

*Pas de poème sans accident, pas de poème qui ne s'ouvre comme une blessure, mais qui ne soit aussi blessant. Tu apelleras poème une incantation silencieuse, la blessure aphone que de toi je désire apprendre par coeur.*

JACQUES DERRIDA, «Che cos'è la poesia?»

Impõe-se, nas primeiras linhas, a estranheza, o efeito perturbador da imagem: a dança no matadouro. O impacto da frase inicial («Dancei num matadouro...») é intensificado pela anáfora que, simultaneamente, deixa adivinhar o forte pendor estruturante do texto.

A poesia de Luís Miguel Nava ocupa um lugar diferenciador no panorama da poesia portuguesa dos finais do século XX, e essa diferença decorre, em grande medida, da extraordinária força das imagens e do sábio recurso ao poema em prosa. Estamos perante uma escrita pensada em imagens e em pequenas histórias. «Matadouro», poema publicado em 1989, no livro *O céu sob as entranhas*, é a este respeito paradigmático, o que leva a que nele se entreveja uma poética. O modo como abre o poema constitui uma espécie de anúncio, digamos que um espantoso-envio metapoético: «Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando». São as imagens em fuga que dão corpo ao poema. A dança é como que uma força motora: dança-se até que ocorra a brutal explosão das imagens. Lembre-se um título emblemático: *A Inércia da Deserção*. Aqui, a própria configuração gráfica fornece-nos a imagem: o estilhamento é textualizado em fragmentos muito curtos que imprimem a ideia de um fluxo. Na página visualizamos uma deserção de imagens. Em «Matadouro», a deserção presentifica-se na própria contundência imagética, na revelação de uma verdade que espelha o que se pretende que seja o espaço do poema. O poema nasce na dança, nasce no

berro do animal, nasce nas vísceras. Escrever com sangue: é assim, e só assim, que existe o mundo na extrema violência do acto criador.

O *espaço para um poema em mim* é equivalente ao espaço que em mim dança ou à dança, ela mesma. Entenda-se o poema como encenação simbólica do «lugar» da criação. A dança e a música como figurações primordiais do impulso criador fazem ecoar, na surpreendente coreografia que o poema dá a ver, a memória do rito dionísíaco: a dança frenética, o grito, o delírio, a assunção do lugar do outro. A própria figura do centramento decorre de um efeito de assimilação do mundo: «como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu». A acção imaginária como que devém real nesse ritual sangrento. A música leva ao êxtase e faz que se rompam as fronteiras entre o humano e o divino. É por meio da execução da dança que se incorpora o que da animalidade (o não-humano) equívale ao não racional, ao que pretende ser «exemplo» de um projecto de escrita.

As intermitências prevalecentemente visuais (luz/sombra), mas também sonoras (a música e a estridência) ou de outra ordem (nas mesclas sensitivas), aparecem ligadas a um eixo de alternâncias que tem uma expressão decisiva em toda a poesia, aquele que opõe os exteriores aos interiores. Neste poema, como no resto da obra, as polaridades associadas, que assinalam a oposição dentro/fora, surgem para que se desfaçam todas as marcas de binarismo (natureza/cultura; animal/homem; concreto/abstracto). Os movimentos, que de modo esquemático assinalam a diferença, acabam por conduzir à indistinção, à fusão. Assim, à falsa imagem de todos os dias (reflectida na algeidez imperante dos espelhos que projectam uma «frigorífica mentira») opõe-se a verdadeira imagem (verdadeira natureza) projectada pelas vísceras («espelho ainda quente»). Se bem que estas constituam um lugar de eleição («Só num espelho assim...», «Só esse espelho capta...»), o que prevalece não é a categorização bipolar, mas a fusão. Todas as divisões são dissolvidas e a luz passará a confundir-se com os objectos que ilumina, conformando uma «única substância capaz de arrancarnos à treva e de dar cor à santidade». Esta indistinção é homóloga à indistinção criadora: ser com o poema uma única substância. O reconhecimento da singular autenticidade desse «espelho» leva-nos a perspectivá-lo como homólogo ao poema. Um espelho que reflecte uma luz terrível e vivificada, espelho em que nos abismamos no êxtase animal da contemplação.

A representação da violência (espaço de uma iluminadora experiência-limite) põe em jogo a concentração e o excesso. Pode ver-se na propensão ordenadora (nos encadeamentos lógicos) o funcionamento da vertente conceptual desta poesia. Torna-se também muito evidente a contaminação entre o registo poético e a nota ensaística, que dá conta do pendor reflexivo. A propensão teórica ocorre em frases explicativas («A luz do néon [...] é uma metáfora de impacto reduzido»; «Trata-se de uma luz...») e a apurada consciência reflexiva é apoiada por um enquadramento delimitador no que diz respeito à estruturação. Do ponto de vista da composição, o propósito ordenador encontra-se patente em parágrafos fortemente estruturados, integrando construções anafóricas e estruturas simétricas muito definidas. A este propósito convém lembrar a decisiva influência de Jorge Luís Borges. Recorde-se a escrita em zona de fronteira (relatos em que a matriz narrativa se interpenetra com o ensaísmo); o impacto dos inícios e dos finais incisivos, como ocorre em «Matadouro»; a interpenetração entre o abstracto e o figurativo; o modo visualista de acesso ao pensamento e ainda a presença explícita de imagens e lugares borgesianos, como seja a presença do espelho.

Apesar da dimensão estruturante, é sobretudo nas linhas de fuga que se encontra aquele que pode considerar-se o vector mais afirmativo da poética de Luís Miguel Nava: o esilhaçamento da representação do corpo fechado. Um trabalho fundamentado em perspectivas diferenciadoras pretende levar a escrita à anulação das tensões entre corpo e espírito, justamente em função desse deliberadamente novo perspectivismo.

«Matadouro» tem sido com muita frequência aproximado da pintura de Francis Bacon. A mais reconhecível das alusões surge no título. A realidade «cenográfica» da estranha paisagem do matadouro conduz ao mais imediato reconhecimento de pontos de contacto. Esse enquadramento baconiano repercute-se na identificação entre o homem e o corpo esquarterado do animal. Dizia Bacon: «Somos carcaças em potência, somos carne. Se eu vou ao talho, acho sempre surpreendente não estar lá, no lugar do animal». Numa das mais obsessivas imagens do universo do pintor, que se pode ver nos recorrentes quadros dos papas, as asas são essas carcaças penduradas que também já apareciam na emblemática «Pintura» (1946) e que aparecem em várias crucificações, onde nos ossos espectralmente esbranquiçados vemos «as incipientes asas de algum anjo». A alusão baconiana ilumina de forma admirável a expressão alegórica do poema. Somos con-

duzidos às inquietantes coisas do mundo, onde, além da aparência visível, vemos outra realidade dilacerada. Os universos ordenados estremecem perante a suspeita de regiões invisíveis e de realidades estranhas sob as camadas familiares do nosso mundo de todos os dias, ou do nosso corpo de todas as horas.

O centramento na figura do sujeito poético (no centro do matadouro, o eu rodeado de carcaças de animais pendentes) conduz a uma anexação da figura do outro. O que tende ao exemplo, à alegoria. É clara a progressão enunciativa nos cinco parágrafos (cinco blocos) que constituem o texto. Nos dois primeiros, é assinalável a insistência no eu (utilização da primeira pessoa do singular dos pronomes pessoais e complementos); nos três parágrafos seguintes deixa de ser referida a primeira pessoa do singular. Somos agora todos nós que estamos no matadouro. É por essa identificação que entramos em contacto com o mundo. O poema traz consigo a interrogação: questiona-se dramaticamente a condição humana, direccionando-se essa questionação para o insuportável fulgor do olhar inumano do homem. O gesto do homem que dança no matadouro sagra a energia do universo imperfeito, aquilo que a vida tem de inacabado (o homem como animal inacabado), e sagra o carácter excessivo que destaca a energia das sensações puras, a incomparável pureza da violência animal. O mundo é alegorizado no matadouro, lugar onde se morre. Os animais pendem mortos, mas o sangue é vivificador. Diz-se a bestialidade do mundo, mas, na bestialidade, a mais funda humanidade. Paradoxal culminação — o interior animal é expressão totalizadora do humano. O exemplo animal (o sangue do animal, o coração do animal; o grito do animal) diz o lado animal do homem como expressão dignificadora. O «furtivo clarão de dignidade» que fica na lâmina e nos pingos que caem no balde é um rastro da luz animal. Encontramos aí a marca da divindade perdida.

É claramente dito que a luz, que irradia do sangue, nada tem a ver com «a piedade e a esperança». Os tópicos imagéticos do universo cristão encontram-se intencionalmente revertidos. A reversão tem como resultado um trânsito desfigurador da «Imagem», que subsume todos os modelos miméticos da ordem, da imagem do céu cristão (aqui o céu entrevisto é, como se lê no título do volume, um céu sob as entranhas), da imagem da Vida, da imitação de Cristo... Associando-se à violência sobre o corpo, torna-se cada vez mais obsessiva na obra a presença um deus minúsculo. Um deus que

vai escarvar a memória («Escarvam-me o passado as unhas / de deus», «A neve», *Vulcão*), deus cujas marcas ficam fundo na carne («inquieta-me as dedadas / de deus rente à raiz da carne...», «Recônditas Palavras», *Vulcão*). A dilaceração do corpo vem, por conseguinte; revelar a necessidade de mostrar que este corpo não é uma unidade perfeita e por isso é dispersado, explodido, mas, complementarmente, nesse movimento perfurador, dá-se conta de um procedimento de desdivinização.

A arrebatadora violência centrífuga que tudo arrasta, o rasgão, dano abismal que submete à fúria extensa do horror, é equivalente ao trabalho doloroso que persiste lento sobre o texto. Logo no primeiro livro assomava a evidência das inversões (anacolutos, hipérbatos — digamos que modos diversos de anamorfose sintáctica) que serviam as imagens do estranhamento, ou por elas eram servidas, num excesso desordenadamente concebido. A consciência acesa de que o caminho se iria trilhar por uma via de obsessões, um trabalho construído sobre essas obsessões, vai encontrar apoio num dos traços mais distintivos desta poética: a sintaxe que, como insistentemente Deleuze afirma, empurrada até ao limite, é onde a literatura se faz. As «deformações», torções sintácticas, fazem-nos ver até onde se pode levar a língua. E observe-se uma correspondência com consequências no domínio fónico, onde as asperezas resultantes da distorção sintáctica contribuem para que se crie esse efeito distintivo, como que «pictórico». Recria-se uma atmosfera violenta que decorre da disposição das frases, do seu avançar por vias retorcidas. Assinalem-se dois procedimentos: o enrolar do novelo e o tornar visivelmente áspera a dicção por uma acumulação de nós (intrincada teia de imagens). Do enovelamento sintáctico é exemplo notável todo o último parágrafo. A imbricação das imagens é visível em todo o poema.

Carlos Mendes de Sousa