

Luís Miguel Nava: a glória e a ruína do corpo

Luis Maffei

RESUMO

A obra de Luís Miguel Nava é peculiar: ainda que recolha diversos elementos da tradição, sobretudo da lírica portuguesa do século XX, é capaz de fundar uma dicção própria e inusitada. A poesia de Nava tem como tema fundamental o corpo, possibilidade erótica e hipótese de subversão dos limites que marcam a fronteira do indivíduo com aquilo que o extrapola. Assim sendo, é detectável, nesta obra, uma forte presença do erotismo como possibilidade de estar no mundo; por outro lado, vê-se não apenas um corpo em estado de efetiva visceralidade, mas também uma recuperação simbolicamente corporal de diversas memórias de amor, inclusive a cristã.

Palavras-chave: Poesia portuguesa. Luís Miguel Nava. Corpo.

Luís Miguel Nava: The glory and the ruin of the body

ABSTRACT

Luís Miguel Nava's work is peculiar: Even though it gathers many elements from tradition, above all from the Portuguese lyric from the twentieth century, it is able to found an unusual diction of its own. Nava's poetry holds the body as fundamental theme, erotic possibility and hypothesis of subversion of the boundaries that trace the individual frontier from what surpasses it. Therefore, it is detectable in this work a strong presence of eroticism as a possibility of being in the world; on the other hand, it is seen a body not only in effective visceral condition, but also a symbolically corporal recovery of various love memories, including the Christian one.

Keywords: Portuguese poetry. Luís Miguel Nava. Body.

Intitula-se *Películas* a primeira recolha de poemas de Luís Miguel Nava, lançada no ano de 1979. Nela se encontra a “Ars poetica” do autor, poema de um só verso, poemático desta lírica: “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (2002, p.44): é sobre o mar que se localiza o “relâmpago”, e o eterno símbolo português, literário e não, ilumina-se por uma novidade fortemente dotada de carga elétrica e, portanto, sugestivamente erótica. Não se trata duma substituição, pois o “relâmpago” pode ser lido como aquilo que redimensiona o velho símbolo, não necessariamente tomando seu lugar ou invalidando-o. De todo modo, se há erótica sugestão na “Ars poetica” de Nava, noto que, no mesmo *Películas*, reside uma “Ars erotica”, poema também curtíssimo: “Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita/ folhas” (2002, p.43): há um modo de amar na poesia de Nava que começa naquilo que permite o mais primeiro contato amante, “as mãos”, mas passa pelo recôndito do corpo, o “intestino”, como apontamento dum erotismo não

Luis Maffei é doutorando em Literatura Portuguesa pela UFRJ. Lecionou nesta instituição em 2004 e 2005. É também poeta, autor de *A* (Oficina Raquel, 2006). Endereço para correspondência: Rua Santa Amélia 88/408, Bloco A2, Tijuca, Rio de Janeiro/RJ. CEP 20260-030. E-mail: luis.maffei@terra.com.br

Textura	Canoas	n.17	p.4-15	jan./jun. 2008
---------	--------	------	--------	----------------

apenas visceral, mas também capaz duma unificação entre o corpo humano e o que o extrapola: do “ver” deitam-se “folhas”, o que será também uma nomeação do material, antes de tudo físico, que permite o próprio advento da poesia.

Ainda a *Películas* pertence o poema “Através da nudez”, que exhibe um traço da poética naviana sobretudo em sua, por assim dizer, primeira fase: o homoerotismo: “Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos/ encarcerando um touro” (2002, p.46): começa a desenhar-se um tipo, senão de lógica, certamente de conhecimento de mundo na poesia de Luís Miguel Nava, e de novo o relâmpago surge, agora como termo duma comparação: “é fácil” comparar “Este garoto” a um “campo de relâmpagos”, o que eletrifica o poema e permite que se pense em dois gigantescos nomes da poesia portuguesa do século XX: Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, e Herberto Helder. É pertinente o rascunho de interlocutores de Nava não apenas por um trabalho de estabelecimento duma tradição progressa ao autor de *Películas*, mas porque, de acordo com Gastão Cruz, este poeta ocupa “um lugar completamente à parte no (...) panorama literário” português (2002, p.282).

Portanto, penso na eletricidade radicalmente moderna de Álvaro de Campos, que se revela de maneira emblemática no início de sua “Ode triunfal”: “À DOLOROSA LUZ das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo” (1993, p.200): se é a energia agora culturalmente eletrificada que dá ocasião à feitura duma poesia que se quer nova como seu tempo, a algo que se encontre à altura de seu tema quer-se em comparação o verso de Luís Miguel Nava. Pormenor: Campos, na mesma “Ode triunfal”, vê nas máquinas, elétricas como as “grandes lâmpadas”, conjecturas de parcerias sexuais: “Eu podia morrer triturado por um motor/ Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.” (1993, p.203). Aqui, sem dúvida, reside uma notável diferença entre a energia de Campos e a que mora no poema de Nava: no heterônimo pessoano, a sexualidade se encaminha para uma impossibilidade de concretização, enquanto em “Através da nudez” a energia pertence a um humano, “Este garoto”, que pode ser comparado não apenas “a um campo de relâmpagos”, mas “a um campo de relâmpagos encarcerando um touro”: a energia em estado de potência é duplicada, e não é uma máquina, ou um motor, mas sim um animal de forte carga eroticamente simbólica que surge como comparante e, conseqüentemente, sugerido parceiro sexual.

Situar Herberto Helder como dialogante de Luís Miguel Nava torna-se irresistível não apenas pela presença da energia em ambas as poéticas, mas por dois comentários feitos, cada um acerca de um dos autores; é Eduardo Prado Coelho quem afirma que a poesia naviana pode “transgredir a pauta de expectativas que o ‘leitor normal’ tem em relação ao lirismo” (1997, p.380); por outro lado, “a obra de Herberto Helder surpreendeu por romper com todos os esquemas de que o leitor dispunha para a apreensão da poesia” (2004, p.68): quem faz tal afirmação é justamente Luís Miguel Nava, em ensaio datado de 1988. Assim sendo, que se veja não apenas no “relâmpago” de Nava, mas também no “campo de relâmpagos” que encarcera o “garoto” táurico, uma certa presença herbertiana; veja-se, de Herberto Helder, um fragmento de *Cobra*: “Fala-se de um tigre, talvez, um tigre profundo./ (...)/ movendo-se nos aros de seu próprio corpo, um feixe/ de chamas

de cada lado” (1996, p.359): como em Nava, aqui um animal corpóreo e corporificado apresenta um dado de forte energia, que, neste caso, são as chamas.

O fascinante “The tyger”, de William Blake, é sugerido por esses versos de *Cobra*, pois não deixa de ser “profundo” o tigre blakeano: “In what distant deeps or skies/ Burnt the fire of thine eyes?” (1993, p.54); se, de acordo com Paulo Vizioli, tradutor de Blake, os versos de “The tyger” “nos comunicam (...) a impressão de uma energia incontrolável” (In BLAKE, 1993, p.17), é incontrolável também a “energia” do tigre herbertiano, e de energia se trata o desenho do “garoto”, comparável a um “touro” encarcerado por “um campo de relâmpagos”, que é a arrebatadora imagem inicial de “Através da nudez”. Mas a blakeana – e também herbertiana – figura energética do tigre também comparece ao poema de Nava em outra de suas imagens, dada a presença do “garoto”, mote fortemente erótico do texto: “Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles/ também a deflagrarem” (2002, p.46): a força desse desenho poético, se quer estar em consonância com a força daquilo de que trata, só pode recorrer a uma delirante metáfora animal para sugerir a sexualíssima deflagração dum encontro: se como “câmaras” são os “tigres”, há uma espécie de registro do sujeito poético, que recolhe para si a potência do que vê, ou seja, aquilo de que fala sempre em comparação. Portanto, o referente de realidade que motiva o poema, o “garoto”, encontra-se, na poesia, com hipóteses de outra ordem. É sugerida uma ambição de algum modo totalizante em “Através da nudez”, fundada no encontro deflagrado entre o eu lírico e o “garoto” a partir do registro em insinuado filme daquele que é razão de ser do poema.

Outra característica da poesia de Herberto Helder é ela, quando trata do amor erótico, ser notavelmente heterossexual, o que a afasta da perspectiva homoerótica que se encontra em Luís Miguel Nava. O “garoto” de “Através da nudez” torna-se “rapaz” em “Falésias”, poema de *Como alguém disse*, de 1982: “Poder-me-ão encontrar, trago um rapaz na minha/ memória, a casa a uma janela da qual/ ele vem como um sabor à boca” (2002, p.85). O “rapaz” encontra-se, na perspectiva erótico-totalizante dessa poesia, dentro do sujeito, no lugar privilegiado e construtivo da memória, estruturando, na afetiva interioridade do eu lírico, uma realidade de convivência profunda. O “rapaz” “vem” eroticamente, como “um sabor à boca”, e é ele quem permite o canto cujo tema é não outro senão o próprio “rapaz”. O poema seguinte de *Como alguém disse* intitula-se exatamente “Rapaz”, e possui apenas três versos: “Não sei como é possível falar desse/ rapaz pelo interior/ de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu.” (2002, p.86). Noto uma semelhança entre este poema e a “Ars poetica” de *Películas*, pois aqui a fala poética é posta em causa: a poesia faz-se capaz de reunir “rapaz” e “paisagem”, iluminando, como relâmpago que é, seus tópicos.

Existe, além disso, uma vontade cósmica no desejo totalizante desta obra, pois uma das obsessões de Luís Miguel Nava é vencer o intransponível para, desde um lugar rigorosamente interior, inacessível, portanto, a uma experiência meramente realista, poder “falar desse/ rapaz” que é, conseqüentemente, capaz de ser “rapaz” mesmo e, a um tempo, guardar uma interioridade possuidora dum primevo surgimento do “sol”. Trata-se, alguma medida, duma ação de conhecimento, pois desde a abertura do poema

o saber está em questão: “Não sei” é a primeira construção de “Rapaz” e, se existe a ignorância, conhecer vem ao caso. Desse modo, se “estamos”, como afirma Fernando Pinto do Amaral tendo “Rapaz” como objeto de reflexão, “diante do irrepresentável” (2002, p.26), dado o “Não sei” que abre o poema, foi necessária, aqui, uma penetração extrapolante da costumeira prática erótica para que fosse dado ao saber do eu lírico que no interior da “pele” deste “rapaz” “o sol surge antes de o fazer no céu”. É por isso que, mais adiante no texto recém-citado, Fernando Pinto do Amaral afirma: “O fulgor erótico deste discurso atravessa (...) as fronteiras temáticas mais previsíveis e contamina tudo o que se relaciona com o *corpo*, abrindo um território de leitura quase inesgotável” (2002, p.26): é “inesgotável” o “território” da leitura pois é “inesgotável” a construção de sentidos desta poética, inegavelmente erótica mas à procura da ultrapassagem dum erotismo, nas palavras de Amaral, de traços “mais previsíveis”: de volta à “Ars erotica” de *Películas*: “Eu amo assim: com a mão, os intestinos” (2002, p.43): é numa interioridade visceral que se encontra um dos decisivos alvos da ciência amorosa de Luís Miguel Nava.

A figura recorrente do rapaz é lida por Gastão Cruz como um arquipersonagem, “rapaz-relâmpago” (1987, p.10), e esta presença está sugerida em “A pouco e pouco”, também de *Como alguém disse*: “Há entre o coração e a pele cumplicidades para cujo entendimento apenas corpos como o dele às vezes contribuem.” (2002, p.89). “A pouco e pouco” é um texto aparentemente em prosa, pois não se distribui na página por versos, e Nava produziu diversos textos assim apresentados. Permito-me supor que a presença corporeamente humana que se presentifica no texto é a deste “rapaz-relâmpago”, e de novo se está no terreno do conhecimento. As “cumplicidades” que há entre “o coração e a pele” são submetidas, com efeito, a uma observação que se quer inteligente, pois delas se quer o “entendimento”. Esta inteligência, no entanto, situa-se no território do corpo, e é por isso que Eucanaã Ferraz afirma: “Observada a reavaliação dos lugares físico, psíquico e existencial ocupados particularmente pelo corpo, há que se acrescentar que a ciência de Nava parte do pressuposto de que *tudo tem corpo*” (2004, p.99). É no corpo, pois, que se situam estas “cumplicidades” como que ocultas, entendidas só, e “às vezes”, por “corpos como o dele”. Como “*tudo tem corpo*” na “ciência” de Nava, é necessário um estado de relação, evidentemente intercorporal, para que se dê tal “entendimento”, e essa é uma das razões da insistente presença do “rapaz-relâmpago” nesta obra.

O segundo parágrafo de “A pouco e pouco” é ainda mais explícito no desenho da necessária relação entre a visceralidade do conhecimento que a poesia de Nava procura e a prática dum erotismo de referente mais concreto: “Olhando-o nos olhos não é fácil destrinçar do alcantilado coração a cama onde dormíamos, ao mais pequeno sopro do sol parece evaporar-se.” (2002, p.89): o “coração” é dificilmente destrinchável da “cama”, portanto o símbolo culturalmente mais associável à afetividade não se separa, senão com dificuldade, do que pode ser apontamento de prática sexual. Mais que isso, a mistura torna-se rigorosamente intrincada entre sujeito e paisagem, e ora se justifica outro comentário de Fernando Pinto do Amaral: a poética de Nava “faz propagar ao ser humano os atributos de violência e simultaneamente de beleza que geralmente associamos” à “paisagem” (2002, p.26), e pode-se pensar em mais um poema de *Como alguém disse*, “Na pele”, que convida para si “a exaltação desses rapazes que circulam/ por Lisboa no verão./ O mar está-lhes

na pele. Partilho/ com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas/ a avançar entre os lençóis.” (2002, p.95). Os “quartos das pensões” são, assim, onde se encontra “a cama onde dormíamos”, desdobramento necessário do “alcantilado coração” que se vê em “A pouco e pouco”. A paisagem apreendida em “A pouco e pouco”, ressaltado, é o próprio rapaz, ali sugerido pelo sintagma “corpos como o dele”. Se são misturados atributos da paisagem e atributos do humano, o próprio humano faz-se paisagem, e a relação com o mundo, já que na poética de Nava “*tudo tem corpo*”, só pode ser mediada pelo órgão mais relacional que o corpo humano possui, a pele.

Nesta obra, portanto, há uma profusão de referências à pele, dentre elas uma que se encontra no particularíssimo poema-livro que é *A inércia da desertão*, de 1981: “... a pele, sentindo ao fundo/ de cada poro seu o mar rebentar.” (2002, p.73): o humano, de fato, faz-se paisagem, exterioriza-se para poder ser, no poema, algo que se excede a si mesmo. Existe, no entanto, uma definição de pele na poesia de Nava, e é a oração que encerra o poema “Não muita vez”: “A pele é o espelho da memória.” (2002, p.61): para além de acusar, através da pele, e, portanto, através da nudez (para que se recupere em momento apropriado um título do próprio Nava), aquilo que a vivência acumula – sendo a memória repositório criativo e recreativo de tudo quanto é vivência –, o humano tem na pele um órgão possuidor de memória própria, e isso o aproxima duma peculiaridade animal; aproximado o mesmo humano, por outro lado, da totalidade que é ele próprio, pele e coração se relacionam em “O céu”, especificamente em seu último verso: “A pele serve de céu ao coração.” (2002, p.93): ser o “céu” do “coração”, numa ambiência um tanto religiosa, faz com que a “pele” seja o lugar escolhido pelo “coração” para a vida eterna, um paraíso que não pode ser senão erótico.

É a hora, portanto, de eu citar o parágrafo final de “A pouco e pouco”, no qual se encontra outro erótico “coração”: “Por esse coração, ainda que escarpado, era, no entanto, fácil alcançar a pele, o mar à força de bater na rocha ia ficando a pouco e pouco em carne viva.” (2002, p.89): a “carne viva”, mais que possuir tão-somente o sentido vulgar de um estado de ferida, pode ser vista como a própria celebração do vitalismo erótico do corpo. É pelo coração que se alcança a “pele”, facilmente, ainda que exista um caráter “alcantilado” neste “coração”, e não posso deixar de considerar o intercambiamento que existe entre o corpo e a paisagem: “pele” e “coração” possuem certa equivalência, respectivamente, a “mar” e “rocha”, e um dito popular pode ser vislumbrado ao fundo desse texto: se a água, de tanto bater na rocha, é capaz de furá-la, a pele, de tanto ser o “céu” do coração, portanto paisagem incontornável, pode levá-lo a, eroticamente, amar.

Conhecimento e afetividade voltam a se encontrar num poema de *O Céu sob as entranhas*, recolha de 1989, intitulado “Cegueira”: “Qualquer de nós sabe, ao exibirmos/ as correias que prendem ao destino o coração/ sentimos/ romper-se a pele sob a cegueira dos tecidos.” (2002, p.162): só “tecidos” dotados de cegueira – o que pode ser lido aqui como ausência do conhecimento, já que ver pode significar uma percepção consciente – são capazes de permitir que se rompa “a pele” para que haja uma relação entre o corpo e o mundo principiada pelas vísceras. O saber que abre a estrofe citada é tributário do sentimento, pois a oração “Qualquer de nós sabe” é como que modalizada pelo verso-

vocábulo “sentimos”. Se o sentir naviano, tanto a sugerir sentimento como sensação, tem imediata relação com o erotismo, ele é, seguramente, afim ao sabor, e cabe a famosíssima afirmação de Barthes: “*saber e sabor* têm, em latim, a mesma etimologia” (1997, p.21): “Qualquer de nós sabe”, pois nós “sentimos”, “romper-se a pele”: se “*saber e sabor* têm (...) a mesma etimologia”, o rompimento desta “pele” sabe a um experimento, efetivamente, da ordem do erotismo.

Assinalo, entretanto, que *O céu sob as entranhas* marca uma mudança de dicção na poética de Luís Miguel Nava. A publicação desse volume data de 1989, e é o primeiro a ter vindo à luz após uma experiência-chave na vida do poeta: sua visita à retrospectiva da obra de Francis Bacon, exposta na londrina Tate Gallery, em 1985. A suspeita de que tenha sido decisiva essa visita deve-se a um texto que Nava escreveu para o *Jornal de Letras*, intitulado “Francis Bacon: uma retrospectiva”. Antes de mais, saliento que Carlos Mendes de Sousa é o primeiro a ver na lírica naviana um diálogo com a pintura: “nesta poesia podemos encontrar reflexos da grande herança das distorções recebidas através da pintura de recorte expressionista” (1997, p.56). Será, sobretudo, Francis Bacon o autor da obra pictórica com a qual mais dialoga a poesia de Luís Miguel Nava. Parto agora, porém, dum espanto; Nava escreve que, “ao contrário de que seria de esperar, aos ossos cabe um papel secundário” (2004, p.340) na pintura baconiana. Por que “seria de esperar” uma presença mais protagonista dos ossos no trabalho do pintor dublinense? Decerto porque ossos se encontram em diversos exemplares da poesia do próprio Luís Miguel Nava, como, por exemplo, num texto de *O céu sob as entranhas* que se intitula, precisamente, “Os ossos”: “Um dia, ao acordar, deu por ter deixado todos os seus ossos num dos sonhos, do qual, como dum espelho, a carne e a roupa irrompiam.” (2002, p.173): são os ossos que sustentam a organização do corpo, e ocupam um espaço de inequívoca interioridade; no entanto, uma vestida “carne” sem “ossos” irrompe do “sonho” para a vigília, e, num quadro de tremenda distorção, estão impossibilitados os mais simples movimentos corporais.

Esta espécie de fratura levada ao limite é uma possibilidade de construção, neste caso, claro, destrutiva, dum corpo despedaçado: por isso o espanto de Nava diante do secundarismo da presença óssea em Bacon, já que, na obra do pintor, “a pele é deformada a partir de dentro, por todo um conjunto de elementos” (2004, p.340) que não guarda em si papel preponderante para os ossos: a deformação quê se vê em “Os ossos” só se faz possível por serem os mesmos ossos aquilo que, em ausência, se afirma como incontornabilidade.

Outro texto de *O céu sob as entranhas*, “Estacas”, apresenta os ossos como ponto de partida: “Os meus ossos estão espetados no deserto, não há um só no meu corpo que lhe escape.” (2002, p.160): o corpo eminentemente erótico da primeira fase desta poesia, localizada, numa hipótese de divisão, antes da visita de Nava à retrospectiva da obra de Bacon, agora é um corpo desmontado, portanto incapaz de sexualizar-se duma maneira mais palpável. É neste aspecto que a poesia de Luís Miguel Nava funda um imaginário completamente novo no panorama da poesia portuguesa do século XX, pois não há, nessa tradição literária, nada que possa ser destacado como antecessor poético deste tipo

de temática a um tempo próxima do surrealismo e dum expressionismo figurativo cujos referentes de realidade, entretanto, escapam progressivamente à apreensão. Eucanaã Ferraz, por isso, comenta: “o que noutros poetas poderia ser surrealismo, em Nava é *construtivismo abstrato*” (2004, p.98), já que “a imagem não se limita a ser uma expressão de conteúdos, tornando-se uma abstração orientada, diferentemente do efeito aleatório de certas colagens, em particular as surrealistas” (2004, p.99): por isso Francis Bacon, não Salvador Dalí.

Ainda a *O céu sob as entranhas* pertence “Matadouro”, e aqui se encontram o poeta português e o pintor irlandês a partir dum exato vocábulo: segundo Carol Strickland, “ao ser apresentado às pessoas”, Bacon pensava: “Ah! Matadouros!” (2002, p.163). Nava, em seu “Matadouro”, escreve: “Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu.” (2002, p.181): a animalidade agora se encontra com, e no, humano, não tanto no sentido de celebração dum vitalismo erótico, mas, pelo contrário, no de apontamento duma condição que se revela obscura, à qual falta não apenas luminosidade física, mas também iluminação religiosa. A animalidade Nava detecta na pintura de Bacon ao refletir acerca das vísceras que ali figuram: “Podemos-nos interrogar sobre a função de tão estranha exibição das vísceras, de que a carne pendurada em ganchos que alguns quadros documentam é a assunção explícita.” (2004, p.340); e o ensaísta arrisca uma leitura: “Eu aventuraria (...) que através dela se pretende dar a ver o que no corpo humano confina com a animalidade.” (2004, p.340): “o sangue de todos os animais” do “Matadouro” de *O céu sob as entranhas* é como “fosse o meu”, e “confina com a animalidade” um elemento fundamental do “corpo humano”.

Não é, contudo, este o único sentido que se pode depreender da aproximação entre humano e animal em “Matadouro”; mais adiante se lê: “A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por uma excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima de deus” (2004, p.181, 182): aparece, a partir dum excesso de “trevas”, de escuridão, uma divindade despida até mesmo de sua inicial maiúscula, o que acusa uma religiosidade, decerto, da dimensão do sacrifício, mas que, por outro lado, apaga as referências mais imediatas do exercício religioso. E é mais uma vez clarificador que se vá à leitura de Nava acerca de Bacon, pois o poeta afirma: “O que, ao deformar ou esquartejar os corpos, antes de mais se está a fazer é libertar a carne de qualquer espiritualidade” (2004, p.340). Desse modo, a “carne” sem “espiritualidade” é um corpo – em pedaços, já que num “Matadouro” – despido de uma sua peculiaridade humana, o espírito que dentro dele poderia residir.

Não mais surpreende a quase total ausência de erotismo na poética naviana a partir de *O céu sob as entranhas*: não perco de vista que pensava Bacon em “Matadouros” quando era apresentado a pessoas; tampouco posso ignorar que a presença de “deus” no último texto citado a Nava relaciona-se muito mais a trevas que a luz, ou seja, pouco passa da notícia de algo perdido e que resiste apenas no terreno duma saudade muito precisa, duma nostalgia que mantém tão-somente seu carácter simbólico-sacrificial, sem que este símbolo aponte para algo vivenciável. É por isso que “Matadouro” encerra-se com a percepção da perda da humana dignidade que seria factível exprimir-se pela

espiritualidade: “O dia declinou-lhe nas entranhas, quantas manhãs as percorreram absorvidas pela abertura de seus olhos”, do animal, “mais não são agora do que um rastro de lume sobre a lâmina e nos baldes onde pinga, reduzidas a um furtivo clarão de dignidade de que todos de repente nos sentimos órfãos.” (2004, p.182): a orfandade de “todos” – sublinho, na primeira pessoa do plural – só tem refrigério num “clarão de dignidade” que não será mais do que “furtivo”.

A última recolha lançada por Luís Miguel Nava, antes de, em maio de 1995, ele ser assassinado em seu apartamento na cidade de Bruxelas – onde residia e trabalhava como tradutor do Conselho das Comunidades Europeias –, tem o nome de *Vulcão*, e veio à luz em 1994. Antes de mais, o título do livro convida outro nome a quem este poeta de notável imparidade pode ser aproximado: Luiza Neto Jorge, autora dum poema, “A boca”, que nomeia aquilo que um vulcão expele: “em espessura do tempo feito infindo/ em amor me feria dilatava// a boca era um leito um órgão de lava” (2001, p.68). O rigor da poesia de Nava, naquilo que possui duma sintaxe peculiar e desconcertante, também o aproxima de Luiza Neto Jorge, além do vulcão que ambos designam: Luiza escreve, em “Difícil poema de amor”: “O teu amor espreita o meu corpo de longe. De longe por gestos lhe respondo. Tenho raízes nos vulcões” (2001, p.111). Num ensaio dedicado a Luiza, a propósito, Nava considera que “visceral é (...) tudo nesta obra” (2004, p.229), como se estivesse revelando uma outra similitude entre sua própria poética e a da autora de “A boca”. Mas a singularidade da produção de Nava, sobretudo a que se inaugura com *O céu sob as entranhas*, faz com que o contumaz erotismo que se vê em Luiza, sendo, nela, o tema mais recorrente, não se verifique tanto na fase final daquele que de Luiza foi leitor entusiasmado. De acordo com Gastão Cruz, a última recolha de Nava peculiariza-se na bibliografia do autor, tendo causado, quando de seu lançamento, notável “incômodo (...)”, deixando muda ou reticente uma crítica pouco apreciadora de experiências existenciais (...) tão excessivas” (2002, p.285). Esse incômodo se dá, ainda segundo Gastão Cruz, porque “não parece, realmente, fácil a aceitação de uma poesia de trevas” (2002, p.285).

A “poesia de trevas” referida por Gastão Cruz surge, em *Vulcão*, de modo agudo num poema intitulado, justamente, “As trevas”: “Começam-nos as trevas a romper/ a carne (...)// envolvem-nos as trevas/ os ossos, dir-se-ia/ que a própria morte/ nos serve aqui de pele, como a um morcego.” (2002, p.226). Se as “trevas” rompem “a carne”, o interior do humano passa a ser composto da própria obscuridade, e serão ainda trevas a compor o órgão limítrofe do corpo, já que envolvem “os ossos” e executam, logo, aquilo que seria tarefa da pele, vocábulo também chave na poética de Nava. O que “serve” “de pele” a este nós que, como os demais da poesia naviana, é um modo de dizer genericamente do ser humano, é “a própria morte”, e a presença do “morcego” deve-se à escuridão noturna que cerca os movimentos desse estranho mamífero, o que desenha um ambiente obscuro que mimetiza a interioridade.

As trevas serão, com efeito, uma das recorrências de *Vulcão*, e é o caso de se recuperar um comentário de Nava sobre a obra de Francis Bacon, pois fica evidente que tem razão Carlos Mendes de Sousa quando afirma, no prefácio aos navianos *Ensaios reunidos*, que em boa parte desses textos “o poeta fala de si” (2004, p.14): “Poder-nos-emos

interrogar sobre a função de tão estranha exibição das vísceras, de que a carne pendurada em ganchos que alguns quadros documentam é a assunção explícita” (2004, p.340): no primeiro poema da recolha publicada nove anos após este comentário, é como se Nava fizesse poesia a partir de sua própria apreensão interrogativa do que viu em Bacon:

A carne que os guindastes
suspendem, minha,
rente à fosforescência
no abismo dos dias,
a mesma onde a rasura
do tempo abre interstícios
estendendo-a no mármore,

as máquinas que os astros
perfuram erguem-na às alturas
do espaço ou das colunas
de que se nutre o tempo,

noite onde os astros escondem as raízes
ou ramo de glicínias
em dedos sufocados, carne

onde vibram
do extinto amor os ecos. (2002, p.211)

Está pendurada a carne do sujeito poético, e ela é a mesma que pode ser estendida no “mármore” como se tal corpo se encontrasse em estado de morte. Mas há no poema uma idéia ascensional que, aliada ao “mármore”, convoca a lembrança daquele que morreu para ascender, Jesus Cristo. E de novo é como se a espiritualidade houvesse desaparecido do humano possuidor desta carne (destaco, “minha”) e ocorre, aqui, o mesmo que Nava vê em Bacon: “antes de mais se está” a “libertar a carne de qualquer espiritualidade” (2004, p.340): “o tempo” que “se nutre” “do espaço ou” de “colunas”, tempo, portanto, devorador, faz com que o amor, aqui remissivo à memória amorosa cristã, seja “extinto”, e que dele permaneçam apenas “os ecos”, sintagma, a propósito, que dá título ao poema.

Outro poema de *Vulcão*, “Espinhos”, também apresenta uma cristã memória, e localiza os humanos como ocupantes do interior dum “réptil”:

O réptil de que somos as entranhas
abertas na consciência
emerge-nos da terra, onde, poisadas,

as vísceras (...)

(...)

se agitam como

se alguém as embalasse e as víssemos (...)

(...)

cobrirem-se de espinhos (...)

assim

expomos as entranhas

que somos e as feridas

que, como treva ainda mal cicatrizada,

se rasgam lentamente à superfície. (2002, p.216)

Não há como se estar fora nesta poética de radical interioridade, e dentro estamos dum “réptil”; entretanto, mesmo modificando sua dicção, a fase final da poesia de Luís Miguel Nava não renuncia ao conhecimento, ao saber, e por isso “somos as entranhas/ abertas na consciência”. As “vísceras” cobrem-se de “espinhos”, e mais uma vez posso pensar no massacrante sofrimento, baseado, sabe-se, numa prática generalizante de amor, do Cristo, e é preciso que se ponha o dedo na ferida daquele que ressuscitou para que possa existir alguma permanência do amor: Tomé só crê que seu Mestre é aquele que está diante de si ao detectar as chagas do Jesus ressuscitado.

O texto que encerra *Vulcão*, e que acaba por ser o último publicado em vida por Luís Miguel Nava, tem como título “Final”, e é como que uma carta direta ao leitor: “Não foi sem dificuldades que este livro rompeu através dos interstícios do mundo até chegar às tuas mãos, leitor.” (2002, p.265). No encerramento do texto, o autor escreve: “é mesmo de crer que ele”, o livro, “esteja já dentro de ti – e algo de mim com ele. Acolhe-o, pois,

com benevolência, que, chegada a altura, havemos de arder juntos.” (2002, p.265). Desta “poesia de trevas”, seu último sinal pode ser lido como uma sugestão de que residiremos, todos, num lugar semelhante ao inferno, lugar onde se arde. Por outro lado, esta ardência unificadora de autor e leitor é como um encontro da ordem mesma do erótico, e neste pormenor reside um aspecto que jamais quero perder de vista em meio à escuridão que se mostra na poesia do último Nava: nela existe também o amor, ainda que seja no território duma memória tão-somente ecoada, visível em “Os ecos”, ainda que seja numa ferida na qual é preciso pôr o dedo, revelada em “Espinhos”.

Não é desprezível, pois, que, desta poética que principia relampejante e se encaminha para as trevas, o último dado se assemelhe ao tom de celebração erótica que se encontra em seus primeiros exemplares. É como se ao dizer frontalmente ao leitor que seu livro, e algo de sua própria pessoa, está dentro desse que deve acolher “com benevolência” o material que se acha em suas mãos, o autor visse seu receptor como semelhante àqueles “rapazes que circulam/ por Lisboa no verão” (2002, p.95): encontra-se, em amorosa situação, o último texto de Nava com um da recolha de 1982, *Como alguém disse*, pois com esses “rapazes” o sujeito lírico partilha “o quarto das pensões”, o sujeito lírico, enfim, partilha. É esse estado de sexual partilha que permite a aventura de se afirmar que, sendo a poética de Luís Miguel Nava viajante do relâmpago às trevas, mas recuperadora, em seu “Final”, duma ardência fulgurante, e já que nesta poesia tudo passa pelo corpo, este corpo não se permite ler senão como um corpo múltiplo, tão múltiplo que capaz de ser infantil e, ao mesmo tempo, fronteiro da morte: é a *Vulcão* que pertence “Lembranças”, texto guardador de “uma luz (...) que me faz de novo aproximar do mar com passos vacilantes, dando ao meu pai uma das mãos e a outra ao terror de me saber tragado em breve por aquela imensa massa de água a espumear à minha frente.” (2002, p.212): se o corpo é glória e ruína, por que não conjecturar que estes dois estados podem conviver num tempo único, de absorção e encontro, de morte e simultânea vida?

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Fernando Pinto do. As cicatrizes da lava. In: NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa: 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- COELHO, Eduardo Prado. *O cálculo das sombras*. Porto: Asa, 1997.
- CRUZ, Gastão. Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava. In: NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa: 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. Prefácio. In: NAVA, Luís Miguel. *Poemas*. Porto: Limiar, 1987.
- FERRAZ, Eucanaã. Luís Miguel Nava: sinais de uma ciência. Revista *Metamorfoses* 5. Lisboa: Caminho, Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena, 2004.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- JORGE, Luíza Neto. *Poesia*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Poesia completa: 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SOUSA, Carlos Mendes de. A coroação das vísceras – representações do avesso na poesia de Luis Miguel Nava. *Relâmpago – revista de poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, nº 1, out. 1997.

_____. Prefácio. In: NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada – da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

VIZIOLI, Paulo. William Blake: o Poeta e o Visionário. In: BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.