

Duas qualidades de movimento a partir do corpo em Luís Miguel Nava – a leitura no prazer e a erótica do poema

Érica Zíngano

Mestranda - Universidade de São Paulo

PALAVRAS-CHAVE: CORPO; PRAZER; EROTISMO; «ARS»; LUZ; SOMBRA.

KEY WORDS: BODY; PLEASURE; EROTICISM; «ARS»; LIGHT; SHADOW.

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.
(Sontag, 2001: 14).

*La poésie mène au même point que chaque forme de
l'érotisme, à l'indistinction,
à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à
l'éternité, elle nous mène
à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie
est l'éternité.*
(Bataille, 2004: 32).

Nas tuas mãos começa o precipício.
(Nava, 2002: 229).

Assim que abro o volume único das obras completas de Luís Miguel Nava, duzentas e tantas páginas de uma vida, e leio o primeiro poema, «Nos teus ouvidos», do seu primeiro livro, *Películas* (1979)¹ percebo que ele pode ser lido como um convite:

Nos teus ouvidos isto explode
de amor, palavra ampola sob
os astros funcionando abril à boca das cidades, dos
imperturbáveis muros as quais as crianças
que de cristais nos punhos acontecem passam,
seus chapéus brevíssimos, os indícios
de nada, o modo de ler, de acender um texto
de amor nos ouvidos, isto explode e entra
nesta página o mar da minha infância, meigo
no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender
de carícias um texto na memória. De astros
as ruas eram cheias que os cuspiam hoje
na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos
pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em
seus amáveis joelhos a que os astros acorriam,
minha mãe que arranco ao sono, às areias virgens
das palavras, que amanhecido eu gero, as mãos
tão de repente em pânico nos muros. (Nava, 2002: 37)

Um convite porque, além de «Nos teus ouvidos» ser um poema-introdução, que está encarregado de abrir o livro, ele também abre no texto espaço para o Outro, um Outro que pode ser o leitor, já que o poema, pressupondo um dialogismo, se dirige a alguém: é pelos ouvidos que o texto convida o leitor, chamando-o para compartilhar, em sua intimidade, a obsessão que circunscreve. Esse convite revela uma sugestão de percurso, de como adentrar no texto, um modo pelo qual o leitor pode se aproximar do poema: «[...] o modo de ler, de acender um texto/ de amor nos ouvidos, isto explode e entra/ nesta página o mar da minha infância, meigo/ no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender/ de carícias um texto na memória».

¹ Todas as referências aos poemas de Nava são, no entanto, da edição de 2002.

Sem muita cerimônia ou volteios, o poema sugere uma possibilidade pelo corpo, porque é nos ouvidos que o poema fala, quase sussurrando, pela proximidade física de uma boca que cochicha ao pé do ouvido, uma zona erógena por excelência. E essa experiência da cena de leitura, que é, portanto, uma experiência física, própria do corpo, se dá na intimidade de uma vivência a dois, já que, quando os leitores são chamados ao texto, são chamados um por um, singularizados e individualizados pelo pronome tu, pressuposto pelo título, «Nos teus ouvidos».

Assim, a leitura do poema, seu acontecimento em nossas mãos, pelos ouvidos, pode ser compreendida como uma troca de afetos, carícias entre as duas pontas do triângulo literário, entre o escritor e o leitor; e a terceira ponta desse triângulo, o poema, uma intersecção análoga a um ato erótico: «[...] o modo de ler, de acender um texto/ de amor nos ouvidos, isto explode e entra/ nesta página o mar da minha infância, meigo/ no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender/ de carícias um texto na memória».

Ao mesmo tempo em que nós-leitores, por uma troca de carícias, somos convidados ao texto para um contato íntimo, onde somos tentados a ler esse encontro através de uma imagem «tranqüila», de um ato de amor «calmo» ou «meigo», para usar o mesmo vocabulário de Nava quando se refere à memória, não é somente por esse movimento que somos arrebatados pela leitura, é também por uma violência que atravessa o texto rasgando-o, por rompantes inesperados, já que é pela explosão que a imagem chega, pela descarga de energia, reforçada inclusive pela imagem do relâmpago, também de caráter explosivo, uma imagem recorrente em seus poemas. O primeiro verso do poema, «nos teus ouvidos isto explode», traz essa dupla qualidade de movimento, é pelos ouvidos, mas explodindo e uma explosão que pode ser luminosa. Apesar de a imagem do relâmpago não estar presente nesse poema, a explosão é por duas vezes reiterada no decorrer dos versos pelo termo «explode», associado à idéia de acender, de luminosidade, próximo de uma violência fugaz, repentina e intensa, já que as imagens, como as crianças, «acontecem passam», como as mãos, «tão de repente».

A partir desse poema-convite, irei então percorrer os poemas de Luís Miguel Nava, concentrando-me em seu primeiro livro *Películas*, tentando observar essas duas qualidades de movimento, que são, ao mesmo tempo, dicotômicas e complementares: uma chama o leitor por uma proximidade corpórea, pela carícia, um prazer, e a outra compartilha de uma experiência erótica, violenta e luminosa, mesmo que seja para ressaltar mais a sombra do que a luz.

A leitura como uma troca de carícias, um ato prazeroso, é também proposta por Roland Barthes em *O prazer do texto* (1973), composto por pequenas notas soltas, apon-

tamentos de devaneios estéticos. Esse livro de Barthes, «(...) muito provavelmente uma das obras contemporâneas mais importantes no campo da teoria literária» (Coelho, 1974: 10), espécie de «arte poética» da crítica, discute fragmentariamente sobre os modos de ler e aproxima do texto o prazer – uma outra visada para percorrer e ser percorrido pelo texto². Através desse enfoque muito específico privilegiado por Barthes, somos tentados a pensar sobre a fruição/gozo que experimentamos no ato da leitura, um prazer que há muito fora escamoteado:

Tradição antiga, muito antiga: o hedonismo³ foi repellido por quase todas as filosofias; só se encontra a reivindicação hedonista entre os marginais, Sade, Fourier; para o próprio Nietzsche, o hedonismo é um pessimismo. O prazer é incessantemente enganado, desinflado, em proveito de valores fortes, nobres: a Verdade, a Morte, o Progresso, a Luta, a Alegria etc. Seu rival vitorioso é o Desejo: falamos sem cessar do Desejo, nunca do Prazer; o Desejo teria uma dignidade epistêmica, o Prazer não. (Barthes, 2002a: 67-68).

Essa proposta «sensual» de fruição de textos, composta de notas aparentemente «soltas» e sem ligação «pré-visível», às vezes apenas frases, como lampejos de pensamento que caracterizam a escritura fragmentária de Barthes (cf. Ripoll, 2002: 15); surge como uma possibilidade diferente na abordagem crítica de textos não apenas literários⁴: *O prazer do texto* faz parte da produção de Barthes dos anos setenta e corresponde ao período pós-semiológico da sua trajetória intelectual, período que dá início, juntamente com outras

² A noção de texto é «(...) uma noção fundamental na obra de Barthes. [...] E é texto tudo o que no discurso se desprende das condições normais de comunicação e significação, e funciona como uma clareira, uma zona de tréguas, no interior da guerra das linguagens» (Coelho, 1974: 13-14).

³ «HEDONISMO: (in. Hedonism; fr. Hédonisme, al. Hedonismus, it. Edonismo). Termo que indica tanto a procura indiscriminada do prazer, quanto a doutrina filosófica que considera o prazer como único bem possível, portanto, como o fundamento de vida moral. Essa doutrina foi sustentada por uma das escolas socráticas, a Cirenaica, fundada por Aristipo; foi retomada por Epicuro, segundo o qual «o prazer é o princípio e o fim da vida feliz» (Dióg. L., X., 129). O hedonismo distingue-se do utilitarismo do séc. XVIII porque, para este último, o bem não está no prazer individual, mas no prazer do «maior número possível de pessoas», ou seja, na utilidade social» (Abbagnano, 2003: 467).

⁴ «Temos que considerar que o texto não é a obra. Numa obra há texto, mas o texto nunca se identifica com essa obra. Obra e texto têm estatutos diferentes. Por outro lado, a noção de texto não abrange apenas as obras literárias, mas todos os produtos das práticas significantes. Qualquer prática significante produz texto. O que nos permite falar em texto fílmico (ver os trabalhos de Christian Metz) ou em texto musical (consultar a revista *Musique en jeu*), etc.» (Coelho, 1974: 24).

publicações, como *Roland Barthes por Roland Barthes* e *S/Z*, a uma outra fase em que o texto se constrói a partir de experiências pessoais, sendo marcada, portanto, por um forte viés subjetivo, em que sua inteligência crítica é perpassada por uma sensualidade verbal. Como «o prazer do texto não é um livro didático, e pressupõe no seu leitor um determinado conhecimento da teoria do texto para que se possa entender como a questão do prazer implica uma reformulação dos problemas, e constitui um ponto de abalo na consistência da teoria» (Coelho, 1974: 22), é necessário perceber que Barthes está apontando para uma outra possibilidade de leitura que critica o marxismo e a psicanálise: «Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico» (Barthes, 2002a: 67). Nessa crítica, Barthes faz emergir à cena, repensando e repassando essa dupla referência, a impossibilidade de vermos o prazer desconectado do corpo.

Esse prazer necessariamente passa pelo corpo, é do corpo, inscrito nele, já que Barthes vê a escritura como um gesto continuado, contíguo ao corpo, como se ambos, corpo e escritura, fossem uma coisa só: «l'écriture, c'est la main, c'est le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l'âme (peu importe la graphologie), mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient» (Barthes, 2002b: 168-169). Essa relação entre corpo e escritura é construída a partir da materialidade do corpo e não da sua rarefação – a alma – e somente através da matéria, em que o corpo, em seu todo, é entendido como um *continuum*, sem demarcação: «O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há «“zonas erógenas”», pois «(..) é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (a calça e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento» (Barthes, 2002a: 15-16). É no espaço entre duas bordas, duas margens, nesse movimento de sedução – jogo de tensão/tesão – de abrir/fechar e revelar/esconder pelo vestuário que se dá o prazer, também como uma imagem luminosa, que cintila corpo/pele e texto. E o corpo que Barthes revela, dentre tantos corpos possíveis, como dentre tantos textos possíveis, é um corpo erótico:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer

relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta de fogos de linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as *seminas aeternitatis*, os *zopyra*, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. (ibid.: 23-24).

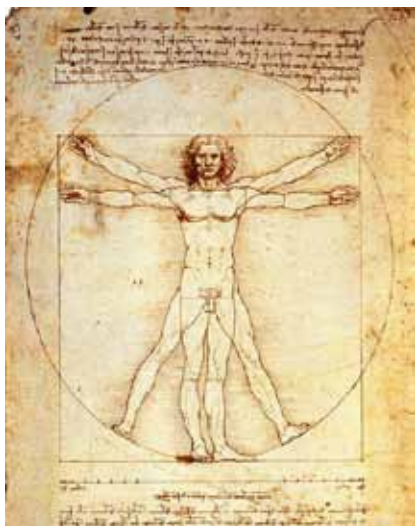
Esse corpo é um corpo de fruição, feito unicamente de relações eróticas, lista aberta de fogos de linguagem, fogos vivos, luzes intermitentes, onde o prazer do texto se daria então «(...) [n]esse momento em que meu corpo [esse corpo de fruição, pura matéria, sem zonas erógenas demarcadas, contínua superfície de desejo] vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu» (ibid.: 24). Nesse momento em que o corpo vai seguir suas próprias idéias, já que se desvincula de um modo de pensar calcado em uma premissa da razão, o corpo se divide: não se trata mais de um corpo racional, controlado por uma «pretensa» racionalidade asfixiante, centrado na imagem da cabeça, mas sim de um corpo desejante, um corpo em puro prazer, que vai seguir esse prazer, um corpo sem cabeça.

Eliana Moraes, quando analisa a importância da imagem do Acéfalo de Georges Bataille, em *O corpo impossível*, traça um interessante percurso para se compreender a fragmentação do corpo no imaginário estético da Modernidade, com o qual Bataille dialoga:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também «em pedaços». (Moraes, 2002: 60).

Se, no Renascimento, a principal imagem que representaria o corpo é o desenho do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, um estudo das proporções em que um homem, em sua totalidade, está colocado ao centro de um círculo, uma imagem que fortalece a

leitura de um centro coeso e racional; na Modernidade, Georges Bataille repensa essa centralidade ao propor uma desfiguração do humano, concentrando-se, sobretudo, no imaginário da cabeça, ao questionar seu «elevado» estatuto: tudo isso para desestabilizar a posição centralizada na qual o humano assentou-se e assim abalar a sua imagem antropocêntrica e racionalizada. Daí a importância da imagem do Acéfalo – imagem de um corpo humano sem cabeça: agora, o corpo é cindido e libertado da tirania da cabeça para se tornar um corpo autônomo. Nesse corpo fragmentado, desvinculado de sua parte superior, não há uma noção de hierarquia entre as partes, mesmo a que está ausente, é, portanto, esse corpo sem centro que também reivindica Barthes: «(...) o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu» (Barthes, 2002a: 24).



Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci



Acéfalo de Georges Bataille e André Masson

Essa imagem, concebida por Georges Bataille e André Masson para a revista *Acéphale* em 1936, inscreve uma rasura no percurso da racionalidade do Homem e propõe uma mudança de referencial que desloca a compreensão do corpo, agora visto cada vez mais próximo da sua animalidade, dotado de uma pulsão animal, em uma Modernidade que não permite mais que o corpo seja um todo, entendido como uma unidade totalizadora. De agora em diante, o corpo é sempre fragmentos, partes de um todo irrecuperável: o Acéfalo é um homem sem cabeça, apenas corpo e, no lugar do falo/órgão sexual masculino, há a

imagem de uma caveira em chamas, a erótica em direção à morte vista por Bataille⁵, onde a caveira é o único resquício do que perdura de um corpo depois da morte, e os intestinos, desenhados como labirintos, reforçam uma ligação desse órgão a um imaginário arquetípico.

É esse corpo fragmentado que aparece nas páginas de Luís Miguel Nava e é a partir desse corpo, que também reivindica uma erótica para ser lido no prazer e pelo prazer, que sua poética se constrói. Quando Nava nos convida ao seu texto, é também, como Barthes, para reforçar a relação entre corpo e escritura, uma relação literalmente visceral, porque é na abertura do corpo que acontece, ao expor suas vísceras, parte de suas entranhas, como no poema em prosa «Vitrines»: «Por dentro do meu corpo, onde é possível separar do sangue os vários órgãos, a quem destes o contemple é dado vê-lo embravecer contra as vitrines. Desnudarmo-nos é pouco, há que mostrar as vísceras, pensei quando tal fiz pela primeira vez» (Nava, 2002: 143).

Desde seu primeiro livro, *Películas* em 1979, o corpo já está presente e dá-se a ver sem firulas, pudores ou interditos – é fragmentariamente, por partes, que aparece: pelas mãos, «Nos teus ouvidos» (ibid.: 37), «Contra os flashes» (ibid.: 41), «Ars erótica» (ibid.: 43), «Atrás da página» (ibid.: 47), «Brevíssimo crepúsculo» (ibid.: 58), «Ainda às vezes» (ibid.: 60); pelos dedos, «Os dedos» (ibid.: 59), «Não muita vez» (ibid.: 61); ou por órgãos internos, como os rins, «Sketch» (ibid.: 49), ou intestinos «Ars erótica» (ibid.: 43), «Apenas a folhagem» (ibid.: 50), «Olhando o muro» (ibid.: 51). E o corpo que escreve, que se escreve, também já está lá: um gesto recorrente, que percorre as páginas do livro, é o auto-reflexivo ou metapoético, já que muitos dos poemas reunidos envolvem-se, ao refletirem sobre a própria elaboração. O corpo é um espelho de si, pois vários poemas do seu primeiro livro, *Películas*, que passa a ser considerado o primeiro, já que Nava renegou o *Perdão da puberdade* de 1974, circunscrevem o corpo, fazem dele sua temática obsessiva e são curiosamente poemas metapoéticos, que refletem/especulam o próprio jogo/jorro da escrever.

É ainda mais curioso perceber que, em *Películas*, livro marcadamente metapoético, muitas das imagens que o compõem são aquáticas e fluidas, envolvem a presença «reflexiva» da água: seja em poemas em que a água traz o universo marítimo, pela imagem do mar ou das ondas, «Nos teus ouvidos» (ibid.: 37), «Essas manhãs» (ibid.: 42), «Ars poética» (ibid.: 44), «O mar» (ibid.: 48), «Sketch» (ibid.: 49), «Brevíssimo crepúsculo» (ibid.: 58), «Os dedos» (ibid.: 59), «Ainda às vezes» (ibid.: 60); seja em imagens espelhadas, onde

⁵ «De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort» (Bataille, 2004: 17).

o espelho é associado a água, «Em Sintra» (ibid.: 38), «O tanque de Bashô» (ibid.: 40), «Atrás da página» (ibid.: 47). A esse universo aquoso, líquido e informe, para mencionar outra imagem de Bataille, relaciona-se a imagem luminosa do «relâmpago», nos poemas «Ars poética» (ibid.: 44), «O poema» (ibid.: 45), «Através da nudez» (ibid.: 46), «Onde a nudez» (ibid.: 55). Quando não, as outras imagens relacionam-se ao universo «estático» da terra e são menos luminosas: as pedras, «Há uma pedra feroz» (ibid.: 39), «Contra os flashes» (ibid.: 41), «O poema» (ibid.: 45), «Brevíssimo crepúsculo» (ibid.: 58); a vegetação «Ars erótica» (ibid.: 43), «O poema» (ibid.: 45), «Apenas a folhagem» (ibid.: 50).

Essa presença marcante da água, implicando uma constante liquidez, é ainda reforçada por outros elementos líquidos, como o leite, e faz com que a poesia de Nava não se caracterize por um falocentrismo, concentrando-se numa energia vertical, porque toda ela se dissipa na horizontal, daí o falo ser dissolvido e não aparecer, porque sua escritura compartilha um imaginário feminino aquoso. Especificamente, a presença masculina, quando acontece, se dá pelo emprego dos termos rapaz, garoto, moço e a feminina é reiterada por duas vezes, na imagem da mãe e de uma mulher, no poema «A preto e branco» (ibid.: 52).

Luís Miguel Nava não escreveu muito e entre os livros publicados parece haver uma estranha coerência, como se sua escritura fosse apenas «perspectivando» um mesmo ponto por outros ângulos ainda não trabalhados, mas já enunciados e previstos: desde o início, seus poemas parecem ser uma estranha variação do mesmo, em que perspectivas diferenciadas retornam sobre um mesmo ponto, desdobrando-o – talvez por isso o caráter obsessivo. E mesmo seu vocabulário é reduzido, assim como o de Eugênio de Andrade, poeta admirado por Nava: a precisão e a concisão vocabular circunscrevem imagens muito recorrentes e repetitivas, perspectivas em torno do mesmo, como a presença do corpo que percorre seus livros e que sempre é desdobrada, perspectivada. Essa possibilidade de perspectivação do poema, de atravessá-lo por outros ângulos, é anunciada nesse primeiro livro no poema em prosa «Sketch», que, pelo título, se nomeia um esboço/um rascunho – um metapoema:

Vem o rapaz à página, é o sketch, a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco, outras porém mais fraca, o rapaz põe o poema em perspectiva, a água ainda mal alinhavada nas bainhas dela depois lava-se, a tensão no poema é tanta que as imagens saltam em descargas, é assim colhido em planos vários, há alturas em que apenas um pormenor do rosto vem à página outras em que ela afluí a nudez toda, um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o silêncio ao máximo, acelera-o, é onde ele se ergue que há no poema uma pequena confluência de astros e a rebentação da luz é idêntica à das ondas, as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos,

abrem janelas sobre os rins, a intensidade do rapaz é então tal que é ele quem põe em branco a página. (ibid.: 49)

Em todo o *Películas*, inúmeros poemas como esse refletem sobre o seu próprio fazer: seu primeiro livro abre-se em torno da escritura, a partir de poemas que refletem sobre sua própria feitura. No «Sketch», quando «o rapaz põe o poema em perspectiva», aparecem questões e imagens que atravessam outros livros: a questão da luz, a imagem da água, da rebentação, o movimento de violência, da descarga, o corpo e também a página invadida por uma luminosidade intensa, pelo branco. Gastão Cruz, que analisa a poesia de Nava pela perspectiva da luz, aponta para um caráter evolutivo, «Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava», como se seu gesto de escritura caminhasse do claro para o escuro:

O percurso de Luís Miguel Nava, ao longo de quinze anos, é, simultaneamente, o obsessivo aprofundar da pseudo-análise de um mundo sinalizado por um conjunto de imagens que nos dá, por vezes, a sensação, porventura ilusória, de se fechar sobre si próprio e o progressivo obscurecimento da visão desse mundo, desde a claridade brutal, insuportável, que banha *Películas* («a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco» – «Sketch»; «Não atentava então na claridade em que a casa e a terra a essa hora faleciam, nos fragmentos vários do horizonte de que a luz fazia um jogo insuportável» – «Olhando o muro»), até à treva total, que insistentemente atravessa as páginas de *Vulcão* («Começam-nos as trevas a romper/ a carne» – «As trevas»; «As trevas engolfam-se-lhe através da boca e dos ouvidos» – «Crepúsculo»). (Cruz, 2002: 284)

Pelo argumento de Gastão Cruz, fica claro que, em seu primeiro livro, Nava privilegia a força da claridade da luz em detrimento ao seu lado obscuro, mais presente em seu último livro, *Vulcão* (1994), mas, se colocarmos o poema em perspectiva, observando desdobramentos possíveis de uma mesma obsessão, por exemplo, a luz impregnada pela sombra, podemos ler no seu primeiro livro, mesmo quando inundado pela luminosidade, a presença da sombra, das trevas, do lado escuro da luz. Algumas vezes, a água pode estar relacionada à luminosidade, mas ela é também escrita pelo seu lado obscuro: nos poemas «O tanque de Bashô» (Nava, 2002: 40) e «Contra os flashes» (ibid.: 41), por exemplo, o que «explode contra a claridade», contra um nó de leite, é o sangue inquinado, uma mancha, uma infecção. E essa vontade de sombra também é reiterada pela imagem do relâmpago próxima à da terra, do rosto associado a imagem dos poços, do poema «Contra os flashes» (ibid.: 41): é para o lado de dentro do corpo, seu lado interno e escuro que se volta o poema.

Nesse esforço em se pensar o escrever pelo próprio escrever, quando a escritura resvala sobre si mesma, refletindo-se enquanto se faz, há, em *Películas*, não à toa, dois poemas-sínteses intitulados como «ars»: uma «ars erótica» (ibid.: 43) e uma «ars poética» (ibid.: 44). A primeira «ars», a erótica, afirma: «Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas.», já a segunda, a poética, tão curta como a primeira, continua: «O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.». Assim que começamos a ler a escritura como um gesto continuado do corpo, continuando o corpo, entendemos que essas duas *artes* tornam-se correlatas, o gesto de escrever não pode mais ser desvinculado de uma idéia de erótica. Então, esses dois poemas, *duas artes*, os únicos assim nomeados em todo o livro, podem ser lidos em justaposição, em contato, um de frente para outro, espelhando-se, já que um está implicado no outro e vice-versa, eles acabam por se tornarem equivalentes: «ars erótica» = «ars poética».

Nessas «ars», podemos encontrar a oposição a que se referiu Gastão Cruz: ali já estão presentes, simultaneamente presentes, as trevas e os relâmpagos, a sombra e a luz da poesia de Luís Miguel Nava – se caminharmos no óbvio das imagens, começamos a ler, nos intestinos, as trevas, como o obscuro ou o abjeto do corpo, e, no relâmpago, essa luminosidade de fugaz violência que irrompe em sua poética. O que é interessante perceber é que, desde o início, desde seu primeiro livro, mesmo a sua poesia caminhando numa perspectiva evolutiva, da luz às trevas, como assinala Gastão Cruz, as duas pontas dessa linha crescente já estão traçadas e é sobre elas ou a partir delas que sua poética se escreve.

O termo «ars», traduzido do latim quer dizer arte, técnica, saber, e alude ao princípio de sistematização da escrita poética no Ocidente, ao remeter invariavelmente aos «tratados» de poética escritos por Aristóteles e Horácio. Esses documentos, artes de um método/de uma técnica poética, são espécies de «definidores» ou «balizadores» de um ideal de poesia que, durante muito tempo, foi vigente, e que, hoje, pela Estética, são associados a um ideal de poesia clássica. Não é à toa que Luís Miguel Nava grafa as suas duas artes poéticas em latim, é com a tradição clássica, com os princípios imemoriais da poesia, que ele está dialogando. E, se dialoga, é, em muito, para rasurar padrões estéticos e repensar outras possibilidades para continuar o poema. Rasurar a tradição é correlacionar a arte erótica à poética: não preciso dizer que a literatura erótica, evocando uma liberdade e libertinagem pagãs, fora, por muito tempo, confundida com uma arte pornográfica e nunca esteve no «centro» das atenções da Literatura «séria», era ao largo da Literatura «oficial» que corria, como uma lascívia que devia ser proibida, mas que era «degustada» às escondidas.

Se o termo «ARS» das poéticas de Nava remete ao passado longínquo da poesia, é apenas na antiga grafia do latim, já que pela temática é impossível pensar a imagem dos

intestinos associada a um viés classicista. Essa imagem aproxima-se mais do moderno imaginário de Charles Baudelaire, ainda mais se lembrarmos que, pela poética clássica, cenas de violência, como a de Édipo furando seus próprios olhos, deveriam acontecer fora da cena – literalmente *obs + cena* – por conta do caráter «obsceno» que possuíam não deveriam ser vistas pelos espectadores.

Baudelaire é tomado como principal nome no rol da poesia moderna, não porque «revolucionou» a forma poética vigente, o soneto de versos alexandrinos, mas porque inscreveu nesta tradição clássica um outra temática – a do feio e do grotesco – que, em larga medida, diz respeito ao abjeto. É seguindo o caminho aberto por Edgar Allan Poe que Baudelaire pôde rasurar o referencial estético clássico e abrir o poema para outras possibilidades:

Na literatura tanto E.T.A. Hoffman representou essa estética do sublime como também, na França, Baudelaire, entre muitos outros, se encarregou da sua propagação (lembremos evidentemente das suas *Flores do Mal*, mas também de seus pequenos poemas em prosa e dos seus verdadeiros tratados sobre a caricatura). Mas nesses artistas e poetas já percebemos uma transformação do sublime na direção do abjeto: aos poucos, o sublime burkeano triunfa sobre o «espiritual». (Seligmann-Silva, 2005: 39).

No poema «XXIX Une Charogne», que não é um soneto e se organiza em quadras com versos alexandrinos e octossílabos, essa rasura na tradição clássica é notória:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,

Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moirir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés! (Baudelaire, 2003a: 59-60)

A tradução de Maria Gabriela Llansol, «Corpo que apodrece», mesmo não «respeitando» a forma do poema, recupera sua essência:

Lembraí-vos
Minh'alma

Da *coisa* que vimos nessa bela manhã de verão na curva brusca do caminho um corpo a decompor-se infame sobre uma liteira semeada de calhaus. As pernas ao léu como uma mulher lúbrica ferilhando de tóxicos mostrava num à-vontade cínico não estudado seu ventre repleto de miasmas e humores O sol resplandecendo sobre a podridão praticava uma alta culinária como se quisesse pagar à grande natureza cem vezes o valor das materiais que tinham servido para fazer daquilo um corpo A coisa era para o céu uma flor soberba abrindo-se realizada O fedor era tão forte que por pouco não desmaiáveis ali perto. As moscas zumbiam sobre o ventre pútrido de onde saíam batalhões obscuros de larvas que corriam tal um espesso líquido por cima daquele trapo vivo Tudo aquilo descia subia corria em vagas crepitantes Dir-se-ia que o corpo inchado insuflado por um vago sopro continuava a viver multiplicando-se. No local ouvia-se uma estranha música sons de água corrente melodias de vento ou então bolas de sabão que um garoto soprasse rítmico para o ar Por detrás das pedras uma cadela olhava-nos com olhos inimigos esperando o momento de poder retomar a refeição interrompida As formas recuavam para um nada que não atingiam transformadas em sonhos ou esboços que demoravam a formar-se na tela abandonada O artista há-de terminá-los quando já esquecido da imagem lhe restar apenas o conceito

Minh'alma
Um dia

Sereis igual a essa porcaria infecta vítima de um estranho vírus Vós que sois a estrela dos meus olhos o sol de meu carácter meu anjo e paixão minha Sim Assim sereis rainha Depois dos últimos sacramentos ireis um dia sob os prados e as searas fartas apodrecer no meio de ossadas Direis então

minha beleza aos vermes que vos hão-de com beijos deformar que eu guardei comigo a forma una e a essência divina do meu amor agora *fragmentos* (Baudelaire, 2003b: 79-81)

O poema gira em torno de uma carcaça – uma «*coisa*» ou o corpo de um cadáver – que foi visto por um casal numa manhã ensolarada de verão. Através dessa luminosidade matutina, a imagem de um corpo em decomposição invade o poema e empestia-o do começo ao fim: é a imagem da morte. Não fosse suficiente a descrição do cadáver, ressaltada pela crueza de detalhes em que o feio e o grotesco prevalecem, Baudelaire estabelece uma comparação entre o cadáver e uma flor, assim vista pelo céu: «et le ciel regardait la carcasse superbe/ comme une fleur s'épanouir».

Ao realizar essa comparação entre o cadáver e uma imagem de absoluto lirismo, Baudelaire contamina o centro das atenções da lírica: a mais do que comum imagem da flor é agora vista por uma outra perspectiva, deslocada e associada ao grotesco de um cadáver. Também por deslocamento, Nava opera e reescreve a lírica, quando sua «ars erótica» (Nava, 2002: 43) repete: «Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas.» Ao inscrever nesta tradição os intestinos, Nava desloca o olhar antes centralizado no coração para os intestinos e é pela imagem grotesca evocada por este órgão que sua arte erótica, como uma arte poética, rasura o clássico. É com a tradição do «feio/grotesco» que Nava dialoga quando inscreve a erótica no texto, porque o imaginário do abjeto dialoga com essa tradição. No poema «Olhando o muro», essa relação dos intestinos como abjeto é reforçada:

E assim ficava olhando o muro. Não atentava então na claridade em que a casa e a terra a essa hora faleciam, nos fragmentos vários do horizonte de que a luz fazia um jogo insuportável. Tão pouco em como a sublevação das paisagens é matéria de linguagem, tão pouco nisso ele atentava ao colocar o olhar no muro, outro suporte procurando, a ele idêntico, no leite à superfície eclodiam, nós que com uma vara ele agitava e perturbava com fascínio. Metade do seu rosto entrava pelas paisagens, era prisioneira da fabulação de que apenas os animais o libertavam contra a face lhe quebrando imagens fortes – as fezes imiscuindo-se no muro, a luz uma infecção que alastra pelo leite, a vara de agitá-lo desviada desse ofício. Estranhos actos cometia ele então, deles o mais minucioso sendo a introdução de mínimos calhaus nos intestinos. (ibid.: 51)

Quando Nava circunscreve o abjeto, como um elemento de erotismo da sua poesia, as fezes aparecem como confrontação, na tentativa e na vontade de violentar o muro, atravessar e transpor uma barreira/um interdito, «Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation.» (Bataille, 2004: 23), e essa ten-

tativa de violação, que passa pela violência do abjeto erotizado, aparece como princípio de transgressão:

O interdito ou tabu está ligado, em suas origens, à esfera do sagrado, à qual incubia refrear a violência da promiscuidade sexual (violência confinante com a da morte, donde a ligação entre erotismo e morte repetidamente acentuada por Bataille) através de um conjunto de regras e proibições. O instituto do casamento é a mais conhecida dessas regras, enquanto no terreno das proibições avulta o interdito da nudez, sobre que se funda o sentimento de pudor ou vergonha: no relato do Gênesis, após comer do fruto proibido do bem e do mal por indução de Eva, Adão se envergonha pela primeira vez da sua nudez e se esconde dos olhos do Senhor. O pejo da nudez – momento inaugural da autoconsciência do sexo e por conseguinte do próprio erotismo, *cosa mentale* por excelência –, levou à ocultação, pela vestimenta, das partes genitais, assim introduzindo no domínio da sexualidade a dúplici noção de mistério (curiosidade pelo que se oculta) e de obscenidade (escândalo pela repentina revelação do oculto). Mas o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. (Paes, 1990: 15)

Se, desde o início, sua poesia se organiza em torno da dicotomia luz-sombra, onde a imagem luminosa do relâmpago associa-se ao imaginário da água, quando sua arte poética repete: «O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.» (Nava, 2002: 44), estou cada vez mais tentada a ler seu primeiro livro como um prenúncio de uma poética, como no poema «Brevíssimo crepúsculo», «A água a contas com as trevas» (ibid.: 58), para tentar ver, da mesma forma que o narrador da *História do olho*, o relâmpago próximo à terra, ao escuro, às trevas:

A urina, para mim, está associada ao salitre, e o relâmpago, não sei por quê, a um penico antigo de terracota, abandonado num dia chuvoso de outono sobre o telhado de zinco de uma lavanderia de província. Desde a primeira noite, na casa de saúde, essas desoladoras representações se uniram, na zona escura de meu espírito, ao sexo úmido e ao rosto abatido de Marcela. (Bataille, 2003: 45).

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicolas (2003). *Dicionário de filosofia* (Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes.
- Amaral, Fernando Pinto do (2002). «As cicatrizes da lava». In NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Aristóteles, Horácio, Longino (2007). *A poética clássica* (Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna). São Paulo: Editora Cultrix.
- Barthes, Roland (2002a). *O prazer do texto* (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Ed. Perspectiva.
- (2002b). *R/B – Roland Barthes* (Org. Marianne Alphant & Nathalie Léger). Paris: Seuil/ Éditions Centre Pompidou-IMEC.
- Bataille, Georges (2003). *História do olho* (Trad. e pref. Eliane Robert Moraes). São Paulo: Cosac e Naify.
- (2004). *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Baudelaire, Charles (2003a). *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard.
- (2003b). *As flores do mal* (Trad. Maria Gabriela Llansol. Posf. Paul Valéry). Lisboa: Relógio d'Água.
- Coelho, Eduardo Prado (1974). «Aplicar Barthes». In BARTHES, Roland. *O prazer do texto* (Trad. Maria Margarida Barahona). Lisboa: Edições 70.
- Cruz, Gastão (2002). «Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava». In NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, António Manuel (2006). «Luís Miguel Nava: até à raiz da alma». In *Do Canto ao Conto – Estudos de Literatura Portuguesa*. Aveiro: Edições Til.
- Júdice, Nuno (1996). «Nava, Luís Miguel». In *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Org. e Dir. Álvaro Manuel Machado). Lisboa: Editorial Presença.
- Kristeva, Júlia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003). «Representações face ao irreparável». In *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval.
- Moraes, Eliane Robert (2002). *O corpo impossível*. São Paulo: Ed. Iluminuras, Fapesp.
- Nava, Luís Miguel (2002). *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Paes, José Paulo (1990). «Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas». In *Poesia erótica em tradução* (Sel., trad., intr. e notas José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ripoll, Ricard (2002). *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*. Actes du 1er congrès international du groupe de recherches sur les écritures subversives. Barcelone, 21-23 juin 2001 (Org. Ricard Ripoll). Saint-Estève: Presses Universitaires de Perpignan.
- Selligmann-Silva, Márcio (2005). *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.
- Sontag, Susan (1982). «Recordando Barthes». In *Sotto il segno di saturno* (Interventi su letteratura e spettacolo. Trad. Stefania Bertola). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- (2001). *Against Interpretation*. London: Vintage.
- (2005). «A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes». In *Questão de ênfase – ensaios* (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras.

Sousa, Carlos Mendes de (2002). «Luís Miguel Nava: Matadouro». In *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (Org. Oswaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra). Lisboa: Ed. Ângelus Novos e Cotovia.

(2005) *Viver com Barthes* (Org. Vera Casa Nova e Paula Glenadel). Rio de Janeiro: 7Letras.

RESUMO:

A escrita do corpo em Luís Miguel Nava, entre *O prazer do texto*, de Roland Barthes, e *O erotismo*, de Georges Bataille, duas *artes* como poemas, uma «ars erotica» e outra «ars poetica», para falar de perspectivas da luz e da sombra em seu primeiro livro *Películas* (1979).

ABSTRACT:

The writing of the body in Luís Miguel Nava, between Barthes's *The Pleasure of the Text*, and Georges Bataille's *Eroticism*, two *arts* like poems, an «ars erotica» and an «ars poetica», in order to discuss perspectives of light and shadow in his first book *Películas* (1979).

