

O enredamento nos «Fragmentos de um itinerário» de Natália Correia

Priscila Pereira Paschoa

Universidade Estadual Paulista, São Paulo

Palavras-chave: Literatura portuguesa, poesia, Natália Correia, enredamento, narcisismo, anamorfose, lírica do século XX, crítica literária.

Keywords: Portuguese literature, poetry, Natália Correia, textual connection, narcissism, anamorphosis, lyrical poetry of the 20th century, literary criticism.

A poesia de Natália Correia é variada em se tratando da postura da autora e do posicionamento lírico, mas é possível elencar como embaixadores de sua obra os seguintes aspectos, que, na maioria das vezes, apresentam uma fusão entre poetisa e sujeito lírico:

– vocação lírica ou desejo de auto-afirmar-se pela poesia, que, rememorando *Os Lusíadas*, é motivo de orgulho em relação à terra de origem;

– narcisismo da autora e também do sujeito lírico como um sentimento de superioridade do poeta;

– apego à terra de origem (apesar de não ser natural do continente, mas do arquipélago dos Açores, a poetisa manifesta um enorme sentimento de «natalidade», enaltecendo misticismos e atuando como uma saudosista);

– sentimento doloroso da existência, em que se revela uma preocupação com a recriação da vida, idealizando o mundo por meio de uma linguagem marcada formalmente pela rebeldia.

A escrita (e não a voz lírica, de intuito semântico, que conduz a poesia, estudo feito por Melo e Castro, 1995: 157-162) de Natália é compreendida pela crítica sob, pelo menos, três óticas: a que vê na ironia, no sarcasmo e nas associações fônicas e imagéticas traços do surrealismo; a que considera a recorrência de ambigüidades, de

passagens obscuras, de antíteses e de hipérboles e também o perspectivismo (estilo que procura revelar realidades por facetas e aspectos múltiplos) como uma identificação com o barroco; e a que focaliza a tentativa de recriar a vida como uma preferência literária de base romântica.

Natália preferia que os leitores a vissem como romântica, pois, conforme ela mesma afirma em uma entrevista incluída no livro de Denira Rozário (Rozário, 1994: 80), o motivo de escrever poesia é uma exigência ética e espiritual de lembrar-se dos outros e de que todos os seres humanos são partes integrantes da unidade do universo.

Essas tentativas de identificar a escrita de Natália com uma ou outra perspectiva estética são pertinentes, mas esbarram em uma questão que aponta para a necessidade de um olhar que saiba estabelecer distinções em relação à natureza da particularidade focalizada no objeto de estudo. Quando se recorta a escrita como objeto de apreciação crítica, a preocupação deve dirigir-se especificamente para a configuração gráfico-lingüística em que se manifesta o texto, em virtude de, obviamente, a escrita ser o modo pelo qual uma reflexão é expressa verbalmente.

Entre as três óticas com as quais a crítica identifica a escrita de Natália, a que se volta para o barroco é a mais coerente com a estrutura pela qual se arranja a obra da poetisa, porque, se as particularizações semânticas forem vistas como um pano de fundo, as associações da referida poesia, juntas, coincidirão mais preponderantemente com a escrita praticada pela literatura barroca: antíteses, repetições, ambigüidades, perspectivismo, pessimismo, melancolia quanto à vida terrena, descontentamento cósmico, sentimento trágico referente à existência, exagero da individualidade e do engenho pessoal, refúgio na torre de marfim da arte obscura, gosto pela grandiosidade e magnificência que se traduz na riqueza de imagens, atração pela violência e pelos sentimentos fortes manifestados em traços estilísticos intensivos como hipérboles. Até mesmo na questão fônica, a ligação com o surrealismo se dá, predominantemente, no plano semântico. O surrealismo e o romantismo apontados pela crítica ocorrem, então, na dimensão semântica. E abrangendo estruturalmente tais manifestações está o que se chama neste artigo de enredamento.

Falta à crítica, portanto, a capacidade de estabelecer distinções quanto à natureza da especificidade focalizada no objeto de estudo.

Com relação à lírica do século XX, sabe-se que, da modernidade até a contemporaneidade, ela tem como um dos traços principais a fragmentação do verso e o culto ao silêncio, iniciado por Mallarmé. Apesar disso, Natália Correia não aderiu a tal perspectiva estética, pois ela é avessa à concisão e à contenção, à escolha da palavra desprovida de acessórios. É exatamente neste ponto que se verifica o enredamento.

Para refletir sobre esse detalhe, os textos a serem analisados são: «Num dia demasiadamente raivoso» (Correia, 1993: 415), «O nascimento do poeta» (ibid.: 416), «O quarto é o homem elevado ao quadrado» (ibid.: 430), «Quarto» (ibid.: 431), «O meu perfil é a última esperança» (ibid.: 436) e «De perfil» (ibid.: 437).

«Enredamento», escolhida entre várias outras palavras – «trama», «enovelamento», «intrincamento», «entrelaçamento», «enlaçamento», «desdobramento», «desencadeamento» –, é a mais próxima da idéia de que há em um poema uma funcionalidade interna que requer a contemplação do leitor para o conjunto do texto, ou seja, configura-se uma trama que não deixa ler isoladamente partes do poema. Trata-se de uma valorização do corpo poético como uma totalidade. No *Dicionário Houaiss* (2001: 1156), «enredar» é:

1. t.d. e pron. emaranhar-se em rede; enlear(-se) <jogou a rede junto à praia e só enredou lixo> <as sardinhas lutaram para não se e.> 2. t.d. e pron. p.ext. prender ou ficar preso em lugares intrincados <a mata fechada enredou os caçadores> <os escoteiros enredaram-se nos arbustos espinhosos> 3. t.d. m.q. ENREDEAR. ('tecer') 4. t.d. e pron. p.ana. entrelaçar (ramos) ou emaranhar-se (um ramo no outro ou em algum lugar); enramar(-se) <enredou os galhos da trepadeira e prendeu no alto> <os ramos do maracujazeiro enredaram-se na treliça> 5. t.d. p.metf. (da acep. 1) urdir, desenvolver enredo de (produção literária); entrechar <enredou um final feliz para o conto de Natal> 6. t.d. int. fig. p.ext. armar enredo(s), trama(s) para; fazer mexerico(s); intrigar, mentir <a vizinhança enredou todo mundo, uns com os outros> <sem ter o que fazer na vida, observa e enreda> 7. t.d. e pron. fig. causar ou sofrer dificuldade (ação, negócio etc.); embaraçar(-se), complicar(-se) <o professor enredou os alunos (com palavras difíceis)> <o contrato enredou-se bem na hora da assinatura> 8. t.d. bit. fig. causar engano a; ludibriar, iludir <o namorado enredou-a facilmente (em suas mentiras)> 9. t.d. e pron. fig. envolver(-se) sentimentalmente; cativar(-se), prender(-se) <o amor enredou-os para sempre> <sem querer, enredaram-se em ardente paixão>.

Portanto, apreende-se da fonte bibliográfica a idéia de envolvimento entre as partes, trama, enovelamento.

Depois de uma leitura de todos os poemas já publicados de Natália (1993), a escolha destas seis composições em específico justifica-se pelo fato de permitirem discutir o enredamento sob três eixos complementares, no plano crítico-operatório: aquele cuja idéia de fechamento discursivo é conduzida por um narcisismo extremo do eu lírico; aquele em que o enredamento é consubstanciado ou identificado com uma característica de fechamento própria do objeto focalizado no poema; e aquele no qual o enredamento manifesta-se em uma focalização oblíqua realizada pelo eu lírico, que, também inserido no espaço de um quarto, redimensiona sua imagem enquanto poetisa, direcionando-se a outra entidade apresentada sob forma de segunda pessoa. Como se pode observar, o terceiro eixo coloca-se em uma relação intermediária entre os dois primeiros.

«Num dia demasiadamente raivoso» e «O nascimento do poeta» não tematizam o fechamento, como o fazem «O quarto é o homem elevado ao quadrado» e «Quarto», mas, ao expressarem uma auto-afirmação do «eu», revelam um narcisismo que se liga

diretamente a «O meu perfil é a última esperança» e a «De perfil», embora nestes a auto-afirmação seja menor. O movimento em torno do «eu» mostrar-se-á como um aspecto condutor da poesia de Natália, até mesmo em poemas cujo enfoque principal não seja esse, como: «O quarto é o homem elevado ao quadrado» e «Quarto». Em ambos, o quarto é um ambiente fechado em torno do homem, mas não é qualquer homem, é alguém que faz poemas.

O efeito de sentido alcançado pelo enredamento, impulsionar a linguagem poética, está sendo entendido como a possibilidade de realizar na poesia o que Roman Jakobson (Jakobson, 1973: 485-489) chama de «função poética». Concebe-se o poético não especificamente como a produção de um autor, mas como procedimentos de linguagem que levam à função poética. De acordo com a visão de Jakobson sobre a literariedade, a poética é a função dominante no discurso e a que promove o caráter palpável dos signos, aprofundando a dicotomia fundamental entre signos e objetos.

1. O enredamento como forma de impulsionar o tom rebelde da linguagem na poesia de Natália Correia

Imagine textos como «Num dia demasiadamente raivoso» (Correia, 1993: 415) e «O nascimento do poeta» (ibid.: 416) associados à idéia de fragmento:

Num dia demasiadamente raivoso para caber no Zodíaco nasci a metade de um endecassílabo quebrado em dois. Tambor de ossos delirantes espalhei na cidade a notícia de que um planeta puro como o hálito de muitas flores reunidas preparava um dilúvio de sonhos para desnudar as estrelas jacentes nas criptas dos nomes. Era a loucura de não nascer comigo. Sentados no sumptuoso aposento da morte, os homens trocavam entre si as navalhas em códigos dos assassinos especialistas na vida. Tinham todos nascido pontualmente à hora da certidão de idade. Ou estavam pelo menos convencidos disso. Uma certeza que na caça aos fogos fátuos do alfabeto atribui a cada um o mérito de pendurar à cintura o significado esperneante da vida. Uma cabeleira em acento circunflexo amortecia os sons pertencentes a outra idade que levavam aos sepulcros, salas de dança horrível das vogais sepultadas vivas. Constelada de calafrios recolhi-me à minha flor provocada pelos dias intensos em que me alcanço na radiosa capital dos inascidos: a luz da minha pele iluminada por dentro para gravar um canto. A educação musical dos girassóis que dá o meu hectare de realidade entre o ser e o estar põe a minha memória ao serviço da metade que eu fiquei por nascer. Trabalho urbanístico de esponja embebida na luz de um lugar achado pela técnica suavíssima do marfim de todos.

Alguns, por cardíaca aceitação do policiamento da porta que um cão de turquesas abre para o sítio onde vai ser a vida, chamam a isso poesia.

«O nascimento do poeta»

Ora foi num dia treze
que em seu bíblico lugar de dor
minha mãe deu por completas
as letras de meu teor

Porque para acabar o mundo
era precisa a minha mão
do azul calafetado
caí nas facas do chão

Machucada de nascida,
da minha sofrida região
pus-me a levantar o mapa
em ponto de exclamação

Assim na câmara escura
de cada privada saliência
meus olhos se revelaram
negativos da ausência

Soube que o tempo é uma luva
antiséptica que o infinito
calça para joeirar
sem contágio o nosso trigo

daí o amor ser o meio
do homem dividido em dois
e a pior metade é estarmos
à espera de sermos depois

Soube que quando a amargura
nos gasta a pintura aparece
a cor que teriam os olhos
de um deus apócrifo se viesse

não refulgente ou teologal
tampouco suspensa espada
mas ocasional como vestir
uma camisa lavada

porque a vida é a ocupação
do único espaço disponível
para o possível amanhã
da nossa véspera impossível

e o sidério, adeus mistério
é um queijo de paciência
para a gulodice da terra
(e não perdi a inocência)

Soube coisas que sabê-las
foi eu ir ficando nua
como no apocalipse uma última
pedra vestida de lua

como no fim do mundo um lírico
verme a recomeçá-lo
a beber estrelas e peixes
pelo seu estreito gargalo

Como eu em amorosa
posição de cana erecta
a pescar no indizível
o sinônimo de poeta

Eles e os outros quatro textos selecionados estão reunidos em «Fragmentos de um itinerário» (1993: I, 411-444), que, juntamente com «As aparições» (ibid.: 445-475), compõe a obra *A mosca iluminada*, publicada em 1972 e recolhida ao primeiro dos dois volumes da poesia completa de Natália.

Como se vê, a eloqüência de ambos é incoerente com uma estrutura poética fragmentária. Na verdade, os fragmentos só existem no subtítulo e nas respectivas implicações semânticas que agrupam os seis textos: «Fragmentos de um itinerário». Trata-se de um conjunto de poemas precedidos cada um por um texto em prosa que apresenta a mesma questão do poema. Para estarem agrupados em uma obra particular e ainda receberem um subtítulo, logicamente que deve haver algo a conduzir esses textos: é a voz de um sujeito lírico feminino exaltando, principalmente, o «eu», a poesia, o espaço de criação literária e o poeta. Os fragmentos constituem um itinerário em torno desses elementos e realizam-se na poesia de Natália não sob o nível intratextual, mas sob o intertextual (o da relação de um texto com os demais, sem que isso queira dizer que eles fazem referência entre si).

Justamente pelo fato de estar sendo usado em um nível semântico intertextual, o termo «fragmentos» permite uma discussão a respeito do enredamento, por indicar que, até quando se trata de fragmentos, na verdade, textos, a poesia de Natália desenvolve-se no âmbito da ligação entre as partes sob o ponto de vista do preenchimento pela escrita. Quando até os fragmentos são considerados textos, é porque a perspectiva poética da autora é, realmente, a de um envolvimento textual que, para ela, é mais significativo entre as partes da obra do que se a poetisa recorresse a espaços em branco ao longo do objeto, lembrando Mallarmé.

A epígrafe escrita por Natália ao poema «Ode ao agravo geral» (Correia, 1993: 169),

O valor das palavras na poesia é o de nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas.

O ponto onde nos esquecemos delas é onde nunca mais se pode ter repouso.

ao conceber uma especificidade para a relação entre as palavras e as idéias por elas suscitadas, na poesia, traz uma noção válida para o enredamento: a de que existe uma ligação entre as partes do poema capaz de provocar um borbulhar de sentidos, os quais, não se fixando em um ponto determinado (um verso, uma estrofe) do texto, enviam a outra parte, construindo um enredamento, uma tessitura poética na qual a leitura isolada de um fragmento do poema acaba fazendo com que se perca o recurso impulsor do tom rebelde da linguagem adotado por Natália. A oração «onde nunca mais se pode ter repouso» explicita a idéia de envolvimento.

Tal como em «O nascimento do poeta» (ibid.: 416-417), em «Num dia demasiadamente raivoso», Natália focaliza o nascimento de um ser, mas o ser não é o poeta, é a poesia, revelada somente no fim do texto: «chamam a isso poesia».

Ao longo de todo o texto «Num dia demasiadamente raivoso», não por acaso em forma de prosa, tendo em vista o estilo por enredamento, a poesia é associada a um bebê que nasce. Há várias correlações, entre as quais a primeira é de tom erótico, ao metaforizar (identificar semanticamente dois conjuntos, no caso, o bebê e a poesia, por meio de um processo de intersecção sêmica entre eles) a chegada da poesia por um canal dividido em dois. Como se pode observar, o próprio poema em análise é dividido em dois parágrafos, sendo que, na segunda parte, tem-se a finalização da chegada da poesia. Além disso, há uma recorrência proposital ao hendecassílabo, que também é dividido na contagem das sílabas e dos acentos, formando dois hemistíquios.

Outra correlação é quanto ao sofrimento: tanto no nascimento do bebê quanto no da poesia, há um «esperneamento», que acaba sendo o significado da vida. Para o eu lírico de Natália, espernear é, pois, uma inquietação decorrente de uma insatisfação permanente trazida pelo nascimento.

Uma especificidade do enredamento em «Num dia demasiadamente raivoso» encontra-se não somente nas imagens correlacionadas, mas na maneira como elas são associadas, interseccionadamente, fundindo uma realidade (o nascimento de um bebê) a outra (o nascimento da poesia). Por exemplo, em «nascer a metade de um hendecassílabo dividido em dois», há um ser que nasce, mas o nascimento torna-se estranho quando ocorre em um hendecassílabo. No próximo período, há quatro entidades cuja associação leva a vários pontos de referência, configurando a fusão de realidades: o ser que nasceu, «planeta puro», «dilúvio de sonhos» e «criptas dos nomes». Tal forma de construir a linguagem poética é amparada pela horizontalidade da prosa, em que se constroem períodos longos, principalmente o último.

O mergulho no espaço do nascimento emerge em signos cujas materialidades sonoras demonstram um impulso efervescente de criação poética: «ossos delirantes», «loucura», «suntuoso», «esperneante», «técnica suavíssima do marfim». A escolha lexical e o arranjo das palavras conferem à linguagem um tom rebelde que vai sendo impulsionado pela continuidade de tal estilo.

Passando para o segundo poema, verifica-se que ele revela a postura de reflexão de Natália sobre ela mesma enquanto criadora e, como tal, sobre seu poder de criticar o mundo e reordená-lo às suas pretensões.

Auto-afirmando-se pela voz em primeira pessoa, a poetisa faz transbordar uma intensa preocupação com o ser que nasce e as relações que ele estabelecerá com o mundo à sua volta. Narcísica, Natália demonstra uma valorização de si mesma, ao destacar, logo no primeiro verso, a data de seu nascimento: 13 de setembro de 1923. Além disso, o número de estrofes também é 13.

Conforme Domin (1986: 22), «para o autor, (...) o poema segue sendo uma parte de sua biografia, como o momento da suprema identidade consigo mesmo que é, ao mesmo tempo, a suprema autodesposseção». A opinião de Domin articula-se

diretamente à de Natália, em uma entrevista da poetisa incluída no livro *Palavra de poeta – Portugal* (Rozário, 1994: 79), de Denira Rozário, em que Natália diz acreditar que «o auto-retrato do poeta, se é que ele é confiável na sua totalidade, está na sua poesia».

A atitude da poetisa de identificar sua personalidade com sua obra torna-se mais clara no prefácio a *O sol nas noites e o luar nos dias* (Correia, 1993: II): «Fixo-me nesta velha questão porque nela encontro pistas abonatórias do que na vivência do meu fazer poético me surge como uma evidência: o brotar da poesia numa linguagem construída na esfera psíquica de fatores transpessoais que atuam como uma força unificadora».

Mulher consciente de seu tempo, Natália é agressiva até no texto, que reclama um olhar atento e cuidadoso para compreender o posicionamento filosófico predominante de tensão entre opostos que coexistem, interpenetram-se e se complementam, como: vida e morte, origem e não origem, gênese e apocalipse, revelação e ocultamento, dor e exclamação, sagrado e profano, possível e impossível, céu e terra, pureza e impureza, simples e complexo, antiséptico e contágio, banalidade do mundo e valorização do «eu». Também no prefácio, a autora esclarece o sentido das oposições: «as coisas só se revelam inteiramente no seu oposto, visto que com ele são umas» (ibid.: IV).

Se, por um lado, a voz em primeira pessoa de Natália está presente não só como objeto do assunto, mas como enunciador, por outro lado, de acordo com Domin (1986: 40), «enquanto o poema ajuda o homem a ser ele mesmo, enquanto o ajuda a denominar e comunicar a própria experiência, ajuda-o a dominar a realidade que ameaça extingui-lo», pois, no ato de escrever, o poeta volta-se para si mesmo e, com suas reflexões, faz literatura e deixa de ser objeto para ser sujeito da história.

Em redondilha maior, a maioria das 13 quadras apresenta desconexões semânticas em uma estrutura sintática regular, levando o leitor a desenredar as várias metáforas construídas por meio das oposições citadas. A aproximação formal com a cantiga popular acaba se opondo à complexidade do conteúdo, indicando, em mais uma dualidade opositiva, o caráter perverso da poesia de Natália. A atividade do poeta é, para ela, demiúrgica, porque, ao possibilitar uma mistura entre concreto e abstrato, tornando opaca a compreensão do texto, confere poder a quem escreve, que passa a ser o detentor do saber indecifrável.

Ganhando corpo em um enfrentamento com o leitor, o poema se enreda em tensões dialéticas entre semântica e sintaxe, ampliando o hermetismo das associações: por exemplo, na terceira estrofe, a relação entre o nascimento dolorido e o fato de o sujeito poético colocar-se a levantar o mapa em ponto de exclamação chega a ser surreal, pois as realidades associadas são consideravelmente díspares no âmbito do empírico. Trata-se de um recurso poético para desfazer a impressão de que a atividade do poeta é simples, puramente sentimentalismo.

Para Natália, a poesia deve chamar a atenção do leitor, perturbando o seu

entendimento, por meio de uma intensificação das abstrações. No caso da terceira estrofe, a abstração se dá quando se percebe que a aproximação surreal passa a ter um sentido: a celebração do nascimento reverte-se para uma sensação de descontentamento por causa das dores, manifestada na escrita poética na atitude do eu lírico de rebelar-se contra esse acontecimento, ao recorrer, por referência semântica, à funcionalidade do ponto de exclamação. Portanto, a desconexão semântica ocorre como uma tentativa de intensificar a abstração da reflexão poética.

As ambigüidades, as passagens obscuras, as antíteses, as repetições, o perspectivismo, o pessimismo, a melancolia quanto à vida terrena, o descontentamento cósmico, o sentimento trágico referente à existência, o exagero da individualidade e do engenho pessoal, o refúgio na torre de marfim da arte obscura, o gosto pela grandiosidade e magnificência que se traduz na riqueza de imagens, a atração pela violência e pelos sentimentos fortes manifestados em traços estilísticos intensivos como hipérbolos («para acabar o mundo/ era precisa a minha mão», «como no fim do mundo um lírico/ verme a recomêça-lo», «beber estrelas e peixes/ pelo seu estreito gargalo») induzem a enxergar uma escrita barroca na poesia de Natália. Não é à toa que, na *Antologia da poesia do período barroco* (Correia, 1982: 38), organizada em 1970 pela própria Natália, ela defende ser a poesia barroca «aquela em que o poeta deixa de ser objeto da poesia para ser sujeito de uma ação poética reveladora». Essa tentativa de o sujeito poético auto-afirmar-se é justamente o que se verifica em forte tom em «O nascimento do poeta».

As repetições de afirmações metafóricas em tons incontestáveis, o uso do pretérito perfeito do indicativo para intensificar as certezas, as repetições de determinadas estruturas, por exemplo, com o verbo «saber» também no pretérito reforçam o tom agressivo e presentificam, na escrita, o narcisismo. Tais realizações poéticas retomam a concepção de Valéry (Valéry, 1999: 193-210) de que um poema é essencialmente feito de palavras e não somente de idéias.

Tendo em vista os traços de difícil apreensão na poesia, é necessário compreender a noção de estilhamento inerente à literatura, que, mesmo em uma estrutura de enredamento ou envolvimento entre partes do texto, ocorre, em «O nascimento do poeta», especialmente no nível semântico, para que haja uma interação entre as categorias sêmicas do objeto. Ou seja, em um poema, as associações não se dão unicamente de maneira monológica, linear, mas por sincretismo, promovendo associações plurissignificativas, conforme as relações verificadas anteriormente. Daí existir uma abertura semântica no fechamento discursivo. Um exemplo é o da sexta estrofe: o que significa «o amor ser o meio /do homem dividido em dois /e a pior metade é estarmos/ à espera de sermos depois»? Como se vê, há uma abertura plurissignificativa no enredamento entre os quatro versos, permitindo afirmar que todo escritor configura um texto, mas é a abertura em sua construção que vai conduzir o leitor a reconhecê-lo

como literário ou não.

O terceiro poema, «O quarto é o homem elevado ao quadrado da desocultação» (Correia, 1993: 430)

O quarto é o homem elevado ao quadrado da desocultação. Por isso o quarto é quadrado. É a quadratura do círculo da nossa vida no algures exasperante de uma cor informulada. O quarto é o sítio onde nos tornamos visíveis, onde, por contradição, adquirimos um corpo para que, estendidos a todo o seu comprimento, nos incendeie a loucura de não cabermos nele. O quarto somos nós mesmos a escorrer entre os nossos dedos numa água de horas ainda vivas. É a lúcida devastação do corpo que ao incendiar-se multiplica-se em pequenas labaredas cantantes. São os fantasmas. Eis porque o quarto é um lugar mal-afamado, freqüentado por gente duvidosa em sua verídica substância de impudicas aparições, introduzindo-nos na boca um peixe de sons prateados que nos vicia no nosso além. Porque o quarto ferozmente nos recolhe numa arrepiada maçaroca de sentidos abertos por relâmpagos de palavras indizíveis. Porque o quarto é um fumo intencionado a sair de um poço, oferecendo-nos nas suas quatro mãos erguidas um navio de vidro para atravessar a morte. Porque o quarto é na cabeça o ruído dos carros de um deus num chão inútil, a última e inadiável inteligência que nos serve um revólver, um doce utensílio de liberdade numa bandeja de gargalhadas.

também escrito em prosa, mas, diferentemente de «Num dia demasiadamente raivoso», em um único bloco, tematiza a idéia de fechamento, demonstrando uma circularidade dirigida à definição de quarto.

Assim como a imagem de um quarto, o texto tem a forma de um quadrado, e sua circularidade é alcançada por repetições da oração predicativa «o quarto é», na tentativa de expressar todas as significações do objeto focalizado. Tendo em vista essas repetições, o texto todo é construído com base em metáforas, sendo algumas delas com imagens surreais, como a do «peixe de sons prateados», a do «navio de vidro para atravessar a morte» e a da «bandeja de gargalhadas».

A primeira das metáforas requer um raciocínio matemático para entender que o quarto corresponde ao homem elevado ao resultado da potenciação quadrada da desocultação, ou seja, é o homem multiplicado um certo número de vezes por ele mesmo, de acordo com a desocultação, o desentranhamento, o surgimento de algo. Pela fórmula, tem-se: $q = h^{d^2}$. Logo, o quarto, enquanto homem, está sujeito à desocultação, a qual, por sua vez, é tudo o que pode acontecer em um lugar fechado. Em síntese, o quarto é um ambiente onde muita coisa pode acontecer ou de onde muita coisa pode surgir, como a poesia.

O termo «desocultação» advém da motivação surrealista de insurgir-se contra a lógica pela busca do «mundo às avessas». Natália (Correia, 1993: 100-101) explica o

fato de a palavra ter sido usada por Théophile Viau, que, à semelhança de outros poetas barrocos, realizou uma operação poética que sancionava a emigração das árvores e as hemoptises dos rochedos. Para os surrealistas, era preciso inverter para reconstituir, alterar a ordem estabelecida para «reinstaurar a ordem superior subjugada pelo espírito abstrato e guardada pelos Dragões da Lógica».

No texto em prosa, é clara a tentativa de romper com a normalidade, conforme as imagens surreais já mencionadas. A enumeração de metáforas amplia o grau de abstração e atinge essa ruptura, quando, em virtude da incompatibilidade de elementos correlacionados, torna-se difícil compreender e aceitar determinadas afirmações, como a primeira.

A abertura de possibilidades de acontecimento anunciada pela primeira metáfora confirma-se ao longo do texto, no desencadeamento de outras metáforas, que sugerem o quarto como uma alegoria da cabeça do homem quando se isola temporariamente do mundo. Há uma transcendência de níveis de sentido do que significa o quarto, na primeira metáfora, para o que se pode falar dele, por meio das demais. É por causa de tal significação que foi importante compreender a primeira frase do texto.

O enredamento forma-se mais uma vez na poesia de Natália, porém, neste momento, especificamente pelo desencadeamento das metáforas, que constroem a linguagem literária por meio da já mencionada identificação semântica entre dois conjuntos. O mais importante, porém, não é desvendar o sentido de tudo, mas ler em voz alta o texto e sentir a intensidade do conjunto das associações, a qual promove o

«caráter palpável dos signos»,
retomando Jakobson.

quatro cantos que estão de sentinela
interior de envelope fechado
A que me endereço? o selo é a janela.

No poema «O quarto» (Correia, 1993: 431)

Do engaiolado canário o dia tem
a maviosa maldade musical.
Ao vento do tráfego flutua
a vida folha de suor e sal.

Abrir o selo! Acertará no infinito
a disparada dor, tiro de um salto?
ou flor com pétalas de encravado trânsito
acertará apenas no asfalto?

Aqui livros em sangue os pedaços
de uma perda verdade feita às postas.
Que plaino que distância que outro lado
fita a cadeira que me volta às costas?

Ácido quarto de solidão pernalta
maliciosa provocação de poemas
ocupação de querer provar que existo
para a eternidade fazendo vãos telefonemas.

Trevo de quatro sustos este quarto
Quem não erra a vida não merece!
Mata-borrão de mágoas absorvo

Quatro paredes de mais um dia errado.

o soluço do dia que esmorece.

uma voz em primeira pessoa lança-se na perspectiva de alguém que está trancado em um quarto e refletindo sobre a situação que esse ambiente propicia ao homem. O signo «engaiolado» intensifica a idéia de fechamento das quatro paredes, bem como o «trevo de quatro sustos» figurativiza o número de paredes.

O primeiro verso da quinta estrofe, «Ácido quarto de solidão pernalta», evidencia um sentimento não de raiva, como se observa em outros textos de Natália, mas de tristeza, pois a solidão indica uma preocupação com a ausência de outros seres. Continuando essa mesma estrofe, o verso seguinte revela uma possível identidade do eu lírico: poeta, já que poemas provocam sua mente. Signos como «ocupação», na quinta estrofe, «folha» na primeira, «mata-borrão» na última e «livros» na segunda complementam essa idéia.

Um traço do enredamento são as perguntas e exclamações feitas no interior do poema. Uma oração leva à outra, como na quarta estrofe, em que as duas interrogações são ligadas pela conjunção coordenativa alternativa «ou». Outro indício do enredamento é a primeira estrofe, que começa com uma inversão entre os dois primeiros versos pelo *enjambement* entre a oração incompleta «o dia tem» e o objeto direto «a maviosa maldade musical». Na segunda estrofe, a insistência no pronomes interrogativo «que» é um outro enredamento.

Por outro lado, em comparação com o texto imediatamente anterior, «O quarto» é um poema menos fechado, em virtude do tom de clareza conferido pela divisão em seis conjuntos de versos contrastando com o texto em bloco único e também pelas exclamações na quarta e na última estrofes.

A última estrofe é melancólica, por expressar a angústia do «eu» em absorver, no lugar fechado, com o «mata-borrão de mágoas», «o soluço do dia que esmorece». Natália constrói um outro tipo de metáfora em «mata-borrão de mágoas», desta vez, por meio não do verbo «ser», mas da preposição «de», tal como o fizeram Machado de Assis em «olhos de ressaca» e João Cabral em «cão sem plumas».

Por ser uma construção tão recorrente e de formas variadas na poesia de Natália, a metáfora deveria ser mais estudada em sua obra, até porque os manuais de retórica não fornecem explicações satisfatórias para essa figura de linguagem. O estudo mais completo até hoje é: *Tratado da argumentação: a nova retórica* (1996) de Chaïm Perelman. O autor (Perelman, 1996: 453) concorda com o crítico Richards, que rejeita a idéia de comparação, insistindo «com agudeza e vigor» no caráter vivo, matizado, variado das relações entre conceitos expressos de uma só vez pela metáfora, a qual seria muito mais interação do que substituição, e técnica de invenção tanto quanto ornamento. Para Richards, segundo Perelman (ibid.: 457), a metáfora não é uma imagem, mas uma analogia, e toda analogia, afora as formas rígidas como a alegoria e

a parábola, torna-se metáfora.

Articulando as apreensões de enredamento, de intersecção sêmica entre dois conjuntos e de imagens surreais, levanta-se uma pergunta: será que, em poemas como os selecionados, Natália segue mais a perspectiva anamorfótica descrita por ela em *O surrealismo na poesia portuguesa* (Correia, 1973: 11) ou mais a perspectiva da metáfora, na qual não se pensa em imagens, como aponta Richards, mas em analogias? Este é um assunto para o próximo capítulo.

2. A perspectiva anamorfótica por meio do enredamento

Em literatura, há uma diferença entre o que o texto diz (metalingüisticamente) fazer e o que faz sem dizer. Quando diz, pode haver uma presença forte do sujeito lírico, que se coloca como uma entidade, entre outras realizações, em função da escrita ou como a própria escrita personificada. Por outro lado, pode ocorrer diretamente uma autonomia do significante, lembrando Derrida (Derrida, 1971: 120-121), em que não importam os traços de subjetividade.

Estando presente na maior parte da poesia de Natália, o narcisismo é outro aspecto considerável no interior do enredamento. Em razão dessa maior subjetividade, é mais comum em Natália dizer o que faz do que fazer sem dizer. A voz em primeira pessoa conduz um poema e, para se auto-afirmar, recorre ao tom agressivo de palavras hiperbólicas e imagens surreais, que, juntas, ao longo de uma estrofe e de um parágrafo, constituem um estranhamento: às vezes anamorfose às vezes metáfora, por meio de desconexões semânticas dentro de uma estrutura sintática regular.

Anamorfose é um termo advindo das artes plásticas e significa, de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2001: 203):

s.f. 1. ART. PLÁST. representação de figura (objeto, cena etc.) de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo. 2. BIO evolução contínua, sem estágios, intermediários definidos. 3. MAT processo que consiste em mudar as escalas de um sistema de coordenadas com o fito de simplificar o gráfico de uma equação. 4. MAT em um nomograma, transformação de uma figura numa figura geométrica diferente, obtida por meio da troca das escalas entre as abscissas e as ordenadas. 5. *p.ext.(da aceção 1)* ÓPT deformação de uma imagem obtida por um sistema óptico que permite uma variação da ampliação transversal relativamente a ampliação longitudinal.

Resumindo, anamorfose, para o *Dicionário*, é desvio em relação à parte frontal,

uma espécie de obliquidade. Adaptando o conceito à literatura, para Natália, tal como ela mesma escreve no prefácio de *O surrealismo na poesia portuguesa* (Correia, 1973: 11), a anamorfose almeja a «depravação da perspectiva lógica». Nos dois últimos textos selecionados, a anamorfose é composta não no âmbito da palavra, mas no da estrofe ou, no caso do texto em prosa, na abrangência do parágrafo, o que reforça a tese do enredamento. Ao longo não só dessas partes, mas do texto inteiro, estão presentes frases ao avesso e uma articulação entre signos hiperbólicos e imagens surreais, conforme será visto no presente artigo.

Como explica Natália (ibid.: 10-12), a anamorfose realiza-se tanto pela imagética plástica quanto pela depravação da perspectiva lógica. Na primeira situação, há «um sistema de formas que, vistas de frente, são uma mistura confusa de figuras esticadas e insignificativas, mas que, quando observadas obliquamente, apertam-se em proporções justas». Na ruptura com a perspectiva lógica, «as coisas têm significações aberrantes quando vistas de frente, recuperando gradualmente a sua essência à medida que o pensá-las se desloca para o outro ponto, o ponto cândido da perspectiva poética».

Nos dois casos, compõe-se uma distorção de imagens, em um primeiro momento, hermética ou obscura. A diferença é que, se no sistema plástico tem-se uma imagem cujas redefinições não são comentadas, na depravação, a mudança de perspectiva de focalização do elemento já é dita no poema. É por isso que se preferiu intitular o presente capítulo de «perspectiva anamorfótica» em vez de «anamorfose», já que o desvio se dá, predominantemente, no nível semântico e não no formal.

Em parte dos textos de Natália, a obscuridade se dá pelo viés do surreal, conforme se notou em «O quarto é o homem elevado ao quadrado»: «peixe de sons prateados», «navio de vidro para atravessar a morte» e «bandeja de gargalhadas». Mas será apenas surrealismo ou ocorre metáfora no que se poderia chamar de anamorfose?

A metáfora não revela necessariamente uma analogia absurda, diferentemente do surrealismo, em que imagens desconexas são aproximadas. Os exemplos anteriores constituem associações surreais e, por não revelarem identificação semântica entre os conjuntos interseccionados, não podem ser chamados de metáforas. Eles também não são anamorfozes, porque os elementos associados não fazem parte de uma mesma matriz, mas foram unidos para criar um impacto com o irreal. Para haver mudança de perspectiva, deve-se partir de uma mesma fonte, e ela não existe nos casos em destaque. Há uma metáfora, por exemplo, na quarta estrofe de «De perfil», em que «deus movediço» é «uma rede de linhas interrompidas» onde o «eu» feminino cai morto de sede.

A anamorfose pode ser construída de maneira que o sujeito lírico a desenvolva discursivamente no texto, como em «O meu perfil é a última esperança» e em «De perfil»:

O meu perfil é a última esperança de existir um deus que não limita. Fitar o indemonstrável é a minha paisagem preferida. Por isso de perfil me vedes, infatigavelmente proporcionando-me a liberdade de um deus adormitado na câibra da vossa fé.

Até hoje os deuses foram estupidamente demonstráveis na imagem e semelhança das vossas mandíbulas de devoradores do além. E assim morreram de estupidez.

A minha descrença é a última camada de ar de que dispõe o deus que sufocastes com a vossa fé, ó teocidas de excessivamente acreditarde em deuses! A minha descrença é o meu perfil gravado na suspeita de um deus que me trespassa como a dúvida de um cão atravessando uma rua.

Acaso já vistes uma árvore que se mostrasse de frente? De todos os ângulos que tenteis captar a eternidade suspensa numa árvore ela é um perfil, uma coluna de puro silêncio dessa qualquer outra coisa que é a árvore que julgais ver de frente. Contudo não duvidais de que as árvores existem e que num futuro inscrito no calendário do vosso terror elas sairão de si mesmas como labaredas cantantes, arrancando-vos a língua com a sua música. E então sim tereis a guerra, não a que o ar empesta com o mau hálito das coisas separadas, não a que, selando o mal com as requebradas afectações do bem, as formas embriagadas do ser imobiliza no tempo hábil do estar.

Mas a guerra do homem com o deus que no homem se ignora, até cessar a obscena oposição entre a verdade e o mito.

Com isto tento dizer-vos que o meu perfil é uma canção esmagada na minha boca frontal e ferida; a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrouquece na travessia, o derradeiro e fabuloso esforço para desnudar o delírio de um deus que a minha epiderme subjuga.

«De perfil»

deus movediço que é uma rede
de linhas interrompidas
onde caio morta de sede
de jogar comigo às escondidas.

Poesia com dor já comprei
ou algo que de poesia
tinha a cordial dissipação
dos poemas que eu não escrevia.

Agora pela romântica
retórica de não ter dinheiro
a vendo avulso mas roubo
no peso como o merceiro.

Esse pequeno furto é o meu quarto
(de alva) indicador insone
que disca o número de deus
num sub-reptício telefone

Escondendo o que de frente vejo
de perfil me vedes como os egípcios
não por vício de esconder um deus
mas o deus de esconder um vício.

Se um grama de mim sonego
a que chamo deus por ínvio rito
perdoai-me porque só vos roubo
aquilo em que não acredito.

Da mesma forma como a anamorfose pode se manifestar por meio de uma atitude discursiva reveladora do mecanismo de desvio da parte frontal de um objeto, realizada pelo próprio texto literário, ela também pode ocorrer por uma única expressão que torna oblíqua ou vista por um outro ângulo uma determinada imagem. É o que se vê nos dois textos, em que o signo «perfil», isoladamente, já resume o sentido de visão oblíqua. Iniciando o texto escrito em prosa e intitulado o poema, significa delineamento pelo lado, em contraste com uma focalização da frente.

No que concerne à possibilidade de realização de metáfora e/ou de surrealismo na anamorfose, no texto em prosa ocorrem os dois procedimentos, pois, se o período «o meu perfil é uma canção esmagada na minha boca frontal e ferida» apresenta uma metáfora, a continuação do período, «a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrouquece na travessia, o derradeiro e fabuloso esforço para desnudar o delírio de um deus que a minha epiderme subjuga», revela um tom de surrealismo na obra de Natália. Já no poema, a anamorfose é construída somente pelo viés do surreal.

Tanto em «O meu perfil é a última esperança» quanto em «De perfil», a mudança da perspectiva frontal para a oblíqua é problematizada essencialmente na penúltima parte do texto. O sujeito lírico renega por completo a frente de sua própria imagem, exaltando o perfil para demonstrar a existência de algo escondido nele e que precisa ser visto. Para reforçar a necessidade de enxergar o lado, o eu lírico faz uma comparação entre ele e as pirâmides do Egito e entre a entidade «vós» e os egípcios.

A invocação da segunda pessoa, possivelmente o leitor, realiza a função conativa, promovendo a tessitura literária pela relação apelativa eu-vós. As três vezes ao longo do texto pelas quais o sujeito lírico conversa com a segunda pessoa (primeiro, quarto e quinto parágrafos) alimentam a hipótese de enredamento, construído a fim de persuadir o leitor. A extensão, juntamente com o referido contato, mostram-se, pela persuasão, como recursos para obter o tom enérgico com o qual Natália identifica-se poeticamente para exaltar, entre outras, a condição do poeta. O caráter discursivo de sua poesia é, então, uma preferência estética para chegar a esse tom.

Em virtude de o «eu» sugerir que seu espaço particular de criação poética é o

quarto, a expressão «de perfil», mais no poema do que no texto em prosa, leva à possibilidade de o «eu» estar diante do espelho, conversando com o leitor. Todas as críticas são direcionadas a «deus», rebaixado já pelo uso de letra minúscula e por ser considerado nada mais do que um «mito». O «eu» esconde a frente, por acreditar que, tendo sido submetido a ter a imagem e a semelhança de «deus», resta-lhe unicamente o perfil para insurgir-se contra o criador.

As frases em avesso nos dois últimos versos da quinta estrofe, «não por vício de esconder um deus/ mas o deus de esconder um vício», não são apenas uma tentativa barroca de apresentar um mundo às avessas, mas deixam clara a opinião do «eu» sobre o posicionamento de deus de submeter todos os seres humanos a uma única semelhança. Tal posicionamento, ao ser chamado de «vício», é considerado autoritário, até pelo fato de «deus» escondê-lo.

Como se vê, Natália realmente pratica em sua poesia a anamorfose que ela explica em *O surrealismo na poesia portuguesa*. Ao afirmar: «as coisas simplificam-se para o poeta quando começam a ser absurdos para os outros», a poetisa (Correia, 1973: 11) está teorizando um aspecto que ela faz em sua obra, quando resulta, mais uma vez, pelo desvio da lógica tradicional, o tom agressivo que demonstra a superioridade do poeta. Assim como a anamorfose, as construções que colocam certos dados em avesso e também outros procedimentos descritos na referida antologia de Natália são recursos para desvio da lógica buscados pelo Surrealismo, que tinha como verdadeiro objetivo estabelecer o desvio completo. Aristóteles (1951: 122), embora estivesse em outro contexto e falando da literatura como um todo e não exclusivamente da poesia, já dizia algo que se identifica com a obra de Natália: «em poesia, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade».

A recorrência às árvores como exemplos de seres vivos que fogem à obrigatoriedade da semelhança com «deus», em virtude de elas, sendo circum-áxeis, não terem a parte da frente, mas somente o perfil, também é outro detalhe do pensamento surrealista com o qual Natália dialoga: a «mágica da desocultação» empreendida por Théophile Viau. Assim como para esse poeta as árvores e as hemoptises provinham dos rochedos, para Natália, «elas sairão de si mesmas como labaredas cantantes», arrancando «com a sua música» a língua da entidade «vós». O fato de as árvores saírem de algum lugar e de não se parecerem com «deus» exprime o desejo surrealista de romper com o «mito» e os «Dragões da Lógica».

Se no poema a anamorfose é apresentada rapidamente, projetando no eu lírico o exemplo do perfil, no texto em prosa essa visão oblíqua é ampliada, então, para o caso das árvores, expondo mais claramente «a guerra do homem com o deus que no homem se ignora, até cessar a obscena oposição entre a verdade e o mito». Quando, no último parágrafo desse mesmo texto, volta-se a projetar no sujeito lírico a visão de frente, tem-se uma transcendência de uma «guerra» travada entre a humanidade e «deus» para

uma «guerra» entre um ser humano e «deus». O que se estabelece no texto em prosa acerca do indivíduo, principalmente no primeiro e no último parágrafos, acaba desenvolvendo-se no poema, pela focalização do eu lírico e pela restrição do espaço ao ambiente do quarto. A obliquidade torna-se, portanto, um escape para o ser humano livrar-se do «mito».

Quanto à referida demonstração da superioridade do poeta, ela não poderia ser obtida sem o enredamento, porque, se para Natália, a eloqüência é condição fundamental para evidenciar a importância do poeta, do ponto de vista ideológico, articular as partes do poema por meio de uma trama, de um envolvimento formal e semântico, torna-se um apoio encontrado na própria linguagem verbal, enquanto fonte de possíveis representações do perfil de um sujeito lírico, que, no caso de Natália, pode ser, algumas vezes, identificado com a autora.

Pensando nos seis textos escolhidos, o terceiro eixo no qual se constrói o enredamento expressa uma relação intermediária entre os dois primeiros, à medida que a focalização desvia-se da parte frontal do eu lírico e valoriza o perfil. Obviamente que o cerne da focalização ainda continua sendo o «eu» – e daí a ligação com o primeiro eixo –, mas a obliquidade leva a uma diferenciação evidenciada pelo descontentamento quanto à semelhança com «deus». Além disso, para complementar a ligação com o segundo eixo, o fechamento proveniente do espaço do quarto traz a idéia de que este é o ambiente onde o homem encontra-se consigo mesmo.

3. A poesia de Natália, a lírica no século XX, as vozes da crítica e a da poetisa

Interessa aqui refletir sobre o enredamento, mas será dedicado um espaço à questão da manifestação do sujeito lírico, em virtude de o estilo eloqüente de Natália ser conduzido também pela inscrição do sujeito, o que confirma o narcisismo como um traço inerente à sua obra.

Os textos críticos a serem aqui discutidos foram selecionados a fim de correlacionar a obra de Natália à lírica do século XX, procurando não necessariamente situar a poesia dessa autora, mas apresentar contrapontos a determinadas perspectivas estéticas, como a concisão, a fragmentação, a busca pela palavra exata, a impessoalidade e o culto ao silêncio em Mallarmé.

Para trazer à tona a questão mencionada, recorre-se aos seguintes estudos: *A poesia lírica* (1989) de Salete de Almeida Cara, «A poesia, a tradição lírica e a questão central do sujeito» (2005) de Carlos Jorge Figueiredo Jorge e *Para qué la lírica hoy?* (1986) de Hilde Domin.

De *A poesia lírica*, importam os esclarecimentos sobre o sujeito da (na) poesia de expressão pessoal, o sujeito lírico. Sabendo que em cada época existe um tipo de

manifestação do sujeito, interessam aqui o do Romantismo e o da poesia moderna, este último a ser comentado posteriormente.

Quanto à persistência do eu lírico de Natália no desenvolvimento do narcisismo, as considerações de Salete sobre o sujeito do Romantismo são esclarecedoras para responder ao questionamento: por que será que Natália gostava de ser chamada de romântica, se sua poesia desenvolve um tom agressivo que destoa do sentimentalismo dos românticos? De acordo com Salete (Cara, 1989: 30), no período romântico, o «eu», bem como o próprio artista na sociedade, pretendia manter seu lugar assegurado, e o fez por meio da valorização do sentimento e da emoção individual. Diante disso, mesmo somente quanto à inscrição do «eu», reconhece-se um ponto de identificação da poesia de Natália com o Romantismo: a necessidade de o eu lírico assegurar o seu lugar no poema tal como o poeta em relação à sociedade.

Estando no século XX e escrevendo entre as décadas de 1940 e de 1990, a poetisa contraria amplamente o projeto poético moderno, principalmente no que concerne a Mallarmé. E como já foi dito no início do capítulo, os contrapontos não se restringem à (im) pessoalidade, mas alcançam os níveis da concisão, da contenção e do arranjo do texto.

Do artigo de Carlos Jorge, crítico da Universidade de Évora adepto à teoria da enunciação, recolhem-se várias observações, como a que defende para o sujeito o título de «centro da caracterização da poesia»:

Se quisermos, hoje em dia, definir a poesia, teremos de optar por colocar, no centro da sua caracterização, a questão do sujeito, de tal modo que, numa espécie de paradoxo de enunciação, este se torna tema central e fonte de um discurso que, a determinar destinatário e objeto, apenas o faz para reforçar a subjetividade do enunciador.

Logicamente que a afirmação de Carlos Jorge não abrange todos os poetas das últimas décadas do século XX, mas, para Natália, ela é válida, pelo fato de perceber que a inscrição do «eu» torna-se um reforço da subjetividade do enunciador.

Há ainda duas outras idéias adaptadas do texto de Carlos Jorge. A primeira é a de que, em um poema cuja linguagem é agressiva, a voz torna-se mais decisiva do que o conteúdo apresentado. Na poesia de Natália, entretanto, os dois aspectos são importantes para compor o tom enérgico, pois se constrói um enredamento identificado com o conteúdo, além da imposição marcada pela voz. A segunda leva a compreender a ilegibilidade praticada pela poesia segundo a perspectiva de que o sujeito se funda na descoberta do lado obscuro, cifrado para uma dimensão de si próprio. Essa idéia correlaciona-se tanto ao hermetismo como um todo na poesia de Natália quanto à anamorfose e o seu papel na obtenção da ruptura com a Lógica.

Hilde Domin (Domin, 1986: 24-25), considerando a lírica o lugar por excelência do

«eu», defende que, se o homem não é um objeto entre objetos, não deve reconhecer a poesia, de maneira nenhuma, como um espaço de neutralização. Para a autora, o lírico realiza-se a partir de três valores: para dizer (que é o valor para ser único), para designar (valor para designar cabalmente e não para falsificar) e para chamar ou invocar (valor para crer na invocabilidade dos outros).

Analisando a poética de Natália, as exigências de Domin concretizam-se, principalmente quanto à unicidade do sujeito e (por que não?) ao caráter de absoluto do que se diz e do que se faz nos textos da poetisa.

Contrastante, por exemplo, com a posição do eu lírico de João Cabral em «Saio de meu poema/ como quem lava as mãos», do poema «Psicologia da composição» (Melo Neto, 1973: 248), a obra da poetisa destoa da impessoalidade, por deixar claro um traço da valorização da vocação lírica, aspecto muito importante para a Literatura portuguesa, segundo Eduardo Lourenço (Loureço, 1999: 38): «Da nossa mitologia cultural – mas igualmente a opinião daqueles que nos estudaram – faz parte a idéia de que a pulsão central e, mesmo obsessiva, da cultura portuguesa é sua vocação lírica».

Não se torna forçado relacionar a poesia de Natália com a visão de Eduardo Lourenço, porque escrever poemas, para a autora, funciona como um olhar para a gênese, especialmente para a gênese do indivíduo – daí a ligação, em parte, com o Romantismo. Isso ocorre nos poemas conduzidos pelo narcisismo. O projeto poético de Natália, em que a participação do sujeito criador deve ficar exposta no texto, vem ao encontro da noção de Lourenço de que o poeta português aparece impregnado de todas as expressões e maneiras de ser da sensibilidade portuguesa. No entanto, há uma diferença entre o que diz Lourenço e o que faz Natália: tal sensibilidade, para a poetisa, não está voltada para o mundo exterior, mas para o «eu», e um «eu» sobretudo rebelde.

Natália aproxima-se do Romantismo e do sentido geral de vocação lírica portuguesa, mas é também avessa a ambos os casos, respectivamente, quando seu sujeito lírico é rebelde e quando se volta não para o mundo de fora, mas para o de dentro de si mesmo. Então, embora a linguagem agressiva de Natália encontre apoio no Surrealismo, não há uma total vinculação de sua poesia com uma determinada perspectiva estética. Existem somente pontos em comum.

Passando, neste momento, para a questão da impessoalidade, adentra-se no projeto poético predominante nas décadas iniciais do século XX. Para desenvolver tal assunto e correlacioná-lo à poesia de Natália, recorre-se, além de *A poesia lírica*, aos estudos: *Estrutura da lírica moderna* (1991) de Hugo Friedrich, «Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX» (2003) de Rosa Maria Martelo e «Anonimato ou alteração?» (1998) de Manuel Gusmão.

Salete (Cara, 1989: 47) traz as afirmações, respectivamente, de Mallarmé e de Rimbaud sobre a voz que fala na lírica moderna: essa voz oculta «tanto o poeta quanto o leitor»; «é falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim». Portanto, já não

se leva em conta o «eu sou». Conforme Salete (ibid.: 48), o eu lírico não pode ser confundido com o poeta porque a existência dessa voz em primeira pessoa brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo. O sujeito lírico é o próprio texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico. Como se vê, a ausência da primeira pessoa é o contrário do que ocorre na poesia de Natália. A problematização a respeito da impessoalidade é mais evidente e incontestável no segundo verso da terceira estrofe do poema «Como dizer o silêncio?» (Correia, 1993: II, 163-164) do livro *O dilúvio e a pomba* (1979), «sou pensada, já não penso», e lembra a frase de Rimbaud: «é falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim». Novamente, Natália questiona o apagamento do sujeito lírico observado na poética de autores do início do século XX, iniciadores da lírica moderna, como Mallarmé.

Friedrich (1991: 36-37) diz que a despersonalização nasce com Baudelaire, no sentido de que a palavra lírica já não advém da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal. Essa neutralização contém a despersonalização mais tarde explicada por T. S. Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poeta.

Rosa Maria Martelo, em «Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX» (2003), trata da impessoalidade em poesia como uma estratégia para criar um novo protocolo de leitura, com a formação de novos leitores. Para ela, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pessoa e Baudelaire, cada um à sua maneira, tentaram superar uma não coincidência entre um determinado modo de ler a poesia (o modo do senso comum, imposto pela tradição romântica) e o modo de, conscientemente, escrevê-la. Segundo Rosa Maria, a defesa da impessoalidade fez-se em diálogo com a tradição da poética romântica, quando Baudelaire, em 1859, dizia: «o Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos» (Friedrich, 1991: 30).

Mais ponderado, Manuel Gusmão verifica que:

nesse tipo de jogos de linguagem que as 'artes poéticas' são, pode-se quase sempre pressentir a oscilação entre a ostensão da singularidade de um poeta (que então tende a dizer 'eu') e uma pretensão à universalidade, que passa pela delegação em uma terceira pessoa do sujeito que se retrai (por essa razão, ou por outras).

Para Gusmão, o afastamento e o desaparecimento de um autor não são um único ponto no tempo, mas, tendencialmente, gestos repetidos, como o figura na sua poesia, por exemplo, Francis Ponge (que João Cabral guarda na sua galeria de afinidades eletivas), na tensão entre primeira e terceira pessoas e enunciação singular e generalidade da língua ou da linguagem.

Como se percebe – e não poderia ser diferente, em se tratando de poesia lírica no século XX –, os autores críticos comentados dividem-se, fundamentalmente, em dois

grupos: os que defendem a inscrição do sujeito e os que valorizam a impessoalidade como características centrais da poesia enquanto gênero.

Diante do exposto, não se pode generalizar e dizer o que é mais importante para a poesia, pois depende do efeito de sentido almejado. A livre expressão da sensibilidade e a afirmação dos direitos do indivíduo pela voz em primeira pessoa não são, portanto, superiores nem inferiores à impessoalidade.

A partir desses textos, há outras duas questões a serem analisadas quanto à poesia de Natália: a extensão do poema e o arranjo do texto, os aspectos que mais interessam ao presente artigo.

Pelo fato de ser no âmbito do hermetismo que Natália constrói o poético, e um hermetismo baseado no enredamento, sua obra é altamente avessa à concisão do discurso e, por consequência, à fragmentação, especificidade da poesia de Mallarmé. Tal qual a epígrafe retirada da página 169, a arte poética de Natália busca no enredamento uma «força unificadora», sendo intolerante à valorização da poesia quase sem palavras, de acordo com o que a autora diz no prefácio (Correia, 1993: VI): «[...] me era intolerável aceitar que o valor da poesia consistisse na procura de se abolir no silêncio pois já intuía que a palavra vinha à poesia para tornar audível o que fala no silêncio».

A essa altura, concorda-se com Octavio Paz (Paz, 1986: 99), em seus apontamentos críticos a respeito das idéias pré-concebidas de Haroldo de Campos sobre a tradição discursiva ocidental, contra a qual Mallarmé representaria uma espécie de antítese:

Mallarmé vê a palavra como um centro de irradiações semânticas – isto o aproximaria do ideograma – mas nenhuma de suas palavras é auto-suficiente: a unidade é a frase que, por sua vez, gera o discurso. A revolução de *Un coup de dés* (perdoe o jogo de palavras) é a rotação das frases. O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam. A e-nunciação vira re-nunciação. O poema crítico que, através dessa destruição do significado, é uma metáfora da busca do significado. Crítica do discurso poético – por meio do discurso. Porque Mallarmé não renuncia ao discurso: fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com outro, põe em movimento o conjunto. É o que ele chama *constelação*: signos em rotação.

No contexto brasileiro, um exemplo de poetisa que segue a linha de Mallarmé é Orides Fontela. Os poemas dela buscam o que ficou à margem das sucessivas leituras que os concretistas fizeram da obra de Mallarmé: o fragmento como articulação de novos significados e uma forma de se chegar a uma perspectiva metafísica da própria escrita. Não se pode esquecer que este é um dos objetivos de Mallarmé, ou seja, usar a concretude das palavras como meio de se alcançar o nada, o Absoluto.

Na escrita do poeta francês, há uma exaltação da linguagem como aquilo que é capaz de dar forma à realidade e, ao mesmo tempo, há uma negativa da linguagem,

quando esta é considerada um símbolo da razão, a única coisa que afasta os seres da integração total com o mundo. Dessa maneira, a poesia usa a palavra sem se prender aos limites de um «eu» específico, de forma que o que se extrai da leitura de seus poemas é a existência como fragmento, em que a descontinuidade de planos, os espaços vazios que separam os versos e as palavras, são tomados como parte de uma consciência que almeja transcender sua própria realidade. No fragmento, o pensamento parece passar por um processo de decomposição, de auto-análise, de maneira que as impressões são articuladas de forma concisa e objetiva.

Sobre o fragmento, observa Friedrich (1991: 197-198):

Na poética de Mallarmé, e em época mais recente, também na de Valéry, o conceito de fragmento havia se tornado de grande importância. Este significa a extrema atualização artística do invisível no visível que, precisamente por seu caráter fragmentário, indica a superioridade do invisível e a insuficiência do visível. O fragmentarismo permaneceu como uma característica da lírica moderna. Manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais. Em tais poesias, o mundo real aparece atravessado por linhas confusas de fraturas profundas – e não é mais real.

Conforme se pode entender pela declaração da própria Natália no prefácio de sua poesia completa, seu projeto poético busca exatamente o oposto da concisão, da fragmentação, da impessoalidade e do culto ao silêncio de Mallarmé. Natália escreve com base na eloquência, projetando, pela associação entre enredamento e ruptura com a perspectiva lógica, uma abertura semântica que vem demonstrar uma controvérsia a Mallarmé: a suficiência do visível ou a palavra que vem à poesia «para tornar audível o que fala no silêncio».

4. A desenvoltura poética da rebeldia

A poesia de Natália Correia apresenta-se sob uma funcionalidade interna que não permite ler isoladamente um verso. Tal estrutura está sendo chamada aqui de «enredamento», de maneira contrastante a fragmento. É esse aspecto o que molda a eloquência de Natália, em uma escrita na qual é recorrente a fusão entre sujeito lírico e poetisa.

A linguagem poética é alcançada, no interior do enredamento, por meio de uma perspectiva crítico-literária voltada para a desvinculação com a Lógica, fruto da identificação da poetisa com o movimento surrealista. Frente a isso, uma particularidade da autora é a busca de um fazer literário que possibilite demonstrar,

pelo estilo eloqüente, entre outras questões, o valor do poeta. O que se buscava no Romantismo por meio da auto-afirmação do «eu», Natália obtém pela força da eloqüência.

O narcisismo, a idéia de fechamento tematizado ou não e a visão oblíqua como possibilidade de romper com a Lógica e com o mito «deus» buscam no enredamento um recurso de linguagem para compor um tipo de texto que, seja em prosa seja em verso, é acima de tudo persuasivo, tanto assim que a inserção do «eu» no discurso é outra maneira de persuadir o leitor.

O prefácio a *O sol nas noites e o luar nos dias* confirma algumas especificidades encontradas nos seis textos analisados, principalmente a de que o estilo eloqüente possibilita a construção da linguagem poética por favorecer uma «força unificadora» ao texto, identificada com o sujeito lírico, muitas vezes consubstanciado com a poetisa.

A «força unificadora», expressão particular de Natália, pode ser interpretada como enredamento e sustenta o fato de que, em «Fragmentos de um itinerário», os textos ou fragmentos apresentam-se, na verdade, no âmbito da ligação entre as partes, tanto inter quanto intratextualmente, sob o ponto de vista do preenchimento pela escrita eloqüente. A perspectiva poética da autora é, então, a de um envolvimento textual que, para ela, é mais significativo entre as partes da obra do que se a poetisa recorresse a espaços em branco ao longo do objeto.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1951). *Poética*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores.
- CARA, Salete de Almeida (1989). *A poesia lírica*. 3.ed. São Paulo: Ática.
- CORREIA, Natália (1982). *Antologia da poesia do período barroco*. Lisboa: Moraes.
- (1993) *O sol nas noites e o luar nos dias*. Vols. I e II. Lisboa: Projornal.
- (1973) *O surrealismo na poesia portuguesa*. S. I. Europa-América.
- DERRIDA, Jacques (1971). «A palavra soprada». In *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 120-121.
- DOMIN, Hilde (1986). *Para qué la lírica hoy?* Barcelona: Alfa, 17-40.
- FONTELA, Orides (1996). *Teia*. São Paulo: Geração Editorial.
- Trevo (1969-1988) – reunião de todas as poesias anteriores* (1988). São Paulo: Duas Cidades.
- FRIEDRICH, Hugo (1991). *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2.ed. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades.
- GUSMÃO, Manuel (Abril de 1998). «Anonimato ou alterização?». *Revista Semear* 4.
- HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro Salles (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- JAKOBSON, Roman (1975). «Linguística e poética». In *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 118-162.
- (1973). «Le dominant». In *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. «A poesia, a tradição lírica e a questão central do sujeito». Disponível em: <<http://www.antroposmoderno.com>> Acesso em: 10.10.05.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *A nau de Ícaro: imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- MARTELO, Rosa Maria (2003). «Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX». In AMARAL, Ana Luísa, VILAS-BOAS, Gonçalo, FREITAS, Marinela, MARTELO, Rosa Maria (Orgs.). *Cadernos de Literatura comparada 8/9: literatura e identidades*. Porto: Instituto de Literatura comparada Margarida Losa, 89-104.
- MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de (1995). «O dom da poesia e a sua dona: a propósito da poesia de Natália Correia». In *Vôos da fênix crítica*. Lisboa: Cosmos, 157-162.
- MELO NETO, João Cabral de (1973). «Psicologia da composição». In *Antologia poética*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio-Sabiá.
- (1995). «Psicologia da composição». In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 95-96.
- PAZ, Octavio (1986). *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- PERELMAN, Chaïm (1996). *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.

Resumo: Análise de poemas de «Fragmentos de um itinerário», primeira parte da obra *A mosca iluminada* (1972) de Natália Correia (1923-1993), focalizando o enredamento como um aspecto que permite contrastá-los com algumas particularidades da lírica no século XX, especificamente a de Mallarmé e Rimbaud: concisão, fragmentação, busca pela palavra exata, impessoalidade e culto ao silêncio.

Abstract: Analysis of poems included in «Fragmentos de um itinerário», first part of the book *A mosca iluminada* by Natália Correia (1923-1993), focusing on the textual connection as an aspect that permits to set them against some details pertaining to 20th century lyrical poetry, especially by Mallarmé and Rimbaud: brevity, fragmentation, search for the precise word, impersonality, and longing for silence.