contra as arestas do tempo, onde suspenso um sol fortíssimo lhe deixa à mostra as vísceras cada vez mais profundamente.

Multiplicam-se em *Vulcão* os gestos que, partindo de baixo para cima ou em direcção contrária, investem contra a pele, contra a carne de um corpo cada vez mais indiferenciado no seu papel humano ou cósmico. Alguns exemplos: “começam-nos as trevas a romper/a carne”; “sentia o céu a trespassá-lo sem clemência”; “rasgando-o dos olhos aos ouvidos” (grifos meus). Desses e de muitos outros exemplos que se podiam aqui acrescentar, eleva-se, como já acontecia anteriormente, e em proporções cada vez mais obsessivas, a imagem da ferida e da cicatriz. Ao ponto de elas constituírem essências equivalentes dos intrínsecos elementos vitais. A fome e o pão, o sol e o nome, enfim, o mundo em suas múltiplas descontinuidades, tudo é sentido como imensa ferida. Assim, “a fome fala através das feridas” (“A fome”); “o pão/ele próprio já também uma ferida, agora” (“O tímpano e a pupila”); “um sol que [se deslocasse e] se esvaziasse então no céu, deixando atrás de si uma cicatriz imensa” (“Um prego”), “o próprio nome era uma ferida, através da qual a carne supurava” (“Borrasca”).

A glorificação do corpo dilacerado propõe-se na coroação das vísceras de deus (“Três voltas”):

Coroem-se as entranhas se preciso
for, neste areal, que as vísceras
de deus se façam coroar.

A coroação das vísceras, inversão que se pode colar às crucificações no modo como são tratadas em Bacon, representa o culminar dos avessos no processo de desterritorialização que se vai levando a cabo – quando se multiplica o corpo, se desmembra e se espalha, está a procurar-se reproduzir um contrário, ao contrário do princípio da unidade (um só corpo, um só espírito, um só Deus). As vísceras (os órgãos explodidos) concentram a energia intensiva agenciada em multiplicidades. Na multiplicidade, como nos lembra Deleuze, ultrapassa-se a habitual oposição

uno-múltiplo para se constituir uma “organização própria do múltiplo enquanto tal, que não tem necessidade nenhuma da unidade para formar um sistema”.²⁰

Se em *Como alguém disse* há uma coroa positivamente elevada pela erotização que pode ser o mar na pele (“– é o que por fim lhe serve de coroa, aquilo a que chamamos, referindo o mar, rebentação”), como também podem ser as mãos (“As mãos são de qualquer corpo a coroa”) – aí mesmo se verá a pele desavindo-se com a memória. Ainda neste livro, no encaminhar-se para o fim, outra figuração da coroa onde a violência se faz sentir sobre o corpo: na boca “já não sinto senão as mais violentas cristas nas gengivas”. Mas é em *Vulcão* que a imagem da coroa transporta uma fortíssima carga irruptiva com alcance simbólico bastante distinto. A coroa são os tecidos gerados nas entranhas:

há marcas no destino a que se prendem,
urdidos nas entranhas, os tecidos
que vêm coroar-nos
e sobre o corpo se assemelham ao que dentro
de cada coisa é essa coisa abstractamente.

A visualização da imagem transporta-nos para a coroa de espinhos onde podemos ler o emblematismo que radica na matriz pictural e que aponta para o modo de apresentar uma visualização fantasmática impregnada de uma carga simbólica revertida.

as vísceras,
pintadas e nostálgicas
de serem uma raiz,

se agitam como
se alguém as embalasse e as vissemos,
ainda palpitantes,

cobrirem-se de espinhos, nós
que, contra o céu que se divide, assim
expomos as entranhas
que somos e as feridas
que, como treva ainda mal cicatrizada,
se rasgam lentamente à superfície.

A elevação das vísceras, impregnadas de sentido, já surgia num poema anterior como que a preparar a culminação da representação dos avessos (“as vísceras, das quais/me vem ao cérebro a esperança, se impregnam de sentido...”). E no poema seguinte, nesse processo recorrente em Luís Miguel Nava, os espinhos reaparecem a avivar os ecos, a avivar a imagem atrás aparecida – a inversão emblemática da coroação sacrificial do filho, um sublime escárnio.

Os símbolos cristãos da Paixão, em especial os elementos relacionados com a flagelação (pregos, coroa de espinhos, cruz) associados a outros objectos contundentes, marcados pela agressividade (lâmina, faca, agrafos) ocorrem em toda esta

²⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 236.

poesia num quadro que opera a revisão dessa modelar tradição, revisão que tem como que o seu lugar de síntese no primeiro dos três textos da terceira parte de *Vulcão*: “A imagem”. Aí começamos por deparar com a explicitação da cor que simbolicamente opera a convergência do azul da espiritualidade com o vermelho sacrificial – o “roxo, roxo, de carne cianosada” – e que tudo contamina, aparecendo inclusivamente, numa das passagens da narrativa, o reenvio a um dos *topoi* tributários no imaginário católico da cena da Paixão (“a partir daí o roxo se colaria ao nome com mais força do que ao manto do senhor dos passos”). Outras referências: a vela, o purgatório “aonde a tinham ido buscar” (a imagem), as chagas e uma velada alusão à Verónica:

Aquilo a que os olhos da imagem, estacados na penumbra, também davam acesso – aqueles olhos entre chagas abertas como outros tantos olhos através dos quais o sofrimento se tornasse ensurdecedor – criava com a nossa imaginação uma convivência física: foi assim que nos sentimos transportados para a essência mesma daquele roxo, espécie de momento incolor onde o motor se aproximava envolto num lamento que ninguém ousava interpretar.

Como que tudo se dissolve na tumultuosa rotação do omnipresente motor que desfigura e desmistifica a fixidez da imagem. Tal como observa Georges Didi-Huberman em relação a Bataille, também esta obra pode ser lida para além do princípio da iconografia cristã, poesia a que bem se ajusta o pensamento de Bataille nos textos que publicou na revista *Documents*, como “Le gros orteil”, onde apresenta “um corpo aberrante e votado à desordem” e “a obra de uma discórdia violenta dos órgãos” – expressão utilizada “para definir justamente a recusa em considerar o corpo humano como uma forma substancial, estável e simplesmente harmoniosa”.²¹

Como no final de “Os comedores de espaço”, das vísceras será o tempo (o reino). Sobre um revertido sudário elas brilharão na violenta exposição em que se oferecem estranhas e reveladoras:

Dir-se-ia, exposto no lençol, às vezes uma enorme pálpebra ou gengiva entre alguns dentes e cabelos, outras uma entranha de tal modo reluzente que, sem qualquer hesitação, todos concluíram ter sido ela a assimilar o sol, de que, aliás, já muito poucos conservavam mais do que uma vaga imagem na lembrança.

Tudo se reflete no gesto de uma escrita que se fere – Mársias redivivo nesse próprio gesto:

Talvez que, se ele tivesse à mão algum objecto cortante, já houvesse perpetrado no peito uma ou outra incisão através da qual o processo se acentuasse até a sua carne por completo se consumir nesse fulgor. (“A cela”).

Uma autoflagelação que é auto-referência abismal: a incisão no corpo próprio acentua a ferida da escrita. O gesto sacrificial é essa condenação que faz ver a escrita na ferida. Ou reversivamente.

²¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 38.