



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA BRAGA GUEDES

**POÉTICA E POESIA DE NUNO JÚDICE NOS ANOS 1970: AS DIMENSÕES
FORMADORAS DO CORPO ERRANTE DO POETA**

FORTALEZA

2024

JULIANA BRAGA GUEDES

POÉTICA E POESIA DE NUNO JÚDICE NOS ANOS 1970: AS DIMENSÕES
FORMADORAS DO CORPO ERRANTE DO POETA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Geraldo Augusto Fernandes.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G957p Guedes, Juliana Braga.

Poética e poesia de Nuno Júdice nos anos 1970 : as dimensões formadoras do corpo errante do poeta /
Juliana Braga Guedes. – 2024.
208 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

1. Poesia portuguesa. 2. Nuno Júdice. 3. Poesia de 1970. 4. Corpo errante. I. Título.

CDD 400

JULIANA BRAGA GUEDES

POÉTICA E POESIA DE NUNO JÚDICE NOS ANOS 1970: AS DIMENSÕES
FORMADORAS DO CORPO ERRANTE DO POETA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 20/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Tatiana Prevedello
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Carlos Siqueira de Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao esforço diário.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Paulo Marcelo, suporte incondicional.

Aos meus pais, pelas agruras e ajuda.

Ao Nuno Júdice, pela amigável comunicação e generosidade de compartilhar comigo as suas obras esgotadas.

Ao meu Mestre Prof. Dr. Felipe Dutra, visionário e mentor, por me auxiliar durante o ano de 2022 com obstinação no planejamento da tese de doutorado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes, por acolher esta pesquisa e pela revisão minuciosa de cada fase da escrita desta tese.

Ao Prof. Dr. Pedro Serra, por ter sido cuidadoso com as palavras, ao me defender acatando, criticando de forma construtiva e ampliando muitas ideias minhas durante a qualificação em março de 2021. Além de ter me assessorado como coorientador por um curto período ajudando-me na base de um possível “esqueleto” da tese.

Aos estudiosos João Barrento, Arnaldo Saraiva, Ida Alves, Mônica Fagundes por me enviarem materiais preciosíssimos que me ajudaram na pesquisa.

À Hemeroteca de Lisboa, pela cortesia do envio gratuito de um artigo raro publicado nos anos 70 sobre o Nuno Júdice.

Ao meu amigo Erimar do PPGLetras da UFC, pelas trocas fraternas e por contribuir com o meu estudo sobre as pinturas impressionistas.

Aos secretários do PPGLetras da UFC, Diego e Victor, pela prestatividade e desburocratização de documentos e informações.

Ao pessoal da biblioteca do Benfica da UFC, por me ajudarem com as pesquisas de obras.

Aos Professores componentes da banca examinadora: Profa. Dra. Márcia Manir, Profa. Dra. Tatiana Prevedello, Prof. Dr. Leite Junior e Prof. Dr. José Carlos Siqueira pela generosidade de lerem esta tese. Uma imensa honra tê-los por aqui dedicando tempo e atenção na análise crítica deste escrito.

Aos suplentes Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA) pelo aceite dessa nobre função e Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira (UFC) pela parceria antiga

nas disciplinas da UFC Virtual do Curso de Letras a distância. Agradeço por aceitarem esse importante papel acadêmico de suplência e pela confiança no meu trabalho.

À Professora de inglês Dra. Raquel Ribeiro (UECE/FECLI) por revisar a tradução do meu *abstract*.

“[...] amargurado detentor do próprio
corpo, se tateia e contorna, esculpindo-
[se de certo
modo no poema [...]” (Júdice, 1974, p.
41).

RESUMO

Geralmente, discute-se um autor abarcando os seus textos mais conhecidos. Existe até mesmo uma tendência a analisar o ofício do escritor em sua fase mais madura. Ademais, quando apresenta produções que contemplam diferentes gêneros, percebe-se uma inclinação de estudiosos para as obras narrativas do autor. Entretanto, na contramão de tudo isso, esta tese trabalha com começos e com o gênero lírico também. Ela examina as obras de poesia principiantes do poeta português Nuno Júdice destacando que a atividade literária inicial deste escritor não corresponde a um começo qualquer. Ela ocorre na década de 1970 em Portugal. Um período peculiar para a nação portuguesa que modifica não apenas a história do país, mas o cenário da poesia local também. Este estudo de tese analisa prioritariamente três dimensões verificadas como linhas de meditação recorrentes em Nuno Júdice: a narratividade, a pintura e a paisagem que corroboraram para a formação de um corpo *sui generis* qualificado como errante. Contrário às funções biológicas padrões de um corpo humano, a corporalidade do escritor lusitano passa a conceber um novo uso tergiversando qualquer finalidade consensual. A metodologia utilizada buscou escrutinar cada uma das obras de poesia do autor publicadas nos anos 70. Em seguida, examinaram-se resenhas e ensaios de comentadores da época divulgados em periódicos e jornais portugueses. Depois, coletaram-se artigos, teses e dissertações de estudiosos posteriores que contemplaram em parte as primeiras obras do escritor português. Embora tenha-se constatado nesses trabalhos uma preferência maior pela poética do autor a partir da década de 80 em diante. Na sequência, colheram-se os temas de reflexão constante nos poemas de Júdice apontando para as dimensões mencionadas da narratividade, da pintura e da paisagem. Tais categorias estabeleceram a construção de um corpo sombrio e emancipado de suas funções físico-químicas. Como resultado a narratividade se constatou através da contagem de histórias no espaço do poema observando-se a presença de relações dialógicas com foco na intertextualidade. A pintura concebeu desdobramentos do processo ecfástico examinando-se relações de convergência e de atrito entre os textos poéticos do autor português e as telas que o auxiliaram como meio para a criação artístico-verbal. A paisagem explorou o pensamento fenomenológico em torno dos elementos de devastação encontrados nos poemas. Por último, o corpo errante manteve-se alinhado à perspectiva fenomenológica e proporcionou um novo ponto de vista sobre o tema da corporalidade colocando-se à margem, por exemplo, da tendência usual do erotismo. Por fim, percebeu-se que o leitor

dos dias de hoje parece não demonstrar tanto interesse assim pela fluidez intensa do universo poético de Nuno Júdice devido ao consumo instantâneo da produção de poesia no meio digital intermediada pelas redes sociais. Para uma leitura do mundo particular deste poeta português interessa se debruçar sobre as pequenas peças exibidas pelas vozes poemáticas. As imagens narrativas apresentadas nos poemas judicianos enfadavam somente o leitor desatento ou preguiçoso que muitas vezes termina de ler o poema, não consegue visualizar nada e deixa de lado o exercício hermenêutico de aprendizagem humana da expressão lírica.

Palavras-chave: poesia portuguesa; Nuno Júdice; poesia de 1970; narratividade; pintura; paisagem; corpo errante.

ABSTRACT

Generally, an author is often discussed by encompassing their most well-known texts. There's even a tendency to analyze the writer's craft in their mature phase. Moreover, when presenting works that span different genres, scholars tend to focus on author's narrative works. However,, this dissertation studies the beginnings and the lyrical genre as well. It examines the early poetry works of Portuguese poet Nuno Júdice, highlighting initial literary activity not just any beginning. It occurs in the 1970s in Portugal, a peculiar period for Portuguese nation that not only alters the country's history, but also local poetry scene. This work primarily analyzes three dimensions identified as recurring lines of thought in Nuno Júdice: narrativity, painting, and landscape, which contributed to the formation of a sui generis body qualified as errant. Contrary to the standard biological functions of a human body, embodiment of the lusitanian writer begins to conceive a new use, deviating from any consensual purpose. The methodology aimed to scrutinize each of the poet's poetry works published in the 1970s, alongside with reviews and essays by commentators of that time published in Portuguese periodicals and newspapers. Subsequently, articles, theses, and dissertations by later scholars that partly considered the early works of the Portuguese writer were collected. Although these works showed a greater preference for the author's poetics from the 1980s onwards. Following this, the constant themes in Júdice's poems were collected, pointing to the mentioned attributes of narrativity, painting, and landscape. These categories established the construction of a dark and emancipated body from its physicochemical functions. As results, narrativity was observed through storytelling within the poem's space, noting the presence of dialogical relationships focusing on intertextuality. Painting gave rise to developments in the ekphrastic process, examining convergences and frictions between the Portuguese author's poetic texts and the paintings that aided him in artistic-verbal creation. The landscape explored phenomenological thinking around the elements of devastation found in the poems. Lastly, the errant body remained aligned with the phenomenological perspective and provided a new viewpoint on the theme of embodiment, standing apart, for example, from the usual trend of eroticism. Finally, it was noted that today's readers seem less interested in the intense fluidity of Nuno Júdice's poetic universe due to the instant consumption of poetry in the digital age promoted by social media. For a reading of this Portuguese poet's unique world, it is important to focus on the small pieces presented by the poetic voices. The narrative images presented in judicean poems only

annoy the inattentive or lazy reader, who often finishes reading the poem, sees nothing in it, and leaves aside the hermeneutic exercise of human learning from lyrical expression.

Keywords: Portuguese poetry; Nuno Júdice; 1970's poetry; narrativity; painting; landscape; errant body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Edição artesanal de <i>Cartucho</i>	37
Figura 2 – Quadro de Eugène Boudin intitulado <i>The Beach at Tourgeville 1893</i>	97
Figura 3 – Dois quadros de Claude Monet. Ambos conhecidos popularmente sob o mesmo título <i>Femme à l’ombrelle</i>	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de poemas nas obras dos anos 70 de Nuno Júdice	48
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NP	A Noção de Poema
PS	O Pavão Sonoro
CDP	Crítica Doméstica dos Paralelepípedos
IA	As Inumeráveis Águas
MRF	O Mecanismo Romântico da Fragmentação
BEL	Nos Braços da Exígua Luz
CE	O Corte na Ênfase
v./vv.	verso/versos

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	A OBRA DE NUNO JÚDICE NO CONTEXTO DA POESIA PORTUGUESA DOS ANOS 70	22
2.1	Estado da arte sobre a poesia portuguesa dos anos 70	22
2.2	Estado da arte sobre a poesia de Nuno Júdice dos anos 70	40
3	NARRATIVIDADE, PINTURA E PAISAGEM NA POÉTICA DE NUNO JÚDICE DOS ANOS 70	66
3.1	O espírito da prosa na poesia de Nuno Júdice	66
3.2	A pintura de telas impressionistas na poesia de Nuno Júdice	90
3.3	A paisagem em ruínas na poesia de Nuno Júdice	112
4	O CORPO ERRANTE NA OBRA POÉTICA DE NUNO JÚDICE DOS ANOS 70	136
4.1	Figurações da corporalidade: o corpo como escrita	136
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	162
	Sites consultados	167
	ANEXOS	168

1 INTRODUÇÃO

Geralmente, discute-se um autor abarcando os seus textos mais conhecidos ou clássicos, que tiveram uma relevância crítica e uma representatividade maior no campo literário. Existe até mesmo uma tendência a analisar o ofício do escritor em sua fase mais madura na qual supõe-se que o pensamento se encontra igualmente estabelecido. Ademais, quando apresenta produções que contemplam diferentes gêneros, percebe-se uma inclinação de estudiosos para as obras narrativas do autor. Dentro deste prisma, o início da jornada de um escritor tende a ser menos pesquisado. Na contramão de tudo isso, esta tese trabalha com começos e com o gênero lírico também. Ela contempla as obras iniciais do poeta português Nuno Júdice.

Dialogando com a tônica apresentada acima, observam-se que as teses de doutorado mais recentes sobre poesia contemporânea optam por escolher um único poema do autor a ser estudado. O “texto arquetipo” nortearia de forma integral a abordagem do pesquisador ao longo do seu trabalho. Outras, por não terem acesso ao material de cada livro, por exemplo, elegem explorar as coletâneas ou antologias poéticas que nem sempre abarcam de forma absoluta a obra do escritor exibindo muitas vezes apenas recortes. Outro defeito dessas coleções de poemas é que nem sempre elas possuem confiabilidade crítica-literária devido à subjetividade de escolha do antologista podendo levar o estudioso a erros. De maneira oposta, no presente estudo busca-se cotejar as sete primeiras obras poéticas de Nuno Júdice para tentar extrair com mais acuidade alguns dos temas de reflexão mais recorrentes do poeta.

Dentro da perspectiva demonstrada, salienta-se que a atividade literária inicial de Nuno Júdice não corresponde a um começo qualquer. Ela ocorre na década de 1970 em Portugal. Um período peculiar para a nação portuguesa que modifica não apenas a história do país, mas o cenário da poesia também. A Revolução dos Cravos em 1974, por exemplo, pôs fim a uma ditadura que perdurava desde os anos 20 deixando muitos escritores portugueses atônitos. Além do mais, o processo de independência dos países africanos colonizados por Portugal não passa sem ser percebido também pela sociedade lusitana e mundial. Com tudo isso, o país português busca reerguer a própria identidade e ser apoiado pela economia europeia. Diante de uma atmosfera de liberdade, a poesia portuguesa nos anos 70 proporciona a revelação de novos nomes que se envolvem ou não em relação a esse ambiente recém-formulado de agitações e mudanças políticas. No

entanto, ressalta-se que outros autores precedentes não alteram suas produções neste momento histórico e mantêm as suas visões de mundo e estruturas literárias, por exemplo.

Destaca-se que no meio dessa expansão da cena literária portuguesa da década de 70 surge a produção de Nuno Júdice. Ela aparece no extremo do contexto histórico vigente. Nos sete primeiros livros do autor não se visualizam engajamentos políticos ou sociais. Porém isso não impede que a crítica da época exibisse em resenhas um potencial inovador do jovem de vinte e três anos que publicara a primeira obra de poesia em 1972. O estilo se mostra como um dos elementos divergentes dos seus pares. Nuno Júdice trabalha com discursividade retórica a palavra poética, enquanto aqueles se preocupam em depurar os versos restringindo as vozes poemáticas, por exemplo. O escritor contemplado nesta tese se entrega ao esbanjamento verbal, apontando algumas personagens em seus poemas e criando teorias próprias sobre o processo de escrever poesia. Convém destacar que a marca da singularidade judiciana destoa da cena literária do momento. Na década de 70 muitos autores, outrora bloqueados pela censura salazarista, por exemplo, enquanto passavam a evocar intensamente assuntos eróticos e/ou envolvendo questões de gênero, na contramão de tudo isso, isto é, à margem, seguia Nuno Júdice ao seu modo “destoante” dentro dessa conjuntura difundida da época.

Nesse ínterim, observam-se que alguns comentadores interagem com Nuno Júdice ou não, um bocado deles já consolidado e outros que se tornariam depois dessa efervescência política cada vez mais consagrados pela crítica portuguesa, tais como: Manuel Gusmão, Gastão Cruz, Manuel Frias Martins, Carlos Vaz Marques, Fernando Pinto do Amaral, Joaquim Manuel Magalhães, Fernando JB Martinho etc. e estudiosos recentes que asseveravam dentro do quadro apresentado a poética judiciana nos anos 70 como cultuadora da excessividade verbal e da ficcionalidade na poesia. Por esse motivo, de alguma forma, tornou-se comum analisar o poeta pela questão da narratividade. Nesta dimensão observa-se que tanto a forma como o conteúdo do poema se assemelham ao gênero narrativo. Pequenas histórias são fabuladas dentro do poema, figuras mostram-se dramatizadas e os textos poéticos possuem uma longa estrutura dando espaço para as experiências dos sujeitos que os habitam. Acrescente-se a isso, o tema da pintura que envolve a poética judiciana apresentando um diálogo entre a linguagem verbal e a plástico-visual que anuncia um dos interesses revelados pelo autor. Além do mais, torna-se incontornável determinada presença temática na poesia do autor: a paisagem. Este assunto revela de que maneira os pontos de vista dos sujeitos líricos exercitam memórias e visões dos ambientes que os circundam.

Um dos fatores que fortalecem o estudo específico da poética deste autor lusitano é a ausência de trabalhos acadêmicos mais robustos nos repositórios das universidades das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Além disso, constata-se que o país possui ao todo duas dissertações sobre o poeta e uma tese que o compara a outro escritor, Carlos de Oliveira, fundamentado em pesquisas atuais feitas na BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações). Dessa forma, verifica-se a necessidade de aprofundar algumas dimensões pouco abordadas pela fortuna crítica brasileira conferindo a Nuno Júdice quase o seu ineditismo no país. Dentro dessa conjuntura e diante do alastramento de vários estudos sobre a mais recente poesia portuguesa do século XXI, se debruçar sobre as obras de poesia do início da carreira de um autor português contemporâneo do século XX torna-se imprescindível para enfatizar determinado estilo que fora divergente ao que se registrava na década de 70. Voltar às origens de um escritor é validar a sua trajetória poética que prossegue até os dias atuais. Com isso, mostra-se que o seu itinerário vem a se estabelecer ao longo das gerações. Dessa maneira, se revivesce o impacto da poesia nas linhas investigativas dos departamentos de literatura das universidades.

Esta tese de doutorado examina prioritariamente três dimensões verificadas como linhas de meditação recorrentes em Nuno Júdice: a narratividade, a pintura e a paisagem. Corroborando com as análises constatam-se que tais pontos de força contribuem para a formação de um corpo judiciano *sui generis* qualificado como errante. Contrário às funções biológicas padrões de um corpo humano, a corporalidade operada pelo escritor lusitano passa a conceber um novo uso tergiversando qualquer finalidade consensual.

Os capítulos formulados neste trabalho buscam se alinhar com as tendências sobre o estado da arte da área de Linguística e Literatura (área 41) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do ano de 2019. Neste documento ressalta-se a interdisciplinaridade como sólida vocação do campo literário. Com isso, este estudo conta com uma breve história da poesia portuguesa dos anos 60 e 70, depois desfruta de linguagens não verbais, de noções de pensadores de outras áreas e da abertura ao diálogo com a filosofia.

No capítulo 1 demonstram-se as análises realizadas sobre o campo poético que atuava em Portugal nos anos 70 do século XX, apresentam-se as características particulares de alguns contemporâneos da época de Nuno Júdice e de períodos precedentes, sobretudo a década de 60, que divergiam em relação à sua obra e analisa-se a fortuna crítica referente às obras de poesia dos anos 70 do escritor português realizada

por comentadores da época e de outros tempos. Para este propósito no tópico 2.1 mostram-se discussões sobre o contexto da produção poética portuguesa dos anos 70 do século XX. Apontam-se as visões de diferentes articulistas, reunindo tendências, atritos, orientações e apreciações. Com isso, busca-se entender e conhecer o repertório dos estudos realizados sobre o material poético do período em referência. Na seção 2.2 discorre-se sobre os debates realizados em torno das sete obras de poesia de Nuno Júdice publicadas na década de 70 apontando divergências, convergências e lacunas entre os comentadores. Tem-se como base escritos críticos de resenhistas portugueses da época. Uma entrevista dada pelo autor nos anos 70 também vai ser utilizada, pois ele mesmo debate sobre a sua própria poesia. Além disso, analisam-se comentários feitos fora de Portugal, registrados depois dos anos 70, mas falando a respeito da carreira inicial de Nuno Júdice com relevante importância. Além do mais, consta a descoberta de uma lacuna importante sobre a última obra dos anos 70 de Nuno Júdice intitulada *O Corte na Ênfase*, na qual se discute o seu ostracismo em relação às demais publicações dele.

No capítulo 2 esquadrinha-se uma específica seleção de poemas dos anos 70 de Nuno Júdice sob a perspectiva de três dimensões: narratividade, pintura e paisagem. No primeiro tópico 3.1, examina-se o aspecto narrativo na poesia judiciana. O poema que será analisado para fomentar este traço intitula-se “Fundamento da Invectiva”. Ele integra a terceira obra de poesia do autor, *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*, publicada pela primeira vez em 1973. A narratividade em pesquisa focaliza-se a partir de duas noções: o poema em prosa e as relações dialógicas. No segundo tópico 3.2, os textos poéticos “A Praia de Tourgeville” (NP, 1972, p. 27) e “Femme à L’ombrelle, 1886” (BEL, 1976, p. 56-57) exploram a visão da pintura sob os olhos da poesia. A abordagem a ser utilizada vai empregar a noção de écfrase na qual exploram-se alguns ângulos que conduzem à transversalidade da linguagem poética com a plástica. O primeiro texto poético mencionado pertence à obra *A Noção de Poema* (1972) e o segundo situa-se no livro *Nos Braços da Exígua Luz* (1976). No último tópico 3.3, busca-se analisar os elementos que compõem a paisagem em quatro poemas de Nuno Júdice. São eles: “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” da obra *O Pavão Sonoro* (1972), “No Barco” retirado de *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973), “A Incalculável Luz” pertencente ao livro *As Inumeráveis Águas* (1974) e, por fim, “Reconstituição de Paisagem com Figura” de *O Corte na Ênfase* (1978). Ressalta-se que a paisagem se apresenta de forma incômoda focalizada em uma atmosfera de ruínas. A escolha dos quatro títulos citados e referentes a obras distintas se constitui a partir de um

exercício de crítica temática no qual se verifica que nesses poemas o tema central engloba exatamente a paisagem em ruínas. Ressalta-se que a análise dos textos poéticos selecionados não seguirá a ordem cronológica de publicação. A abordagem fenomenológica contemporânea servirá de valoroso auxílio na interpretação da “geografia interior” dos poemas.

No capítulo 3 de tópico único, 4.1, examina-se a ligação entre o corpo e o ato de escrever na poética judiciana. A partir de um direcionamento não convencional do que se entende sobre a temática corpórea, o poeta português arrisca traçá-la à guisa da errância. Nesse sentido, o corpo assume diversas mutações. Enquanto vagueia pela expressão poética apresenta rastros sobre o processo da própria escrita através de fragmentos corporais. Para tal analisam-se sob à luz da filosofia contemporânea mais quatro poemas buscando indícios e sentidos corpóreos que se entrelaçam ao mesmo tempo ao ato criador do poema. Os títulos dos textos poéticos escolhidos são: “O Amor, Um Dever de Passagem” da obra *O Pavão Sonoro* (1972), “Recitação, no Espelho Definitivo” do livro *As Inumeráveis Águas* (1974), “Novo Itinerário de Inverno” de *Os Braços da Exígua Luz* (1976) e “O Rumor da Escrita” de *O Corte na Ênfase* (1978). O procedimento de cotejamento entre esses quatro livros de poesia publicados em anos diferentes da década de 70 viabiliza um possível desenho de corpo em Nuno Júdice. Com isso, percebe-se que a corporalidade do poeta se esboça por ângulos inusitados. Partes humanas encontram-se intrínsecas ao ato criador do poema divergindo de uma visão funcionalista da corporalidade. Diante deste aspecto, o corpo judiciano assume o local da experiência poética criando sentidos independentes da fisiologia padrão do ser humano. Por isso, a anatomia humana em Nuno Júdice apresenta-se fragmentada. Nesse sentido, o corpo vai se configurando como errante.

Por fim, a título de considerações finais embora seja uma referência breve em manuais de literatura portuguesa, Nuno Júdice colabora com valores poéticos incontornáveis apresentando relevante produção literária e temas de reflexão incomuns. Para a poesia portuguesa contemporânea, o autor não se destaca pelas tendências editoriais, mas por uma estética inconfundível que o faz ser reconhecido adquirindo muitos prêmios literários e ostentando traduções de suas obras em diversos países.

2 A OBRA DE NUNO JÚDICE NO CONTEXTO DA POESIA PORTUGUESA DOS ANOS 70

Neste capítulo 1 demonstram-se as análises feitas sobre o campo poético de Portugal nos anos 70 do século XX, apresentam-se as características de alguns contemporâneos da época de Nuno Júdice e de períodos precedentes que divergiam em relação à sua obra e analisa-se a fortuna crítica referente às obras de poesia dos anos 70 do escritor português realizada por comentadores da época e de outros tempos.

2.1 Estado da arte sobre a poesia portuguesa dos anos 70

Neste tópico apresentam-se discussões sobre o contexto da produção poética portuguesa dos anos 70 do século XX. Apontam-se as visões de diferentes articulistas, reunindo tendências, atritos, orientações e apreciações. Com isso, busca-se entender e conhecer o repertório dos estudos realizados sobre o material poético do período em referência.

A década de 60 é primordial para conhecer a década posterior, porque os movimentos literários surgidos em 60 se diferenciam das manifestações artísticas dos anos 70. Além do mais, importa destacar que muitos autores da década de 60 continuam a publicar os seus trabalhos na década de 70, seguindo as próprias tendências. Os dois grupos emergentes nos anos 60 chamavam-se *Poesia 61* e *Poesia Experimental*. Cada um deles possuía uma doutrina literária específica em torno da palavra poética. Alguns estudiosos chegavam a classificar os poemas de *Poesia 61* como antipoesia. A abstração dos versos configurava em conteúdos aparentemente alógicos, pois não continham uma linearidade imagética.

A dificuldade de apreender um sentido às formas poéticas publicadas nos anos 60 era tamanha, pois os poemas rompiam com o signo linguístico tradicional. Jorge Fernandes da Silveira (1984, p. 129) afirmou que “[...] não há dúvida de que os poetas 61 levaram ao extremo a desordem do discurso literário. Tal desordem, todavia, não pode ser confundida [...] com ‘anti-poesia’”. Afinal, os escritores de *Poesia 61* trabalhavam com seriedade a linguagem como um ato linguístico baseado em pesquisas formalistas/estruturalistas sobre a expressão poética. A desordem era uma maneira de estabelecer novos sentidos de utilização do signo verbal. A palavra em si passa a ser dentro do poema o foco de diferentes possibilidades semânticas e fônicas. Com isso, o

grupo se distanciava de qualquer apelo subjetivista. O “eu” no poema não aparecia mais, não se importavam em mostrar a pessoa do discurso diretamente, sequer usando elipses no conteúdo do poema. Cinco foram os poetas a publicarem em *Poesia 61*: Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Maria Tereza Horta, Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. Como a maioria deles fazia na época curso de Letras na universidade é possível que o gosto pelo tratamento mais experimental dos mecanismos da linguagem tenha possibilitado um trabalho diferenciado com a palavra. O domínio e o conhecimento das formas de expressão foram as ferramentas desses poetas para ampliar, quiçá, restringir as significações das palavras nos poemas. A palavra em torno de si mesma era o foco para o desenvolvimento comunicativo do poema. Ressalta-se que esta comunicação tinha variados embargos, tensões e resvalava para um lugar onde possíveis sentidos se produziam. Portanto, a comunicação dos poemas nas obras de *Poesia 61* rompia com a lógica discursiva e a língua falada no cotidiano. Para Gastão Cruz (1999, p. 207), poeta-integrante do grupo, que escreveu nos anos 70 um livro de ensaios contendo os propósitos de *Poesia 61* e intitulado *A Poesia Portuguesa Hoje*¹, foi revelado o seguinte,

[...] a investigação realizada pelos autores de *Poesia 61* centrou-se na exploração das virtualidades da palavra – em particular do nome como imagem ou metáfora – destacando-a progressivamente no discurso ou na página. Este trabalho conduziu, nos casos mais extremos, à própria ruína do discurso [...].

Dessa forma, os autores de *Poesia 61* rompiam com a estética persistente do neorrealismo português através do uso de uma linguagem críptica e da palavra rigorosamente lapidada no verso ou na página do livro. Assim, eles preparavam com cuidado diferenciado a palavra. Embora este tratamento não tenha sido seguido pelas poéticas da década seguinte, anos 70. Grande parte dos escritores de 70 tomaram um caminho diferente em relação à palavra poética e encontraram na poesia em prosa, na narratividade dos versos, uma outra linguagem e uma nova maneira de lidar com o real e o mundo em volta. O conceito de real sempre foi uma noção muito cara para o movimento neorrealista. Nota-se que tanto nos anos 60 como nos anos 70 o real utilizado pelos poetas aqui especificados continuava a se distanciar das propostas documentárias e das lutas de classe vigoradas pelos neorrealistas. O real, isto é, o contato com o mundo, estava sendo arquitetado nas obras da década de 70 através de subjetividades e não por uma

¹ A obra foi publicada em 1973. No entanto, para este trabalho utilizou-se a segunda edição, corrigida, aumentada e publicada em 1999.

coletividade neorrealista. Por outro viés, a ausência de subjetividade na poética da década de 60 e a impessoalidade dos versos operavam para que os textos ficassem longe de qualquer realismo ideológico ou representatividade social. Os poemas na década de 60 eram carregados de imagens abstratas e de difícil compreensão. Portanto, as poéticas de 60 e de 70 tinham em comum o fato de romperem com as características neorrealistas de cunho documental tratando o real cada uma ao seu modo. Ressalta-se que diversos autores neorrealistas permaneceram produzindo nas décadas de 60 e 70.

O segundo grupo literário “o *Experimentalismo Poético* [...] surge em Portugal no início da década de 60. [...] a *Poesia Experimental* oferece uma grande resistência à teorização, não se enquadrando nos moldes tradicionais da recepção crítica” (Preto, 2006, p. 7, itálico do autor). Desse modo, assim como a *Poesia 61*, esse grupo teve resistência por parte dos leitores. A maneira problemática da poesia experimental tratar a linguagem dificultava a recepção do público acostumado com leituras lineares com começo, meio e fim. Os processos poéticos implicavam a criação de palavras-objetos que transitavam na dimensão da página de forma plástica e enigmática. Com isso, os poemas ganhavam modelos abertos de linguagem podendo apresentar diferentes significações. A poesia experimental dialogava com outras artes também expandindo o campo poético para diversas captações artísticas como, por exemplo, os poemas audiovisuais.

Importa apontar o seguinte contraponto em relação ao movimento da *Poesia Experimental* e a *Poesia 61* no que tange à questão da linguagem. As reformulações linguísticas apresentadas nas poéticas de *Poesia 61* foram diluídas pela *Poesia Experimental*, que levava a cabo a ideia de radicalidade da palavra, de ir ao fundo da palavra, explorando unidades menores do significante – os fonemas. Dessa maneira, os poetas experimentais fragmentavam radicalmente os significados através de um caminho que ousava com as estruturas das palavras alterando o próprio vocábulo e transformando-o em um objeto-visual na página. As palavras-objetos não tinham necessariamente uma linearidade cursiva. Seguindo o pensamento de António Preto (2006, p. 8) é constatado que,

[...] com a publicação dos cadernos de *Poesia Experimental* [...] os dois números da revista editados em 1964 e 1966, sob a direção de António Aragão, Herberto Helder e, no segundo, também de Melo e Castro, serviriam de foco de convergência e confrontação de programas poéticos diferenciados, experiências de diversos autores, entre os quais se encontra o primeiro núcleo de poetas experimentais portugueses [...].

Em sintonia com a publicação desses cadernos, é importante mencionar que na década de 60 os movimentos poéticos se confrontavam. Eles tinham cada um ao seu modo um trato particular com a linguagem. Embora se destaque que a *Poesia 61* e os poetas experimentais convergissem em relação a uma *práxis* da poética vanguardista. Ou seja, ambos os grupos recuperavam elementos das vanguardas europeias do início do século XX.

Dentro deste prisma, ressalta-se que na década posterior, anos 70, os escritores experimentalistas de 60 citados acima por António Preto continuaram também, assim como os poetas da *Poesia 61*, com as suas elaborações literárias neovanguardistas, não se importando com as novas revelações artístico-poéticas dos anos 70. Dessa forma, a década de 70 se tornava um momento invulgar no contexto da poesia portuguesa. Ela convivía com as linhas de neovanguardas da década de 60 e com o neorrealismo, mas não só. Acrescente-se a isso o clima literário instalado após a Revolução dos Cravos de 1974. Para alguns escritores dos anos 70, o período representou paralisia total, para outros era como se a mudança política não alterasse em nada em seus projetos literários e outros tantos assumiram o momento como sinônimo de êxtase, liberdade e desinibição.

As direções perseguidas pelas poéticas da década de 70 se caracterizavam como ecléticas e de fundamental importância histórica dentro da literatura portuguesa contemporânea. Autores com carreiras consagradas há décadas continuavam a publicar, poetas novos surgiam no começo dos anos 70, antes da revolução, escritores da década anterior persistiam em suas estéticas poéticas e novos grupos literários reivindicavam a liberdade homoerótica e de gênero após a revolução de 74. Juntos e misturados os autores portugueses na década de 70 se multiplicavam. Portanto, essa década pode ser considerada uma espécie de quadro de estímulos de renovação literária em Portugal. É notória a explosão de novos escritores portugueses surgindo nos anos 70, mesmo somando-se a eles nomes de autores das décadas anteriores que tinham um público fiel dentro do mercado editorial. A revolução de 25 de abril de 1974 contribuiu para a amplificação das publicações literárias e a expansão da poesia com temas anteriormente barrados pela censura da ditadura. Ressalta-se também a existência de escritores não interessados em trazer para os conteúdos poéticos esse momento político-histórico. No entanto, é certo que novos valores poéticos surgiam e uma *outra* poesia nos anos 70 se anunciava. Com isso, percebe-se a circulação nos anos 70 de diversos estilos literários entre escritores revelados e antigos. Dentre os autores novos houve uma tendência de seguir carreiras mais autônomas, isto é, sem se associarem a grupos literários ou

escreverem manifestos. Enquanto outros autores tornavam-se cada vez mais engajados em suas representatividades literárias, sociais ou políticas. Em relação a este último ponto Carlos Reis (2004, p. 40) afirma que,

[...] é nos anos 70 e seguintes que um conjunto de escritoras nascidas do final dos anos 30 em diante vem rasgar definitivamente o caminho de uma literatura feminina em que o timbre do ‘gênero’ é reconhecidamente duplo: por ser essa uma literatura escrita por mulheres e por ganharem nela especial significado as personagens femininas, com consciência dessa sua condição.

Em 1972, por exemplo, a obra *Novas Cartas Portuguesas* escrita por três mulheres portuguesas foi censurada pelo regime do Estado Novo. Elas foram julgadas, mas o livro já estava a ser traduzido para outros idiomas. Embora a obra citada seja um livro de ficção e o tópico 2.1 deste capítulo esteja a tratar especificamente do gênero poético, importa destacar o registro desse livro feminista tão marcante dentro do contexto literário da década de 70 em Portugal. Pois uma onda internacional foi criada em solidariedade às três escritoras que tiveram o livro apreendido. Sem falar que o feminismo na literatura em Portugal, após a Revolução dos Cravos, ainda nos anos 70, adquiriu mais força articulando-se com as teorias feministas mundiais. Por exemplo, uma das escritoras de *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Teresa Horta, que integrava na década de 60 o grupo *Poesia 61*, continuava a escrever poesia de cunho feminista nos anos 70, passando a ser militante do Partido Comunista Português após a derrubada da ditadura.

Na contramão desse envolvimento social da época, alguns poetas portugueses da década de 70 deslocavam a sua produção literária para uma tradição da modernidade, mas sem intenções saudosistas. Ao voltarem-se para o passado não apenas do modernismo, mas para estéticas anteriores, buscavam compreender a cultura que os formou. O processo poético contemporâneo português instaurava uma nova compreensão do pretérito. Com isso, estabeleceram-se ligações que fomentavam uma razão de poetas diante de um mundo que passou a valorizar o capital, o mercado editorial e não a escritura artística do labor de ser poeta. Portanto, os poetas de 70 voltavam-se ao passado de forma crítica e dialogante compreendendo a escrita poética contemporânea. No mais, a poesia era retirada de um mundo que a via apenas como produto de mercado e ajudava a retomar uma razão que compreendia o trabalho de reflexão da poesia, mas perdida pelo consumo capitalista. O domínio da razão fazia dos poetas pessoas continuadoras da arte de escrever e não simples cidadãos pertencentes a uma engrenagem social que exigia lucro. A seguir, um excerto de reflexão de Ida Alves (2007, [s.p.]) confirma esse pensamento.

No caso da poesia que se começa a publicar na década de 70, conhecedora não só da tradição poética ocidental como especialmente da tradição da modernidade e suas aporias, busca-se definir uma fronteira crítica atenta ao lugar do poético em nosso tempo de incertezas. Já não adianta negar uma tradição e, sim, situar-se nela [...].

Diante desta citação, evoca-se o nome do poeta Nuno Júdice como uma referência que persiste nesse trabalho poético com a tradição da modernidade e da tradição ocidental também. O escritor citado parecia não se interessar em fazer poemas que agradassem e que fossem palatáveis ao público consumidor de literatura dos anos 70. Ao retomar estéticas pretéritas, Nuno Júdice problematizou de forma sutil e irônica a cultura lírica portuguesa que o educou. A perplexidade ante o mundo capitalista é acionada através de fugas memorialísticas por tempos passados que não voltam, mas que interceptam o fazer poético contemporâneo do poeta através de cruzamentos temporais em diálogo. Aqui não existem rupturas com o passado, mas intercessões com ele. Portanto, recuperar a tradição da modernidade se tornou uma ferramenta crítica de transformação da cultura adquirida por Nuno Júdice.

Com isso, é possível ilustrar dois quadros sobressalentes dentro da poética dos anos 70. O primeiro se vincula a uma parceria com a tradição da modernidade e as estéticas pretéritas e o segundo se atém a específicas questões sociais, políticas e econômicas da época. Em outras palavras, supõe-se o seguinte viés: o primeiro quadro parece querer fugir da rota da sociedade da época vinculando-se a uma herança cultural, enquanto o segundo quadro quer apresentar produções literárias inspiradas por experiências e vivências do momento em busca do presente, do instantâneo. A este respeito, nos anos 70, Eduardo Lourenço escreveu a obra *O Labirinto da Saudade* durante a Revolução dos Cravos. Vivenciando o contexto político da época com esperanças de que o seu país caísse em si finalmente, o autor explora uma identidade fictícia nacional portuguesa que foi criada por longos anos. Os portugueses estavam meio perdidos após a revolução. Afinal, as mesmas Forças Armadas que atuavam ao lado do sistema salazarista, estavam naquele momento unidas aos agitadores revolucionários, derrubando o sistema político do país. Mesmo assim o crítico parecia manter as esperanças sobre o povo português, pois “tudo parecia dispor-se para enfim, após um longo período de convívio hipertrofiado e mistificado connosco mesmos, surgisse uma época de implacável e viril confronto com *a nossa realidade nacional* de povo empobrecido, atrasado social e economicamente [...]” (Lourenço, 2016, p. 61, itálico do autor). Assim,

depois de um longo período vivendo sob os braços da escravidão através da colonização, em uma economia local basicamente agrária, pois Salazar e Marcello Caetano não investiam em progresso e tecnologias, Portugal não sabia como acompanhar os avanços econômicos mundiais após a revolução de 74. Com isso, o novo governo instaurado no país tinha que correr, nesse contexto, atrás do prejuízo de tantos anos de acomodação e de viver às custas apenas da exploração das colônias.

Na década de 70, Portugal experienciava um presente que ao mesmo tempo era futuro e passado. Ao buscarem se aproximar de uma identidade europeia, os lusitanos teriam que encarar o mais rápido possível um sistema liberal-capitalista para se encaixarem na organização econômica mundial. Muitos portugueses foram forçados a emigrar ante a miséria instalada e a taxa de analfabetismo era alta. Nesse contexto, o novo governo pós-revolução ainda teria que decidir sobre os “retornados”. Ou seja, com o fim da guerra colonial e a independência das colônias africanas, os portugueses que habitavam os países africanos tiveram que retornar à pátria, pobres e sem perspectivas de vida. Dessa maneira, o diálogo com o passado trazia aos lusitanos um conforto imaginário. A cultura portuguesa era conhecida por sempre estar sob os auspícios divinos. A nação portuguesa tinha sido conhecida mundialmente como missionária da palavra de Deus. Além disso, as conquistas marítimas jamais seriam esquecidas, pois estavam eternizadas na literatura nacional portuguesa. Tudo isso configuraria aos portugueses a alcunha de detentores de uma nobre raiz europeia.

Por outro viés, os portugueses não assumiram a sua realidade de nação parasita, atrasada e messiânica. A construção mítica de Portugal envenenou a consciência nacional. A imagem de um Portugal imperial retirou da percepção do coletivo ainda nos anos 70 a possibilidade de questionar e desmontar a nova engrenagem política que estava a se organizar pós-revolução. A ditadura estava encerrada afinal, no entanto, o sistema continuava em cima de valores anteriores e pior, assumindo ao mesmo tempo um sistema capitalista voraz no qual o país não tinha estrutura suficiente para acompanhá-lo ao lado dos demais países europeus. As palavras de Alves (2007, [s.p.]) asseveram a relação dos portugueses consigo mesmos,

rever criticamente a História é, sem dúvida, um trajeto que recebe especial atenção no panorama da poesia portuguesa contemporânea, já que Portugal vivenciou uma História quinhentista gloriosa e a traumática perda dessa imagem, criando-se um vazio de identidade que, no século XX, com o peso de cinquenta anos de ditadura, acentuou o pessimismo e a melancolia em relação a ser português.

Nos ensaios do já referido livro *O Labirinto da Saudade* é bem traçada essa questão problemática em torno da identidade mítica e perda do povo português. A forte crença em um passado imperialista, detentor de ricos tesouros, de terras mundo afora e de uma missão doutrinária forjada pelo próprio Deus, faz de Portugal, após a Revolução dos Cravos, um país que precisava com urgência olhar naquele momento com uma realidade crítica para eles mesmos. Embora, isto não tenha acontecido no geral.

A colonização de décadas, o acúmulo de riquezas advindo exclusivamente da exploração de outros países, em especial, dos africanos, a não abertura de Portugal para novas tecnologias europeias, a recusa de pedidos humanitários de formalizarem a independência dos países africanos, a falsa proposta de alargamento de uma comunidade lusófona que não existia no ultramar, pois o que os portugueses queriam eram as fortunas produzidas pelos colonizados em África e não tinham na verdade intenção nenhuma de expandirem a nação, acabaram por destruir a identidade de Portugal ante o mundo todo.

As produções literárias da década de 70 estavam cientes da necessidade da criação de novas narrativas para uma História falsamente mantida por ilusões consagradas há séculos pelos portugueses. Tratar a palavra poética de forma dessacralizada em ação dialógica com uma tradição nacional e ocidental é movimentar criticamente a roda artística de um país que estava preocupado nos anos 70 em se encaixar com a nova realidade capitalista de mercado editorial e não com o que eles eram, fizeram ou foram. O ato de publicar poesias não “corretamente” poéticas, isto é, não encaixadas na nova realidade política de Portugal ou seguindo ondas literárias, fez o nome de alguns novos escritores portugueses da década de 70, como Nuno Júdice, ser posto em outro lugar na cena literária portuguesa com holofotes apagados. O interesse de cruzar tempos remotos com o tempo contemporâneo, escrevendo poemas alongados e conteúdos poéticos irônicos, reflexivos, filosóficos, memorialísticos etc. e não compactuando com o mercado editorial, mas tentando entender a cultura que o fez poeta, levaram Júdice a uma categoria de autor à margem de seu tempo. Portanto, a recuperação de estéticas anteriores parecia não ser vendável. Importa refletir que estar à margem de algo não é necessariamente tratar de assuntos marginalizados pela sociedade ou ser engajado na política criticando o governo instaurado ou levantando bandeiras sobre minorias. No caso de Nuno Júdice, há uma desestabilização do centro normativo do mercado editorial, quando ele apresenta uma poética dialógica com o passado. Dessa forma, Nuno Júdice segue uma carreira poética solo praticamente sem constituir ou fazer parte de grupos literários. O entusiasmo

das ruas durante a Revolução dos Cravos não parece atingir o trabalho poético de Nuno Júdice. Ele decide caminhar pelas veredas da tradição da modernidade e da tradição ocidental. Muitos de seus poemas são memórias em estilhaços da cultura nacional portuguesa e ocidental. Ao seu modo, o poeta fortificou dentro dos conteúdos poéticos estados de melancolia, de pessimismo, de desajustamento, de distanciamento e de insubmissão ante os novos acontecimentos políticos e econômicos de Portugal.

Por outro viés, considera-se para o contexto da poesia portuguesa dos anos 70 tratar de poéticas distintas às de Nuno Júdice. Elas se estabeleceram com mais entusiasmo após a revolução dos Cravos, demonstrando tendências que ficaram mais conhecidas pelo público em geral por conter um material subversivo. Luís Miguel Nava, por exemplo, em seus *Ensaio Reunidos* aponta o escritor Ruy Belo como um dos influenciadores dos poetas setentistas que reivindicavam uma poética libertadora. Leia-se o seguinte excerto,

[...] a obra de Ruy Belo se tenha tornado importante para o entendimento de uma tendência que, a partir de meados da década de 70, começou a reivindicar uma poesia onde, sem preconceitos de qualquer espécie, e muito menos «poéticos», de novo fossem assumidos sentimentos, desejos e emoções (Nava, 2004, p. 73, destaque do autor).

Diante desse cenário, observa-se que parte da poesia da década de 70 tem um traço libertário no qual o sujeito poético retomou a fala que havia em seu interior e trouxe à superfície do verso os problemas íntimos e sociais que o rodeavam. Ruy Belo, por exemplo, foi um dos poetas que vocacionou a geração de 70 no trato da emocionalidade da expressão poética. Esta emoção era distinta daquela utilizada pela estética romântica. O homoerotismo, o corpo e as emoções íntimas antes rasuradas pelo aparelho da censura salazarista nas obras portuguesas estavam de volta sem intolerâncias e transmutadas nas imagens poéticas dos escritores de tendência libertária dos anos 70. A desenvoltura emotiva dos sujeitos nos poemas levou a caracterizá-los como sendo menos rebuscados estilisticamente. Enquanto isso, “[...] a subjetivação e o protagonismo do corpo entendem-se enquanto entrada no ‘terreno da experiência’ [...]” (Santos, 2014, p. 146).

Isto é, o olhar poético destinado para as sensações do corpo, a repulsa das pessoas em relação ao corpo transgressor da heteronormatividade e a contaminação emocional das vivências dominaram muitas expressões poéticas na década de 70. O corpo não era apenas um veículo para as experiências, mas se tornava o agente central, ou seja, era o próprio motor que substanciava a poesia. O tema do corpo se manifestava dentro da poética dos anos 70 com autonomia, liberdade e sem preconceitos de gênero. O discurso

poético transformava a experiência do corpo e as emoções em matérias palpáveis e mundanas para fora das espiritualidades das estéticas românticas. O discurso tentava se distanciar das máscaras retóricas da linguagem poética. Nota-se um trabalho com a subjetividade mais próxima do cotidiano no qual “os olhos do poeta que tornam a mirar o mundo e seu cotidiano já não têm por objetivo a imitação; estão, antes, imbuídos de um caráter pessoal, íntimo [...]” (Sasaki, 2013, p. 38).

Os poetas de 70 não se interessavam de tratar a realidade assim como os neorrealistas a apresentavam. Tampouco queriam esconder as suas subjetividades através de uma linguagem alógica como os escritores da década de 60 faziam. Afinal, após a Revolução de Abril as produções literárias não eram mais vigiadas pela censura salazarista e ganhavam mais liberdade comunicativa. Ademais, estar em contato com o mundo não era mais sinônimo de representação da realidade aos modos miméticos da arte. Importava sacudir a realidade das coisas através das experiências vividas. Por isso, enfatiza-se a afirmação que se tem estabelecido neste tópico 2.1 de que “as últimas décadas do século XX presenciaram o aparecimento de uma plêiade de poetas [...], mas que nem por isso deixaram de colaborar para que a época se distinguisse por um intenso labor criativo” (Moisés, 2013, p. 491-492). A pluralidade de autores na década de 70 foi formada por uma diversidade de tipos literários. Primeiro, àqueles de épocas predecessoras que continuaram no experimentalismo da linguagem. Segundo, havia outros com menos impacto na cena literária da época que mantiveram o seu caráter surrealista. Terceiro, acrescentam-se os poetas inovadores que trataram com desinibição temas controversos como o erotismo e a escatologia. Quarto, verificam-se poetas singulares sem engajamentos geracionais, mas distintos por uma poética à parte do que se perfilhava na sociedade portuguesa pós-revolução. Portanto, novos valores poéticos emergiam e a poesia portuguesa dos anos 70 não pode ser classificada de forma arbitrária. Afinal, eram muitas tendências que misturavam autores antigos com os novos talentos literários. Com isso, criou-se nessa década uma *outra* poesia em suas particularidades. O repertório dos estudos críticos realizados sobre a poesia portuguesa dos anos 70 em geral tem mostrado avaliações opositivas entre as poéticas de 60 e 70. Principalmente, o contraste das tendências poéticas entre elas. Cada uma ao seu modo, ambas dialogam com a tradição da modernidade. Ou seja, a década de 60 e a década de 70 portuguesas apresentam diálogos distintos com a tradição da modernidade.

Na década de 60, os poetas produziam os seus trabalhos ao estilo das vanguardas europeias. O foco estava na radicalidade do discurso poético. A construção

de uma linguagem distante da fala corriqueira na qual se rompia com a normatividade da língua e da gramática. Com isso, a produção literária da década de 60 se assemelhava aos manifestos vanguardistas do início do século XX que eliminavam a linearidade do discurso. Nas palavras de Rosa Maria Martelo (2006, p. 131-132), “[...] era novamente explorada a impessoalidade de uma poesia de teor abstractizante, e revalorizada a condição de autonomia do texto poético, tal como se procurava reavivar o poder de negação das vanguardas estéticas do início do século”. Em outras palavras, interessava negar a subjetividade para levar à superfície do poema o poder da palavra voltada para si mesma. Esta era uma das linhas de força dos poetas da década de 60. Salienta-se lembrar também que o modernismo do início do século XX rasurava as emoções do “eu” do romantismo e rejeitava o passado. Todas essas negações são verificadas nos poetas de 60 que buscavam uma inovação da poesia, sem subjetivismos. Importa mencionar que a criação poética para os modernistas não era mais um sinônimo de lirismo ou inspiração iluminada do poeta. Ela exigia um labor. E este voltar-se ao trabalho da palavra é recuperado pelos poetas da década de 60 que faziam uma espécie de artesanato linguístico nos poemas. Ressalta-se também que durante a modernidade o termo “ruptura” foi utilizado como regra estilística. A estética modernista fazia questão de impor esta ruptura com a estética romântica anterior. No entanto, nas décadas de 60 e de 70 a noção de ruptura não é retomada com tanto vigor como nos modernistas, mas é um tema problematizado. Nessas décadas citadas notam-se mais conexões e semelhanças com os elementos estéticos anteriores, isto é, com a tradição do modernismo. Não recorrendo a uma quebra brusca dos valores passados, mas apresentando intercessões críticas sobre as peculiaridades vanguardistas.

Ainda sobre a década de 60 nota-se que havia certa dificuldade de recepção dos leitores em relação às produções poéticas radicais dos escritores, pois não se compreendia o conteúdo poético explorado. Ele parecia-se com enigmas. Enquanto isso, na década de 70 houve um contato maior com o leitor. Isso ocorre com o uso de uma poética com linguagem inteligível e em certa medida mais linear. A proposta em recuperar o contato com o público, apontando para um mundo que teve o sentido estilhaçado pelo progresso capitalista, a cisão poética entre o espírito e a natureza sem recursos, as linguagens transcendentais ou abstratas e a desvalorização do poeta e do seu trabalho de escrever, passando a ser apenas um homem comum em meio aos barulhos da cidade, são alguns exemplos de temáticas retomadas por escritores dos anos 70, mas não todos. Seguindo as palavras de Martelo (2006, p. 133) ela afirma que,

[...] a partir de meados da década de 70 do século passado, a poesia portuguesa irá evoluir num sentido aparentemente diferente [...]. Reassumindo uma maior proximidade com o leitor, [...], evitando o risco de hermetismo e incorporando a linguagem quotidiana, [...] optando por uma formulação mais narrativa e pelo verso longo [...].

Ao utilizar um estilo próximo ao da tradição mais remota da modernidade, isto é, aos modos de Baudelaire, os poetas dos anos 70 se tornaram o reflexo de um devir de outrora. Portanto, enquanto os autores de 60 estavam ocupados na criação de uma nova língua poética, fechando o texto sobre si mesmo, em um estilo neovanguardista, os escritores da década de 70 dimensionaram o texto através de uma poética em prosa, colocando na superfície textual o sujeito poético em contato com o mundo. Assim como fez Baudelaire nos fins do século XIX. Em termos breves, a poética portuguesa de 60 se avizinha dos modos vanguardistas da tradição da modernidade e a poética portuguesa de 70 dialoga com o estilo da tradição mais remota da modernidade, isto é, com Baudelaire. Por isso, Martelo (2006, p. 139) endossa ainda mais que,

[...] a partir da década de 70 [...] tornar-se-á possível encontrar inúmeros exemplos de poemas que insistem no facto de a poesia constituir uma experiência essencialmente relacional que excede o poema e não coincide com ele: a narratividade, a atenção dada ao quotidiano urbano, articulada com a busca de um olhar capaz de o transfigurar e de lhe conferir espessura, a ênfase colocada na cumplicidade com o leitor [...].

Dentro desse contexto, ressalta-se mais uma vez a pluralidade dos estilos literários dos anos 70 e que nem toda produção feita nesta década em Portugal apresenta as características citadas por Martelo. Além disso, não é possível deixar de notar a diferenciação existente com a década precedente em relação ao trato do poema. A inovação da poética de 70 está em trazer poemas que não fiquem apenas na linguagem interior do próprio discurso poético. Os poemas excedem a estrutura normativa do poema tradicional ao trazerem versos que narram. É perceptível um alongamento dos versos e a narratividade se torna um recurso estilístico em conexão com o mundo para refletir sobre a criação poética. Com isso, a poesia dos anos 70 não se fecha nela mesma como a poesia dos anos 60. Ao contrário, há uma poética em prosa que ultrapassa e desdobra o olhar sobre o mundo. Nuno Júdice é um exemplo de poeta da década de 70 que utiliza versos hiperbólicos e longuíssimos, criando mundos justapostos em um único poema e ao mesmo tempo reflete sobre o ato criativo de poetar. Em relação às duas décadas em

estudo, Leonardo Sasaki (2013, p. 35, itálicos do autor) faz uma demarcação histórica importante para a crítica literária sobre a poesia portuguesa,

[...] dois marcos históricos assentados pela crítica quando se propõe a traçar um panorama da poesia portuguesa na segunda metade do século XX. O primeiro deles seria a década de 60, com a emergência da recolha *Poesia 61*; o segundo, a década de 70, relacionando-o – direta ou indiretamente – à Revolução de Abril e à publicação do *Cartucho*.

De modo geral, notam-se que os articulistas e estudiosos da poesia portuguesa tendem a tratar da década de 60 antes mesmo de pontuar as linhas de forças literárias que preponderaram nos anos 70. Ambas as décadas possuem momentos históricos de grande relevância para a produção poética portuguesa. Não só porque se diferenciam, mas pelo fato de possuírem algumas semelhanças. Um exemplo de correspondência se refere à ideia de recuperação de uma tradição da modernidade, cada década ao seu modo, como fora apontado neste tópico 2.1. Além disso, no quesito do conteúdo dos poemas é importante notificar mais uma semelhança: as duas décadas trabalharam com o recurso da intertextualidade. Ela aparecia através de diálogos com outros autores, obras ou diferentes artes. Embora este fator não tenha sido demonstrado até o momento no presente tópico 2.1. Mais adiante nesta tese, no tópico 3.1 do capítulo dois, essa noção de intertextualidade é trabalhada com profundidade. Importa mesmo nesta hora destacar que boa parte da crítica portuguesa busca comparar os anos 60 e os anos 70 como meio de esclarecer tensões e semelhanças literárias no cenário português da segunda metade do século XX. Diante dessa perspectiva, nota-se de forma geral a demarcação de uma fronteira estética contemporânea em Portugal na qual se vigora a ideia particular de cada década, 60 e 70, de recuperar uma tradição da modernidade.

Tem-se garantido ao longo deste tópico 2.1 que o escritor Nuno Júdice se revela à margem dentro da quantidade de novos poetas da década de 70 em Portugal. Ele se difere da cena literária, pois está ausente dos agrupamentos artísticos e segue a sua carreira tangenciando-os. Embora tenha feito parte de coletâneas com alguns colegas da época, isso não significava a aderência a determinadas propostas literárias. Em 1972, aos 23 anos de idade, estreia com a obra de poesia *A Noção de Poema*. Ao longo dos anos 70, o conteúdo dos poemas de Júdice apresentavam temas bem diversos daqueles que estavam a se exibir dentro das tendências contemporâneas. Importa mencionar os autores que fizeram parte do *Grupo Cartucho* nos anos 70 como contraponto à poética de Nuno Júdice. Enquanto *Cartucho* estava interessado, por exemplo, em enaltecer um corpo

erótico, Nuno Júdice explorava outras dimensões do corpo transformando-o numa espécie de laboratório de escrita.

De acordo com Edgard Pereira (1998, p. 125, itálico e parênteses do autor), “o grupo revelado em *Cartucho* (Lisboa, 1976), com o acréscimo de Luís Miguel Nava e Al Berto, compõe uma das mais expressivas gerações de poetas portugueses contemporâneos [...]”. Em geral, percebem-se nos estudiosos recolhidos, que tratam em específico do contexto da poesia portuguesa contemporânea dos anos 70, uma tentativa de esboçar alguma geração formada por poetas na época. Os grupos de poetas mais articulados nem sempre constituíam um movimento literário mais robusto. Nota-se pela citação de Pereira que há uma aderência de escritores à parte trabalhando ao lado de um determinado grupo dos anos 70. Isso ocorre, pois alguns contemporâneos ao grupo *Cartucho*, por exemplo, apresentavam traços poéticos comuns, como Nava e Al Berto. A publicação de *Cartucho* na década de 70 foi arquitetada por quatro poetas principais: Antônio Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. Os nomes de Luís Miguel Nava e Al Berto se somam aos do grupo *Cartucho* por trabalharem com uma poesia de cunho sensual e homoerótica. Ressalta-se que temas subversivos tendem a ter uma fixação midiática de repulsa ou uma aprovação diante da manifestação da liberdade de expressão individual ou resultam na formação de um coletivo minoritário na sociedade. A compreensão de Pereira sobre outros poetas contemporâneos se aproximarem da força expressiva do grupo *Cartucho* continua ao afirmar que “[...] o que os aproxima constitui a noção de poesia ligada à experiência e seu relato, bem como a recusa à fragmentação textual e à ocultação do sujeito, marcas da poesia dos anos 60 (*Poesia 61* e *Poesia Experimental*)” (Pereira, 1998, p. 125, itálico e parênteses do autor). Para contextualizar a poesia produzida nos anos 70 em Portugal, verifica-se mais uma vez entre os estudiosos o constante recurso à comparação com as gerações anteriores. Na década de 70 os escritores do grupo *Cartucho* e aqueles que foram aliados a ele se destacavam pelas formas contrárias de composição formuladas nos anos 60. Os poetas dos anos 70 em destaque estavam em busca de expressar os próprios desejos íntimos vivenciados por um contexto político novo, isto é, o da liberdade adquirida com a Revolução dos Cravos em 1974.

O trato com a arte poética de relatar incorporou o uso da narração nos poemas. Em outras palavras, a geração dos anos 70 considerava a narração poética um estilo literário inovador de se fazer poesia combinando as vivências de si, do corpo e da sexualidade. Com isso, a recuperação da subjetividade, do emprego do “eu” retornava

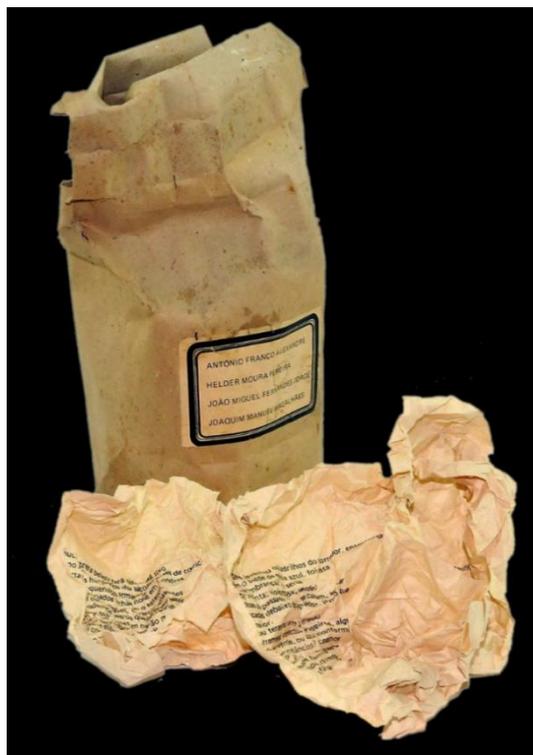
articulada a uma narratividade do verso. Se antes, na década de 60, a proposta era recortar sintaxes, desestabilizando os períodos frasais dos versos, dar impessoalidade à poesia ou transformar em objetos visuais artísticos palavras avulsas, a década de 70 foi marcada por inverter os valores poéticos anteriores provocando vertiginosas narrações na feitura de seus poemas. Ademais, sobre a nova subjetividade dos anos 70, Pereira (1998, p. 128) aponta que “articulada à pulsão erótica, a escrita poética deixa de ser a expressão de um sujeito concreto e coerente para ser o lugar da circulação da sintaxe da pele [...]”.

Importa refletir que os escritores da geração *Cartucho* estabelecem a subjetividade de um sujeito poético não pautado em um “eu” absoluto. Eles amplificam o sujeito do poema através de uma gramática do erotismo plasmada no discurso do verso. A interlocução com mais sujeitos é possível e se estabelece um lugar de contato corpóreo no poema com outro(s). A personalidade poética nos poemas do grupo *Cartucho* constitui um instinto erótico. Ele é trabalhado a partir de uma poesia narrativa. O discurso não passa por uma rigidez linguística de composição como eram os poemas das gerações da década de 60. Ao transferir para os versos reflexões íntimas, desejos e experiências próprias, os poetas de *Cartucho* conseguem trazer às imagens poéticas diferentes nuances e intensidades em torno do corpo.

Libertos para escreverem o que bem quisessem e “superada a fase de contestação e resistência ao fascismo, os poetas vivem a ilusão inicial de pertencerem a uma sociedade desprovida dos traços selvagens comuns à civilização contemporânea [...]” (Pereira, 1998, p. 130). O grupo *Cartucho* surgia em 1976, isto é, somente após dois anos da Revolução dos Cravos em 1974. Em relação à resistência, as gerações da década de 60 ficaram conhecidas por tentarem criptografar através da fragmentação sintática dos versos denúncias políticas contra o sistema político da ditadura e os anseios eróticos também. Caso os escritores de 60 fossem explícitos em seus escritos poderiam ser alvos da polícia da censura.

Na década de 70 tentou-se buscar a superação dos dilemas políticos através de novas perspectivas principalmente após a revolução metropolitana de 1974. Uma maior abertura para as temáticas eróticas nos poemas dos anos 70 foi explorada como forma de exorcizar as décadas de recalque da ditadura portuguesa e da sociedade conformista. No entanto, havia uma ilusão de que a mudança política em Portugal sanaria os desconfortos civis produzidos pela economia liberal contemporânea do capitalismo. Uma oportunidade de afrontar os valores capitalistas pode ser ilustrada pela maneira como *Cartucho* apresentou o seu não livro.

Figura 1 – Edição artesanal de *Cartucho*



Fonte: Alexandre; Jorge; Magalhães; Pereira (1976).
Retirado de *In-Libris* (2022, online).

Na imagem notam-se os poemas amarrutados dos escritores de *Cartucho*. Eles eram amassados como bolas de papel, ensacados no cartucho de mercearia e desamassados na hora que o leitor queria lê-los. Na parte externa do objeto não livro havia apenas uma etiqueta estampando os nomes dos quatro poetas do grupo. A subversão do material utilizado e do conteúdo erótico dos poemas enaltece a perplexidade dos leitores e da crítica da época nos anos 70 em um Portugal ainda recentemente liberto da censura do regime fascista de Marcello Caetano. De fato, o material não ficaria despercebido pelas mãos e pelos olhos da crítica de poesia da época “[...] furtar-se à manipulação da crítica também não deve ser o propósito *daquilo*, pois a crítica mais não terá do que abrir o cartucho e debruçar-se literariamente sobre textos de *discurso* [...]” (Brandão, 1976, p. 91, itálico da autora). A crítica e poetisa Fiama Hasse Paes Brandão nesta citação utilizou o termo “*daquilo*” para nomear a publicação artesanal de 1976 de *Cartucho*. Ressalta-se que ela fazia parte da *Poesia 61* – geração precedente de poetas e que agora estava a exercer o papel de crítica escrevendo sobre uma nova poesia/geração pertencente à década de 70. O objeto, cartucho de mercearia, que carregava poemas amassados em seu interior seriam formas de transgredir a comercialização editorial capitalista do objeto-livro. A

ação inovadora dos quatro poetas de *Cartucho* de montar um objeto não livro que transportasse os poemas tinha mais um viés lúdico contra o consumo capitalista do que uma provocação *tête-à-tête* com a crítica literária portuguesa vigente. Nesse sentido, de acordo com Brandão, a crítica só faria o esforço manual de abrir “aquilo” e desamassar os papéis para ter acesso à leitura dos poemas. Entrementes, seguindo para os finais dos anos 70, incluindo em separado a este período da década as publicações de obras solo de alguns poetas integrantes de *Cartucho*, notaram-se que os temas do erotismo e do corpo se anunciavam na verdade desde a década de 60. No entanto, os temas do corpo se tornaram evidentes de forma mais protuberante na cena literária da década de 70 após a revolução,

a partir de 1979 (ano em que são lançados três importantes títulos poéticos – *Películas*, de Luís Miguel Nava, *Os objectos principais*, de António Franco Alexandre e *Entre o deserto e a vertigem*, de Helder Moura Pereira), observa-se um discurso poético de nomeação do corpo (já visível em *Poesia 61*, só que agora de forma ostensiva) e do erotismo [...]” (Pereira, 1998, p. 133, itálicos do autor).

Diante do exposto, retoma-se a afirmativa disposta outrora neste tópico 2.1 de que o grupo *Poesia 61* tinha como uma das suas principais propostas de composição poética a ocultação do sujeito. Com isso, percebe-se pela citação acima que a maneira como este grupo tratava a questão do corpo, escondendo o “eu” do discurso, se diferencia do tratamento dado pelos escritores da década de 70. A amplificação do sujeito poético sobre o corpo em sua dimensão erótica pelos poetas de 70 foi notória em decorrência da abertura política em Portugal. Esse cenário foi impulsionado pelos acontecimentos em outros países da Europa e nos Estados Unidos como, por exemplo, os estudos de Foucault sobre sexualidade, os estudos feministas que começavam a ser instaurados nas universidades, os novos métodos contraceptivos surgindo e os estudos de gênero se fortalecendo. Pode-se dizer que enquanto a geração de 60 em Portugal tratava de um corpo-oprimido mais intimista, a geração de 70 ousava ao abordar desejos íntimos sigilosos e proibidos sob a ótica da sexualidade abertamente homoerótica.

Por tudo exposto, “[...] a dificuldade, por parte da crítica, de integrar as últimas décadas do século vinte numa narrativa que não denigra o contemporâneo é amplificada pela tempestuosidade e pelos impasses da década de 1970 que afectam decisivamente a cena literária” (Santos, 2014, p. 139). A década de 70 como se tem evidenciado nesta tese foi marcada por recuperar a tradição mais remota da modernidade. A vanguarda surrealista, por exemplo, em Portugal mesmo tendo ocorrido de forma

tardia, após a Segunda Guerra Mundial, não continuou fortemente na década de 70. A geração *Cartucho* embora tenha produzido um artefato não livro, que continha poemas amassados em um flerte com o dadaísmo, não se configurou como um movimento literário, mas ainda conseguiu causar inquietude ao ironizar com o objeto criado a publicação capitalista do mercado editorial vigente.

Nos anos 70, os portugueses tiveram a oportunidade de se verem livres de um sistema opressor. Politicamente claudicantes não sabiam ainda muito bem como lidar com a nova realidade social pós-Revolução dos Cravos e o consumo desenfreado do mercado massificador existente nos demais países (Lourenço, 2016). A tensão entre o mundo capitalista de economia liberal e a cultura portuguesa alicerçada por profundas tradições se tornou um dos vários impasses da década de 70. Além disso, a profusão de diversos autores diferentes uns dos outros sem grandes engajamentos em movimentos artísticos, trouxe para a década de 70 escritores difíceis de categorizar. Muitos poetas de gerações precedentes como dito neste tópico 2.1 continuaram a produzir nos anos 70. O caráter híbrido e a multiplicidade de propósitos nas obras dos escritores dos anos 70 fazem da crítica literária um meio mais flexível e menos formal no trato dessa tempestade contemporânea. A flexibilidade da crítica se formou cada vez mais sob as interrogações dos próprios autores dentro de suas literaturas autorais. Na década de 70, os escritores-críticos estavam se mostrando através de carreiras individualistas, tomando rumos próprios e dessacralizando a escrita literária. Alguns não sendo partidários nem dos tempos remotos, nem dos hodiernos, mas hibridizando temporalidades e estéticas.

Nesta tese, enfatiza-se Nuno Júdice como exemplo de escritor que hibridizou a categoria tempo em favor de suas práticas poéticas sem ligação mais acentuada com as questões sociopolítico-urbanas da época. Por isso, após este tópico 2.1 percorrer um breve panorama sobre o contexto geral da poesia portuguesa nos anos 70 e as suas características, este estudo vai se direcionar para os comentadores da poética de Nuno Júdice. Em específico sobre a crítica produzida sobre os livros de poesia do autor publicados na década de 70, pois provocaram incômodos. Afinal, o autor referido parecia caminhar por uma estética oposta àquela de seus contemporâneos.

2.2 Estado da arte sobre a poesia de Nuno Júdice dos anos 70

Neste tópico discorre-se sobre os debates realizados em torno das sete obras de poesia de Nuno Júdice² publicadas na década de 70. Nascido em 29 de abril de 1949, na vila de Mexilhoeira Grande, no município de Portimão em Portugal, o autor, ao longo de sua carreira, tem apresentado diversas obras literárias, incluindo livros de não ficção. Isso é percebido pela quantidade de gêneros trabalhados pelo autor: romances, contos, poesias, traduções, antologias, crônicas, ensaios e peças teatrais.

Nuno Júdice foi professor universitário na Universidade de Lisboa. Recebeu vários prêmios literários nacionais e internacionais, entre os quais: Pen Clube (1985), Prémio D. Dinis da Fundação da Casa de Mateus (1990), da Associação Portuguesa de Escritores (1995), Bordalo da Casa da Imprensa (1999), Cesário Verde e Ana Hatherly (2003) e Fernando Namora (2004). Em 2009, o escritor assume a direção da revista *Colóquio-Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian. Continuando nesta função até o presente momento, 2023.

Em 2013, o autor foi distinguido com o XXII Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana (Espanha); em 2014, com o Prémio de Poesia Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval (México); em 2015, com o Prémio Argana de Poesia, da Maison de la Poésie de Marrocos e o Prémio Literário Fundação Inês de Castro – Tributo de Consagração; em 2016, com o El Ojo Crítico Iberoamericano de Radio Nacional de Espanha; em 2018, conquistou o Prémio Rosalía de Castro do Pen Clube Galego; e, recentemente, em março de 2023, foi galardoado com Prémio Ignacio Rodriguez Galván (México) pelo conjunto de sua obra.

As discussões recolhidas para este tópico 2.2 tiveram como base escritos críticos de resenhistas portugueses da época. Uma entrevista dada pelo autor nos anos 70 também foi utilizada, pois ele mesmo debate sobre a sua própria poesia. Além disso, foram analisados comentários feitos fora de Portugal, registrados depois dos anos 70, mas falando a respeito da carreira inicial de Nuno Júdice com relevante importância para o meio crítico literário. Estes comentários foram tecidos por Ida Alves (2000; 2001; 2011) e examinados neste estudo de forma analítica. Além do mais, consta a descoberta de uma lacuna sobre a última obra dos anos 70 de Nuno Júdice intitulada *O Corte na Ênfase*, na qual se discute o seu ostracismo em relação às demais publicações do poeta.

² As sete obras estão elencadas por título em uma tabela mais adiante nesta seção 2.2.

Nuno Júdice é um escritor que diverge da linguagem poética dos seus contemporâneos e dos da década precedente. Enquanto muitos se envolviam com vigor nas mudanças políticas da década de 70, o autor em paralelo escrevia poucos poemas com teor político. Afirma-se que o poeta utilizou apenas alusões que incluíam cenas de guerra ou inferindo de maneira indireta pensamentos de esquerda. Dois exemplos de divergência buscando instaurar uma nova poética dissociada do engajamento político ou refletindo sobre temas universais como a morte, podem ser conferidos nos poemas ³: a) “Teoria Geral do Poema” (IA, 1974, p. 25-26; anexo A, p. 169) pertencente ao quarto livro dos anos 70 de Nuno Júdice intitulado *As Inumeráveis Águas* e b) “Continuação e Morte” (BEL, 1976, p. 14; anexo B, p. 171) integrando o sexto livro do autor publicado nos anos 70 e denominado *Nos Braços da Exígua Luz*. De modo geral, no primeiro poema indicado percebe-se a insurreição de um poeta contra as teorias estéticas pretéritas e a persistência de fundar uma própria poética. No segundo exemplo, o texto poético menciona o avanço de uma doença, os preparativos que antecedem a morte de alguém e a continuação da vida com a mudança das estações do ano.

Dentro dessa linha de raciocínio, mas caminhando por outro viés, nota-se que Nuno Júdice apresenta alguma convergência com a estética dos escritores da década de 60 apenas em uma questão. Ela corresponde à ideia de fazer do poetar um trabalho advindo do labor e não da inspiração. Diante disso, reforça-se que as divergências são mantidas em relação ao trato com a linguagem. Esta se mostra diferente, pois se distingue pela singularidade. Nuno Júdice preza por um discurso retórico e os escritores da década de 60 possuem uma poética mais enxuta. Dentro desse contexto salienta-se ainda o esforço de críticos pós-anos 70 em aproximar Nuno Júdice de algum poeta contemporâneo seu no quesito da linguagem. Por exemplo, certos comentadores chegam a deixar implícito a existência de um surrealismo aos modos de Herberto Helder. Contudo o que Nuno Júdice nos apresenta é uma “imposição” diferenciada da linguagem poética. Nesse sentido, ele demonstra a sua capacidade de encontrar uma voz singular em divergência das demais de sua época. A acidez de Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 263), contemporâneo de Nuno Júdice, escarnece dos valores artísticos da poesia do escritor,

Nuno Júdice [...] entre um mau gosto talvez procurado, uma intensificação da tradição gótica, um discurso a que descobriram

³ Tanto os títulos dos poemas referidos como os trechos de poemas utilizados no decorrer deste tópico 1.2 podem ser consultados na íntegra nos anexos desta tese.

íntimas relações com o romantismo e uma vocação narrativa dos mais expletivos pântanos internos, ele usa o lugar-comum, a viagem alucinada e a magnificência verbal como, na linha de Herberto Helder, não seria fácil persistir.

Embora Herberto Helder seja um dos grandes poetas portugueses do século XX reconhecido pela crítica literária, não é probo associar que o seu estilo foi imitado ou seguido por Nuno Júdice. A radicalidade da experiência surrealista de Herberto Helder, por exemplo, é uma coisa completamente diferente das tendências oníricas utilizadas nos poemas de Nuno Júdice. O cosmos de Nuno Júdice se assemelha muito mais ao universo criado pelos poetas do *fin du siècle*. Ou seja, notam-se elementos do horror, da morte, do sonho-pesadelo, da loucura etc. como traços de interesse em sua poética. Acrescente-se a isso o fato de Nuno Júdice incorporar outras leituras da tradição literária para a feitura de seu trabalho literário. Nesse sentido, verificam-se vestígios não só do simbolismo-decadentismo, mas há predomínios do classicismo, do barroco e do romantismo. Assim, ao manter predominantemente contato com estéticas precedentes, Nuno Júdice diverge do estilo surrealista da poesia de Herberto Helder. Embora se percebam na poesia judiciana um apelo aos sentidos que perturbam a mente e o raciocínio lógico, assim como ocorre em Herberto Helder, eles são administrados de forma diferente daqueles trabalhados por um senso surreal. Nuno Júdice apresenta uma dimensão poética narrativa e simbólica desconfortantes. Se existe algum apego pelo mau gosto na composição do poeta, como Magalhães (1981) afirma na citação acima, esta adjetivação poderia ser trocada pelo termo “inquietação”. Afinal, a poesia não é uma arte feita somente para escrever o que é belo. Nuno Júdice está longe de oferecer para os leitores um bálsamo em sua poética. Ela é repleta de desassossegos, ranhuras e sinuosidades.

Ao contrário da comparação feita por Magalhães (1981), Alves opta por pontuar a especificidade da poética dos anos 70 de Nuno Júdice que transitava no desvio do que estava a ser feito pela cena literária da época. Ela afirma que o poeta “[...] se diferencia dos seus companheiros de década pela dicção lírica assumida e por um contínuo trabalho crítico próprio à sua atuação acadêmica [...]” (Alves, 2011, p. 290).

Nessa direção, fortifica-se a ideia de que a linguagem poética de Nuno Júdice se destaca por uma estranheza em relação à produção de seus contemporâneos. Principalmente no que tange ao uso da palavra. O poeta traz uma escrita retórica com versos extensos. Enquanto os seus pares estavam envoltos pelo fortalecimento de suas estéticas pretéritas experimentalistas no enxugamento da palavra ou usando uma linguagem mais próxima do cotidiano ou da política. Em outras palavras, Nuno Júdice

apresenta uma espécie de retórica “livre”, mas com certo resgate do modelo da retórica tradicional. Ele utiliza como prioridade a ferramenta da liberdade associando-a à arte antiga da eloquência. Leia-se como exemplo o trecho do poema “O Movimento do Contorno” da obra *As Inumeráveis Águas* de 1974: “Eis-me,/ o olhar/ a abrir-se a um gesto de ardósia,/ de ombros gastos à tua ânsia,/ ó fêmea,/ como se a terra cravasse os dedos em ti,/ mais próxima têtpora” (IA, 1974, p. 15; anexo C, p. 172). O poeta faz uso da retórica subsidiando ornamentos. “Eis-me” é uma expressão bastante encontrada na Bíblia. A voz lírica quer deixar clara a sua apresentação/chegada mais próxima a alguém, ao leitor talvez ou à amada. O uso de palavras “apoéticas”, tais como: “ardósia” e “têtpora” evidencia o gosto do autor por vocábulos invulgares. Ao explorar a “arte da palavra” (retórica) como operadora de uma linguagem com estilo singular, o escritor não se prende a manuais clássicos. Por isso, a sua retórica é livre. Mais à frente, os aspectos da retórica e da extensão de seus poemas são analisados.

O escritor se mostra divergente em relação aos demais autores por construir poemas com cenários sobrepostos. Acompanhar um poema de Nuno Júdice é passear por fios narrativos que nem sempre estão no mesmo plano de cena. Muitas vezes nota-se uma reviravolta daquilo que se estava a narrar no poema em direção a outras questões que versem sobre a criação da arte de poetar, por exemplo. Talvez não haja um estranhamento deste assunto da criação literária em seus poemas, pois Nuno Júdice atuou durante anos como professor de literatura na Universidade Nova de Lisboa. Nesse sentido, importa lembrar que uma das funções da área acadêmica literária se direciona para o trabalho crítico de compreensão do processo poético.

Pela exposição feita até agora, importa ratificar mais uma vez que os contemporâneos a Nuno Júdice estavam mais ocupados com questões sociais ou experimentalistas. Alguns na linha da subversão, outros seguindo os feminismos vigentes e os da década anterior continuando nos anos 70 com os seus trabalhos de depuração da linguagem. Percebe-se com isso que o trabalho inicial de Nuno Júdice surgia de certa forma isolado daquilo que se estava a apresentar na cena literária dos anos 70. Embora ele tenha feito parcerias em revistas literárias com alguns pares, mas cada um apresentando em separado os seus constructos poéticos.

Seguindo nessa linha de raciocínio, Nuno Júdice rompe com os modelos poéticos dos anos 60 ao recorrer à ferramenta da prosa na construção do poema e ao trazer para a superfície da poesia a figura esquecida do poeta como profissional/artista da palavra. De acordo com Fernando J. B. Martinho (1977, p. 78, destaque do autor), “a

revalorização do papel do poeta traz consigo o regresso de conceitos como o de «génio» ou o do «Autor» [...] que julgáramos definitivamente banidos pela austeridade antidiscursivista dos anos 60. [...] Há uma entrega à imaginação, ao delírio [...]”. Regressar à importância do poeta, ver este profissional das letras em uma dimensão mítica como o profeta, o alucinado, isto é, aquele que detém o sagrado da palavra, vai na contramão dos propósitos de rasura do sujeito da década de 60 cuja personalidade desaparecia no poema. O discurso apresentado nos poemas de Nuno Júdice gira em torno da instabilidade entre a memória do “eu” e o reconhecimento/afastamento do mundo externo. O carácter inseguro das ideias contido nos poemas de Nuno Júdice permite a voz poética se alongar em extensas reflexões que operam sobre o imaginado, a loucura, a vida e a própria organização do texto poético. O autor em seus poemas produz sutis ironias às regras instituídas por uma cultura lírica tradicional. Ele busca na liberdade dos sentidos uma indagação teórica que permita reformular o significado do texto poético. Afinal, a poesia fora compartimentada em diferentes normas no decorrer das estéticas precedentes.

Boa parte dos movimentos literários apresenta as suas fixações temáticas ou estruturas a serem seguidas para que a fórmula poética implementada funcione e seja seguida pela época. No entanto, Nuno Júdice caminha na contramão das fórmulas líricas canônicas e traz as próprias inquietações sobre a artificialidade das técnicas usadas ao longo das tradições literárias. Os poemas do autor são compostos por interrogações de ampla complexidade, negando tudo aquilo que traga uma definição ou um conforto no processo de leitura. A flutuação e a inconstância da matéria nos poemas são regidas pela linguagem do poeta-louco-gênio que delira com a liberdade na exposição do seu pensamento.

Formular poemas sobre o que é um poema parece ser uma das preocupações da poética de Nuno Júdice. A montagem do texto prescreve poemas destinados para uma “vida textual”. A relação com a vida externa é problemática, pois para se ter uma vida dentro do texto era necessário se desviar da vida real – existente na exterioridade. Mais à frente neste tópico 2.2, o atrito entre o mundo poético e o universo pragmático retorna à baila da discussão. O poeta chega a construir, dessa maneira, uma outra linguagem, diferente das que vigoravam na própria década de 70. Isto é, Nuno Júdice além de se distanciar de qualquer possibilidade de engajamento da escrita, forja poemas maculados pelo longo discurso e pela reflexão filosófica. Desde o primeiro livro de poesia do autor, *A Noção de Poema*, há uma discrepância de valores em relação aos seus contemporâneos,

«A Noção de Poema» era um livro com um duplo propósito. Era por um lado um manifesto, e por outro uma tentativa de desligar o poema de tudo o que lhe fosse exterior. [...] A parte mais substancial do livro, vista hoje, talvez se desprendesse já desse objetivo programático (Júdice, 1989, p. 12, destaque do entrevistador).

Nesse sentido, mesmo apresentando uma estrutura discursiva distinta de seus pares, a produção do verso em Nuno Júdice está associada a um trabalho mental rigoroso, isto é, do cérebro acima do coração. O labor em torno da composição anuncia-se nos próprios poemas como objetivo comum a ser trabalhado. Os poetas precedentes a Nuno Júdice tinham preocupação, como foi dito mais acima, com o trabalho de poetar também. Ambos convergem nesta mesma ideia de trabalhar o poema a partir de uma prática árdua e racional. Nesse aspecto, de acordo com a citação, compreende-se que com o passar dos anos, a primeira obra de Nuno Júdice, *A Noção de Poema*, já não era mais interpretada tendo em seu cerne a possibilidade de uma manifestação contra algum grupo ou geração que fosse. O objetivo do livro não era se apresentar contrário a uma estética, mas fundar uma nova ordem poética sobre a poesia.

Em outras palavras, mesmo desejando um poema para dentro de uma interioridade criada, desligando “o poema de tudo o que lhe fosse exterior” (Júdice, 1989, p. 12), o autor utilizou da matéria do real como meio de referencialidade, indagação ou ironia de sua produção literária. Ele embarca em paisagens, memórias, pinturas, ficções, personagens históricas etc. para que o poema tenha contato com algo do mundo externo. Nesse sentido, a exterioridade está associada ao próprio fazer poético. O poeta inicia muitos poemas com algum fator prosaico e, em seguida, se estende por camadas complexas difíceis de concatenar em uma linha sequencial de raciocínio. Durante a leitura há um emaranhado de imagens na extensão do poema cujo fio da meada se perde em um jogo de pequenas narrativas e construções frasais inquietantes.

O autor adota uma estrutura de alongamento dos versos. A versificação utilizada por Nuno Júdice não é regida por normas. A contagem das sílabas se mostra irregular. Os versos não se preocupam com a métrica, configuram-se em versos livres. Cada verso apresenta um número distinto de sílabas. Há poemas com mais de quinze sílabas poéticas e outros com apenas duas sílabas. Os poemas, em geral, estão marcados pelo recurso ao *enjambement*. Vários versos terminam sempre com uma pausa em discordância com a sintaxe. No verso seguinte a compreensão do sintagma é realizada ou outro *enjambement* se firma. Deixando as estrofes flutuantes e jogando com a expectativa do leitor sobre o que virá depois da pausa feita. Além disso, importa mencionar que os

poemas em prosa abundam na poética de Nuno Júdice. Eles lhes conferem curtas e intrigantes histórias. Seguem dois trechos de poemas distintos de duas obras diferentes para a visualização da irregularidade citada:

[...]
 Pa/ra e/xis/tir/ o /po/e/ma/ pre/ci/sa/ri/a o/po/e/ta/ pois/ de in/te/li/gen/te
 in/sen/si/bi/li/da/de/, de/ não/ ce/der,/ de/ con/ter/ a/ ca/da ins/tan/te
 [as/ su/as⁴

[...] (NP, 1972, p. 49, destaques nossos).

[...]
 as/ **a**/ves
 pa/ssa/vam/ em/ si/**lên**/cio
 a/nun/ci/**an**/do
 o in/**ver**/no
 no/ bol/so/ do/ ca/**sa**/co (CE, 1978, [s.p.], destaques nossos).

O primeiro excerto é do poema “Os Modos Desconhecidos de Ser” (anexo D, p. 173) da obra *A Noção de Poema* de 1972. Ele apresenta dois versos: o primeiro com vinte e duas sílabas poéticas e o segundo com vinte e uma. Os negritos correspondem às sílabas tônicas. Utilizou-se o símbolo gráfico (/) para balizar a escansão feita. No segundo trecho, retirado do poema “Fragmento de Carta” (anexo E, p. 176), da sétima obra de poesia do autor publicada em 1978 e denominada *O Corte na Ênfase*, notam-se que o v. 1 e o v. 4 são dissílabos. Os v. 2 e v. 5 contêm seis sílabas poéticas. Enquanto isso, o v. 3 tem quatro sílabas.

Nesse aspecto, a maioria dos poemas de Nuno Júdice é formada por estrofes polimétricas. A estrutura em estrofes é pouco utilizada quando o poeta compõe poemas narrativos. O formato passa a ser outro nestes casos. A estrutura se apresenta na página numa espécie de bloco com frases contínuas. Ressalta-se que nas passagens acima o uso do *enjambement* é persistente, assim como em toda a obra poética do autor nos anos 70.

Na década de 70, sabe-se que Nuno Júdice publica um conjunto de sete livros de poesia, como se tem buscado explorar ao longo deste tópico 2.2: *A Noção de Poema* (1972), *O Pavão Sonoro* (1972), *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973), *As Inumeráveis Águas* (1974), *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), *Nos Braços da Exígua Luz* (1976) e *O Corte na Ênfase* (1978). Importa mencionar a existência

⁴ Neste trabalho optou-se por seguir a tipografia espacial do poema encontrada na obra. Dessa forma, o uso do colchete utilizado pelo autor será mantido. Quando não há espaço suficiente na linha do verso, utiliza-se o colchete para demarcar a continuação do verso. Muitos editores recorrem a este recurso. Seria interessante ter acesso aos manuscritos do poeta para saber se o uso do sinal gráfico (colchete) foi uma opção do escritor ou não.

de outros poemas do autor lançados nos fins dos anos 60, que demarcaram uma estreia preliminar do poeta, isto é, antes mesmo do lançamento “mais” oficial, diga-se assim, em 1972 do livro *A Noção de Poema*. Alguns registros precedentes escritos ao da publicação de seu primeiro livro foram constatados no suplemento *Juvenil* pertencente ao jornal *Diário de Lisboa* e em outros suportes como, por exemplo, *Crítica* e *O Tempo e O Modo*. Neste último periódico, Nuno Júdice colaborou com poemas e textos críticos entre 1969 e 1973. De acordo com Alves (2011, p. 293), sobre os livros da década de 70 de Nuno Júdice, verificou-se que “progressivamente, nesse primeiro conjunto de livros, o poeta passou a exercer um maior controle sobre o verso, em termos de extensão e excesso imagético, fixando a atenção na realização do lirismo e suas questões”.

Nesse sentido, a marca da extensão, isto é, do comprimento dos versos, como visto mais acima nas escansões, se mostra com variações. Dessa forma, se a variação for entendida como controle, palavra usada na citação de Alves, sim, Nuno Júdice exerce de fato controle sobre o verso. Já em relação ao “excesso” de imagens nota-se que somente nos últimos livros de poesia dos anos 70, Nuno Júdice encolhe mais o tamanho dos versos. Com isso, as camadas imagéticas antes sobrepostas nos poemas se tornam mais enxutas. Ainda sobre o aspecto da variação nos versos percebe-se, por exemplo, que um único poema pode conter de três a quatro páginas e outros aparecem como apenas um longo parágrafo. Raros são os poemas que assumem a estrutura visual de uma estrofe tradicionalmente lírica. Na verdade, a grande maioria dos versos está em fragmentos. Ao longo do processo poético de Nuno Júdice constata-se um olhar cada vez mais direcionado para a problematização do ato de criar poesia. Ao problematizar, o poeta reflete e ao refletir acaba-se por construir versos fragmentados para acompanhar o movimento do pensamento e da construção das imagens poéticas. Muitos poemas passam a se posicionar em relação ao próprio fenômeno poético.

Durante a pesquisa qualitativa documental realizada, isto é, tendo como fonte os livros em si do autor, importa destacar que as obras de poesia publicadas nos anos 70 apresentam, cada uma delas, uma quantidade específica de títulos. Para a produção da tabela abaixo foram contabilizados os poemas, isto é, um a um em cada livro. Os anos das edições utilizadas estão descritos na tabela. Não foram revisitadas, para esta pesquisa, as coletâneas publicadas pelo autor, após os anos 70, que compreendem alguns dos títulos analisados. Priorizaram-se os livros em suas individualidades. Dessa forma, houve a preferência de manusear as obras em separado, as fontes primárias, para ter a consistência na contagem dos poemas. Segue a tabela:

Tabela 1 – Quantidade de poemas nas obras dos anos 70 de Nuno Júdice: ⁵

Nome das obras	Abreviação	Ano de publicação	Ano da edição utilizada	Quantidade de poemas em cada obra
1. <i>Noção de Poema</i>	NP	1972	1972	26
2. <i>O Pavão Sonoro</i>	PS	1972	1972	8
3. <i>Crítica Doméstica dos Paralelepípedos</i>	CDP	1973	2015	23
4. <i>As Inumeráveis Águas</i>	IA	1974	1974	31
5. <i>O Mecanismo Romântico da Fragmentação</i>	MRF	1975	1975	30
6. <i>Nos Braços da Exígua Luz</i>	BEL	1976	1976	32
7. <i>O Corte na Ênfase</i>	CE	1978	1978	12

Fonte: Autoria própria, 2022.

Na tabela acima nota-se que dois livros específicos possuem uma quantidade menor de poemas: *O Pavão Sonoro* (1972) com oito títulos e *O Corte na Ênfase* (1978) com doze. O primeiro está publicado em revista cultural coletiva. A revista tem como nome *Novembro textos de poesia*. Este periódico apresenta um compilado de poemas divididos entre alguns escritores contemporâneos a Nuno Júdice. *Novembro textos de poesia* estava sob a organização de dois poetas da geração anterior aos anos 70, do grupo *Poesia 61*: Casimiro de Brito e Gastão Cruz. Sobre o conteúdo da revista o índice informa a participação de mais quatro poetas fora Nuno Júdice, são eles: António-Franco Alexandre, Fernando Assis Pacheco, Herberto Helder e José Gomes Ferreira. Por isso, cogita-se que a publicação de menos poemas de Nuno Júdice tenha ocorrido devido à diminuição do espaço do periódico. Afinal, precisava-se compartilhar com os demais

⁵ Os números verificados nesta tabela são diferentes dos apontados na tese de doutorado de Ida Alves (2000). Em outras palavras, para a presente tese ao rever os números referentes aos títulos dos poemas foi descoberto uma contagem divergente da apresentada por Alves (2000).

colegas autores. O segundo título assinalado, *O Corte na Ênfase*⁶, teve uma tiragem mínima de apenas 250 exemplares numerada e inscrita ao término da obra. A edição foi publicada pela Editorial Inova/Porto. Importa mencionar que nas duas coletâneas de poemas de Nuno Júdice, publicadas em 1991 e a outra em 2000, que tinham por objetivo reunir toda a obra poética até então difundida, não consta o título *O Corte na Ênfase* em nenhuma delas. Ainda se desconhece a razão da não inclusão da obra nas referidas coletâneas. No entanto, de acordo com Alves (2000), constando em sua tese de doutorado, o autor lusitano teria revelado a ela por e-mail que *O Corte na Ênfase* não tinha importância significativa em sua carreira.

Na verdade, o que esta última obra de poesia de Nuno Júdice, publicada nos anos 70, precisa é de uma exegese mais aprofundada na qual se estudaria poema a poema. A seguir é feita apenas uma breve apreciação de *O Corte na Ênfase*. Nota-se que o livro não teve repercussão literária ao longo dos tempos. No entanto, em março de 2022, com a publicação de uma antologia pessoal em comemoração aos cinquenta anos da primeira obra de poesia de Nuno Júdice, isto é, *A Noção de Poema* de 1972, constata-se a referência de um poema de *O Corte na Ênfase*. A antologia é pessoal, pois foi organizada pelo próprio poeta, que escolheu os seus poemas prediletos ao longo de sua carreira, isto é, escritos até o primeiro semestre de 2022. Nas pesquisas realizadas, a obra *O Corte na Ênfase* não aparece resenhada no meio acadêmico. Este hiato precisa de uma análise. Afinal, esse livro encerra o ciclo de publicações de Nuno Júdice na década de 70. Encontraram-se apenas dois rápidos comentários, o de Alves (2000) citado acima e que está novamente retomado a seguir e o de Ângela Varela Rodrigues (1980). Alves (2000, [s.p.]) informa algo sobre a obra, em breve nota de rodapé, afirmando que “a edição é simples e com certo descuido na composição tipográfica”. Enquanto Rodrigues (1980) assevera de forma generalizada ao incluir na assertiva outras obras de Nuno Júdice dos anos 70 e algumas publicações esparsas o seguinte sobre *O Corte na Ênfase* e os demais textos: “[...] Nuno Júdice, que tem produzido um número já considerável de poemas em prosa [...] documenta-se a pseudonarrativa e a própria arte poética [...]” (Rodrigues, 1980, p. 33).

Visualmente, folheando as páginas de *O Corte na Ênfase*, a pequena coletânea de doze poemas apresenta uma boa ordenação estrutural. O que Alves (2000)

⁶ O livro encontra-se esgotado. O exemplar adquirido para o presente trabalho foi enviado pelo próprio autor, Nuno Júdice, para a interlocutora da presente tese.

provavelmente estava a se referir ao falar em falta de atenção na impressão da obra seja algo em relação à revisão do texto. Verificam-se em alguns poemas que não há espaços entre o ponto final e o começo da primeira letra do verso seguinte. A pontuação do livro em geral necessita de correções. A obra não traz paginação nem sumário, o vocábulo “palavras” no poema “Reconstituição de Paisagem com Figura” (CE, 1978, [s.p.]; anexo F, p. 177) deveria estar no singular e em “O Corte na Ênfase” (CE, 1978, [s.p.]; anexo G, p. 178), poema homônimo ao título da obra, traz a palavra “significações” cortada ao meio, prejudicando o *enjambement* do texto. Apesar dos erros tipográficos, a apreensão leitora do material poético da obra permanece inteligível. *O Corte na Ênfase*, ao encerrar as publicações de Nuno Júdice nos anos 70, deixa evidente a preferência do poeta pelo poema em prosa. O uso desse tipo de poema ficou associado ao estilo de Baudelaire que influenciou nomes emblemáticos da poesia francesa como Rimbaud e Mallarmé. Nesse aspecto, Nuno Júdice se assemelha mais a Rimbaud do que a Baudelaire em relação à matéria poética. Em ambos se nota uma poesia que não está interessada em dizer nada muito claramente. Rimbaud tem preferência pela evocação de imagens. Assim como Nuno Júdice que através da memória e dos sentimentos desconexos em torno da imaginação e do pensamento transformam os poemas em um emaranhado de imagens de difícil acompanhamento na leitura.

Nesse viés importa mencionar que alguns núcleos temáticos percebidos nas demais obras dos anos 70 de Nuno Júdice continuam a se perpetuar em sua última obra *O Corte na Ênfase*, tais como: a relação do corpo desfigurado com a prática poética, a tentativa de instaurar uma poética da poesia, o uso de evocações sombrias herdeiras do estilo decadentista-simbolista, a figura do poeta-louco, os bosques, o litoral, o barco, a morte, a narratividade e o apelo aos animais, em especial, às aves e aos répteis.

Retomando a citação pouco acima de Ângela Varela Rodrigues (1980) na qual aponta-se uma “pseudonarrativa” na poesia de Nuno Júdice, não se encontraram maiores explicações na resenha da autora do que se trataria este “falseamento” da narrativa na poética judiciana. Compreende-se que pelo fato de a poesia do autor trazer histórias sem necessariamente ter começo meio e fim, isto iria na contramão dos preceitos tradicionais de um texto propriamente narrativo. Configurando-o dessa maneira em “pseudonarrativo”.

Nesse momento, retorna-se o diálogo sobre os aspectos debatidos mais acima nesta seção 2.2, nos quais Nuno Júdice possui um apreço pela retórica. Nota-se uma discursividade excessiva nos poemas do autor. O termo “excessivo” é tomado de

empréstimo da própria poética de Nuno Júdice na qual se afirma o seguinte no prefácio de *A Noção de Poema*: “sempre me conformei ao jugo excessivo do poema e nunca, ao assumir o materialismo estético, me permiti limitar o poema [...]” (Júdice, 1972, p. 11).

Compreende-se que o poema é soberano a qualquer limitação estética que tente fundamentar o seu fenômeno. O poeta extravasa a sua criação poética, o seu surgimento ou nascimento conformando-se com a força ilimitada e fascinante das palavras. Esta força “incontrolável” antecede qualquer aplicação de regra que a formalize como discurso poético. Nuno Júdice enaltece uma “retórica enquanto hipertrofia da linguagem como forma sedutora” (Souza, 2006, p. 151). Nesse sentido, a retórica de Nuno Júdice se apresenta hipertrofiada pelo impulsionar do potencial sedutor da palavra poética. A retórica sedutora se manifesta através de poemas que versam sobre meditações filosóficas. Estas elucubrações se mostram muitas vezes aquém e além do compreensível. O raciocínio filosófico no poema de Nuno Júdice é complexo. O autor valoriza as palavras rebuscadas e o pensamento elaborado ao utilizar figuras retóricas que ornamentam o discurso poético. Tudo isso configuram-se como apanágios da retórica. A ornamentação do texto poético de Nuno Júdice corresponde, por exemplo, a uma das fases de execução fundamentadas pela retórica clássica que é a elocução. Ressalta-se que os longos versos do poeta muitas vezes tratam de discussões críticas sobre o uso da gramática e o apoio a uma construção particular sobre o que seria uma teoria da poesia. Neste aspecto, aponta-se que mesmo aderindo a uma retórica a serviço da elocução clássica, Nuno Júdice ironiza a teoria lírica tradicional por limitar o verso a uma gramática ordenadora e repressora.

Leia-se o trecho do poema “Apogeu da Gramática” (anexo H, p. 179), pertencente à obra *A Noção de Poema*, como exemplo: “[...] as gramáticas oficiais de uma memória ocidental limitaram o meu génio [...]” (Júdice, 1972, p. 15). Com isso, percebe-se que a voz poética aponta a gramática normativa como nociva à habilidade da arte de poetar. Mesmo reconhecendo-a como atributo de uma tradição lírica ocidental e fazendo uso de suas noções para criar poesia ou refutar suas práticas estabelecidas. De acordo com Fernando Guimarães (1975, [s.p.], parênteses e destaque do autor), “[...] desde o primeiro livro (*A Noção de Poema*, 1972), Nuno Júdice procurou fazer coincidir a teoria, [...] com a própria linguagem e os seus referentes imaginários que representariam a «praxis» dessa teorização”. Diversos poemas de Nuno Júdice discutem sobre as ferramentas de articulação do texto poético. A teorização do lirismo se faz não por regras canônicas. As reflexões do poeta, embora se esbocem com certo preciosismo na linguagem, configuram um processo crítico que examina a prática do ato de poetar.

Notam-se ironias ao abordar alguns elementos tradicionais da retórica como, por exemplo, contestar o conceito de metáfora. A norma culta é desconstruída nos poemas. Nuno Júdice trabalha com uma sintaxe na ordem invertida dificultando a absorção mais clara da leitura. O conteúdo dos poemas relaciona a maneira que a criação da poesia se manifesta com a crítica à teoria de uma tradição lírica já constituída por um cânone. O alto nível técnico do estilo de Nuno Júdice está em libertar a palavra poética das amarras da tradicional cultura lírica. A libertação não advém de uma condenação ou ruptura. Ela se estrutura através de um diálogo provocativo com as estéticas passadas e as teorias literárias da tradição poética.

A propósito das meditações filosóficas observadas nos poemas de Nuno Júdice, José Martins Garcia (1973, p. 79, reticências do autor) afirma, em resenha crítica sobre a terceira obra do autor em estudo intitulada *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* de 1973, que “a meditação de pendor filosofante dá a mão à construção do poema. A reflexão cultural quer-se idêntica ao acto criador. Criticar é conhecer, conhecer é engendrar...”. Na antiguidade, uma das querelas mais conhecidas envolvia a aproximação entre poesia e filosofia. Platão, por exemplo, expulsou os poetas da sua pólis ideal. Muitos séculos depois, os românticos alemães buscaram ser poetas e filósofos ao mesmo tempo. Nuno Júdice através de apontamentos filosóficos interconecta-os à criação do poema. A partir de desvios da norma tradicional lírica, o poeta formula uma espécie de lirismo “antiteórico”. A hibridação entre o pensamento filosófico e as imagens poéticas formuladas auxilia o poeta nesse novo modelo de lírica do contemporâneo.

Os atos de criticar, de refletir e de inventar, ao mesmo tempo, proporcionam um movimento dialógico na poesia, fundando aporias nos poemas de Nuno Júdice. A aporia é a fronteira diluída entre a filosofia e a poesia. Nesta junção o conteúdo poético explora uma impossibilidade de dizer, pois está em confrontação ao mesmo tempo com o mundo e a prática do ato de criar. Nuno Júdice constrói poemas em camadas, sem uma linearidade, envolvidos por questões filosóficas de apreensão complexa. Sendo um material poético híbrido, o autor recorre à filosofia como uma maneira de criticar a pretensa lógica que ronda a abstração do pensamento. Por isso, a aporia se torna a ferramenta central do ato de refletir em consonância com o ato de criar poesia. A mutação da criação com a reflexão se identifica no poema por desarticulação da sintaxe. As camadas poéticas são da ordem da imprevisibilidade. Nesse sentido, é na desordem do movimento dialógico entre pensamento filosófico e criação poética que o poema de Nuno Júdice se funda. Por isso, o poeta burila uma nova forma de entendimento do processo

poético. Há em Nuno Júdice, de acordo com Fernando Pinto do Amaral (1991, p. 80), uma “[...] constante preocupação teórica que transforma a poesia numa *Poética* explícita ou implícita”. Em breves palavras, a poética de Nuno Júdice tenta se desviar da dicção cotidiana do mundo real. As palavras rebuscadas, o assunto do poema envolto por uma teoria da poesia e o discurso poético marcado por um alongamento do verso no trato de dizer algo meditado instauram nessa poesia marcadores de dileção pela retórica.

Nesse sentido, a linguagem oral está rasurada na poética de Nuno Júdice. O autor investe na montagem de uma linguagem “artificial” possível no mundo do texto. Impossível o seu uso para viver no contexto da pragmática cotidiana. Os universos poéticos do autor são construídos quase sempre por meio de associações imaginárias que até podem ter referências com a realidade do mundo externo. O artificialismo da linguagem parece ter como projeto a constituição de poemas que fundem uma espécie de “poética da poesia”. O verso se mistura com a prosa em Nuno Júdice. Diante disso e distante de uma comunicação prosaica, a prosa, gênero correntemente usado no cotidiano das pessoas, é a maneira encontrada pelo autor dentro do poema para inaugurar a própria noção de poesia. Esta prosa inscrita no alongamento dos versos seria uma maneira de tentar um diálogo sobre o que o poeta entende do mundo e da poética. Dessa forma, a retórica se torna a forma racional de criar uma materialidade textual refletida em poemas. Nuno Júdice conduz pelo espírito da prosa poemas que revelam a impossibilidade da compreensão do fenômeno poético. O embalo do raciocínio montado no poema, explorando a potencialidade da sedução das palavras e confrontando a lógica da leitura tornam o poema um enigma. Os recursos retóricos como tropos e figuras desviam os sentidos nos versos. As imagens poéticas derivam em ondulações sem fim. Um exemplo de recurso é o uso recorrente de perífrases. As coisas são quase sempre ditas de forma indireta. Com isso, a matéria poética de Nuno Júdice se alarga e os significados se intensificam, embaralhados pela força das palavras.

O desejo de inaugurar uma poética teorizada nos poemas ⁷ é um dos motivos persistentes encontrados dentro das composições do autor. Supõe-se que ele busca instaurar uma identidade poética específica, isto é, uma concepção própria de poesia. Ela não tem ligação com a *mimesis* aristotélica, pois não busca uma representação. Ela se destina a fundar uma concepção quase mítica. O mundo da poesia só é possível a partir

⁷ Essa ideia foi apresentada pelo crítico Fernando Pinto do Amaral. Ela pertence a uma parte da citação já referida neste tópico 2.2 na qual afirma-se que Nuno Júdice traz em suas obras uma “preocupação teórica que transforma a poesia numa *Poética* explícita ou implícita” (Amaral, 1991, p. 80).

de uma consciência regida por forças incapazes de serem nomeadas. A identidade poética procurada por Nuno Júdice está em mistificar nos poemas o código que o impulsiona à criação literária. A matéria poética traz em seu bojo constantes preocupações sobre a linguagem. A elocução retórica tomada de empréstimo dos antigos para a manifestação poética do autor é cultivada como valor intrínseco dos poemas. Para Massaud Moisés (2004, p. 362) a palavra “poética” transmutada em expressão adjetiva “passou não só a indicar todo poema em que um autor expressa o seu conceito e ideal de poesia, como também a nomear a tendência poética dominante” de uma determinada época ou país. Com isso, ao radicar uma “poética na poesia”, isto é, teorizando-a nos versos e diferenciando-se das tendências líricas dos anos 70, Nuno Júdice revela um novo paradigma para o código do lirismo contemporâneo. Para ter acesso à chave estética do autor é necessário mergulhar no universo textual da linguagem que ele mesmo cria e no qual funda a sua poética, isto é, o seu ideal de poesia.

A dificuldade de apreender o discurso poético de Nuno Júdice reside no conglomerado dos efeitos produzidos. O poeta vai revelando as propostas que circundam o funcionamento e o mecanismo do poema. Segundo Luís de Miranda Rocha (1972, p. 2), em análise crítica sobre a obra *A Noção de Poema* de 1972 afirma o seguinte: “por um lado, a obra aspira a uma coerência e a uma unidade que não tem senão a partir da leitura teorizante que [...] nós pudermos fazer. Por outro, caracteriza-a uma forte consciência da sua dispersão [...]”. Nessa perspectiva, o poeta busca apresentar uma teoria sobre a constituição do próprio poema. Aparentemente, esse recurso poderia gerar uma regularidade no acompanhamento do que se está a apresentar no texto poético. No entanto, a escrita à medida que se desenvolve ao longo dos versos mostra uma dispersão discursiva difícil de concatenar. O poema se torna um espaço da impossibilidade de haver uma conciliação contínua entre as imagens exploradas. O texto poético apresenta um aspecto labiríntico. Ao optar por um labirinto de imagens, Nuno Júdice se aproxima do barroco seiscentista. Essa hipertrofia da forma se destaca a partir de um malabarismo vocabular. Os versos quilométricos do poeta constroem uma linguagem metafórica complexa e de vertente gongórica. Nuno Júdice realiza o seu processo poético retorcendo as frases, fugindo de qualquer clareza ou síntese. Ele busca apreender uma face oculta dos objetos através de associações rebuscadas. Há um olhar somente acessível ao pensamento sobre a questão do poético. Ao tentar aplicá-lo no poema, Nuno Júdice emprega uma euforia de significados e uma abundância de detalhes causando um efeito

hermético e empolado. Por isso a dificuldade durante a leitura de acompanhar a estesia verbal dos poemas.

Nesse sentido, Ricardo Marques (2013, p. 26-27) assevera o seguinte sobre a segunda obra da década de 70 do poeta: “*O Pavão Sonoro* é um curto livro [...] que parece aprofundar esta reflexão sobre o fenómeno poético que o interessou desde o início. Mais do que ser um livro em separado, parece mais uma continuação do que o precedeu, como se um completasse o outro”. *O Pavão Sonoro* de Nuno Júdice parece ter uma relação dialógica com o primeiro livro, *A Noção de Poema*, em relação à questão do que seria uma arte poética. O autor nos diversos poemas explora um protótipo de estudo que tenta formar uma concepção. A dispersão no desenvolvimento dos poemas continua e o rebuscamento barroco da linguagem também.

A linguagem poética do autor se fundamenta através de uma construção reflexiva acerca de possíveis noções de poema. Longe de querer aplicar conceitos tradicionais da lírica, Nuno Júdice critica as formas como os poemas foram feitos até então. Ele continua a ironizar de maneira sutil, por exemplo, certos métodos da arte poética. Entre eles está a escolha de temas universais funcionando como *leitmotiv* central do poema ou o encadeamento lógico de elementos que tratem de uma determinada temática. Em outras palavras, mesmo trabalhando paradoxalmente com assuntos universais como a morte, a memória, o amor, a paisagem etc., a abordagem de Nuno Júdice se vincula às relações imprevisíveis com outras instâncias. Ele não se estagna nesses temas, não deseja dissecá-los. Antes, realiza um jogo de não apreensão desses assuntos. As variações de espaços e tempos em um mesmo poema criam uma dimensão desmedida. Tudo isso causa estranhamento durante a leitura. O conhecimento formulado no poema pelo autor em torno do fenómeno poético, por exemplo, resulta quase sempre em fracasso ou ruína na compreensão.

A figura do pavão serve para evocar a poética singular de Nuno Júdice. O pássaro possui um canto estranho. Ele também é divergente dentro do quadro comum de aves citadas na lírica tradicional portuguesa, tais como o colibri ou o rouxinol. Apesar disso, o canto do pavão se configura como sonoro, assim como o título da segunda obra do autor constata, *O Pavão Sonoro*. A ave de longa plumagem solta o canto quando está querendo acasalar. O impacto do som produzido pelo pavão macho é marcante e o distingue da fêmea. Na natureza desta espécie o canto determina o dimorfismo sexual. Em outras palavras, para saber se o pavão é macho ou fêmea não se recorre aos órgãos íntimos, mas escuta-se o canto. Em paralelo a essas questões, pode-se mencionar que o

canto entoado nos poemas de Nuno Júdice é o que mais se destaca dentro dos demais cantos dos anos 70, pois se mostra diferente dos poetas contemporâneos a ele. Nesse sentido, se faz necessário saber escutar este modelo de canto diferenciado. Nuno Júdice, como mencionado nesta seção 2.2, usa uma extensão do verso que parece manter uma continuidade sem fim no poema. É um cantar circular que não para de se movimentar. A circulação do canto gera um percurso que nem sempre tem uma partida ou uma chegada. Sem metro regular e com muitos textos sem estrofes, estruturados como se fossem parágrafos, os poemas em prosa se articulam em constantes dilemas sobre a dimensão poética em atrito com a realidade textual e a realidade circundante. Com isso, para saber se determinado poema pertence a Nuno Júdice ou não, importa procurar ouvir o seu canto tal qual a sonoridade específica de um pavão.

Dando continuidade a um aspecto importante referido nas primeiras páginas deste tópico 2.2, o atrito entre o mundo externo e o universo do texto na poesia de Nuno Júdice configura-se como constante assunto em sua poética. Há vozes que falam nos poemas que se comparam a uma divindade que detém as palavras sagradas para a criação de mundos textuais. Leia-se o trecho do poema “Regra de Composição” inerente à obra *A Noção de Poema* como exemplo: “ouvi esta palavra: deus. Ela surge em relação recíproca/ com o poema de que eu próprio faço parte. [...]” (Júdice, 1972, p. 60; anexo I, p. 182).

A voz que fala neste poema tem o poder de ouvir nomeações de qualquer coisa, inclusive o vocábulo “deus” com “d” minúsculo. O eu poético associa-se a esse deus no mesmo patamar, tornando-se parte concomitante à feitura do poema. A triangulação “deus-poema-eu” é o Deus único do poeta. Essas três instâncias se mostram em Nuno Júdice como representantes responsáveis pela criação de uma “poética na poesia”⁸. No princípio era o verbo, tendo Deus nomeado todas as coisas do mundo. O poeta é um “deus” que designa os seus próprios mundos na realidade textual. Destaca-se que quase sempre os verbos nos poemas de Nuno Júdice estão conjugados na primeira pessoa. O “eu” incorpora a função de dono/criador onipotente do cosmos construído nos poemas.

Ao se deslocar para o mundo exterior o “eu” não encontra respostas, pois o espelho do poema é reflexo de seu mundo interior que se firma no universo do texto. Leia-se o excerto do poema “Descrição de um Lugar”, pertencente à quinta obra de Nuno

⁸ Termo formulado a partir da ideia de Fernando Pinto do Amaral (1980).

Júdice denominada *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* de 1975, como exemplo: “sou um reflexo no vidro. Olho-me/ fixamente, e o poema capta-me nesta atitude. Pudessem eu conhecer-me como se conhece o poema...” (Júdice, 1975, p. 31, reticências do autor; anexo J, p. 185). O “eu” comum passa a ser triangulado por uma teologia própria. A voz poética lamenta não ter o dom suficiente de se conhecer assim como tem a habilidade de realizar no poema um outro “eu” de se enxergar no reflexo de um vidro. O mundo de fora parece não ser suficiente para captar a sagrada linguagem da arte poética. Embora o mundo do texto apresente alguma referencialidade com as coisas do entorno, ele transborda a verossimilhança aristotélica. Não há uma “imitação” cartesiana do mundo real em Nuno Júdice. O universo textual quer ser autônomo em relação à realidade. O atrito está em fundar no texto mundos possíveis/fictícios/poéticos utilizando-se das mesmas propriedades referenciais da linguagem do mundo real. Nessa direção, ressalta-se que o mundo textual do poeta está envolto pelo traço da narratividade. Nele encontram-se sujeitos poéticos e as suas histórias. A prosa se torna uma maneira de buscar referenciais no mundo ordinário. Nuno Júdice explora uma série de interlocutores que se entrecruzam nos poemas. As vozes poéticas buscam uma existência cultural própria diante de um mundo exterior que não se interessa mais pelas essências e tradições, nem que seja para refutá-las. O mundo contemporâneo vivencia um capitalismo tardio preocupado com o lucro e o empreendedorismo. O poeta se vê em um dilema, pois ao tentar valorizar o pensamento sobre a poética, precisa elaborar um novo tipo de sujeito lírico que se interesse por uma origem alcançada somente no próprio discurso poético.

Em relação a este conflito resgata-se o pensamento de Alves (2001, p. 64) no qual se afirma que: “[...] o próprio Nuno Júdice, com a mesma direção narrativa (embora por diferentes caminhos) [...]” precisa dar “[...] conta da escrita poética e da existência plural do sujeito lírico, dizendo as impossibilidades desse sujeito em um tempo urbano no qual já se perdeu a ilusão de origem”. Com isso, os sujeitos criados por Nuno Júdice se encontram em divergência com a poesia e o mundo.

Através da linguagem lírica, os interlocutores possuem a liberdade de construir histórias próprias sobre a questão do poético. Os sujeitos que falam na poesia judiciana rememoram questões da tradição ocidental que os formou. A ideia de origem se torna importante e problemática, pois a partir dela se consegue traçar uma nova experiência. A poética de Nuno Júdice encontra-se quase sempre formulada por sujeitos líricos imaginários ou personagens que de fato existiram na história. Ainda com Alves (2011, p. 293) se confirma o seguinte sobre o autor: “[...] uma das marcas mais fortes de

seus poemas a estratégia narrativa [...]” se caracteriza na ideia de que “[...] cada poema se articula como um acontecimento contável, uma breve história a envolver os sujeitos da escrita”. Ao usar o procedimento de resgatar figuras pretéritas, Nuno Júdice não quer enfatizar um saudosismo. Ao contrário, o autor provoca uma construção poética identitária autoral e crítica sobre o passado. Muitas das histórias narradas pelos sujeitos líricos abrangem preocupações com a forma da elaboração poética. Quase sempre os dramas desses sujeitos encontram-se interrompidos por outras camadas narrativas. Há momentos de diálogo com o leitor. Nota-se o aparecimento de um “eu” no meio do poema que narra e se mistura à história de outros, fixando-se em um estado de incômodo. As significações dos poemas acham-se em torno da compreensão da realização da escrita poética e das suas questões. A impossibilidade de transmitir através da palavra a experiência ou o sentimento que estabelece o fazer poético é um dos principais temas de inquietação nas narrações que cercam os sujeitos poéticos de Nuno Júdice.

Parece que a “vida textual” na poesia do autor tenta um novo tipo de enlaçamento com o mundo lá fora. O interior e o exterior não formam espaços opostos. O atrito entre eles auxilia na resolução do processo poético. Segundo a resenha crítica de Yvette K. Centeno (1972, p. 81) sobre o livro *A Noção de Poema* ao apontar um dos núcleos norteadores da poética de Nuno Júdice afirma que “[...] bem pode ser considerado um dos eixos da sua poesia: a paisagem ou a exterioridade, a pura reflexão, a alma ou a interioridade, a emoção”. Aparentemente dicotômico, Nuno Júdice oscila entre o mundo (exterioridade) e a emoção (interioridade). No entanto, a paisagem (representando o mundo lá fora) e o sentimento de um “eu” ou de outros sujeitos líricos (representando o mundo interior) formam uma parceria de inquietações. O poeta deseja esclarecer como a poética se fundamenta através das tensões entre o mundo de lá e o sentir de cá. O trabalho em torno da figura do poeta dentro do poema é repensar o lírico na contemporaneidade. Ele consegue isso a partir de um transbordamento de imagens e de um confuso diálogo formado por vozes sobrepostas no poema. Nem sempre o poema se apresenta em primeira pessoa até o final. Algumas personagens ou mesmo as suas histórias narradas interferem nas reflexões desse “eu”. As meditações formadas apontam para um pensamento crítico que trata o problema da criação poética.

Continuando com as assertivas da resenha de Centeno (1972, p. 81), aponta-se o seguinte sobre os temas narrados na poesia de Nuno Júdice: “[...] viagens, leituras, bagagem adquirida, tudo lhe serve de pretexto, de ponto de partida, nos poemas que põe em movimento. Ao reflectir constrói-se. Ao escrever ordena-se”. O mundo exterior, as

imagens da memória e as sensações do(s) sujeito(s) lírico(s) não criam distâncias entre si. Tudo isso forma um “corpo de escrita” que se movimenta no poema. Inclusive, os verbos utilizados nos versos são com regularidade de ação. Leia-se o trecho do poema “Alma, Corpo Incerto” da obra *A Noção de Poema* como exemplo: “[...] eis que está escrito. E mexe.” (NP, 1972, p. 21; anexo K, p. 186). Ou seja, tudo aquilo que se mostra escrito no poema se agita, tem movimento configurando-se em corpo de palavras.

As leituras dos poemas e as realizações ficcionais da(s) história(s) ali contada(s) acham-se potencializadas por um discurso rebuscado com enunciados verbais. Demarcando, dessa forma, e mais uma vez o estilo barroco de Nuno Júdice. A matéria do poema circula entre as inquietações do mundo e as angústias, ironias e críticas do poeta que se assume como ser divino e criador de poesia. As invenções propostas nas composições de Nuno Júdice tentam movimentar o mundo do poema contrapondo-se ao mundo da existência real. Ressalta-se que o movimento nos poemas é recorrente devido ao uso constante de predicados trabalhados em volta de extensas imagens inusitadas.

Um outro ponto a ser retomado nesta seção 2.2 se refere ao fato de o poeta estabelecer uma espécie de romantismo desromantizado que dialoga com a estética do *fin du siècle*. Nos poemas de Nuno Júdice verificam-se, como se tem afirmado no decorrer deste tópico, ecos às características de estéticas pretéritas. Temas ou referências de valores advindos do barroco, do romantismo e do fim do século XIX são utilizados pelo poeta para a constituição de uma matéria poética própria. O gosto pela palavra rara e o corpo como abjeto, por exemplo, são alguns aspectos simbolistas encontrados na poesia da década de 70 de Nuno Júdice. O egocentrismo, a figura do poeta-gênio ou a pontuação “emotizada” com várias exclamações e reticências trazem para a poética do autor resquícios do romantismo oitocentista. No entanto, a figura da mulher não é idealizada e ao se misturar com os valores decadentistas tornando-a fantasmagórica ou medonha, a poesia de Nuno Júdice se configura em uma lírica desromantizada. Leia-se o trecho do poema “No Caso de Considerar Inútil uma Tarde” (BEL, 1976, p. 53; anexo L, p. 189) pertencente à sexta obra do autor denominada *Nos Braços da Exígua Luz* como exemplo:

[...] Assim entrevi
 o teu rosto, que não cheguei a desenhar, coberto
 de bichos e musgos. Aproximo os lábios da tua boca e
 [beijo-te,
 lambendo o pó seco e a pele endurecida.
 Ó meu amor! (Júdice, 1976, p. 53).

O poeta não idealiza a figura feminina aos modos românticos. Ele não consegue sequer desenhar o rosto da amada. A beleza que poderia ser encontrada na face de uma mulher é capturada pela voz poética apresentando traços grotescos. O rosto da mulher aparenta estar em decomposição. Ele está coberto de insetos necrófagos e plantas que vivem em áreas sombrias e úmidas. Na sequência, o poeta beija a mulher decrépita. O beijo inspira pavor, pois a pele dela está rígida assim como ficam os corpos das pessoas mortas. No último verso do trecho acima, a voz poética usa uma interjeição vocativa para expressar um estado de espírito. Ao mesmo tempo que o poeta age ao beijar e lambe essa imagem de mulher morta, ele a evoca afetivamente chamando-a de amor. A putrefação e a necrofilia são características muito pertinentes dentro da estética decadentista. O tema da morte recorrente no movimento ultrarromântico é um valor que continua a ser usado no simbolismo-decadentista.

Nesse viés, a “desromantização” ocorre em Nuno Júdice, pois não há um foco na mulher inatingível. Embora os sentimentos apareçam impossíveis de concretizar na linguagem poética. A mulher na poesia judiciana quase sempre é um ser ausente que já foi existente, mas tentando se tornar presente pelas palavras, mas não é possível. Mesmo utilizando verbos de ação, a voz poética está presa pela memória, pelas imagens e o poema citado se mostra incapaz de traçar as características da figura feminina. O enunciador chega a tocar a mulher morta e/ou a apontar partes do corpo dela. No entanto, a imagem se despedaça ou se dilui com outras angústias não correspondentes a essa mulher. A continuação de “No Caso de Considerar Inútil uma Tarde” já se direciona para outra preocupação e o assunto em torno da figura feminina em putrefação não é fechado pelo contexto. Com isso, inaugura-se uma espécie de novo-romantismo. De acordo com o trabalho de Martinho ([1998], [s.p.]), “[...] já se tem falado, e com razão, de novo-romantismo [...] e a isso nos autoriza a simples existência de títulos como O mecanismo romântico da fragmentação (1975), de Nuno Júdice [...]”.

No nome deste título que corresponde à quarta obra de poesia da década de 70 de Nuno Júdice aparecem duas características: o romântico e o fragmento. O método da fragmentação pode ser algo que corresponda ao mundo interior do “eu” similar às características da estética romântica oitocentista. O “eu” romântico apelava para o extravasamento dos “porões do inconsciente” em busca de uma libertação dos preceitos do passado. As emoções a contrapelo do romantismo, negando as regras sociais e recusando a estética clássica conduziam os homens românticos a descobrir uma nova maneira de ser no mundo. O ser romântico era dilacerado ou dissociado da exterioridade

por causa da sua profunda atenção para as angústias de si mesmo. Com isso, o exercício da fragmentação do texto se torna um forte aliado na reflexão do dilaceramento interior do “eu”. A ideia de fragmento também está amplamente esboçada pela estética modernista. O modernismo se caracteriza como movimento fragmentário, pois busca um rompimento radical com a tradição. Em contrapartida dos românticos que respaldavam ainda pelo conflito entre o divino e o material, o homem moderno se afastava do transcendental. Afinal, a sociedade do progresso equiparava o ser humano a uma máquina a serviço do capital. Respingando, nos dias atuais, com o capitalismo tardio.

Nuno Júdice acolhe em seus poemas uma estética fragmentária que passeia pelos espaços e tempos das tradições ocidentais acima citadas e de outras tradições culturais. Ressalta-se que dentro da estética contemporânea se confirma que o movimento do modernismo possui uma tradição. Sendo que os modernistas em sua época tinham aversão a qualquer tradição que fosse. Tudo isso constitui nos poemas de Nuno Júdice uma movimentação não linear pelas temporalidades estético-literárias. Embora o adjetivo “romântico” no título da quarta obra do autor, *O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, remeta à ideia de amor, notam-se que os poemas de Nuno Júdice tratam sobretudo da impossibilidade da linguagem poética de conseguir materializar os sentimentos. As emoções em Nuno Júdice não são voltadas para as paixões desenfreadas. O poeta busca na abstração da emoção exercitar a construção do poema. O texto poético se transforma em objeto verbal concretizado na página do livro. Ele passa a ter certa tangibilidade negando ser sinônimo apenas da expressão do “eu”. Com isso, configura-se um novo-romantismo em Nuno Júdice. Um caráter fortemente romântico e presente na obra de Nuno Júdice consiste na sua aproximação com a natureza. O aspecto do escapismo faz com que através do contato com a paisagem o poeta fuja do entorno e faça especulações conceituais do que seria uma poética. Há vários títulos de poemas judicianos publicados na década de 70 que tentam implantar uma arte poética. No conteúdo dos poemas percebem-se os elos entre criação poética e paisagem. A “geograficidade”⁹ trabalhada busca ultrapassar o visível, pois as camadas formam múltiplos espaços. O poema transborda a paisagem passando a ter visões metafísicas refletidas pela voz poética. A abertura ao transcendental desenha uma das marcas constantes na poesia de Nuno Júdice. Além de configurar um resquício do romantismo.

⁹ Termo cunhado pelo geógrafo humanista Eric Dardel, na obra *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, mas que não será utilizado para esta análise. O conceito de caráter fenomenológico expressa a essência de ser-e-estar no mundo.

Importa fortalecer ainda mais sobre a questão do fragmento. O enquadramento do homem na fragmentação ficou mais persistente com o modernismo por causa do avanço do capitalismo. Embora a escrita em fragmentos tenha se difundido durante o romantismo alemão. O gênero “fragmento”¹⁰ era usado pelos poetas alemães como prática de uma reflexão mais dispersiva. O livre pensamento constituía uma das maneiras dos românticos alemães de romper com os cânones clássicos. Maria Teresa Dias Furtado (1975, p. 73) em resenha crítica afirma o seguinte sobre o quinto livro de Nuno Júdice: “[...] a poesia de *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* pode traduzir: procuramos o infinito no finito do poema, à beira do encontro fecundo com o significado, jazendo o poeta nas camadas de trabalho árduo dessa procura”. Tem-se asseverado neste tópico 2.2 que Nuno Júdice fragmenta o conteúdo poético em diversas camadas. Os principais extratos são: o “eu”, os outros em drama, o corpo desfigurado e o fascínio ou o horror do ato de criar poesia. Todas estas características, inclusive, podem ser encontradas em um único poema. Nuno Júdice procura temas ilimitados para acorrentá-los no espaço restrito do texto poético. Em geral, os poemas judicianos tendem a girar em torno de algumas das camadas citadas.

O sofrimento dos sujeitos líricos é notório quando o corpo se retalha. Leia-se um trecho do texto “Poema” encontrado na obra *O Movimento Romântico da Fragmentação* como exemplo: “[...] uma escura lágrima cai em terra,/ e o lodo [...] me serve de alimento./ Os meus lábios e a minha língua adquirem/ a sua consistência, o meu rosto lamacento/ volta-se para baixo” (Júdice, 1975, p. 61; anexo M, p. 190). Nota-se que o estado degradante desta voz poética em primeira pessoa mostra um corpo em pedaços, sujo e medonho. A lágrima simboliza a dor. A postura de olhar para baixo com o corpo enlameado torna o poeta um ser triste, com vergonha de si mesmo ou até com medo.

Isso está associado ou em simbiose com o trabalho de produzir poesia. Tema recorrente e explorado no conteúdo dos poemas judicianos. Leia-se o excerto do texto “Exercício nos Gonzos” também encontrado na obra *O Movimento Romântico da Fragmentação*: “[...] no frio tambor/ dos olhos, reparte-se em reflexos, espalha-se na página./ Colo na pele as peças [...]” (Júdice, 1975, p. 35; anexo N, p. 191). Nota-se que o poeta busca transmutar o corpo, as reações corporais e o instinto intuitivo do pensamento em matéria poética. Os olhos e a pele formam as partes construtivas deste poema. O corpo

¹⁰ Para saber mais sobre o fragmento, ver as obras: *Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos* de Novalis, *O Dialeto dos Fragmentos* de Friedrich Schlegel e *Conversa sobre a poesia & Fragmentos da Athenäum*, de Friedrich Schlegel e de August Wilhelm Schlegel (irmãos).

se distribui na página do poema como substância que o forma. A composição do poema se mostra em analogia às partes do corpo humano. O trabalho do poeta no trecho citado acima exhibe exaustão. Ele busca traduzir a própria procura infinita do poema. Nuno Júdice almeja um corpo ou um lugar que possibilite atingir o inacessível (infinito). Alcançar o desconhecido se torna possível apenas no plano finito do poema, ou seja, no mundo textual.

Com isso, uma nova perspectiva sobre a infinitude de algo é possibilitada pela realidade textual finita. Nesse sentido, afirma-se que a vida textual não é fácil. Ela explora as angústias do desconhecido. Nem mesmo o transcendente romântico se mostra suficiente para aliviar essa procura do poeta pelo eterno. A voz lírica até tenta apresentar alguma cena possível no poema que explique a natureza infinita da linguagem poética. No entanto, a própria escritura se mostra insuficiente.

Dessa maneira, Nuno Júdice apresenta diversas máscaras que intencionam estabelecer o paralelo com a impossível tradução da linguagem poética na escritura do poema. As máscaras se mostram como figuras externas ou como um “eu” multifacetado. De acordo com o prefácio de Gastão Cruz (1976, p. 8), escrito na sexta obra de Nuno Júdice intitulada *Nos Braços da Exígua Luz*, ao tratar da forma de compor do autor como resquício romântico e apresentar em sua poética a figura do “poeta que regressa”, ele diz o seguinte:

narrativa, explicativa, a poesia de Nuno Júdice, recusa a elipse, quer na prática, quer na teoria. Ao contrário das poesias que se concentram e despojam, ela pretende operar o regresso de um autor torrencial e profético [...]. Esse poeta, que alcança o isolamento e a solidão para poder falar, organiza as palavras num ciclo definitivo de profecias e loucuras, no rastro da grande poesia romântica [...].

À luz da citação, compreende-se que a poesia de Nuno Júdice ao fazer uso da primeira pessoa está sob a ordem de confissões visionárias. O “eu” carrega em seu bojo algo de sagrado. O “confessionalismo” do eu poético e a busca por um divino ideal constituem resquícios da estética romântica. Voltar-se para dentro de si, manter-se em estado de solidão e questionar o que se passa no mundo interior do espírito configuram elementos do romantismo. Leia-se um novo excerto retirado do poema “Estudo Biográfico” e pertencente à obra *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* como exemplo: “[...] tornava-se interior, fechado/ e o brilho dos seus olhos sombrios dissipava/ a momentânea atmosfera de entendimento./ Secreto como quem domina a profundidade do espírito, [...]” (MRF, 1975, p. 47; anexo O, p. 192). O sujeito poético na citação se

assume como a própria centelha dos planos superiores. Com uma postura reservada voltada para dentro dos pensamentos possui um brilho obscuro no olhar que arruína qualquer tentativa de compreensão do mundo e dos outros. Por isso, profetiza a figura de um poeta que regressará e o entenderá. Segue um trecho do poema “Para que esse Autor Regresse” da obra *Nos Braços da Exígua Luz* para continuar a exemplificação: “[...] é ele quem, dia após dia, tenta renascer,/ ou procura apenas que [...] o antigo génio regresse em pleno ao coração da página” (BEL, 1976, p. 17; anexo P, p. 193). Muitas vezes tal génio se transforma no louco ou no sujeito melancólico na poesia de Nuno Júdice. O “ele” a que se refere o excerto citado revela uma figura, a do escritor. Este profissional das palavras no labor diário da escrita busca regenerar-se diante das dificuldades do exercício do trabalho. A figura do escritor se conecta à esperança de uma “entidade” mística ou de um génio. Este ser mágico regressará de uma origem desconhecida para auxiliar o escritor na feitura da criação poética e no entendimento sobre a engrenagem que movimenta a linguagem da poesia.

A loucura se aproxima do ato de profetizar. Ela proclama uma forma absurda de dizer as coisas. O ser profético possui uma linguagem enigmática, muitas vezes de difícil compreensão. O profeta carrega em sua bagagem uma fala sagrada. Nesse sentido, a profecia ou a loucura instaurada nos poemas de Nuno Júdice não agem como sujeitos apenas, elas se transformam em objetos do “eu”. A loucura se transforma em ferramenta de auxílio do sujeito lírico na construção do próprio poema. A figura do louco em Nuno Júdice posiciona-se como visionária. O louco detém as palavras sagradas que movimentam a poesia para desencadear aquilo que está no incognoscível. Leia-se o excerto do poema “Atento aos Movimentos da Natureza” encontrado na quarta obra do autor intitulada *As Inumeráveis Águas* como exemplo: “[...] pensavam em destruir a torre e em expulsar/ o seu habitante, um louco que se fazia passar por profeta [...]. Hoje, sou eu o habitante da torre, e a obra milenar aproxima-se do fim” (IA, 1974, p. 38-39; anexo Q, p. 195). Nesse sentido, observa-se que ao tomar o lugar do louco, a voz poética afirma possuir uma secreta “obra milenar”. Essa obra “antiga” e sagrada está perto de findar. O segredo contido nela está prestes a ser revelado. Isso ocorre porque o poeta detém a chave de acesso às palavras que antes eram inacessíveis à consciência do ordinário humano. O poeta-louco se torna a única pessoa capaz de comunicar com liberdade os mistérios de mil anos sobre a arte da poesia.

Por outro viés, a euforia da loucura se esbate com a melancolia que se presentifica na matéria poética de Nuno Júdice. Ela é a configuração de um estado de

pessimismo permanente nas obras da década de 70 do autor. As condições humanas do “eu” e dos sujeitos “ficcionalizados” nos poemas formam-se através do perecimento e do desencanto. O “eu” melancólico deambula através da memória, de viagens para lugares exóticos e sombrios, explorando experiências terríveis ou coisas ocultas muitas vezes irresolúveis. Cogita-se que esse estado íntimo de melancolia pode representar uma alegoria ao não lugar da poesia contemporânea na resolução dos problemas do mundo. Nesse sentido, Nuno Júdice problematiza a própria poética que se propõe a realizar em seus poemas e se desvia dos modelos das demais poéticas em evidência naquela época. Com isso, o autor cria um espaço poético singular que questiona o processo de fazer poesia na contemporaneidade e ganha um não lugar na cena literária dos anos 70.

Após a compreensão da diversidade de valores contidos nas obras poéticas dos anos 70 de Nuno Júdice com a contribuição dos comentadores, este estudo vai se dirigir para dimensões mais específicas. No capítulo dois as análises feitas estão focalizadas em torno de poemas selecionados sob o prisma de três aspectos: a narratividade, a pintura e a paisagem.

3 NARRATIVIDADE, PINTURA E PAISAGEM NA POÉTICA DE NUNO JÚDICE DOS ANOS 70

Neste capítulo 2 analisa-se uma determinada seleção de poemas dos anos 70 de Nuno Júdice sob a perspectiva de três dimensões: narrativa, pintura e paisagem. No primeiro tópico 3.1, o poema “Fundamento da Invectiva” (CDP, 2015, [s.p.]) expõe o aspecto da narrativa. No segundo tópico 3.2, os textos poéticos “A Praia de Tourgeville” (NP, 1972, p. 27) e “Femme à L’ombrelle, 1886” (BEL, 1976, p. 56-57) exploram a visão da pintura sob os olhos da poesia. No último tópico 3.3, a paisagem em ruínas se exprime em quatro poemas: “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” (PS, 1972, p. 66), “No Barco” (CDP, 2015, [s.p.]), “A Incalculável Luz” (IA, 1974, p. 45) e, por fim, “Reconstituição de Paisagem com Figura” (CE, 1978, [s.p.]).

3.1 O espírito da prosa na poesia de Nuno Júdice

Neste tópico examina-se a dimensão da narrativa na poesia de Nuno Júdice. O poema analisado para fomentar esse aspecto intitula-se “Fundamento da Invectiva”¹¹. Ele integra a terceira obra de poesia do autor, *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*, publicada pela primeira vez em 1973. A narrativa em prosa focaliza-se a partir de duas noções: o poema em prosa e as relações dialógicas.

O poema “Fundamento da Invectiva” contém de três a cinco páginas dependendo do suporte eletrónico manuseado e do tamanho da letra aplicado no écran. A escolha do texto se baseou na quantidade de histórias narradas dentro de um mesmo poema. Entre as três primeiras obras de poesia de Nuno Júdice, *Noção de Poema* (1972), *O Pavão Sonoro* (1972) e *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973), optou-se pelo poema “Fundamento da Invectiva” do terceiro livro. Ele é emblemático para expressar a dimensão da narrativa, pois traz no conteúdo uma diversidade de fábulas narrativas.

Não é que nas duas primeiras obras não se perceba essa dimensão. No entanto, um dos poemas da primeira obra intitulado “A Praia de Tourgeville” está a servir como

¹¹ Para a investigação desta tese utilizou-se a publicação do ano de 2015. Recordar-se que a primeira edição de *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* ocorreu em 1973. Para este estudo a obra se encontra em formato de *e-book*. Por este motivo não possui paginação. O poema “Fundamento da Invectiva” encontra-se na íntegra no anexo R, p. 197 da tese.

estudo para a dimensão da pintura no tópico seguinte, 3.2. No caso da segunda obra citada, *O Pavão Sonoro*, verificaram-se poemas mais enxutos, comparados com os de outras obras, mostrando-se com no máximo uma página e meia sem tanto fôlego assim para a narratividade dramática e acentuadamente polifônica de Nuno Júdice.

Por causa da extensão de “Fundamento da Invectiva” determinou-se investigar neste tópico trechos do poema ao invés dele todo. Os excertos escolhidos associam a análise do poema em interlocução com as noções propostas em torno da narratividade. Cada trecho selecionado do poema associa-se aos argumentos apresentados. Uma característica da obra de Nuno Júdice desfruta do verso livre com a visão direcionada para a contação de histórias. Este tipo de verso representa a ruptura com a regularidade do cânone poético. Em “Fundamento da Invectiva” o poeta brinca com a formalidade da linguagem poética, desestruturando a sintaxe das frases para provocar novos significados. Ao desenvolver meditações e dramas de sujeitos convidados a participarem do poema, Nuno Júdice cria uma voz lírica singular. Ele funda uma espécie de poeta-prosador.

A “invectiva”, a afronta ou a provocação, no título do poema em exame resulta da aproximação do gênero lírico com o narrativo. Para alicerçar, ou seja, fundamentar, essa invectiva o poeta busca princípios dentro do próprio poema a partir da observação das histórias e dos estilos poéticos de outras figuras artísticas. Por exemplo, ele narra curtos contos sobre profissionais pertencentes ao meio literário ou acerca de alguma musa de inspiração de um poeta. A narrativa no poema baseia-se em entender os motivos escolhidos por um artista para compor as suas obras de arte. Nota-se a necessidade de entender o outro para que a voz poética principal assimile a própria maneira de construção do trabalho de criação poética.

Em relação às formalidades do verso empregadas pelo poeta lusitano, Maria Heloísa Dias (2011, p. 53) afirma que “[...] o verso livre no poema de Nuno Júdice tem a sua liberdade serenada por pausas, por paragens, em meio às quais o discurso repousa, se pensa, indaga”. Nesse sentido, o versilibrismo ou verso livre adquiriu uma liberdade de sentido na poesia do autor. Sabe-se que o verso livre em sua essência mantinha alguns princípios reguladores em sua estrutura formal. No entanto, o poeta português usufruiu desse tipo de verso para amplificar a liberdade do fazer poético.

Nuno Júdice cria um ritmo próprio para contar histórias no poema. Cada verso do poema possui uma coordenação sintática e espacial diferentes. A história no poema aparece narrada por interregnos ou pontuações que tornam a leitura um momento de

reflexão. Ao fim da linha de um verso e o início do verso seguinte podem-se encontrar a aplicação de *enjambement*. No texto percebe-se a inscrição de reticências, exclamações, travessões entre passagens intercaladas e ponto-e-vírgula que alteram os grupos fônicos no segmento da frase poética e exploram efeitos sonoros diversos. Convém notar ainda que o verso livre adotado por Nuno Júdice pode ser considerado um resquício dos poetas simbolistas franceses. Embora existam diferenças nas técnicas. Por exemplo, o poeta português em estudo utiliza cavalgamento e diversas alterações nos versos. Ao contrário de Gustave Kahn, poeta francês e principal teorizador sobre o verso livre, que proibiu o uso do cavalgamento (Cunha; Cintra, 2013, p. 709).

Vale a pena destacar que Nuno Júdice se apropria com frequência do epimerismo para intensificar o sentido dos versos. Dessa maneira, ao começar frases enumerando elementos aparentemente desordenados, o poeta gera ambiguidade e obscurecimento na assimilação mais direta dos versos. Leia-se o trecho de “Fundamento da Investiva” para retratar a perspectiva apresentada:

[...]
 Os prazeres
 apodrecidos,
 a imagem dissoluta dos odores tumulares, as pulsões
 futuras da destruição
 e da loucura, eis as pedras fundamentais do seu sistema (Júdice, 2015,
 [s.p.]).

Percebe-se que a enumeração detalhada de dados mórbidos consiste em demonstrar os aspectos formadores de um objeto. As características correspondem a um determinado tipo de pedra. O uso do advérbio “eis” fortifica a especificidade de tais “pedras fundamentais” constituintes de um “sistema” executado por um “ele”. A personagem observada chama a atenção do poeta-prosador que apresenta a maneira como ela compõe e ornamenta a sua criação artística pavorosa. Em outras palavras, Nuno Júdice utiliza o epimerismo para focalizar primeiro na distribuição dos elementos que integram uma peça particular, ou seja, as “pedras”. Constata-se que a composição das pedras realizada pela figura em observação se manifesta a partir de elementos sinistros: “prazeres apodrecidos”, “odores tumulares”, “pulsões futuras da destruição e da loucura”. Estes aspectos nomeiam o sistema literário concebido por um artista contemplado pela voz que narra no poema. As pedras enumeradas constituem as joias preciosas pertencentes à mórbida poética da personagem.

Vale a pena destacar que o cavalgamento e a espacialidade das palavras nos versos e na página de “Fundamento da Inectiva” de Nuno Júdice o categorizam como operário de um novo estilo de verso livre. Em concordância com a ideia de Dias (2011), citada acima, o filósofo Giorgio Agamben (2012, p. 31) proclama o seguinte: “o verso, [...], quebrando o seu nexó sintático, afirma a sua própria identidade, [...], irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa [...]”. Sabe-se que a estrutura tradicional de um poema se conhece por sua configuração em verso metrificado. No entanto, a liberdade criadora do verso livre em Nuno Júdice modifica até o raciocínio lógico do poema durante a leitura.

O verso livre auxilia na identidade poética do autor. Ele desmonta as ligações sintáticas das frases para jogar com a palavra poética. A quantidade de quebras nas linhas dos versos altera a estrutura e a leitura do texto poético. Essa mutação ocorre pelo desvio da estrutura sintática do verso. Por exemplo, com o corrompimento da sintaxe, as histórias traçadas em versos continuam dando sentido ou não àquilo que foi narrado no verso anterior.

Existem possibilidades variadas de que na sequência do verso, o poeta salte abruptamente para um contexto diferente e não encerre o sentido anterior narrado. Leia-se a passagem de “Fundamento da Inectiva”: “em parte o sul, a/ experiência/posterior,/ fragmentos da voracidade antiga,/lugar/da diferença; depois, a ordem, o conflito, a continui-/dade, a ruína./ Conheceu/ a cidade estreita de Minieh como o marco estável de/ um mundo/ em demolição” (Júdice, 2015, [s.p.]). As duas primeiras frases do trecho selecionado não possuem predicado nem sujeito. O poeta parece elencar apenas situações e elementos. As frases se formam por um maior número de advérbios, adjetivos e substantivos. Por serem enunciados nominais, a voz poética talvez queira enumerar definições que venham a descrever a engrenagem da criação literária. Na sequência, a última frase com sujeito e predicado não explica o contexto das referências anteriores. Isso faz com que a narração no poema seja despedaçada. Unir os fragmentos que formam o quebra-cabeça do poema representam o maior desafio para o entendimento dos seus sentidos. Nesse contexto, destaca-se o *enjambement*, mais uma vez, como uma ferramenta de auxílio para o hibridismo no poema de Nuno Júdice conferindo-lhe traços de prosaísmo. Os elos que ligam um verso ao outro configuram uma identidade de instabilidade. Em outras palavras, Nuno Júdice ao fazer uso da deformação sintática dos versos consegue desenvolver sentidos paradoxais da linguagem poética. O texto vai se

alterando através de cortes do que estava sendo dito. Corroborando com estes apontamentos, salienta-se que o poema vai conseguindo oscilar o sentido da narração percorrendo cenários repletos de circunstâncias inusitadas.

Dentro desse viés, confirma-se que a narrativa na poesia de Nuno Júdice se apresenta de forma irregular. Em geral quando se fala em gênero narrativo espera-se um enredo com fatos narrados que se distribuem por intermédio de elementos essenciais a uma narração, tais como: tempo, personagens, clímax, conflito, desfecho etc. Em Nuno Júdice, a narratividade em “Fundamento da Invectiva” se expressa por histórias curtas de sujeitos, fragmentos dispersos, relatos não contínuos e meditações ruminadas pela voz lírica em primeira pessoa - monólogos.

De acordo com William Celestino e Inara Rodrigues (2004, p. 20), “o que se pode dizer [...] é que na poesia o que predomina é o ritmo e a imagem (construída principalmente pela metáfora), e na prosa, a predominância é da exposição e da narração”. Resvalando para fora desta dicotomia apresentada pelos autores, salienta-se a predominância de uma intersecção das propriedades do lírico e do narrativo em Nuno Júdice. Nessa direção, a prosa, gênero associado à narratividade, é verificada no poema de Nuno Júdice através dos diversos verbos de ação que sugerem a cadência do texto poético. Exemplos, desse tipo de verbo, encontrados em “Fundamento da Invectiva”: descobrir, conduzir, compor, descrever, destruir, vaguear, falar, sobreviver, lembrar, vir, recusar, procurar, subjugar, demorar, viver, ouvir etc. A cada verso se desenha a surpresa da próxima situação. A narrativa do poema não se processa de maneira segura. Percebem-se transições muito rápidas das cenas apresentadas. Algumas têm conexão, outras não. No mesmo poema constata-se temáticas diferentes que nem sempre se entrecruzam. A transição entre os assuntos e os dramas dos sujeitos podem causar uma confusão durante o percurso e o entendimento da leitura. Pelo caráter das imagens e reflexões imprevisíveis, o lirismo se constata a partir de figuras ou tropos jogando lado a lado com os elementos do gênero narrativo.

É importante frisar que Nuno Júdice demonstra forte articulação ao dominar as características dos dois gêneros para a feitura do texto poético. Com isso, o autor inaugura o seu tipo particular de poema em prosa. Esta noção possui um caráter híbrido que permite ao autor desenvolver uma desordem e aplicá-la na narrativa do poema. Ao colocar em risco a compreensão lógica da leitura, Nuno Júdice formula um hermético processo de criação de imagens e meditações. O resultado de tudo isso é a implantação de um poema híbrido feito do artefato da linguagem de dois gêneros literários: o narrativo

e o poético. Ao empregar o poema em prosa Nuno Júdice desenvolve um ritmo poético em cadência própria. Para assimilar o ritmo de “Fundamento da Invectiva” se requer atenção ao movimento determinado pelos fatos que estão a ser revelados pela voz poética. Nuno Júdice escolhe a modalidade “poema em prosa” para criar uma específica (des)ordem de funcionamento dos versos e recuperar ou criticar modelos artísticos pretéritos.

Retomando o pensamento de Dias (2011, p. 57, parênteses da autora), citada mais acima, ela lança a seguinte polêmica: “[...] não deveríamos ver o texto de Nuno Júdice como poema em prosa, mas sim como um poema (versos) que incorpora a prosa (narratividade) em seu corpo para acentuar o funcionamento poético, independente da origem específica das duas linguagens”. O gosto pelo poema em prosa não demonstra apenas a incorporação de um gênero no outro. Ele acusa um tipo de verso recuperado por Nuno Júdice. Esta tendência de verso, o poema em prosa, advém do romantismo alemão que defendia o gênero híbrido. Cabe ainda observar que o poema em prosa de Nuno Júdice se difere do utilizado por seus predecessores modernistas. Por exemplo, o poeta da modernidade, o francês Charles Baudelaire, ou o modernista português Fernando Pessoa empregam o poema em prosa cada qual com uma imagística particular.

Assevera-se que mesmo diferindo do estilo imagístico de outros poetas, Nuno Júdice aderiu à essa inclinação de poemas com espírito de prosa. Na contramão do apontamento de Dias (2011), importa conhecer os princípios que regem a linguagem poética e a linguagem narrativa para que haja uma comparação das suas aplicações no poema em prosa contemporâneo de Nuno Júdice. Notifica-se que a narração nos poemas do escritor transmuta-se em uma espécie de exercício de imagens e reflexões. Estes elementos não seguem uma linearidade narrativa. Eles corroboram para o movimento singular aplicado no ritmo do poema.

Nessa direção, aponta-se a não regularidade métrica no ritmo de “Fundamento da Invectiva”. O ritmo surge através do ímpeto de Nuno Júdice que lavra o poema em uma cadência própria. Ele acessa parte da natureza humana contando histórias de sujeitos em versos livres. Nesse sentido, destaca-se o contínuo uso da prosa na poética do autor. Isso pode ser verificado com a recorrente presença de um narrador em terceira pessoa ou do uso de monólogos praticado por um narrador em primeira pessoa.

As histórias curtas tratam sobre figuras aleatórias, contam acerca de temas ou meditam a respeito da criação poética. Muitas das pequenas narrativas possuem um

enredo sobrenatural ou místico com apelo à nudez e à morte. Leia-se abaixo um excerto de “Fundamento da Invectiva” auxiliando na identificação da cadência singular do autor:

[...] Vagabundo
 equívoco da escrita, acreditava que o espírito da
 Pirâmide, nas suas aparições
 terrenas, tomava a forma de uma mulher nua e
 sorridente. Um outro poeta, falando
 da imagem velada de Saïs, conciliou o mistério com
 a vontade de clarificação
 que preside ao discurso [...] (Júdice, 2015, [s.p.]).

A frase “vagabundo equívoco da escrita” poderia assumir o papel de uma locução interjetiva mais alongada por enfatizar um sentimento de revolta ou raiva. Nota-se uma contrariedade na voz poética envolvendo uma insatisfação em relação à escrita, ao que foi redigido. O poeta-prosador parece firmar uma opinião frustrada sobre a escrevedura. Na sequência do poema, o verbo “acreditar” conjugado no pretérito imperfeito do indicativo salienta a pessoa do discurso. É um “ele” que está a ser observado e analisado. A voz poética na condição de narrador sabe o que se passa no universo mental do sujeito “ele”. O indivíduo em terceira pessoa delira através de uma imaginação que transcende a realidade sensível. Ele acredita em uma ordem superior, mística e desnuda. Na história do sujeito verifica-se a particularidade de uma fé. A pirâmide evocada remete ao Antigo Egito. Por estar em letra maiúscula, a palavra “pirâmide” simboliza a transformação do objeto em ente sobrenatural. O caráter imaterial da pirâmide é reforçado pela palavra “espírito”. O sujeito em observação defende o credo em um “espírito da Pirâmide”.

Comparando-se às aparições marianas do cristianismo, o personagem no poema atrai outro tipo de aparição. Em vez de receber revelações de Cristo ou visões da Virgem Maria, ele acolhe visões de uma entidade mística, o “espírito da Pirâmide”. Para distinguir-se da fé cristã, a devoção do sujeito se associa a uma mulher nua e não a uma santa. As aparições celestiais da personagem atrelam-se não apenas à nudez feminina, mas também se vinculam à expressão do sorriso de uma mulher. Estas manifestações divinas são distintas das imagens de santas católicas que não sorriem, nas quais os corpos aparecem cobertos por longos mantos ou vestidos ornando, muitas vezes, um véu que cobrem os seus cabelos. A cena poética contendo uma mulher nua expressando alegria, mas em situação de gozo sagrado e não carnal, configura ao culto desse personagem uma reflexão sobre o erotismo não depravado. Ver uma pessoa nua, contemplar o seu sexo,

sem ter relações sexuais com ela, pode conferir algum nível de experiência do fenômeno sexual. No entanto, na contramão da sexualidade o poema busca uma conexão com o fenômeno místico. Este advindo da energia de um corpo sem roupas, um corpo não sexual, apenas nu e alegre estampando um sorriso e emanando forças cósmicas.

A nudez pode simbolizar a exalação energética do ser divino. O sorriso ajuda a desvincular o nu da sexualidade despindo-o da experiência da vergonha por estar sem vestimentas. Com isso, a naturalidade do corpo feminino se desloca para um lugar de antinomia confluindo entre o divino e o profano.

Na sequência do poema, uma nova personagem surge nomeada “um outro poeta”. Dessa forma, entende-se que o sujeito anterior, escrutinado pela voz lírica do narrador, era poeta também. Dentro desse cenário, o “outro poeta” assemelha-se ao anterior por se interessar pela cultura egípcia. A nova figura evocada desperta uma curiosidade sobre a antiga capital do Egito, Saïs. O poeta-prosador ao contar a história desse “outro poeta” informa que ele tem interesse sobre uma “imagem velada de Saïs”. Ela representa o mote de articulação da feitura da criação poética da personagem. Se a cidade de Saïs carrega uma imagem oculta, coberta por um véu, quiçá, de forma indireta, haja alusão à figura de Ísis. Afinal, a personagem quer encaminhar a narrativa da poesia pela dimensão da transcendência. A voz do poeta-narrador constata que o “outro poeta” consegue entrar em acordo com o discurso poético a partir de um método *sui generis*. Para conduzir o método entende-se o lado sobrenatural (do mistério) aliando-o ao aspecto palpável (do discurso escrito). Convém destacar no excerto do poema, a oposição das palavras “mistério” e “clarificação”. Ambas tentam conciliar o modo como o “outro poeta” chefia a sua *práxis* poética. Dito de outra forma, a personagem reclama que a feitura da poesia precisa ser capaz de encontrar o espaço entre a incógnita de um conhecimento oculto e a clareza da escrita para que o processo da criação poética nasça.

Convém enfatizar novamente as fronteiras borradas das propriedades dos gêneros lírico e narrativo na poesia de Nuno Júdice. Verificam-se em “Fundamento da Invectiva” momentos de encontro das experiências da primeira pessoa com a terceira e o uso de figuras de retórica. Por isso, não é prudente isentar a escolha de Nuno Júdice pelo modelo do poema em prosa. Como também é falha a afirmação de que o texto poético do autor não poderia ser categorizado como poema em prosa. Leia-se a passagem que ilustra esse contexto: “não me ouvem./ Loucos! Transformaram numa primavera exangue a/ verdade solar do sonho. Hão-de/ lamentá-lo./ Burgueses – eu vos avisei!...” (Júdice, 2015, [s.p.]). A voz poética transparece alguma indignação com a posição tomada por um grupo

de pessoas que não o escutaram. O poeta desqualifica essa coletividade chamando-os de “loucos”. Estas figuras, em terceira pessoa, alteraram a estação das flores, a primavera, que deixa a paisagem agradável, em algo exaustivo, negativo. Em seguida, a expressão “verdade solar do sonho” busca humanizar elementos não humanos tratando-se de prosopopeia. Depois, o poeta-narrador em primeira pessoa agrava o tom. Ele infere uma expressão que mostra repulsa “hão-de”. O grupo irá se condoer por ter causado tanto desgosto naquela primavera. Na sequência, descobre-se nova surpresa. A coletividade a qual estava a se referir eram os “burgueses”. Bastante enérgico e chateado o eu poético utiliza o “vos” indicando reciprocidade na ação, isto é, entre ele e os burgueses. Em seguida, ele encerra o poema com ênfase (uso do ponto exclamativo) seguido de reticências indicando uma pausa dramática sem explicações maiores do ocorrido.

Sob estas perspectivas, se há histórias contadas e reflexões dentro do poema transmitindo situações e problematizações, estas se produzem pelo prosaísmo. Ao narrar como funciona a engrenagem do seu poema e dos poemas dos outros, Nuno Júdice explora a metapoética relacionando-a aos dramas das figuras/sujeitos evocadas/os.

Importa destacar que o autor ao eleger o verso livre recupera parte da história literária do movimento do poema em prosa. É certo que todo poema em prosa não seja necessariamente escrito em verso livre. Afinal, existem, dentro do contexto literário, poemas em prosa escritos em verso metrificado. A relação entre verso livre e poema em prosa é explicada por Clive Scott. Ele afirma que o verso livre foi uma maneira de expandir o “eu”. Acrescente-se a isso que o poema em prosa por ser um gênero com fluidez explora vários tipos de formalidade (Scott, 1989, p. 289). Ou seja, a forma dos versos e das estrofes podem assumir variadas técnicas.

Nessa direção, Nuno Júdice apresenta uma abertura técnica em sua poética. Ele escolhe a extensão do verso na linha e colabora para alargar o uso do “eu”. O autor passa a acomodar espacialmente o poema na página da maneira que lhe convier. Ele labora com liberdade a velocidade da prosa que está a ser narrada no poema. Expande o “eu” ao transformá-lo em narrador. A energia explosiva das imagens, as experiências do “eu” e dos outros e os apelos formulados em “Fundamento da Invectiva” integram a fluidez do poema em prosa do autor. Tudo isso confere a efetiva relação do verso livre com o poema em prosa aos modos acima ditados por Scott.

Corroborando acerca da cadência *sui generis* de Nuno Júdice, o teórico Octavio Paz (1982, p. 84) atesta que “o ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e

sentido”. Nesse viés, para apreender o poema em prosa de Nuno Júdice convém acompanhar o seu ritmo. Ele mostra uma formalidade irregular. Com isso, o movimento do pensamento do poeta concebe um tratamento particular de composição das imagens e sentidos.

O *modus operandi* de “Fundamento da Invectiva” se elabora por linhas desiguais provocadas por uma acentuação irregular constituída pela versificação livre. Destaca-se que a metrificacão não é um elemento determinante do ritmo poético. Quando se penetra o conteúdo do poema, notam-se imagens muitas vezes difíceis de esquadrihar. A imagem e os possíveis significados dela evidenciam o núcleo do ritmo poético de Nuno Júdice. A imagem tensiona-se entre buscar um referente no mundo externo e transmitir através da linguagem poética uma vibração capaz de ressoar o inapreensível. Dessa forma, Nuno Júdice cria um inventário de imagens que resulta em uma mina de ritmos. Cada imagem implantada sugere a reivindicação de uma montagem rítmica única e incomum. Nesse sentido, convém se direcionar para a formulação de um esclarecimento crítico sobre a composição formal e imagística do poema. Dessa maneira, se torna possível capturar o ritmo distintivo da escrita poética do autor. Dentro deste prisma, convém destacar a temporalidade na narração de “Fundamento da Invectiva” que revisita estéticas antigas com intenções indiretas de formular uma nova poética contemporânea. Nuno Júdice narra sobre os artifícios utilizados pelas personagens-poetas para compor as suas criações artísticas. Ao explorar as técnicas poéticas de antepassados, o autor concebe a própria composição literária. A reflexão sobre o lugar do poético é matéria constante na poesia de Nuno Júdice. Leia-se o trecho do poema em estudo a seguir, que demonstra parte dessa visão:

[...] Muitos deles,
ornamentando os seus trabalhos com magníficas
concepções, sobreviveram ao agnosticismo
das épocas. [...]
[...] vim a compor um método
atormentado de compreensão. A memória
e a complexidade do espírito, acentuando a intro-
versão do estilo, obrigaram-me
a formular um sistema gótico de diversidade, uma
organização circular da aparência,
uma representação iluminada da metamorfose (Júdice, 2015, [s.p.]).

Observa-se que Nuno Júdice adere à adjetivação repetitiva dos seus substantivos. Em “magníficas concepções” a voz poética classifica de extraordinária as apreciações das obras de poesia de um determinado grupo de artistas. Afirma ainda que

só foi possível trazer embelezamento para a poesia deles, pois eram sobreviventes de uma crença que persistia pelos tempos. A doutrina especificada no poema aponta o agnosticismo como fator negativo para aqueles que buscam trabalhar com a poesia. Em outras palavras, a voz poética aponta a necessidade de contato com as divindades para que a criação poética se faça.

Mais à frente no poema, o eu lírico, em primeira pessoa, comunica os elementos que formam a corporatura do seu método de composição poética. Esta ordenação passa por um sentimento negativo de perturbação. Ou seja, fazer poesia causa aflição. Em seguida, o poeta elenca a memória e o espírito como fatores determinantes para a elaboração da natureza da sua escrita. Esta se torna recolhida para dentro de si mesma. A introversão estimula o eu lírico a produzir um material poético que segue uma esquematização bem específica e de difícil entendimento. Ele formula a descrição do esquema assim: “um sistema gótico de diversidade, uma organização circular da aparência, uma representação iluminada da metamorfose”. Nesse sentido, o processo poético do “eu” reivindica uma poesia que trate de temas e ambientes mórbidos, tristes e sinistros. Além disso, ele apresenta a necessidade de escrever poesia de maneira dissimulada e circular. Ou seja, as imagens e as reflexões emitidas em um poema precisam movimentar-se de modo contínuo, não linear, não fixo. Por isso, não se verifica um desfecho fechado nas curtas narrações de “Fundamento da Invectiva”. As histórias se organizam em sequências ininterruptas. Neste caso, convém destacar a semelhança do *modus operandi* do processo criativo apontado pelo eu lírico com o procedimento utilizado pelo próprio autor.

Corroborando com o tema da temporalidade da narrativa no poema que tenta recuperar modelos poéticos anteriores, João Barrento (1996, p. 76, destaque do autor) salienta o seguinte: “«narrar é a última forma de contrariar o fim» (Lídia Jorge). Alguns dos caminhos actuais da poesia (portuguesa e não só) parecem [...] convergir neste interesse renovado pela expressão de uma consciência poética da duração [...]”. O interesse da poesia portuguesa contemporânea pela narrativa parece se associar ao sentido de retomar estéticas passadas. Sabe-se que os modelos pretéritos sempre estiveram atrelados às reações de repúdio em relação aos movimentos que os antecederam. A contemporaneidade se comporta de forma distinta. Ela não rompe com modelos antigos, mas os traz à superfície para retomar aquilo que a interessar. Carregar histórias para dentro do poema revela-se como uma forma de validar a importância da cultura lírica acumulada pelo conhecimento do escritor ao longo dos anos.

A narração na poética de Nuno Júdice vai ganhando impulso através do fôlego extensivo do poema. Além do tamanho do texto, a respiração lírica em “Fundamento da Invectiva” pode ser observada pelo contexto do tempo utilizado. Nesse sentido, a temporalidade narrativa do poema se articula com as lembranças do sujeito poético (passado), a investigação sobre a criação poética dos outros (ainda passado) e a comparação com o presente, que almeja alicerçar um novo entendimento sobre o lugar da poética contemporânea. Em “Fundamento da Invectiva” o tempo presente carrega muitas vezes o sentido de eternidade. Leia-se a passagem: “o meu olhar demora-se/na efêmera imagem da Eternidade. Vivo o tempo/ previsível da nostalgia” (Júdice, 2015, [s.p.]). O “eu” a partir da ação de olhar contempla a imagem fugaz da eternidade. O verbo “demorar” se contrapõe com a ideia de efemeridade, isto é, a brevidade da imagem. Demorar o olhar em uma imagem abstrata e transitória não parece ser suficiente para dificultar a ocorrência do tempo presente no poema. A voz poética, na sequência, confere à eternidade, uma personificação. Ou seja, o tempo infinito de longa duração (o eterno) simboliza um presente inacessível, possível apenas na textualidade poética de Nuno Júdice. Em seguida, a primeira pessoa do trecho em análise afirma viver um tempo calculável das saudades. Suspeita-se que a saudade esteja a ser experimentada no ambiente da memória do “eu”. Sendo assim, fica mais fácil de acessá-la no poema, pois configuram vivências acontecidas em um passado e que estão armazenadas na lembrança. Dessa forma, o poema consegue atravessar o passado e trazê-lo para ser vivenciado no presente. Circula-se entre os tempos e confunde-se a leitura lógica da situação. O texto pretende se conectar ao “tempo previsível da nostalgia” através do presente do verbo “viver”. O tempo se mostra previsível no presente, porque o eu lírico dominou o seu passado (a nostalgia). O poeta consegue experimentar a nostalgia somente por se encontrar em um momento presente (re)vivenciando-a.

Convém lembrar e adicionar o seguinte recurso da poética de Nuno Júdice: a interrupção. Na retórica isso se chama aposiopese. O poeta entre um verso e outro da história abre lacunas. O que estava a ser narrado cessa abruptamente para fazer reflexões de cunho metapoético ou existencial. A voz poética interrompe aquilo que estava dizendo. Na sequência do pensamento, não há um complemento do que estava proferindo. Isso faz com que o leitor pense por conta própria aquilo sugerido pelo poeta. Com isso, a poesia de Nuno Júdice possibilita uma escrita de mosaicos. Cada mosaico significa um salto no tempo. A(s) história(s) em “Fundamento da Invectiva” não retém um fim. Da mesma forma que Barrento (1996) apontou, ao citar um trecho da escritora Lídia Jorge no qual

“narrar é a última forma de contrariar o fim”. Nesse sentido, importa destacar a quantidade de camadas temporais entrelaçadas no poema de Nuno Júdice que negam um desfecho tradicional aos moldes do gênero narrativo. No mesmo corpo poético há diversos ritmos respiratórios. Neste viés, acompanhar as narrativas no poema de Nuno Júdice pode causar incômodo em um leitor desatento. Os contos poetizados procuram narrar, meditar, confundir, mas não assumem um final fechado. As narrações no poema encontram-se abertas ao perpassarem por tempos circulares entre o passado e o presente.

Corroborando com o presente estudo destaca-se que parte da análise literária, do exame interpretativo de “Fundamento da Invectiva”, se constrói através de relações dialógicas externas, ou seja, da intertextualidade. Esta operação trabalha com textos e referências externas que discutem com o material primitivo, ou seja, o poema. Constatam-se também relações dialógicas internas, dentro do texto poético, isto é, intratextuais, ocorrendo comunicação entre as vozes interiores do poema. José Luiz Fiorin (2012, p. 165) questiona e enumera “[...] o que é exatamente a intertextualidade? Qualquer referência ao Outro, [...]: paródias, alusões, estilizações, citações ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens [...]”. A ambiguidade em torno do termo “intertextualidade” tem provocado nos meios acadêmicos um uso débil das relações dialógicas. Erroneamente, o termo foi atribuído ao russo Mikhail Bakhtin por uma questão de falha na tradução do texto original. Para esta tese, importa destacar que a intertextualidade se refere a algo externo ao texto que está sendo analisado, aproximando-se da descrição da noção feita acima por Fiorin. A relação dialógica dita externa utiliza referências de um universo alheio àquele criado dentro do texto analisado. Com isso, o discurso do “outro” passa a ser incorporado ao poema em análise, marcando distintas vozes. Nuno Júdice apresenta em “Fundamento da Invectiva” aspectos da intertextualidade. Por exemplo, no poema em debate existe alusões a três figuras externas do mundo literário/mitológico: Annie Playden, H.P. e Teuth. Não há no poema de forma direta a integração dos discursos do mito ou das produções feitas pelos personagens em suas respectivas áreas artísticas. No entanto, o autor ao mencionar de maneira indireta essas figuras contribui para a natureza intertextual do poema.

Nota-se que além de recorrer às vagas menções, ele coloca em prática o modelo de poema em prosa de seus antepassados. Por exemplo, os modos de Rimbaud ou Lautréamont que trabalhavam com a poesia em prosa rompendo com as noções de lógica, ordem, razão, estrutura, consciência, tempo e espaço. A reprodução de uma estrutura literária já existente configura-se em elemento intertextual. Embora Nuno Júdice

produza no conteúdo do poema uma particular ficção em torno dos sujeitos históricos mencionados. Leia-se um excerto de “Fundamento da Invectiva” que ilustra esta orientação e emprega o recurso da intertextualidade como operador da análise do texto poético:

Descubro, nas interjeições febris de mulheres
 amadas, as paisagens
 belgas. A prosaica antecâmara dos lamentos, Annie
 Playden, ó Desconhecida,
 sicómoros crepusculares, Transcendência!

Conduzido à prisão, sob um vago pretexto, H. P.
 compôs uma lógica
 de contrastes. Invocando o Egito, o negro vale onde
 tudo parece efêmero, descreveu
 ainda a cidade estreita, cujos habitantes adoram
 Teuth, o deus obscuro
 dos escritores, inventor do número e do cálculo [...] (Júdice, 2015, [s.p.]).

O poema inicia com um “eu” elipsado que descobre “paisagens belgas”. O uso de interjeições representa uma reação emotiva dos interlocutores. No texto, as interjeições recebem o adjetivo “febris”, tornando-as personificadas. Quem sente febre está agitado, em delírio ou em padecimento. No entanto, percebe-se um oximoro, pois as mulheres que emitem as “interjeições febris” são qualificadas como “amadas”. Considerando o amor um sentimento positivo, ele se contrapõe ao estado de febre negativo. Por isso, identificam-se conflitos semânticos recorrentes no poema. O autor utiliza com frequência oximoros para tentar harmonizar sentidos contraditórios. Fazendo uso de elementos linguisticamente opostos, o oximoro se torna uma das formas de operação da poesia de Nuno Júdice. Isso causa estranhamento e desordem nas cenas poéticas formuladas.

Ao mesmo tempo em que o eu poético se depara com territórios na Bélgica, “paisagens belgas”, ele salta deste lugar para outro no verso seguinte. O deslocamento se direciona para um ambiente fechado. Uma antessala surge e se caracteriza como prosaica e repleta de gemidos em lamúria. O novo local pode ser identificado como um corredor ou “hall” de uma casa ou ainda de uma saleta que exista antes de um lance de escadas. Neste espaço, na “antecâmara”, a voz poética evoca o nome de Annie Playden através da apóstrofe: “ó Desconhecida”. Essa mulher existiu de fato na História. Ela foi o grande amor do poeta francês Guillaume Apollinaire. Embora, frustrado, o sentimento deste

poeta resultou em alguns poemas e cartas acerca de Annie Playden¹². Pouco se sabe sobre a vida real dessa figura feminina. Talvez seja por isso que o sujeito poético de “Fundamento da Invectiva” ao projetar uma interpelação lamuriosa, chame a personagem de “desconhecida”. Além do mais, transforma a mulher em uma entidade sobre-humana ao usar a maiúscula durante o ato de invocação da apóstrofe.

No verso seguinte, o autor personifica árvores, os “sicómoros”, adjetivando-os de “crepusculares”. O crepúsculo, período pertencente ao fim do dia, pode estar em sentido figurado significando queda, ruína e até melancolia. Os sicômoros estão caindo, por isso são “crepusculares”. Ao fim da estrofe verifica-se um ponto de exclamação que tem a função de impacto emotivo. A emoção associa-se a uma específica palavra transformada em entidade espiritual (uso da maiúscula) coincidentemente tratada como sinônimo dos fenômenos da metafísica: “Transcendência!”.

A interpelação por um divino pode ser também simbolizada pelo “sicómoro”, a árvore do figo. Pertencente ao Oriente Médio, África, a planta tem forte conotação bíblica. Em alguns versículos da Escritura Sagrada se estampa o "ficus sycomorus" (nome científico). Seguem alguns exemplos: no Antigo Testamento, leia-se no Primeiro livro dos Reis – 1Rs (10:27): “Salomão fez com que a prata fosse tão comum em Jerusalém como as pedras, e os cedros como os sicômoros da Planície”. No Salmo 78, a árvore aparece na passagem: "quando destruiu sua vinha com granizo, e seus sicômoros com geadas" (78:47). Em Lucas (19:4), há a seguinte passagem: “Correndo à frente, subiu a um sicómoro para o ver, porque ele estava para passar por ali”. O trecho narra a história de Zaqueu, chefe dos publicanos e muito rico. Ele procurava ver Jesus, mas não conseguia, por causa da multidão e da baixa estatura. Com isso, decidiu subir em um sicómoro. Jesus olhou para cima, viu-o e pediu a ele para descer, pois queria se acomodar em sua casa. O povo estarecido afirmava que o Messias ia ter pouso na casa de um pecador. Entretanto, Zaqueu afirma a Jesus na ocasião da visita que vai entregar metade de seus bens aos pobres. Em seguida, o homem consegue a sua salvação. O sicómoro, embora seja uma árvore brava e robusta, simboliza para o povo cristão redenção, simplicidade e mansidão. Estes sentidos estabelecem uma relação de oposição com o título do poema de Nuno Júdice. O título estampa que o texto vai apresentar um fundamento (esclarecimento) da invectiva (condenação). Quem sabe o sentimento de queixa, que envolve a primeira

¹² Para mais informações ver artigo no jornal *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/books/2004/nov/20/featuresreviews.guardianreview35>. Acesso em: 15 abr. 2021.

estrofe do poema, queira perquirir uma explicação, apelando para que o mundo divino e as figuras históricas resolvam o dilema. Retirando o sicómoro (a fé) da aniquilação (crepúsculo).

Na continuação do poema o “eu” cede lugar a um “ele”. A voz poética se reveste em narrador e passa a contar uma breve história da personagem H. P. O estilo de Nuno Júdice coloca lado a lado mundos diversos no mesmo poema, nem sempre realizando concatenação lógica um com o outro. Por trás das iniciais da personagem H.P. e do contexto narrado pela voz poética sugere-se que o poema esteja a se referir a um dos autores mais importantes do gênero do horror, o estadunidense H.P. Lovecraft. Parte de sua biografia é utilizada no poema e outra “ficcionalizada” por Nuno Júdice. O poeta no papel de narrador informa que H. P. se conduzia para uma prisão. Em vez de se focar no ambiente, a voz poética arranca para outro viés e revela o processo criativo de escrita elaborado pela personagem durante a sua funesta prisão. H.P. concebe “uma lógica de contrastes”. Assemelhando-se à composição poética de Nuno Júdice que procura coerência em imagens lexicais contrastantes. Como esclarecido, mais acima neste tópico 3.1, Nuno Júdice utiliza com frequência a figura do oximoro.

Com isso, a criação poética de H.P., de acordo com o poema, parece manifestar aderência ao uso de oximoros também. A voz poética além de buscar um sentido nas oposições formuladas, o refletir sobre a criação poética de H.P. envolve a invocação do Egito. Verifica-se que o poeta recorre à descrição de uma cidade estreita cujos moradores louvam o deus Teuth. Ressalta-se que nas obras literárias do escritor H.P. Lovecraft há um interesse profundo pelo Antigo Egito. Neste ponto, aproxima-se a biografia do artista estadunidense com a ficção do poema. Segundo um ensaio literário escrito por Lovecraft (2007), o medo e o horror advêm das sociedades mais primitivas. Estes sentimentos negativos fazem parte do desenvolvimento da raça humana, ficam mergulhados no imaginário das pessoas e permanecem ao longo dos tempos desde os escritos sagrados da antiguidade. Essas emoções nefastas caracterizam as cerimônias de evocação de demônios e espectros que avançaram desde os tempos pré-históricos e atingiram o seu cume no Egito e nas nações semitas (Lovecraft, 2007, p. 19). Com isso, a relação intertextual percebida no poema “Fundamento da Invektiva” vai se intensificando. A personagem H. P. de Nuno Júdice e a biografia do mestre do horror, H.P. Lovecraft, se vinculam dialogicamente.

Na sequência da estrofe, aparece a referência mitológica ao deus Teuth. O poeta-narrador aponta que parte da criação poética de H. P. utiliza a descrição de uma

cidade cujos “habitantes adoram” o deus egípcio. Nesse sentido, parece que não são mais as “Musas” clássicas a assopram nos ouvidos do artista para a realização da poesia, mas um novo deus chamado Teuth e pertencente ao panteão egípcio. Ao longo dos tempos, o universo egípcio teve diversas variantes nos nomes de seus deuses. O escritor Lovecraft reescrevia sobre os mitos do Egito na sua obra literária. Utilizava-os para penetrar nos segredos ocultos do universo. A figura de Teuth em Nuno Júdice é o mesmo deus Toth, Thoth ou Tote. Independente da mudança da escrita do nome, o deus se vincula à simbolização do nascimento da escrita. De acordo com o dicionário de George Hart (2005, p. 158, tradução livre) compreende-se que:

Toth como "senhor das palavras sagradas" deu aos egípcios o conhecimento de como escrever por símbolos de imagem, portanto, os hieróglifos podiam possuir uma mágica e divinal força. Os escribas se consideravam “seguidores de Thoth”. Eles eram uma classe profissional privilegiada e, de acordo com um cântico a Thoth, o olho do babuíno ficaria a observar os escribas que abusavam de suas habilidades de escrita, aplicando-as ao ganho próprio e ilícito.¹³

Os escritores egípcios deviam levar a sério a escrita como uma atividade sagrada e não para ganhar fortuna. No poema de Nuno Júdice, H. P. refere-se ao deus Teuth para louvar quem sabe a própria atividade de criação literária sem vínculo com o lucro. Convém lembrar que o mito em torno da escrita pode retomar também o conteúdo do livro bíblico do *Gênesis*. No princípio era o verbo e este se remetia à palavra sagrada, à escritura de Deus.

A relação dos portugueses com o Oriente sempre foi de exotismo e mistério. Desde a época das grandes navegações, de poetas simbolistas e modernistas como por exemplo, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa que cantaram orientalismos e ocultismos e da história mais recente da colonização em África, Portugal nunca deixou o fascínio sobre as terras estrangeiras do Oriente. Mesmo sendo um país católico, conservador nos modos de viver e experimentando uma ditadura em 1973. Época da publicação de *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos*, que contém o poema “Fundamento da Invectiva”, Nuno Júdice recuperava assuntos de outras culturas não ocidentais e distantes da realidade portuguesa da época. Para uma tradicional cultura portuguesa, o Egito representa um

¹³ Segue o texto no original: “Toth as ‘lord of the sacred words’ gave to the Egyptians the knowledge of how to write by picture symbols, hence hieroglyphs could always possess a magical force. Scribes regarded themselves as ‘followers of Thoth’. They were a privileged professional class and, according to one hymn to Thoth, the eye of the baboon watched out for scribes who abused their skill by applying it to illicit self-gain”.

lugar sombrio. Chamado de “o vale negro” (v. 8) pela personagem H.P. no poema, o país africano contém uma “cidade estreita” (v. 10) na qual os habitantes não adoram Cristo, assim como deveria ser na cultura judaico-cristã seguida pelos lusitanos, mas, ao contrário, os cidadãos do lugar idolatram Teuth, “o deus obscuro/ dos escritores, inventor do número e do cálculo” (vv. 10-12).

Corroborando com as propriedades pertencentes à noção da intertextualidade, elencadas por Fiorin (2012) mais acima neste tópico 3.1, salienta-se a identificação de uma estética pretérita seguida pelo texto poético em análise. Nuno Júdice reproduz em “Fundamento da Invectiva” elementos característicos do estilo simbolista. Na aparência, ao ler o poema pela primeira vez, arrisca-se pressupor que o texto tenha sido escrito em uma época diferente dos anos 70. O cultivo de traços decadentistas-simbolistas pode ser verificado no poema em estudo. Alguns deles são: o preciosismo das palavras, o tom grandiloquente, a morbidez e a transformação de palavras em entes sobrenaturais com o uso de maiúsculas. Nota-se também outra forma de alusão, fortalecendo a presença da intertextualidade. Essa se refere a espaços geográficos. No poema “Fundamento da Invectiva” como um todo, a voz poética aponta lugares “comuns”, existentes no mapa, tais como: Bélgica, Egito, Ródano, Minieh e Saïs. O adjetivo “comum” não interfere na opção do poeta por lugares exóticos e não muito conhecidos. A ideia de comum, neste caso, se associa mais a um contexto de local identificável no mapa do mundo. Embora se avalie a originalidade e a especificidade nas escolhas dos locais feitas por Nuno Júdice, isso não os deprecia ao qualificá-los como comuns. Convém lembrar que histórias que envolvam lugares e pessoas conferem ao poema uma escrita de tendência narrativa confirmando o modelo de poema em prosa aplicado pelo autor lusitano.

Retomando as ideias de Fiorin (2012, p. 181), acerca do dilema envolvido na tradução do termo “intertextualidade” no texto de Bakhtin, afirma-se que “[...] seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto. As relações dentro do texto ocorrem quando duas vozes se acham no interior de um mesmo texto”. Nessa direção, o texto original de Bakhtin ao se referir às relações dialógicas entre textos quis sugerir uma relação externa entre textos. Isto coincide com o conceito de intertextualidade utilizado nesta tese. Ou seja, relações intertextuais nada mais são do que relações dialógicas externas que falam com as vozes dos “outros”. Comunicar-se com vozes/textos alheias(os) ao poema analisado que possuam semelhanças e divergências contribuem para a sua análise.

No entanto, vale salientar que ocorre uma outra maneira de identificar vozes distintas no texto. Estas encontradas no próprio enunciado do poema, quando ele se mostra “bivocal”. Em outras palavras, conseguem-se observar dentro do texto relações dialógicas entre os enunciados. Ou seja, estas relações se apresentam internas ao próprio texto em análise. Na relação dialógica dentro do texto, notam-se vozes se encontrando no interior do texto. Ainda com Fiorin (2012, p. 181), qualquer relação dialógica é interdiscursiva, na medida em que é uma relação de sentido. Nessa direção, o sentido se constrói através das relações dialógicas formuladas. Um mesmo texto pode conter, por exemplo, vários enunciadores.

No poema “Fundamento da Invectiva” percebe-se uma antinomia entre as vozes do discurso. Isto ocorre da seguinte forma: em um mesmo verso a voz que conduz o poema (poeta-narrador) conta a história de algo, não encerra a narrativa e parte para uma reflexão individual (do eu lírico) sobre a criação poética. Na sequência, o poema volta a contar uma outra história fragmentada e diferente da anterior. Às vezes, se torna difícil identificar quem está falando no poema se é o poeta-narrador ou a personagem. A onisciência na narratividade do poema de Nuno Júdice auxilia na desordem do discurso. Com isso, verificam-se múltiplas posições tomadas pelos enunciados que se apresentam.

Por tudo exposto, sustenta-se que a noção de “intertextualidade crítica” se designa como um possível método de análise literária capaz de explorar o poema “Fundamento da Invectiva” de Nuno Júdice. O termo “crítica” adicionado à intertextualidade estabelece o princípio que coordena as relações dialógicas. A crítica preza pela argumentação lógica que define os procedimentos utilizados pelo poema analisado e discute aquilo que possa ser acrescentado ao conhecimento do texto. Segundo Leyla Perrone-Móises (2005, p. 69):

[...] a crítica sempre foi intertextual, se dermos a esse termo um sentido largo. Tratou-se sempre de escrever um texto sobre outro texto. Assim, mesmo no caso mais simples [...] ocorre em todo discurso crítico o entrecruzamento de dois textos, o texto analisado e o texto analisante.

A análise literária de “Fundamento da Invectiva” utiliza a intertextualidade em sua concepção mais ampla tratando-a pelo viés crítico. Retomando Bakhtin sabe-se que ele fundou a nomenclatura “relações dialógicas” externas e não o termo “intertextualidade”. No entanto, há uma identificação entre as duas noções. Nesse sentido, esta tese adere a ambas as denominações. Em sua tendência crítica, a intertextualidade nada mais é do que a produção de um texto “analisante” que se relaciona com o conteúdo

do texto analisado. Dessa forma, configura-se um procedimento de intertextualidade crítica. O critério usado para a produção do texto “analisante” de “Fundamento da Invectiva” possui a natureza externa procedente das relações dialógicas de Bakhtin. Nesse sentido, o exame do poema se torna viável a partir de um texto crítico desenvolvido por um terceiro sujeito, ou seja, a comentadora desta tese. Para o esclarecimento sobre essa figura crítica que auxilia na execução do entendimento do texto analisado e produtora de um texto “analisante” à parte, leia-se o seguinte:

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um *tu*). A *explicação* implica uma única consciência, um único sujeito; a *compreensão* implica duas consciências, dois sujeitos. O objeto não suscita relação dialógica, por isso a explicação carece de modalidades dialógicas [...]. A compreensão é, em certa medida, dialógica (Bakhtin, 1997, p. 338, itálico do autor).

Compreender um poema significa adentrar no universo textual do autor. Estar diante da consciência manifestada no poema permite atravessá-la. A travessia se esboça pelo diálogo com o enunciado do texto. Todo texto possui um sujeito que escreve. Nem sempre o sujeito que se mostra no texto condiz com a vida particular da figura do autor. A qualidade do enunciado de um texto se intensifica quando se mostra único e irreproduzível. É nisso que reside o seu sentido. Para compreender o sentido daquilo que está escrito acessa-se o que há por trás do texto. Neste local delineiam-se os referentes. Ou seja, busca-se uma possível correspondência das coisas escritas com tudo aquilo existente fora do texto. Se não há ligação a um referente externo, tenta-se encontrá-lo nas possíveis relações internas articuladas ao texto.

Para ter acesso ao “outro” que reside dentro do texto. O “tu” de Bakhtin (1997), ou seja, o sujeito do enunciado, faz-se necessário a atuação do crítico. Este se torna uma espécie de terceiro sujeito. Nesse sentido, o terceiro sujeito é a figura que olha de fora do texto. Dessa forma, o crítico tem a liberdade de criar um texto à parte que dialogue com esse “tu”, o outro pertencente ao texto primitivo. Tendo como finalidade crítica um comentário avaliativo, o texto criado sobre o “outro” se configura a partir de uma relação dialógica. Com isso, permite-se fabricar possíveis relações intertextuais advindas da bagagem teórica e cultural do terceiro sujeito, ou seja, do crítico comentador relacionando-as ao texto analisado. Neste tópico 3.1, constata-se que a análise literária sobre o poema “Fundamento da Invectiva” segue essa perspectiva operacional. Acrescente-se a isso que o exame do poema não se fixa apenas em um plano verbal

(filológico-gramatical). A compreensão do poema caminha além, pois a relação dialógica intertextual atravessa o seu objeto. Ou seja, a análise não se volta somente para os elementos da língua do texto. Dentro desta perspectiva, confirma-se que a intertextualidade crítica corrobora no desenvolvimento dialógico criado pelo terceiro sujeito. Esta relação se conduz a partir da noção de compreensão do texto original formulada na citação acima de Bakhtin (1997). Nesse sentido, o ato de compreender significa a produção de um texto crítico baseado em possíveis relações dialógicas sobre um texto primevo.

Seguindo nessa projeção, tudo isso se gera a partir de associações externas viáveis e criadas pela densidade teórica do crítico. Entende-se que compreender não se situa na esfera da explicação como alerta Bakhtin (1997). Compreender resulta em um exercício de diálogo entre aquilo mostrado no texto e a análise interpretativa e crítica feitas. O exame do material, nesse sentido, fabrica-se como resultado de uma criação crítica confeccionada por um terceiro sujeito de fora do texto analisado, “alheio” ao poema. Corroborando com esse prisma que auxilia na análise do poema de Nuno Júdice, Julia Kristeva (1974, p. 172) declara que “o significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente; ele existe e não existe, é, ao mesmo tempo, um ser e um não-ser”. Nesse sentido, a ambivalência por trás do significado de um poema consiste na formação de um diálogo com o seu caráter negativo. A negatividade do referente possibilita uma operação lógica na interpretação/análise do significado poético. Neste viés, ao se ler um poema a lógica do discurso forma-se a partir do entendimento de que aquilo enunciado pela poesia “não é”. Os leitores aceitam o “não ser” do poema, como ser. Pois, o encaram como ficção, um produto da imaginação do poeta. Dentro dessa operação dialética o significado do poema se torna possível.

Um referente ao manter uma relação dialógica com aquilo que a lógica declara como não existente constitui-se parte do significado poético. Nuno Júdice ao utilizar em “Fundamento da Invectiva” as seguintes passagens selecionadas: “interjeições febris”; “coxas contemporâneas”; “terror ordenado”; “equivoco vagabundo”; “espírito da Pirâmide”; “no horizonte do desejo amoroso” etc., qualifica elementos animados (que são) com os não animados (que não são) ou vice-versa. Levando em consideração um discurso não poético, na expressão “interjeições febris”, as interjeições não podem ser febris em sentido não figurado. Quem sente alterações de temperatura no corpo existe como humano ou animal. Em “coxas contemporâneas” uma parte do corpo, a coxa, ao ser transmutada em objeto no tempo, que foi associada ao contemporâneo, a uma época atual,

configura-se em percepção temporal estranha e fora do sentido denotativo. Na sentença “terror ordenado”, o sentimento de terror não pode ser organizado. Um elemento organizado exprime disciplina e estrutura. Quem sente medo ou terror está em desequilíbrio, experimenta agitação, congelamento físico e emocional. Organizar emoções se torna possível no plano psicológico aproximando-se do sentido de “controle emocional”. Ser capaz de ter domínio sobre o pavor pode configurar na tentativa de implantar um oxímoro. Figura de retórica recorrente na linguagem de Nuno Júdice como estudado. Na expressão “equivoco vagabundo”, o termo “vagabundo” se refere a uma pessoa desocupada. Ao considerar uma coisa abstrata, isto é, um “equivoco” com uma característica humana, vagabundo, nota-se uma “impropriedade” semântica. Em “espírito da Pirâmide” uma figura geométrica se manifesta, a pirâmide. Ela não possui espírito. Ou seja, há uma associação de algo imaterial relacionado ao ser humano com um objeto palpável. No trecho “no horizonte do desejo amoroso”, o horizonte em sentido não figurado se refere a um fundo, remetendo a um campo de visão ao longe. Conferir este substantivo concreto, horizonte, a um sentimento abstrato, desejo, causa um estranhamento à “normalidade” reguladora da lógica do discurso.

Dentro deste prisma de ser e de não ser das coisas, considera-se que na poesia de Nuno Júdice exista de fato um caráter “negativo” sobre a não existência dessas coisas poetizadas. No entanto, a negatividade é positivada ao demonstrar elementos que embora não existam no mundo sensível, podem adquirir aceitação dentro do contexto da linguagem poética. A poesia transforma o impossível no possível. Nessa direção, o sentido na poesia arquiteteta-se pela ambivalência dialética “negativa-positiva” do significado poético.

De maneira clara, o texto poético se torna duplo na ideia de trazer uma existência e uma não existência ao mesmo tempo em sua linguagem. A existência se espelha através de um referente efetivo no mundo real. Enquanto, a não existência aceita o não ser das coisas a partir de metáforas, de metonímias e dos demais tropos e figuras de linguagem. O não ser passa a ser, pois pertence ao significado poético. Com isso, o desvio do referente na linguagem poética instaura o não ser. Este dialoga com o ser existente pertencente à lógica do discurso. Dito de outro modo, o significado poético do texto depende da negatividade dos referentes do mundo sensível.

Sobre o conteúdo investigado, convém notar ainda que Nuno Júdice faz uso da intertextualidade para criticar a tradição cultural portuguesa. Percebe-se que o estilo do poeta se constitui pelos dramas fingidos dos sujeitos poéticos, pelas alusões às figuras

históricas e artísticas, pela recuperação de culturas antigas e de estéticas pretéritas e pelas reflexões sobre a criação poética. Tudo isso forma o *corpus* de Nuno Júdice no enfrentamento dos fantasmas da cultura lírica portuguesa. Utilizando-os para meditar sobre o papel da poesia, do poeta e do leitor na contemporaneidade. Como bem observou Alves (2002, p. 190):

Ao examinarmos diversas obras poéticas portuguesas, produzidas no espaço das décadas de 60 a 90, sem nenhuma ingenuidade de enunciar um juízo totalizador, observamos que a prática da intertextualidade é um ponto comum entre diferentes poetas e uma estratégia por meio da qual esses poetas questionam a escrita e a leitura, confrontando igualmente os lugares do poeta e do leitor.

Nuno Júdice, como é sabido, se localiza no meio dos poetas portugueses do século XX cuja obra poética pratica a intertextualidade. Este recurso não é usado pelo autor de maneira inocente. A intertextualidade direciona Nuno Júdice a confrontar a cultura portuguesa ao revelar a complexidade de sentidos que interrogam o trabalho poético e o lugar da poesia. As relações dialógicas externas, ou seja, a intertextualidade, não se alicerçam apenas por semelhanças, os conflitos devem ser levados em consideração também. Um exemplo, são os atritos que podem ser formados acerca da cadeia formadora do texto poético. Esta cadeia vincula autor, obra e leitor. Exemplificando esta questão: o leitor crítico vai se diferenciar do leitor de fruição, pois o primeiro precisa exercer um arcabouço teórico-cultural se quiser analisar a textualidade poética de Nuno Júdice pelo viés científico-literário e o segundo, o leitor de fruição, faz uma leitura sem compromisso teórico e por divertimento.

Nuno Júdice recorre a situações de atrito em “Fundamento da Invectiva” para elaborar uma reflexão acerca da própria criação poética quando revisita elementos da cultura literária mundial. Por exemplo, ao invocar figuras históricas do oriente ao invés de poetas da lírica portuguesa. Dentro deste contexto, o poeta contraria qualquer herança possível da poesia portuguesa que sirva de modelo *mater* para o seu fazer poético. O poeta deseja realizar o seu trabalho poético tomando outras rotas. Segundo Rodolfo Passos (2015, p. 106), “[...] a questão da intertextualidade é marcante na obra judiciana e [...] essa retomada [...] corrobora com uma atitude de juízo crítico de toda uma tradição cultural, desconstruindo não apenas modelos de criação literária, mas, sobretudo, de pensamento”. Em “Fundamento da Invectiva”, a voz poética parece elogiar, mas está a ironizar, através da recordação que tem, a forma de escrever e pensar dos artistas que seguiam determinados modelos estéticos,

[...] eu os lembro, inter-
pretando na exaltação as cenas lúbricas
e as regras perceptivas das suas obras, rostos sobe-
ranos de uma geração
lúdica, embora preocupada com o sentimento, com a
exactidão
da forma, com a dissimulação dos raciocínios e das
evidências (Júdice, 2015, [s.p.]).

O eu lírico expressa uma lembrança acerca de um grupo de poetas. Assumindo a função de crítico ele dissecou a respeito do estilo desses artistas. Eles exibiam cenários sensuais e as normas que regiam os seus trabalhos poéticos eram fáceis de identificar. Os rostos desses poetas criticados pela voz poética estampavam autoridade, mesmo sendo considerados uma geração que tendia ao divertimento. A atitude crítica da voz poética revela a desconstrução de modelos poéticos pretéritos. Comparando o estilo desse grupo do trecho do poema com o estilo de Nuno Júdice verifica-se uma diferença na linguagem. No autor lusitano ela não é tão simples de esquadrihar. Além do mais, dentro dessa perspectiva comparativa, ressalta-se que o tema da sensualidade em Nuno Júdice aparece de forma indireta como visto anteriormente através da nudez divina de um corpo feminino aparecendo nos delírios religiosos de um sujeito. O poema judiciano não explora depravações íntimas como parece ser a tendência dos artistas apontados no excerto acima. Na sequência interpretativa deste trecho, a voz lírica informa que embora se trate de poetas com conteúdo de baixa elevação, eles se preocupam com certas formalidades: “com a/ exactidão/ da forma, com a dissimulação dos raciocínios e das/ evidências” (vv. 5-8). Ao seu ver, parece que esses elementos importam para um adequado funcionamento da poesia. Saber fingir sobre vestígios, rastros e critérios faz do material poético produzido merecedor de ser configurado como poesia. Em suma, o poema “Fundamento da Invectiva” analisado se torna um emblema do núcleo que modela a criação poética de Nuno Júdice. Neste centro se constitui o uso do verso livre sem metrificação concebendo um outro *modus operandi* de poema em prosa. Com isso, o escritor consegue dilatar na sua poética uma cadência particular e irregular.

Dentro desse ritmo próprio, Nuno Júdice desenvolve a dimensão da narratividade no poema. Para contar histórias no espaço do poema observa-se a presença de relações dialógicas com foco na intertextualidade. Esta noção mesmo apresentando falhas de nomenclatura serve de eixo de análise de “Fundamento da Invectiva”. No tópico a seguir, .2, esta tese se direciona para a dimensão da pintura. Ela se mostra contribuidora

para a leitura crítica da poesia de Nuno Júdice. Dentro deste aspecto, a arte pictórica logo se transforma em ferramenta de reflexão sobre a metamorfose de quadros em poemas.

3.2 A pintura de telas impressionistas na poesia de Nuno Júdice

Neste tópico examina-se a dimensão da pintura em dois poemas de Nuno Júdice intitulados “A Praia de Tourgeville” (anexo S, p. 204) e “Femme à L’ombrelle, 1886” (anexo T, p. 207). A abordagem utilizada emprega a noção de écfrase que será explorada por alguns ângulos no decorrer da presente seção. O primeiro texto poético mencionado pertence à obra *A Noção de Poema* (1972) e o segundo situa-se no livro *Nos Braços da Exígua Luz* (1976).

Ambos os poemas se reportam a telas pertencentes à estética impressionista. Os pintores que assinam os quadros cujos títulos homônimos dos poemas se referem são, respectivamente, Eugène Boudin (1824-1898) e Claude Monet (1840-1926)¹⁴. Nesse preâmbulo, após a leitura das sete obras de poesia de Nuno Júdice publicadas nos anos 70 encontraram-se os dois poemas referidos acima que buscam de certa forma “traduzir” a linguagem plástico-visual para a poesia (linguagem escrita). Ressalta-se que esta tradução não é fiel ao quadro, mas uma alteração processual do objeto pictórico para a escrita do poema. Importa anunciar que se verificou a presença de outros poemas mencionando pintores também e até mesmo de artistas da música. No entanto, optou-se por focalizar em “A Praia de Tourgeville” e em “Femme à L’ombrelle, 1886”, pois ambos constituem uma forte aproximação com seus respectivos hipotextos. Notam-se nas obras de poesia dos anos 70 de Nuno Júdice o apreço pela estética impressionista. O trabalho poético do autor lusitano feito acerca dessas pinturas auxilia na construção das cenas de escrita que dão movimento à visualidade (as imagens do texto). Importa destacar uma pergunta direcionada ao poeta Nuno Júdice sobre os artistas impressionistas feita pela autora desta tese de doutorado durante o *17º Encontro de Pesquisadores – 2022*, realizado no “Real Gabinete Português de Leitura”. O autor afirma que em torno de 1965 realizou um curso no “Museu do Louvre” no qual teve contato com a pintura francesa descobrindo

¹⁴ Interessante mencionar que na capa do *Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laboratorial* encontra-se parte da biografia de Monet. Nela (2010) afirma-se que o primeiro contato do artista com a pintura ocorreu quando Monet conheceu exatamente Eugène Boudin. Isso aconteceu na cidade portuária de Havre onde Monet foi estimulado por Boudin a trabalhar ao ar livre. Importa destacar que um dos traços da pintura impressionista se volta para os estudos da atmosfera e da paisagem. O contato com o céu aberto, o campo exterior ou o lado de fora constituíam parte integrante na formação do artista impressionista.

a arte impressionista. Com isso, verifica-se a estreita relação dos poemas em análise do autor com as fontes plásticas impressionistas. Nuno Júdice no decorrer do evento citado acrescenta aos espectadores que tentava aplicar de certa maneira à escrita poética aquilo que o pintor impressionista fazia ao pintar um quadro (Júdice, 2022) ¹⁵. De acordo com Egídia Souto (2016, p. 96, colchetes nossos), “[...] o poema «A Praia de Tourgeville» [foi] escrito a partir do quadro que o poeta viu em 1968 numa viagem ao sul de França” ¹⁶.

Dessa maneira, compreende-se que desde o início da carreira literária de Nuno Júdice confirma-se a existência de um interesse particular sobre pinturas impressionistas. Destaca-se que nessa entrevista colhida por Souto (2016), por exemplo, o autor revela que alguns de seus poemas escritos nas primeiras obras de poesia possuem pontos de partida mediante a observação de quadros. A contemplação das telas fez Nuno Júdice realizar criações interartes ¹⁷ a partir da ideia de éfrase literária. Os poemas “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886” entrecruzam a linguagem verbal com a arte visual da pintura. Esta operação literária entre duas artes distintas se desenvolve pelo processo efrástico. A éfrase se desdobra diante da captura da imagem. Segundo Joana Matos Frias (2016, p. 34), “[...] o princípio efrástico originário promove o vínculo dialéctico entre o *eidōs* (ideia) e o *eidolon* (imagem), quer dizer, entre a visão interior e a visão exterior (a palavra em guerra com o olhar) [...]”. Durante as leituras dos dois poemas em destaque de Nuno Júdice constatou-se que as imagens formadas no discurso poético acessam com precisão a consciência de quem está lendo. Ao mesmo tempo, verifica-se também certo embate da visão interna do imaginário mental do leitor tentando rastrear possíveis referentes no mundo externo. Nesse sentido, observa-se o entrecruzamento da linguagem escrita com a ficção articulada pelo olhar-mental de quem

¹⁵ Para maiores informações assistir ao vídeo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WpWNLv79ix0> a partir dos 41 min e 15 seg. Acesso em: 03 jan. 2023.

¹⁶ O quadro utilizado pela articulista apresenta o título *La Plage à Tourgéville-les-Sablons, 1893*. A imagem da pintura empregada nesse artigo não é encontrada mais no acervo da *National Gallery* (em Londres). No seu lugar verifica-se uma outra imagem do quadro que leva o mesmo título, mas em inglês, *The Beach at Tourgéville-les-Sablons*. Segue o link para conferir: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/eugene-boudin-the-beach-at-tourgeville-les-sablons>. Acesso em: 07 mar. 2024. Para esta tese, mais à frente, será aplicada a pintura de Eugène Boudin intitulada em inglês como *The Beach at Tourgeville 1893* pertencente ao acervo de uma organização sem fins lucrativos, mas que parece comercializar reproduções de quadros. Esta imagem se aproxima mais do nome (*ipsis litteris*) e do conteúdo do poema de Nuno Júdice. Ver em: <https://www.eugeneboudin.org/The-Beach-At-Tourgeville-1893.html>. Acesso em: 07 mar. 2024. Compreende-se e supõe-se que muitos artistas impressionistas na época nomeavam as suas pinturas com títulos semelhantes, pois pintavam diversos quadros nos mesmos cenários, mas em posições diferentes.

¹⁷ Uma criação interarte é composta de inter-relações entre duas ou mais artes. No caso em estudo, Nuno Júdice cria poemas em comunicação com pinturas.

lê quando não se tem acesso ao objeto material que inspirou o poema, no caso, a pintura. Ressalta-se que nenhum dos textos poéticos trazem nas obras de Nuno Júdice as imagens das pinturas alusivas que os influenciaram.

Destaca-se que o pensamento pode criar diversas imagens (na visão interior da mente) que não necessariamente possuam referenciais. Com isso, interessa evocar de alguma forma a perpetuação daquela antiga contenda platônica entre a ideia (mundo da perfeição) e a sua materialização no mundo ordinário (deformação da ideia). Na contramão do platonismo, reforçam-se as palavras citadas acima por Frias nas quais procura-se aplicar uma dialética entre a ideia e a imagem para a instauração da noção de écfrase e não uma mera dicotomia de divergências. Desviando ainda mais do modelo platônico antagônico, o processo ecfástico contemporâneo dentro do contexto literário busca mais por uma relação de diálogo, tentando fundir uma possível figura formada tanto pela imagem mental como pela imagem escrita/inscrita no poema. Dentro desta linha de raciocínio, interessa retomar a origem clássica da écfrase e a sua relação com o imaginário da mente para compreender o processo sobre essa noção germinado pelo tempo.

O imaginário na antiguidade se consolidava na não existência do objeto de arte no universo real. O exemplo base para essa compreensão é o escudo de Aquiles que foi inventado pelo poeta Homero. Como se sabe, o objeto não era palpável no plano físico e construiu-se a partir de uma narração fictícia nos mínimos detalhes durante a feitura da obra helênica *Ilíada*. Sendo assim, a amplificação da noção de écfrase na contemporaneidade tornou viável um processo que saísse da mera descrição de um objeto de arte imaginário. Isso se configurou em mais abertura entre os diferentes sistemas de signos. Nesse sentido, um signo verbal pode transformar um signo visual não porque apenas o descreveu a partir da escrita. Por exemplo, é concebível que a linguagem verbal outorgue dilatar as figuras observadas nas pinturas construindo novos sentidos. É permitido também que o poema destaque diferenças em relação aos personagens, espaços e outros elementos que não estejam presentes nas telas pintadas. Com isso, efetivam-se ressignificações quanto ao mundo configurado na pintura e transferido para o poema. Todo esse conjunto de valores faz parte da écfrase literária contemporânea.

Dentro desse raciocínio, verifica-se um conflito entre o encontro do hipotético pensamento construído pelo olho-leitor e o real objeto observado pelo espectador. Nessa perspectiva, o atrito se desdobra através de um contexto triangular que engloba: a) a visão do pensamento de quem lê sem contato com o objeto que inspirou o poema; b) o olhar indagador do público sobre o quadro (objeto real) e a comparação deste com o texto

escrito e c) a perspectiva da visibilidade do poeta (que não deixa de ser imaginária) sobre a pintura transcrita por ele no texto poético.

Longe de querer debater cada experiência receptiva elencada. O foco deste tópico 3.2 se direciona para um exercício analítico que identifica as engrenagens das relações interartes entre os poemas de Nuno Júdice, “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886”, e as pinturas que o influenciaram na feitura dos textos poéticos. Em outras palavras, o exame dos dois poemas de Nuno Júdice centra-se nas possíveis aproximações existentes entre a matéria verbal literária e a pintura dos quadros que serviram de tema para o poeta. Com base nas imagens das telas verifica-se até que ponto a arte escrita se aproxima e se distancia da linguagem plástica. Com isso, formula-se de que maneira os poemas transmutam as imagens pictóricas para o cenário verbal tornando a complexidade da análise ainda mais dialética.

Pela exposição dos modos como a análise dos poemas de Nuno Júdice estarão a ser feitas mais adiante, a compreensão preliminar da ideia de éfrase literária se faz pertinente. De acordo com Claus Clüver (1997, p. 42, *itálico do autor*), “*ekphraseis literárias* [...] a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam”. Isso pode ser constatado nos dois poemas de Nuno Júdice que contêm diversas passagens que não se encontram nos textos-fontes, isto é, nas pinturas. A independência em relação ao conteúdo dos quadros acaba por transformar as ferramentas da tradução intersemiótica dos textos poéticos. Sendo assim, compreende-se que o poema efrástico do autor português exprime a pintura em outra configuração de sistema de signos (o verbal) através da alteração perceptiva dos aspectos do texto-fonte. A autonomia da tradução intersemiótica se reflete na liberdade de ver os quadros com os óculos do poeta.

Nesse sentido, os poemas podem até apresentar características análogas tecidas pelos textos visuais. No entanto, a liberdade dos textos poéticos transmuta os elementos pictóricos para uma criação artística que pode ser pensada individualmente somente através do signo verbal. Ou seja, ao recorrer a comparações com os textos-fonte pictoriais confirma-se a presença de momentos criados pelo poeta e não visualizados nos quadros. Isso reforça o traço da liberdade contido na éfrase literária.

A seguir encontra-se a terceira estrofe do poema “A Praia de Tourgeville”. Boa parte das imagens deste trecho não estão localizadas visualmente no quadro que inspirou o poema, confirmando dessa forma a emancipação do signo verbal ante o texto-

impressionista com os valores passados “romântico” e “clássico”. O enunciador parece incorporar um crítico de arte sugestionando que Eugène Boudin (o pintor em observação) teria superado métodos artísticos retrógrados e assumido um novo caminho para a prática visual: “reconstruiu um ambiente [...] / [...] fixou, sem liberdade de técnica, com mobilidade sugerida, / a praia de Tourgeville, o mar” (vv. 4, 5 e 6). Dessa forma, rompendo com as técnicas acadêmicas tradicionais de pintura e sem liberdade para expor os quadros nas exposições de arte da época, o artista impressionista se consolidava ao reconstruir um ambiente marítimo próprio. A praia e o oceano surgem na tela com fixação induzida pela impressão da luz e do movimento captados pela visão do pintor naquele exato instante no qual exercia o trabalho de pintar.

Todo esse movimento em torno de pensar como se processava o trabalho artístico da figura do pintor foi “inventado” pelo sujeito poético de Nuno Júdice que faz uso da operação da éfrase literária. Esse interesse pelas características do movimento impressionista integrou-se ao conteúdo inventivo do poema como uma forma possível de leitura do quadro de Eugène Boudin. Em suma, verifica-se na tela (no texto-fonte) a não presença da figura do pintor que poderia sugerir esse despertar do eu poético pelos traços da estética impressionista. Nesse sentido, o acontecimento explorado acerca do trabalho de Eugène Boudin revela a liberdade do signo verbal na leitura do texto-fonte ¹⁸ que o inspirou.

Dentro desse ângulo, assevera-se que a autonomia do fenômeno efrástico nos poemas de Nuno Júdice em análise neste tópico emprega-se ao ser infiel às pinturas que o serviram como textos-fonte. Esse procedimento mostra que o autor não objetiva substituir o quadro que inspirou o poema. Ao ser infiel às imagens das telas, o poeta amplifica o imaginário nos poemas aplicando-lhes outras figuras pictóricas imaginadas ou situações divergentes daquelas apresentadas nos quadros. Destaca-se com isso que Nuno Júdice desenvolve uma voz poética independente que enuncia um olhar próprio sobre a imagem pintada. Dentro dessa conjuntura, importa acrescentar que a amplificação do imaginário se atrela também aos prismas de recepção das imagens dependendo dos referentes a ela interligados.

Segundo Carlos Drummond Braga (2016, p. 169), “em Júdice, a realização da éfrase vai muito neste sentido de usar o poema para criar imagens complexas, narrativizadas, ou narrativas de imagens que não são sucedâneas de objetos exteriores,

¹⁸ Mais abaixo neste tópico 3.2 o quadro de Eugène Boudin será analisado a partir dos desdobramentos da noção de éfrase e essa informação sobre a ausência da figura do pintor na tela poderá ser confirmada.

ainda que o pareçam”. Nesse sentido, constatam-se que nos dois poemas em análise operam-se o desdobramento da noção de éfrase clássica em relação à ideia de a imagem poética não precisar ser necessariamente uma cópia de um objeto externo referencial. Recordam-se que a éfrase da antiguidade significava a descrição pormenorizada de um objeto de arte (Moisés, 2004) que poderia não existir no plano físico, mas submetido à representação mimética. Ao ampliar esse uso clássico da éfrase mimética, Nuno Júdice se distancia da mera referencialidade. Com isso, o poeta se apropria dos quadros dos pintores impressionistas e os transmuta para os poemas implantando uma nova experiência efrástica, diferente, mas em certa medida mantendo o diálogo com outros aspectos da éfrase clássica.

Por exemplo, na análise dos poemas “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886” notam-se elementos de aproximação (não de mimese) com os respectivos objetos exteriores (pinturas). Nuno Júdice não pretende “imitar” os componentes constitutivos das telas. Na verdade, o poeta figurativiza os pescadores de Boudin e a mulher com guarda-chuva de Monet transpondo-os intersemioticamente para a linguagem da poesia. Ele descreve com autonomia estes elementos atrelando-os a novas orientações. Ou seja, Nuno Júdice não se interessa apenas pela banal descrição mimética da éfrase clássica. Ele inaugura um novo objeto artístico através do poema que não substitui o quadro. Dentro desse prisma, importa apontar os traços de diferença na comparação dos poemas com as pinturas. As diferenças existentes entre as duas linguagens se sobressaem diante da fabulação artística gerada pelo processo efrástico. Em outras palavras, Nuno Júdice elabora uma espécie de éfrase “narrativa” tanto sobre o quadro de Boudin como sobre a tela de Monet. A partir da infidelidade representativa das pinturas, Nuno Júdice concebe fantasiar imagens poéticas, narrando novas histórias além das ações observadas nos quadros. Nessa direção, através dessas narrações das pinturas a voz poética apresenta reflexões sobre o próprio ato de poetar. Verifica-se, assim, a presença da metapoética que busca entrecruzar as características vistas nas pinturas com as autorreflexões do sujeito poético sobre o fazer literário. Diante do exposto, os poemas de Nuno Júdice passam a incorporar uma reverberação própria mediada por uma leitura particular dos quadros. Com isso, interessa verificar nos dois poemas-pinturas de Nuno Júdice os componentes de convergência e divergência diante dos respectivos objetos físicos (hipotextos), isto é, das plasticidades das telas. A seguir apresenta-se a reprodução da pintura de Eugène Boudin:

Figura 2 – Quadro de Eugène Boudin intitulado *The Beach at Tourgeville 1893*



Fonte: Eugène Boudin (1893). Retirado de *Eugène Boudin-The Complete Works* (2024, online).

Datado em 1893 este óleo sobre tela do pintor impressionista Eugène Boudin expõe o motivo central da sua arte, o ambiente marítimo. Observa-se que a figura do homem não se encontra em primeiro plano. Mostram-se salientados os tons de cinza e marrom da areia da praia e os brancos e azuis das nuvens, do céu e do mar. Com isso, o interesse principal do artista de linha impressionista se fortalece, isto é, pintar a paisagem, o ambiente aberto ao ar livre tão característico dessa estética. Em relação ao indivíduo interessa recordar a terceira estrofe do poema “A Praia de Tourgeville” de Nuno Júdice analisado mais acima no presente tópico 3.2. O poeta se coloca na posição do pintor tentando entender as técnicas utilizadas pelo artista para a montagem do quadro. Nesse sentido, um elemento de divergência se anuncia entre as artes verbal e pictórica, pois Nuno Júdice evoca a importância da figura do pintor para o plano do conteúdo do poema. Enquanto isso, no quadro de Boudin não existe preocupação significativa com o homem, pois o interesse se volta para a captação da natureza e da atmosfera. Neste aspecto, nota-se que grande parte da visualidade da pintura se ocupa com o ambiente litorâneo. Apesar disso, verificam-se pessoas e coisas pintadas no quadro. No entanto, elas se apresentam como coadjuvantes no cenário da praia. Observa-se na perspectiva horizontal da tela do lado esquerdo e sobre a areia alguns homens com camisas brancas. Eles portam calças compridas e um deles usa provavelmente um chapéu. Os homens agem tentando desatolar

Em paralelo a esta observação, na segunda estrofe percebe-se uma relação mais próxima dos signos pictóricos transferidos para a linguagem poética. Nesse sentido, verificam-se elementos da iconologia de Boudin submetidos à textualização efrástica literária. Ou seja, Nuno Júdice realiza a transubstanciação dos componentes da pintura a partir de signos verbais.

Ressalta-se que os elementos da pintura na segunda estrofe do poema incorporam acontecimentos fictícios e sensações do poeta se configurando como éfrase literária e se distanciando da ortodoxia da noção de éfrase clássica. Nessa perspectiva, em ambas as artes, visual e verbal, os elementos afins utilizados foram: o mar, o grupo de mulheres, as velas dos barcos e o homem com o carro atolado. Tudo isso torna a condução do leitor do poema norteadora para a formulação imagética de uma mesma ordem. Dentro desse viés importa aferir mais uma vez que a éfrase proposta por Nuno Júdice inclui a autonomia das cenas de escrita. Nesse sentido, a pintura “traduzida” para o poema se configura em outro objeto de arte. A autonomia em relação ao texto-fonte continua a ser verificada na segunda estrofe do poema “A Praia de Tourgeville”. Por exemplo, o poeta introduz tons escuros ao ambiente do quadro, “manchas negras” (v. 5), “sombras velozes” (v. 8), “brancos escurecidos das velas” (v. 9) e “cinzento pleno do amanhecer de inverno” (v. 10). Estes elementos cromáticos divergem dos existentes no quadro. Na borda do mar da tela notam-se tons amarronzados, brancos, azuis e cinzas, mas não se percebem “manchas negras” como indicado no poema. Próximo aos barcos, na profundidade da pintura, não constam possíveis “gaivotas” (v. 8) que fariam as tais “sombras velozes” sobre as velas das embarcações. O branco da vela não chega a ser escuro, mas amarronzado ou cinzento-amarelado. Na escala cromática alcança-se o tom de marrom misturando a princípio as três cores primárias: vermelho, azul e amarelo. Modificam-se as nuances da cor marrom com o auxílio das cores complementares.

Ao estudar a questão das cores utilizadas pelos pintores impressionistas descobriu-se que eles deixaram de “utilizar o preto para escurecer as cores na sombra” (Argan, 1992, p. 76). Como esses artistas pretendiam “imprimir” de maneira mais imediata a luminosidade do ambiente buscavam sombras coloridas, deixando de lado tons escuros. Diante disso, descortina-se a visão individual do procedimento efrástico de Nuno Júdice sobre o quadro de Boudin. Além de acrescentar cores não encontradas na pintura, o poeta lusitano introduz na segunda estrofe de “A Praia de Tourgeville” outros componentes não visualizados no texto-fonte. Por exemplo, o grupo de mulheres aparece em estado de silêncio e em religiosa veneração contemplando as ondas do mar. No quadro

notam-se as figuras femininas, mas não é possível identificar as ações e os estados de espírito experienciados por elas. Nesse sentido, a fixidez da tela ganha uma nova conjuntura quando transferida para a fabulação do signo verbal.

Nota-se que o sujeito poético agrega gaivotas voando e afirma que o amanhecer se encontra cinzento por estarem na estação do inverno. Este ambiente se apresenta como desabitado e contaminado de dor. Diante deste cenário, verifica-se que o poeta integra as próprias impressões e sentimentos em relação ao quadro de Boudin. Ao ser infiel ao signo pictórico Nuno Júdice produz um poema efrástico com autonomia e originalidade. Com o auxílio desta independência do signo verbal, o poeta consegue reter o leitor condicionando-o a ver exatamente aquilo que a voz poética forja no discurso do poema. Mário Avelar (2006, p. 49, parênteses do autor) afirma o seguinte: “recorde-se que esta capacidade de condicionar (formar) o nosso olhar deverá ser endógena à *ekphrasis*”. Nesse sentido, entende-se que esta habilidade de poder acompanhar com clareza as imagens poéticas movimentadas nos microcosmos dos poemas revelam-se como traço intrínseco à éfrase. Isso ocorre, pois o processo efrástico conduz a uma visualidade imaginária das coisas produzidas no texto. Os leitores conseguem visualizar aquilo imposto pela ordenação da voz que fala no poema. Com isso, se torna possível ver (criar na mente) com limpidez o que foi visionado pelo poeta.

Nuno Júdice conduz o leitor pelas situações que envolvem os poemas aplicando-lhes uma espécie de foco na retina. Por ter a habilidade de conduzir a focalização do receptor, o poema desencadeia uma produção de imagens na mente. Esse aspecto de “deixar ver” com olhos mentais, os acontecimentos fictícios dos discursos poéticos acerca de determinada pintura, significa a realização de um dos modos da éfrase. De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 94), “[...] a especificação da visão do juízo que vê com olhos incorpóreos o aspecto de uma pintura fictícia descrito por palavras determina que a *ekphrasis* seja um discurso que se dirige aos olhos do intelecto [...]”. Nesse sentido, se configura a textualização efrástica na qual os poemas de Nuno Júdice tentam ajustar mecanismos que interfiram no pensamento dos leitores aproximando-os das imagens formuladas pelos textos. Com isso, os receptores buscam visualizar os quadros narrados pelo discurso poético através dos olhos da mente. O pensamento cria a imagem por uma projeção fantasiada no intelecto. O acesso a isso ocorre durante a leitura, pois o texto poético oferta uma voz enunciativa que recria no poema a(s) imagem(ns) silenciosa(s) da pintura.

do século XIX. O pintor Claude Monet, por exemplo e referido no poema, possui obras de destaque no movimento impressionista. Ele aparece nesse texto de Nuno Júdice mediante determinado contexto de revolução como se pode perceber no excerto. Ou seja, há uma rebelião nascida a partir do “chapéu de chuva de monet” (v. 1).

Importa mencionar que o termo “impressionismo” ganhou destaque a partir de um “comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet” (Argan, 1992, p. 75). O título da tela ironizada se chamava *Impression, soleil levant*. Diante deste ocorrido e imbuídos pela provocação, os demais artistas contemporâneos a Monet decidiram eleger a sua pintura para batizar o nome da nova estética (Argan, 1992). Nessa mesma tônica, ao buscar superar o “clássico” e o “romântico” os artistas impressionistas mostraram-se subversivos, logo revolucionários, fazendo uma rebelião nos meios artísticos da época. Sendo assim, podendo ser configurados na “Revolução” (v. 1) mencionada no poema de Nuno Júdice. Ainda à luz do pensamento de Giulio Carlo Argan (1992, p. 75), confirma-se que a estética impressionista “rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna [...]”. Diante desta transformação da pintura, da insubmissão dos pintores impressionistas que incorporaram uma nova técnica de produzir telas, é possível categorizá-la como revolucionária.

Na sequência da interpretação do excerto acima de “Femme à L’ombrelle, 1886”, Nuno Júdice deixa de forma indiscutível que está a se reportar sobre determinada pintura na qual mostra “nuvens que cobrem a parte superior dos dois lados da tela” (v. 3). Nesse sentido, o leitor consegue visualizar as nuvens a partir dos “olhos do intelecto” imaginando-as tanto do lado direito como do lado esquerdo do quadro. Em seguida, a visualidade se mantém, pois o poema direciona a atenção para um novo elemento, o guarda-chuva (“chapéu de chuva”) segurado por mãos femininas.

Por enquanto, como a leitura do hipotexto que inspirou “Femme à L’ombrelle, 1886” será feita logo mais adiante neste tópico 3.2 interessa destacar sobretudo essa habilidade do poeta de “fazer ver”. Com o auxílio de uma mente leitora imaginativa as cenas da pintura se formam a partir da força do fenômeno efrástico. Compreende-se e espera-se que através do título do poema em francês surja de fato no decorrer do poema uma mulher portando uma sombrinha. Nesse sentido, a aparição dessa figura feminina se apresenta no poema, continua a ter a sua imagem evocada pelo eu lírico e vai sendo imaginada/construída pelos olhos do intelecto. Nota-se na sequência do trecho retirado e em um segundo momento a seguinte indagação do poeta: “por que razão, [...] aquela mulher/ está ali, à espera da chuva, batida pelos ventos e rasgada pelos/ arbustos?

[...]” (vv. 8-10). Mediante o questionamento, verifica-se um ar de mistério sobre o comportamento dessa mulher. Com isso, Nuno Júdice continua o próprio engenho do “fazer ver”. Ao buscar precisão na linguagem poética acaba por conduzir o leitor a projetar com clareza na imaginação a mulher com o guarda-chuva na mão. Além desta figura central, o cenário também se constrói nos olhos incorpóreos da maquete mental do leitor, pois a localização do ambiente inóspito se desenha de forma explícita no poema. A senhora evocada aguarda a chuva na ventania e parece se ferir com a vegetação do lugar. Percebe-se que esta cena parece conduzir o enunciador a pensar sobre o fazer poético. Esta alteridade presente na poética de Nuno Júdice busca de alguma forma vincular algo derivado do signo visual para a linguagem poética. Em “Femme à L’ombrelle, 1886” o sujeito poético informa que através de uma sombra (tom da pintura fictícia formulada) “se faz reflexo o poema” (vv. 6-7). Nesse sentido, observa-se que prováveis componentes do quadro venham a contribuir para a formação dos elementos poéticos. Eles se configuram como *leitmotiv* do poema fazendo parte não apenas dos significantes do texto poético, mas colaborando como ponte de reflexão entre as duas artes, pictorial e verbal. Por tudo exposto, coloca-se o hipotexto de “Femme à L’ombrelle, 1886” a seguir para a continuação da análise:

Figura 3 – Dois quadros de Claude Monet. Ambos conhecidos popularmente sob o mesmo título *Femme à l’ombrelle*



Fonte: Claude Monet (1886). Retirado de *Catalogue raisonné* (1996, online).

Optou-se por expor as duas pinturas de Claude Monet por conservarem títulos homônimos. De acordo com Daniel Wildenstein, elas ficaram afamadas no meio artístico pela nomeação *Young Woman with a Parasol*, em francês: *Femme à l’ombrelle*, (Wildenstein, 1996). No entanto, Monet intitulou, ele próprio, as pinturas simplesmente

de *Estudo de uma figura ao ar livre* que é como as imagens aparecem no catálogo da Taschen ¹⁹ (Wildenstein, 1996, p. 221, tradução livre). A da direita se nomeia *Study of a Figure Outdoors (Facing Right)* e a da esquerda se chama *Study of a Figure Outdoors (Facing Left)* (Wildenstein, 1996, p. 220-223). Ambas as versões foram pintadas no ano de 1886. Esta data aparece inclusive no próprio nome do poema de Nuno Júdice. Além do mais, os dois lados dos quadros mostrando a mulher tanto virada para a direita como virada para a esquerda são mencionados de forma indireta no excerto acima retirado do texto poético em: “as nuvens que cobrem a parte superior dos dois lados/ da tela tornam inevitável e evidente a aparição do chapéu de chuva/ nas mãos da mulher” (vv. 3-5).

Embora não se saiba ao certo qual o lado da tela que inspirou o poema de Nuno Júdice constata-se a presença do processo efrástico de transferir para a linguagem verbal uma leitura particular dos elementos plásticos concernentes às pinturas. Diante disso, o poeta parece eleger três focos advindos do quadro: as nuvens, a mulher e o guarda-chuva. No quadro à direita as nuvens aparecem em tons amarronzados. Enquanto isso a tela da esquerda mostra as nuvens mais abertas em tons brancos com leves pontos amarelados. É possível deduzir que a tela da direita simularia um ambiente mais propício para a chuva, afinal o céu aparece com um ralo tom mais fechado não configurando de fato em algo escuro no cenário assim como sugere o poema. Com esse breve detalhe, supõe-se que o poema de Nuno Júdice esteja aludindo à pintura da direita, pois o texto afirma vivenciar um dia de chuva. Importa destacar que em nenhum dos quadros há de fato a presença de um pé d’água. Embora, o poeta enquadre a mulher em um estado de espera pela chuva que estaria por vir. O céu apresenta-se pálido em tons azulados nas duas pinturas. As nuvens das pinturas se voltam mais para o movimento dos ventos. Percebe-se no vestido da figura feminina aparente mobilidade demarcando, dessa forma, a ventania do ambiente.

A atmosfera vaporosa continua a ganhar destaque pela vegetação observada no primeiro plano da tela. As plantas conseguem exprimir também a sensação visual da corrente de ar. No poema o enunciador chama essa flora de arbustos. O sujeito poético não entende o motivo de a mulher estar à espera da chuva e segurando uma sombrinha ao mesmo tempo em que é rasgada pela vegetação. Dessa forma, transfere-se para o poema uma sensação de aflição e dilaceramento.

¹⁹ No original o contexto formulado e traduzido encontra-se dessa maneira: “[...] the traditional title was inspired by Monet’s memory of Camille, while he himself had simply entitled the painting *Study of a Figure Outdoors*, which is how the picture appears in the catalogue” (Wildenstein, 1996, p. 221).

Extraindo esse sentimento formulado pelo cenário da linguagem poética não é possível identificar no rosto da mulher pintada linhas delineadas, sequer alguma expressão. No quadro, a face dela se rege por um dos princípios do movimento impressionista, ou seja, pela ideia, jamais pela definição dos traços. Argan afirma que Claude Monet buscava vaguar por distâncias sugestivas (Argan, 1992, p. 98), refletindo nas pinturas a ideia da coisa imediata e não a representação mimética do objeto em si. Nesse sentido, fica à critério do leitor de imagens o entendimento sobre o que a mulher da pintura estaria a sentir e qual seria a sua expressão. Por isso que a textualização ecfrástica de Nuno Júdice joga com uma rede de significação na qual o enunciador se torna um mediador na construção de sentidos para a compreensão da pintura.

Diante do exposto, evidencia-se a partir de agora o conflito da arte verbal com a arte visual lançando mão das diversas possibilidades de apreensão da imagem nas mentes dos destinatários, leitores, espectadores e/ou ouvintes. Ressalta-se que a natureza do atrito entre as duas artes se fundamenta desde a funcionalidade da écfrase na antiguidade. Com isso, à luz do embasamento de Ruth Webb (2016, p. 8-9, tradução livre, itálico do original) tem-se a ideia de que,

[...] embora as artes visuais possam estar literalmente ausentes dessa definição de ekphrasis e da maioria das discussões dos antigos retóricos, a *ideia* do visual sustenta isso, o modo de falar que rivaliza com os efeitos da pintura ou da escultura, criando imagens virtuais na mente do ouvinte ²⁰.

Entende-se que a linguagem plástica há muito deixou de ser refém da noção de écfrase utilizada pelos estudos antigos da retórica. No entanto, importa destacar até os dias atuais a questão da visualidade em torno da noção. Dessa forma, ter à vista a imagem de um quadro é compreender que ela se manifesta de forma diferente das figuras imaginárias criadas pela linguagem verbal de um poema, por exemplo. Ambas produzem efeitos particulares. Nesta linha de raciocínio e mantendo diálogo com o pensamento de Webb, importa recordar que nos anos finais do século passado, século XX, chegou-se a ter uma ascensão de discussões sobre o desempenho das descrições das obras de arte. Os debates criaram perspectivas interdisciplinares entre os estudos clássicos e os de outros períodos da literatura (Webb, 2016, p. 11). Com isso, sabe-se que o emprego da écfrase

²⁰ No original em inglês encontra-se assim: “[...] while the visual arts may be literally absent from this definition of ekphrasis, and from most of the discussions by ancient rhetoricians, the *idea* of the visual underpins this mode of speech which rivals the effects of painting or sculpture, creating virtual images in the listener’s mind” (WEBB, 2016, p. 8-9).

da antiguidade ganhou novas orientações na modernidade e na contemporaneidade. Verificam-se estudos que chegam a isentar o processo efrástico atual de seu laço clássico e original vinculando-o a uma nova abordagem sobre a imagem artística. No entanto, ressalta-se que até hoje existe uma ligação difícil de romper sobre a questão em torno do acesso à imagem imaginária resistindo esta ideia de éfrase desde os tempos e estudos antigos. Se os poemas dos anos 70 de Nuno Júdice fossem lidos agora sem contato com as obras pictóricas que os serviram de sugestão, por exemplo, as imagens criadas nas mentes dos destinatários-leitores ganhariam dimensões plurívocas, mas manteriam diálogo com a orientação clássica da éfrase. Pois ela refletiria uma imagem “irreal” produzida pela fantasia do intelecto e dos efeitos de sentido da linguagem poética. Dentro deste viés, ressalta-se que embora o poeta lusitano demonstre trabalhar com efeitos “visualizantes”, tais como luz, cores e sombras nos conteúdos expressos nos textos poéticos e guiando o leitor pelos acontecimentos fictícios em torno da pintura “imaginada” ainda assim persistiria uma ranhura. E este atrito corresponde ao problema não resolvido da projeção da imagem virtual criada nas mentes receptoras.

Essas considerações feitas até agora podem ser refletidas da seguinte forma, ao reavivar que na retórica a técnica clássica da éfrase de direcionamento acirrado do orador/autor em relação ao destinatário/leitor durante a criação do texto atrelava-se à *enargeia* (clareza). Ou seja, naqueles tempos importava antes de tudo escrever algo com evidência e transparência que pudesse ser desenhado na mente do ouvinte/leitor de forma “perfeita”. O termo “perfeita” encontra-se entre aspas, pois o pensamento humano elabora-se de forma plástica e mutável. Seria difícil e pretencioso definir com exatidão o valor clássico do que seria essa perfeição. Apesar disso, a pretensa clareza (*enargeia*) advinda dos atributos da éfrase retórica conduzia as palavras de um poema, por exemplo, pela ideia do “fazer ver”. Ou seja, a clareza retórica continua a auxiliar a arte verbal para uma melhor recepção da construção mental do signo visual aludido. No entanto, se os leitores/espectadores forem colocados sincronicamente diante das telas pintadas e da linguagem poética que buscou “aclara” a visualidade dos quadros supõe-se o surgimento de diferentes aparições visuais. Diante disso, confirma-se que as imagens nascidas do encontro entre a palavra e a pintura no contexto virtual do imaginário do destinatário aparecem em debate desde a origem da éfrase e se mantêm como ponto de reflexão até hoje.

Permanecendo à luz do embasamento de Webb (2016) assevera-se, dessa forma, que a natureza da imagem efrástica tem uma origem na retórica clássica, embora

isso não seja mais tão relevante assim para a interpretação das artes visuais na contemporaneidade. A autora acrescenta a esta afirmação que a *écfrase* dialoga com a psicologia antiga (Webb, 2016, p. 5). Isso ocorre porque a noção de *écfrase* além de trabalhar com a vivacidade das palavras (*enargeia*) conduziria ao mesmo tempo o movimento do imaginário (psiquê) dos destinatários.

Durante as análises de “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886” de Nuno Júdice encontraram-se os embates dos efeitos das pinturas impressionistas com as cósmicas das vozes poéticas em relação aos objetos plásticos reais. Por isso, o enfoque do exame dos textos se direcionou nesse cruzamento do poema com o quadro. Buscando pontos de luz nos quais se consiga ver momentos de intercessão entre as duas imagens: verbal e pictórica. Somatizando-se a estas possíveis imagens imaginárias as reflexões acrescentadas pela própria voz poética. Por isso, a conjuntura deste tópico 3.2. tem buscado explorar a visualidade das imagens na aplicação da ferramenta efrástica.

Diante das questões apontadas, envolvendo a visualidade da pintura e do poema interessa destacar formas de diálogos entre as duas artes. Não apenas o atrito, mas a aproximação entre as linguagens é palco de discussão desde a poética antiga também. Um dos principais potencializadores dessa ideia foi o poeta romano Horácio. E em concordância com Nuno Castro (2022, p. 210, *aspas e itálico do autor*) afirma-se o seguinte:

a “formulação horaciana *ut pictura poiesis* — “como a pintura é a poesia” —, [...] é visto como sendo a correspondência, irmandade, ou ecumenicidade das artes, uma conceção que se baseia nessa ideia de que os fazeres poético e pictórico se iluminam mutuamente. Esta formulação acabaria por ser transportada para a prática da, e pensamento sobre, a *écfrase* [...].

Compreende-se que de alguma forma a máxima acima *ut pictura poiesis* encontra-se no processo efrástico dos poemas contemporâneos de Nuno Júdice em análise neste tópico 3.2. Se se a poesia configura como análoga à pintura, observa-se que a operação efetuada para o exame dos textos indica de fato alguns pontos de convergência entre as duas linguagens artísticas. Isso pode ser reparado, por exemplo, na figurativização das mulheres olhando para o mar, do homem desatolando uma carroça e do ambiente marítimo presentes tanto no quadro de Boudin como no poema “A Praia de Tourgeville”. Enquanto no texto poético “Femme à L’ombrelle, 1886” constatam-se a referência ao pintor Monet, ao guarda-chuva e a uma mulher visualizados na tela também.

Ressalta-se, no entanto, que essa suposta harmonia entre a poesia e a pintura desde a antiguidade, como foi visto, não tem desprezado possíveis tensões existentes. Nesse sentido, diante da matéria literária de Nuno Júdice e os signos visuais das telas notam-se a presença de elementos divergentes e congruentes. Interessa retomar que dentro das diferenças entre as duas artes em observação, a literária e a pictórica, verificaram-se nos poemas a ocorrência de uma alteridade formulada pela visão/voz do sujeito poético. Com isso, surge um “outro” nos poemas. Este estabelece uma dimensão autorreflexiva que não está presente nos quadros, somente pertencendo ao signo verbal. Dessa maneira, constata-se que a *ut pictura poiesis* clássica, embora se constitua dentro da operação da écfrase de Nuno Júdice, não deve ser apenas a única maneira de estabelecer relações entre a pintura e a poesia. Dentro dessa linha de raciocínio, afirma-se que a écfrase literária em Nuno Júdice se formula a partir de elementos coincidentes constatados tanto na tela como no poema alicerçados por um discurso particular de um sujeito poético. Como também a écfrase está atrelada as essas autorreflexões verificadas nos poemas que porventura venham a se distanciar do signo visual. Mais uma vez, afirma-se que dentro do processo ecfástico, a transfiguração do pictórico em realização verbal acaba por direcionar a visão do leitor sobre o poema como se estivesse na verdade olhando para a pintura. Reitera-se que uma das funções da écfrase permite este intercâmbio entre as duas linguagens. Nesse viés, dialogando ou em conflito as relações interartes entre poema e pintura auxiliam no esquadrihamento dos elementos caracterizadores na confluência de cada campo artístico.

Nesse sentido, para que se demonstrem as diferenças e as convergências entre as duas formas artísticas buscou-se apresentar a pintura em si e colocá-la diante do conteúdo poético apresentado ou vice-versa. Dessa forma, é possível apreender as direções experienciadas pelo sujeito poético em contato com a imagem pictórica. Fortifica-se mais uma vez que a *ekphrasis* de Nuno Júdice não funciona somente como um análogo ao quadro. O poeta português desdobra a expressão clássica *ut pictura poiesis* de Horácio. Diante do exposto, ainda é possível constatar três prováveis perspectivas ecfásticas de leitura: a) após percorrer com a vista apenas o poema, o leitor recria a imagem da pintura através da imaginação, b) quem tem acesso aos dois sistemas de signos, pintura e poema, pode encontrar elementos de semelhança e diferença entre a impressão do olhar do poeta e os componentes da tela e c) o leitor identifica a alteridade da voz poética criada no poema e o distanciamento desse “outro” em relação ao quadro.

Para a consolidação da *écfrase* literária interessa destacar que Nuno Júdice utiliza como uma das ferramentas intersemióticas a narração das imagens plásticas. Para adquirir a engenhosidade de transferir a imagem visual da pintura para o poema, o autor narra possíveis histórias englobando elementos presentes nos quadros. Este ponto de convergência entre as imagens das duas artes não faz com que as histórias fiquem presas somente ao contexto pictórico. A visualidade poética avança diante dos componentes das telas incluindo novos movimentos criados pelo enunciador. De acordo com James Heffernan (2018, p. 171, tradução livre), “[...] a poesia efrástica transforma a obra de arte em uma história que expressa a mente do locutor [...]. Ekphrasis, então, é um tipo de escrita que transforma imagens em palavras narrativas”²¹. Nesta linha de pensamento, verificam-se que os dois poemas efrásticos de Nuno Júdice e em análise neste tópico 3.2 trazem exatamente elementos dos quadros, isto é, das obras de arte. Eles aparecem em forma de narrativa dentro do conteúdo poético. Os locutores nos poemas decodificam as figuras das pinturas transformando-as em signos verbais que podem ou não se mostrarem presentes nas imagens poéticas.

Como se sabe, a *écfrase* se associa desde a antiguidade com a ideia de imaginário. Com isso, o locutor se torna livre para criar um texto imaginado sobre qualquer obra de arte. Nesse sentido, os poemas efrásticos foram examinados como obras de arte em si também. Elas emitem/ficcionalizam o que as figuras pictóricas estão (estariam) manifestando nas telas. Assim, os poemas constituem-se como objetos de arte independentes, pois produzem uma substância própria. É dessa forma que as imagens visualizadas nas pinturas se transmutam através da criação transformadora das palavras. Nesse sentido, os sujeitos poéticos narram com liberdade imaginativa o que as figuras nos quadros poderiam estar dizendo, sentindo ou fazendo. Compreende-se que “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886” se configuram em criações artísticas advindas de outra arte, ou seja, das criações pictóricas. Sabe-se que Nuno Júdice atravessou o uso descritivo da *écfrase* retórica e transpôs para a escrita poética um universo interartístico entre poema e pintura. Com isso, as leituras de interpretação deste tópico 3.2 buscaram conhecer as operações de transposição ocorridas da tela para o poema. Sendo assim, destacaram-se os engenhos plásticos aplicados por Boudin e Monet

²¹ No original em inglês consta dessa forma: “[...] ekphrastic poetry turns the work of art into a story that expresses the mind of the speaker [...]. Ekphrasis, then, is a kind of writing that turns pictures into storytelling words” (Heffernan, 2018, p. 171).

nos quadros que foram reconhecidos e explorados como matéria formadora da criação textual de Nuno Júdice. Além disso, observaram-se os maquinismos utilizados nos poemas e suas respectivas relações com as figuras dos quadros. Ressalta-se que estas relações não apresentaram apenas semelhanças como a mimese dos antigos empregava. Elas mostraram possíveis operações realizadas sobre a pintura e (re)construídas no poema.

Nesse sentido, considerou-se tanto o entendimento sobre o fazer ecrástico dos locutores dos poemas como lançou-se mão das considerações interpretativas da interlocutora desta tese. A partir de um repertório crítico e da apreciação sensível das pinturas fomentaram-se outras ressignificações e possíveis desdobramentos dos textos poéticos a partir de uma visão intersemiótica. Ou seja, tentou-se apreender os códigos e outros meios de realização dessa “tradução” das imagens plásticas em palavras poéticas. Dentro desse viés, importa mencionar ainda as palavras de Alberto Manguel (2001, p. 27) sobre a relação da leitura de imagens com a narração nas quais afirma o seguinte: “quando lemos imagens - de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. Com isso, constata-se que ao visualizar um quadro pode-se verificar um contexto a partir das figuras pinceladas na prancha. Ou seja, é possível refletir sobre as ações contidas nas cenas das pinturas e capturar o espaço no qual o artista tentou congelar determinado tempo. Além do mais, considera-se que a leitura de um quadro se configura em uma narrativa não apenas percebendo os detalhes encerrados nas pinceladas. Elas podem ser amplificadas através da experiência do espectador e/ou do locutor do signo verbal. Assim, o leitor de imagens pode identificar elementos múltiplos nas cenas fixadas das pinturas. Ressalta-se que a “provável” narrativa em torno da imagem pintada não pretende ser definitiva. Toda imagem supõe uma visão particular de outras imagens já vistas pelo espectador ou enunciador do poema para que haja uma comunicação. Com isso, a narrativa implantada surge dando vida à imagem do quadro outrora em estado imutável.

Sobre o sujeito leitor de imagens e a suposta imobilidade dos sujeitos gravados nas artes destaca-se a ideia de Anamelia Bueno Buoro (2002, p. 43) que acrescenta o seguinte: “[...] perceber o objeto artístico também como sujeito de ações perante os olhos leitores e não apenas como objeto fixo, imóvel, receptáculo passivo de nossas impressões”. Com isso, entende-se a importância de capturar os elementos significantes das pinturas para compreender as ações das imagens que as envolvem. Nesse sentido, compreende-se que as telas possuem atores/sujeitos próprios. Por outro lado, o

olho do leitor/espectador como se tem dito também atribui movimento às telas. O leitor de imagens percebe através do contato visual os planos da expressão e do conteúdo nos quadros. Essas manifestações contribuem para o reconhecimento das possíveis relações de significação constituídas nas pinturas. Nesse sentido, o fazer interpretativo do sujeito leitor de imagens conduz a obra de arte a ter existência, história e movimento retirando-a de uma hipotética fixação.

Para resumir, neste tópico 3.2 buscou-se analisar como a noção da écfrase encontra-se interligada a dois poemas de Nuno Júdice intitulados “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886”. Dos desdobramentos do processo ecfástico examinaram-se as relações de convergência e de atrito entre os textos poéticos do autor e as pinturas que o auxiliaram como meio para a criação artístico-verbal. Dentro desse prisma e para o fechamento deste capítulo 02, o próximo tópico 3.3 ocupar-se-á da dimensão da paisagem em Nuno Júdice. Explorando em quatro poemas dos anos 70 do autor lusitano o pensamento de Michel Collot acerca dos elementos configuradores da paisagem na poesia. Incorporando também a este diálogo paisagístico olhares de outros críticos complementares.

3.3 A paisagem em ruínas na poesia de Nuno Júdice

Nesta seção busca-se analisar os elementos que compõem a paisagem em quatro poemas ²² de Nuno Júdice publicados nos anos 70. São eles: “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” da obra *O Pavão Sonoro* (1972), “No Barco” retirado de *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973), “A Incalculável Luz” pertencente ao livro *As Inumeráveis Águas* (1974) e, por fim, “Reconstituição de Paisagem com Figura” de *O Corte na Ênfase* (1978). A escolha dos quatro títulos citados e referentes a obras distintas se constitui a partir de um exercício de crítica temática ²³ no qual verificam-se que nesses poemas o tema principal engloba a paisagem em ruínas ²⁴. Ressalta-se que a análise dos textos poéticos selecionados não seguirá a ordem cronológica de publicação.

²² Os textos poéticos não foram colocados no apêndice, pois encontram-se transcritos na íntegra nesta seção 3.3.

²³ Expressão explorada pelo pensador Michel Collot, embora não fundada por ele.

²⁴ Em Nuno Júdice a paisagem em ruínas não se apresenta de forma denotativa. Ou seja, não é algo literal, pois não se trata de resquícios, destroços, de uma construção deteriorada não finalizada ou desgastada pelo tempo. A “ruína” retrata a maneira melancólica com a qual o poeta aborda determinados ambientes/situações habitualmente vistos como positivos: a praia, o mar, um passeio de barco, a floresta,

A abordagem fenomenológica de Collot serviu de valoroso auxílio na interpretação da “geografia interior” dos poemas de Nuno Júdice. O pensador francês trabalha com noções instigantes e problemáticas aproximando-as do discurso poético judiciano destacando-se pontos de reflexão que configuram e/ou desfiguram a paisagem em ruínas. Além disso, as contribuições de outros articulistas encontram-se nesta seção crítica da leitura paisagística do poeta português.

Nuno Júdice confere à paisagem em ruínas uma tônica lutuosa. Ela se instaura a partir das experiências e contradições do sujeito lírico. O ambiente no qual a voz poética se localiza no poema “No Barco” (CDP, 2015²⁵, [s.p.]), logo mais abaixo, transmite uma aura caliginosa. Os elementos da paisagem se destacam por apresentarem características soturnas. Por isso, se justifica que ela esteja em ruínas. Não apenas o exterior, mas o interior do sujeito lírico também padece deste esfacelamento. Neste texto poético se irradia a consternação. Há um momento de suposta esperança que poderia remover o sujeito lírico de uma determinada situação negativa, mas logo em seguida ele retorna a um sentimento de “enlutamento” profundo. Leia-se o poema:

NO BARCO

Sobre estas escuras águas pouso o corpo e flutuo.
Do mesmo modo flutua a memória sobre a minha obscura alma,
e o seu desenho reflecte-se na atmosfera sombria
do entardecer. «Ficarei?», pergunto,
e sem esperar resposta olho a outra margem e o cais
a aproximar-se. Por fim, não desembarco. À espera do regresso
seguro-te as mãos, embora, ninguém esteja comigo. Em silêncio
respiro o cheiro das máquinas; «para onde me conduzes,
ó infundável morte, por entre os vivos e as suas sombras», ouço-me
dizer-te. Para que não me respondas, deixando-me preso
a um banco do barco, sacudido pelos temporais, vendo a chuva cair
por detrás dos vidros (Júdice, 2015, [s.p.], destaques do autor).

Verifica-se uma concentração semântica do motivo lúgubre que opera na linguagem de Nuno Júdice: “escuras águas”, “obscura alma”, “atmosfera sombria”, “ninguém esteja comigo”, “infundável morte”, “entre os vivos e as suas sombras”, “preso a um banco”, “temporais” e “vendo a chuva cair”. Percebe-se que a instabilidade dos ciclos hidrológicos explorados no poema causa angústia no sujeito lírico. A angústia se alicerça entre a atonia de estar flutuando entre águas escuras e o desespero de estar preso

estar dentro de casa, pensar na mulher amada etc. Nuno Júdice aplica-lhes valores negativos a partir de elementos enlutados.

²⁵ A edição utilizada é de 2015 em formato *e-book*. A obra *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* originalmente fora publicada em 1973. A edição pertencente ao ano de sua publicação encontra-se esgotada.

a um banco de barco durante uma forte tempestade. Observa-se neste poema uma preferência particular dos componentes aquáticos a começar pelo título “No Barco”. O sujeito lírico no início do poema se refere a uma determinada água na qual realiza a ação de estender o seu corpo. Não há certeza se a água pertence a um rio, lago ou mar, pois o texto não informa. Na sequência, verifica-se que esse líquido se encontra em outro formato hidrológico, ou seja, ele passa a ser um fenômeno climático, o de um temporal. Todo esse ciclo externo da água se entrelaça às angústias sentidas pelo sujeito poético. Ele titubeia sobre a viagem no barco, olha para o local de desembarque, mas decide não descer. No ponto de chegada (no cais), o sujeito lírico sente vontade de retornar. Reverter talvez a viagem que está a fazer. Aparentemente arrependido da viagem, ele evoca à memória a amada ausente. Dentro de si e olhando ao mesmo tempo a paisagem aquática o sujeito poemático vai declinando para um sentimento de saudade, da esperança de um reencontro amoroso, talvez, e, em prece, roga pela morte para que a amada escute o que ele tem a dizer. No entanto, contraditoriamente, o eu lírico renega tão logo a possibilidade de qualquer resposta. Aparentemente, caso haja uma resposta de sua pergunta ele arcará com consequências dolorosas. O cenário dessa suposta punição ocasionada por uma possível resposta da amada, quiçá, da própria morte é a seguinte: ele ficará preso a um banco do barco diante de uma torrencial chuva visualizada através de vidros. É possível considerar que a imaginária condenação esteja de fato a ser vivenciada naquele instante pelo eu lírico. Observa-se que existe uma suspensão entre o mundo material ao redor do cais e a visão funesta da punição do sujeito lírico.

Corroborando com esse contexto, interessa destacar que o “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne” (Didi-Huberman, 2010, p. 243, itálico do autor) que a paisagem em ruínas se forma em Nuno Júdice. O autor explora em sua poética a vidência do sujeito lírico. Este visualiza uma paisagem, uma imagem que lhe provoca algo extranatural dentro dele. A vidência ocorre a partir da constatação da distância entre o sujeito observador e a coisa observada. O olhar do sujeito lírico só consegue materializar a “carne do mundo”, aquilo visto e sentido, através da linguagem poética. As duas carnes, a dele/inteligível e a do mundo/sensível, se interagem pela visão e pelo intervalo existente entre ambas. Este intervalo plasma um momento de suspensão. Nesse sentido, observa-se no discurso poético de Nuno Júdice uma mácula que se direciona ao objeto visível resultando, dessa forma, em uma operação que faz o sujeito lírico perder de vista o objeto.

Desorientando assim o eu no poema que se vê ameaçado/oprimido/pressionado pela ausência de algo perdido. Ao perder da imagem aquilo que não se pode ter (a presença da amada, no caso de “O Barco”), resta ao sujeito lírico de Nuno Júdice o desalento, a melancolia e as paisagens arruinadas dos temporais ocasionadas por uma Mnemosine conflitante encarnada no discurso poético. Nessa perspectiva, a suspensão constatada no poema “O Barco” corresponderia ao momento de troca do exterior palpável com a triste emoção do sujeito que fala no poema. De acordo com Alves (2008, [s.p.]),

busco compreender a escrita poética como um espaço de troca permanente entre sujeito e mundo e, com esse pressuposto, a investigação sobre paisagem significa uma abordagem de matiz filosófico-cultural que, sem esquecer a realidade textual e a estrutura de composição própria à linguagem poética, abre-se para uma discussão mais ampla a partir das experiências e contradições do sujeito lírico e da constituição do poético como espaço-vivência de mundo, afirmando-se nesse contínuo diálogo entre poesia e filosofia a vontade de compreender o texto poético como interrogação constante sobre o real e a ficção, no jogo permanente de criar versões/visões de mundo.

Para além de uma abordagem textualista busca-se entender a paisagem na poesia de Nuno Júdice através de um exercício filosófico da hermenêutica. Não desqualificando a importância da *clôture du texte*, porém não mantendo o foco apenas na materialidade intrínseca da linguagem poética. Observa-se que nas ações dos sujeitos líricos, nos seus contatos com o mundo exterior, das experiências e/ou dos atritos com o outro e do discurso poético refletido no próprio poema e transmutado em visualidade imagética para a montagem das paisagens diz respeito a um tratamento crítico sobre a transferência da paisagem do mundo real para o domínio do pensamento humano transformado em linguagem poética. Dito de outro modo, compreende-se a poética de Nuno Júdice em seu vínculo com a paisagem a partir da amplificação das discussões sobre: 1. a noção de sujeito lírico, 2. a exterioridade do real da matéria sensível, que configura ou desfigura a paisagem “fictícia” nos poemas e 3. do juízo produzido nos poemas sobre o fazer literário. Estas três vias não representam uma clivagem entre elas. Ao contrário, elas constituem os componentes essenciais da experiência estética na poesia de Nuno Júdice para a apreensão da paisagem em ruínas.

Seguindo nessa linha de raciocínio, confirma-se que o poeta em estudo não separa da paisagem a emoção. Ou seja, a emoção se forma a partir do elo existente entre o interior do eu lírico e o exterior do mundo sensível. O sujeito lírico, a seguir, no poema “Reconstituição de Paisagem com Figura” (CE, 1978, [s.p.]) tenta novamente resgatar da

memória a imagem da amada. Porém agora a visualização imagética contempla um cenário florestal. Nota-se que a lembrança do eu poético não é de comemoração, mas de insistência fazendo-o sentir-se obsediado ao longo do poema. No início do texto, enquanto a voz poética teima, por um lado, tracejar a mulher ausente, observa-se, ao mesmo tempo, a evocação de elementos da natureza e de uma terceira figura sem nome que faz a ação de ler um poema. Segue o texto poético para leitura:

RECONSTITUIÇÃO DE PAISAGEM COM FIGURA

Talvez no fundo, onde o ramo se agita sob as cores indecisas do crepúsculo, a tua figura minúscula se recorte ainda; um som de aves surgirá de entre as árvores, no bosque, e sob o escurecer alguém fará ouvir um poema breve no qual todas estas coisas, com a necessária [clareza, poderão soar aos humanos ouvidos. Porém, ainda um brilho divino envolve este desenho que de memória reproduzo. Os teus passos [aproximam-se e subitamente chegas, rindo, enquanto a prosa e o verso se detêm nas margens iluminadas do teu corpo. Tons dominantes de cinzento, [de azul, de um claríssimo verde, se confundem agora nos meus olhos. Em vão [os fecho; com a precisão de uma obsessiva (sic) memória de novo se [combinam e constroem o quadro vegetal e celeste em que te moves. Um brando [agitar de folhas e o roçar dos teus cabelos no vestido, eis quanto então fixaram os meus ouvidos. Mas me ausento dessa paisagem. Só uma voz, [única e estranha, repete sucessivamente as tuas últimas palavras, e este verso se liberta da tentação de algures para regressar e envolver-se na concha húmida do poema. A palavras (sic) se reduz, afinal, quanto antes [está escrito. Um hálito de pó e sintaxe faz-me voltar na cadeira, pegar no papel em [que escrevo e levantá-lo à altura dos olhos – para novamente te ver, à transparência, no fundo luminoso e inacessível da janela entreaberta (Júdice, 1978, [s.p.], colchetes nossos).

Toda esta composição causa emoções contraditórias no sujeito poético. Ainda no início dos seis primeiros versos nota-se a tentativa duvidosa do eu poético de reconstituir a paisagem a partir de uma perspectiva do *chiaroscuro*. Entre as “cores indecisas do crepúsculo” a figura de uma mulher se delineia. O sujeito lírico qualifica este ser feminino como insignificante dando prioridade à vegetação da paisagem e a escuta das aves ao redor. Em seguida, “sob o escurecer” o eu lírico torna presente uma nova audição. Esta não vinda mais dos pássaros, mas de alguém inominado que se “fará

ouvir” através de um poema com “a necessária clareza”, que supostamente organizará todos os elementos da natureza e os traços da imagem da mulher também configuradas nessa paisagem claudicante. A seguir, o sujeito lírico denota oposição a este cenário em *chiaroscuro* e destaca que um “brilho divino” ilumina agora a sua memória para enfaixar essa paisagem. Nessa sequência, ele passa a priorizar a imagem da mulher, outrora banalizada, evidenciando o ato de caminhar dela e a expressão alegre com que se aproxima de si. A chegada da mulher ausente ocorre na memória do sujeito lírico que a transmuta na matéria verbal da linguagem poética. Neste instante, ocorre a visualização de “margens iluminadas” que desenham o corpo da amada. Um corpo no qual “a prosa e o verso” busca materializar através da palavra escrita. Desta iluminação corporal do feminino surge o encantamento de cores: “de cinzento, de azul, de um claríssimo verde”. No entanto, o sujeito lírico passa à confusão dessas cores e realiza uma ação, que ele mesmo considera inútil, a de fechar os olhos para tentar “ver” na memória a paisagem florestal perdida de novo na qual a mulher se encontraria. Imperiosamente, o eu poético se sente obsediado ao tentar resgatar algo nesta situação de ausência da amada visualizada apenas em uma paisagem em ruínas manifestada pela memória. Corroborando com esse contexto, compreende-se que a paisagem no poema se constrói oscilando entre dois ambientes. O primeiro é imaginado pela memória do sujeito lírico e o segundo é o quarto dele sugerido no verso dezessete no qual faz o eu poético “voltar na cadeira, pegar no papel em que escrevo e levantá-lo à altura dos olhos”. Demonstrando assim em "Reconstituição de Paisagem com Figura" o espaço utilizado para o próprio ato criador da paisagem em ruínas destacando-se as manifestações obsessivas do espírito do eu lírico, que auxiliam também na formação dessa paisagem. Ou seja, a interioridade/emoção do sujeito lírico é de fundamental importância para a fundação da paisagem.

A partir da análise de "Reconstituição de Paisagem com Figura" interessa mencionar que para a constituição da paisagem em Nuno Júdice é concebido um sujeito lírico fora de si, um eu não narcísico e intersubjetivo. Estas qualidades da voz poética de Nuno Júdice dialogam com a noção de “sujeito lírico fora de si” do crítico Michel Collot. O “eu” do poeta não se encapsula dentro de si próprio. Ao contrário, o sujeito lírico abre-se ao mundo para encontrar outros, versões (im)possíveis de si mesmo. Ou seja, a posição do sujeito lírico encontra-se para fora colocando-o em contato com o mundo e/ou com o outro. Dessa forma, o eu lírico rompe com o subjetivismo narcísico encontrado no romantismo, por exemplo. Ao entrar em sintonia com o lado de fora, o eu poético incorpora um novo ser, um ser no mundo, não configurando mais um sujeito para dentro

de si, interior e detentor de uma identidade umbilical em torno de suas profundezas. O ser que fala no poema de Nuno Júdice se constitui para um outro, segundo o pensador francês,

a emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa no mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte (Collot, 2018, p.15).

A percepção da paisagem na poesia de Nuno Júdice encontra-se relacionada com a emoção do sujeito lírico fora de si. A emoção tradicionalmente vinculada ao sentimentalismo narcísico do romantismo não cabe na poética de Nuno Júdice. A emoção dentro da perspectiva de Collot e verificada nos poemas do poeta português instaura uma afetividade do sujeito em torno de sua abertura para o mundo. Ou seja, a paisagem/mundo não se separa da emoção/sujeito. A paisagem em ruínas percebida se transforma em um novo objeto que é o poema, a matéria verbal. Esta permuta entre o mundo sensível e o mundo inteligível ainda é vista sob o amparo da suspeita que teima em as ver de forma antagônica, separada e dicotômica. Collot aponta a reciprocidade dos dois campos como uma relação constitutiva da emoção. O sujeito lírico em Nuno Júdice está fora de si, pois ao se encontrar com algum objeto externo, paisagem ou ser amado busca interiorizar nos poemas uma afetividade de mão dupla. O que está dentro se externa e o que está fora se internaliza. Seja se referindo ao passado, através de memórias, ou futuro prevendo encontros, seja desenvolvendo ações em tempo verbal presente, o sujeito lírico fora de si de Nuno Júdice demonstra emoções abraçadas pelo desalento. Emoção e paisagem mostram-se marcadamente lúgubres. Diante do que foi exposto, afirma-se que o sujeito lírico em Nuno Júdice se encontra fora de si, pois não se fecha dentro de si. Ao contrário, ele opera suas emoções diante das imagens do mundo, pois o “eu” não é uma figura psíquica autônoma. O sujeito lírico fora de si passa a ter existência a partir de seu encarne²⁶ no mundo. As duas vias: emoção/sujeito e paisagem/mundo são inseparáveis. Por isso, “todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior” (Collot, 2013, p. 26).

Como se tem afirmado até agora, a paisagem em Nuno Júdice encontra-se impregnada de lugubridade. A formação da paisagem em ruínas ocorre entre a subjetividade não romântica do sujeito lírico e o universo das coisas no qual interage.

²⁶ O sujeito lírico encorpa-se ao mundo, torna-se indispensável para a formação da carne do mundo. Como ser no mundo o sujeito lírico é a imagem viva do mundo material e espiritual independente da criação de uma versão fictícia do mundo.

Nota-se um encontro complexo e constante entre os valores afetivos (aquilo dentro do sujeito) e o cosmos (aquilo do lado externo do sujeito). O eu poético não se apresenta diante de uma paisagem, mas compartilha a própria participação do eu com o mundo. Destaca-se novamente que a paisagem em Nuno Júdice se gera a partir de um sujeito lírico que não vive apenas em si mesmo. Ao contrário, fortifica-se que ele se volta para fora. Nesse sentido, não existe mais a autonomia do eu lírico – traço marcante do romantismo. Na verdade, exalta-se a relação dele com a paisagem em ruínas, o mundo percebido. Collot (2004, p. 171) assegura que,

o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significados preestabelecidos, aceita ‘transferir-se às coisas’ para descobrir nelas ‘um milhão de qualidades inéditas’, das quais ele poderá se apropriar se chegar a formulá-las. O sujeito se perde nelas apenas para se recriar.

O comportamento do eu lírico em Nuno Júdice se afasta da subjetividade tradicional para implantar uma ipseidade ²⁷. Em vez de fortificar uma identidade individual, o sujeito se amplifica ao permitir que se altere pelo outro, pelo mundo ou pela linguagem. Estes componentes funcionam como a matéria-emoção do sujeito lírico fora de si que mistura as atribuições do fora com as próprias tornando-se um outro de si mesmo. Observa-se nos poemas de Nuno Júdice como a paisagem e a alteridade operam na formação do sujeito que se transmuta nas coisas. Diante disso, o objeto e o sujeito não duelam, mas se diluem para recriar a ideia do eu poético e estabelecer a matéria-emoção formulada. Ao se transferir para as coisas o sujeito poético de Nuno Júdice busca aderir qualidades voltadas a valores negativos de desalento, desesperança e ruína. A paisagem do poeta português se impõe pavorosa e a sensação é de que a existência da vida só é possível diante de sensações de “enlutamento”. O sujeito lírico de Nuno Júdice não expressa sua tônica de obscuridade por meio de emoções interiores do eu. Ao contrário, ele exprime os sentimentos nefastos ocasionados durante o processo de contato com as coisas de fora. Nesse sentido, destaca-se o pensamento de Helena Carvalhão Buescu (1990, p. 187, *itálicos e destaque da autora*) que afirma o seguinte:

[...] toda a noção de subjectividade é automaticamente reconvertida em *intersubjectividade*. Ou seja, o sujeito não é capaz de se apreender, como tal, *fora* da sua relação com o mundo e com os actos constitutivos deste, e por isso a subjectividade, enquanto uma espécie de «esfera

²⁷ A ipseidade é uma maneira do sujeito lírico estabelecer a sua transsubstanciação com o mundo, o outro e a linguagem. O sujeito lírico em vez de se fixar em si mesmo se dispõe à ipseidade. Com isso, permite criar um horizonte mais aberto no qual dilata os sentidos.

asséptica de vácuo» onde vogaria o sujeito, ausente da sua relação com o mundo, não existe.

Nota-se a partir desta citação uma possível aproximação de Buescu, ao apontar a ideia de intersubjetividade no lugar da subjetividade, com o pensamento fenomenológico de Collot acerca do sujeito lírico fora de si. Nessa direção, compreende-se que o sujeito lírico em Nuno Júdice não pode existir nele mesmo e/ou sendo visualizado apenas como um ser de papel em uma perspectiva absolutista da imanência. A rede que sustenta a paisagem em ruínas nos poemas de Nuno Júdice necessariamente se vincula ao ser poético que se constrói em uma perspectiva intersubjetivista. Ou seja, para acessar a dimensão subjetiva na poética de Nuno Júdice interessa que o ser que fala no poema exista a partir de uma troca constante entre o interior (emoção) e o exterior (mundo). Não existe divórcio entre o sujeito/emoção e o mundo/paisagem. Isto é uma crença passadista que apontava para uma suposta independência da existência do sujeito ante o mundo. Os poemas analisados nesta seção 3.3 se formulam nessa orientação da intersubjetividade. Nesse sentido, valida-se que na materialidade da linguagem poética/matéria verbal o poeta exprima as qualidades e as imperfeições do mundo sensível/paisagem em contato com as emoções/mundo interior do sujeito lírico e vice-versa. Esta relação fenomenológica e intersubjetiva instaura uma troca recíproca e não se orienta por restrições iminentes apenas textualistas. O texto poético, a linguagem na poesia, precisa ser amplificado e não limitado, circunscrito em si mesmo. A intersubjetividade proporciona a abertura da obra literária ao mundo e ao outro ratificando-se também na recepção leitora. Dessa forma,

fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão (Collot, 2004, p. 166, itálico do autor).

Primeiramente, tem-se buscado compreender essa voz que fala no poema de Nuno Júdice. Constata-se que ao entrar em contato com o mundo, o sujeito lírico extrai uma lugubridade dos ambientes transmitindo certa tristeza e melancolia de suas experiências. Verifica-se que para entender a paisagem em ruínas no poema de Nuno Júdice importa ver, em segundo lugar, através dos olhos do eu lírico. Tais olhos encontram-se lançados para fora. Uma visão externa que se alia ao recorte do entorno feito pelo poeta. Paisagem e sujeito poético encontram-se indissociáveis. Uma relação

que se configura não pela dominação, mas pelo intercâmbio. Nesse sentido, prefere-se optar por uma ligação de trocas e não de forças contrárias pautadas pela dominação e/ou submissão. Em vez de se oporem, constatam-se nos poemas de Nuno Júdice uma simbiose entre paisagem e eu lírico. A experiência do sujeito lírico no poeta não é narcísica como já se afirmou. Ao contrário, o eu encontra-se fora dele mesmo criando uma conexão transitiva com o mundo e/ou com a alteridade. Nesse sentido, o eu se “sujeita” ao outro através de uma subordinação positiva, não opositiva. A “outridade” pode ser um ambiente, um ser amado ou mesmo ambos. Dessa maneira, o sujeito lírico de Nuno Júdice ultrapassa o narcisismo, mesmo utilizando verbos em primeira pessoa, que poderiam enaltecer um domínio absoluto do eu. Na realidade como se tem asseverado constata-se a implantação de uma existência não exclusivamente interior do sujeito lírico, mas uma existência fora de si no poema. Além do mais, destaca-se que a voz poética em diversos momentos demonstra o direito também de negar essa mesma existência através do desejo de fundar um não ser, um nada, um vazio. Tudo isso encontra-se ao redor de situações antagônicas no poema, ambientes sombrios que flertam com a morte, com a angústia do sujeito poético ou com a destruição de si próprio.

Ao lado dessa exposição, salienta-se a linguagem poética de Nuno Júdice que “abdicando todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros” (Collot, 2004, p. 175). As paisagens, o contato com o fora de si, o outro e a escrita formam as atribuições da voz que fala na poesia de Nuno Júdice. Toda essa matéria-emoção que se faz texto poético resulta na formulação, construção, deformação e ruína do próprio sujeito lírico. A relação entre a escrita poética e a visualidade do ambiente se confirma quando resvala de qualquer representação hierática da língua e se esquiva dos significados. Diante dessa operação, o sujeito lírico de Nuno Júdice fortalece a transitividade do eu com os objetos (mundo/paisagem/o outro/palavras/linguagem). A fenomenologia de Collot permite ver o sujeito no poema de Nuno Júdice em sua relação constitutiva com um fora. Dentro dessa perspectiva, a tradição literária da paisagem cuja formulação dependia da representação, da imitação da natureza na arte não funciona mais. A paisagem não representa uma realidade exterior unicamente. Em Nuno Júdice, a paisagem em ruínas mostra a percepção do ponto de vista de um sujeito lírico fora de si que nem sempre está disposto a dialogar com a representação da realidade.

Corroborando com os apontamentos levantados interessa evidenciar que a paisagem em ruínas de Nuno Júdice depende de duas instâncias: do ponto de vista e do horizonte do sujeito lírico fora de si. Estas duas categorias, ponto de vista e horizonte, foram tomadas de empréstimo de Collot e encontram-se no poema “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” (PS, 1972, p. 66) do poeta português em estudo. O sujeito lírico judiciano fora de si se mostra capaz de modificar a paisagem à vontade, pois altera a realidade ao redor por uma imagem mais em conformidade com o seu ponto de vista. Esta noção leva em consideração as fantasias e os desejos do eu lírico para a arquitetura da paisagem em ruínas. O elemento horizonte aparece no poema de Nuno Júdice como uma dimensão fundamental para a ordem e/ou desordem do real. Ao longe em uma linha imaginária dependendo do ponto de vista do sujeito lírico visualiza-se algo percebido. O olho do eu poético permite através da linguagem poética o acesso a um horizonte peculiar envolvido em sua relação com um fora. O horizonte vai se alterando conforme o movimento e as emoções do sujeito lírico fora de si. Leia-se o poema citado na íntegra:

UMA INCURSÃO NO REINO ALUCINANTE DE UM SOM MUSICAL. A SOBRIEDADE AZUL DA FALÉSIA

Só sobre o mar, entre as duas e as três na Tarde dolorosa
do Arquipélago, a Ave partiu –
ao encontro de um horizonte de Parágrafos. Mas tu
dir-lhe-ias que Existe, cinzento diapasão na curvatura
das nuvens, um ócio abstracto na profundidade
do Íntimo.

Eu é quem surjo a nada. O ouvido
amaina o temporal numa travessia de barco. O céu
é um lago. Arrancar-se-á o Amor aos charcos do peito. Os pés
são já um galope de cavalos. Amanhece. O Sol, porém,
não dissipa o desespero das praias. Traída,
o esforço da procura é um numeroso tormento. Reconheço
quem geme no litoral. Não ousa aproximar-me. A ideia
do mar entristece o barqueiro.

O sofrimento predomina no pronome. Tu
és um desejo do Trágico. O mar leva um pensamento
varrido pelas ondas. O ocidente é um ângulo do plágio. Ali,
na solidão das gramáticas, alguém transforma
a direcção dos ventos.

Tudo me conclui,
a vida excluída (Júdice, 1972, p. 66).

O longo título do poema se apresenta por uma desordem do real. Nomeia-se o texto poético a partir de um ataque (“incursão”) em um lugar (“reino”) perturbador (“alucinante”). Contraditoriamente a essa paisagem-reino/enunciado de perturbação há uma relação de dependência, função da preposição “de”, incluindo-se a ela um ruído (“som”) melodioso (“musical”)/tranquilo. Pensar em uma paisagem perturbadora com som tranquilo causa certo estranhamento diante de tal contraste. Em seguida, o título ainda acrescenta, para salientar a contradição da paisagem assombrosa, uma rocha (“falésia”) que tem a qualidade de um equilíbrio (“sobriedade”) azul. Nesta hipálage²⁸ o adjetivo “azul” poderia qualificar o substantivo “reino” que já tem outra qualidade a de ser “alucinante”. Porém a cor azul está determinando um valor de parcimônia (a “sobriedade”) aplicado a um objeto inanimado do litoral a “falésia”. Tudo isso é orientado pelo ponto de vista do sujeito lírico que na primeira estrofe do poema encontra-se sozinho (“só”) sobre um ambiente marítimo destacando-se o mar e o arquipélago. Não se remetendo mais ao elemento falésia do título no conteúdo do poema. O “reino alucinante” continua marcando a sua tônica de lugubridade. Apontando agora o horário de pico da tarde (v. 1) no qual o sujeito lírico vivencia a experiência da paisagem em ruínas: “entre as duas e as três na Tarde dolorosa”. Do ponto de vista do eu poético quem sente a dor não é ele, mas a “Tarde” (em letra maiúscula) realçando outra hipálage. Ao tentar transformar substantivos comuns em entidades transcendentais no meio dos versos talvez o sujeito lírico queira desviar da leitura quem realmente está a padecer colocando o advérbio “tarde” como doloroso e não ele. Em seguida, o eu poético vai “ao encontro de um horizonte de Parágrafos”. Nesta paisagem irrepresentável no mundo real, o sujeito lírico cria a imagem do seu próprio desejo. Ele vê uma linha ao longe (“horizonte”) de “Parágrafos”. Carregando este termo com o uso da maiúscula, o sujeito lírico busca alegorizar, quiçá, a escrita literária. Como se à distância, ao visualizar a linha do horizonte, ele pudesse também acessar uma *locus amoenus* (paisagem ideal) apenas possibilitada pela linguagem poética desfigurando-se da paisagem natural e/ou real do meio marítimo. Ao afirmar no verso anterior (v. 2) que a “Ave partiu”, fazendo a mesma utilização da maiúscula, o eu lírico solitário indica este elemento metapoético (“Ave”) que se concentra semanticamente com os “Parágrafos”. A “Ave”/poesia/canto “partiu”/fugiu na “Tarde”/tempo/horário/ dolorosa/o (lutuosa) em direção a um horizonte

²⁸ A hipálage é uma figura de retórica na qual um determinante, adjetivo, por exemplo, se desloca de sua função sintática, deixando de qualificar algo que se esperaria que ele determinasse por razões semânticas, mas vai para outra posição na frase/no contexto contraindo uma relação de determinação com outro termo.

irrepresentável/paisagem de Parágrafos/possíveis períodos frásicos transmutados em versos metafóricos que resultariam na produção do discurso poético. Em seguida, o sujeito no poema evoca um “tu”, amada ou leitor não se sabe. Ao invés de conceder-lhe a palavra, o sujeito lírico fora de si continua em seu ponto de vista como se soubesse o que se passa no pensamento desse outro “tu” que também é incorporado a ele mesmo. Afirma que o “tu” provavelmente diria “aos parágrafos”/aos vindouros versos que “Existe, cinzento diapasão na curvatura/das nuvens, um ócio abstracto na profundidade/do Íntimo” (vv. 4-6). Neste instante, o horizonte anterior se altera para que apresente outra existência. Os termos “Existe” e “Íntimo” continuam a desfrutar da maiúscula e do valor transcendente. No novo horizonte do “tu” a poesia só conseguiria adquirir existência contemplando esses dois cenários: o primeiro diz respeito a uma paisagem celeste de tom cinzento (“cinzento diapasão na curvatura das nuvens”) e o segundo advém de um trabalho que demanda pouco esforço físico, mas com valor espiritual/filosófico encontrado na interioridade (no desejo particular) do sujeito lírico. Percebe-se todo um fenômeno de interdependência da visão do eu lírico com o fora para a criação de uma paisagem em ruínas, irregular, desordenada, irrepresentável e confusa enaltecendo uma sensação sombria que ronda tanto o ato da criação poética como o próprio sujeito lírico. Diante desse fenômeno perceptivo consolidam-se as palavras de Collot (2015, p. 18, itálico do autor) que afirma o seguinte:

A paisagem está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular.

Para a compreensão da paisagem em ruínas na poesia de Nuno Júdice interessa se afastar do entendimento dessa noção contemplada pela geografia dura. Ou seja, a paisagem não é apenas um lugar a ser descrito. Ao contrário, a própria escrita dos poemas de Nuno Júdice se articula à paisagem. Ela se desenvolve a partir da perspectiva da visão particular do sujeito poético. Com isso, busca-se mensurar a paisagem em Nuno Júdice à ideia de horizonte tão cara a Michel Collot. Considera-se o horizonte como algo impalpável. Constata-se que, ao posicionar os olhos diante dessa direção abstrata, o horizonte não existe. Aquela linha “possível” visualizada ao longe indica apenas uma percepção da visão humana. Sabe-se que ao olhar a linha do horizonte ela vai se modificando quando o sujeito se movimenta. Na poesia de Nuno Júdice a voz do poema

movimenta-se no horizonte para desenvolver uma geopoética singular, relação entre o homem e a poesia, a paisagem e o mundo. Parte-se do ponto de vista do sujeito lírico fora de si que é envolvido pelo horizonte da paisagem (“a carne do mundo”) no qual se mostra pesaroso, materializando-o somente através da linguagem por mais absurdo que pareça os seus elementos constitutivos. O movimento do eu que conduz o poema pela paisagem em ruínas não é de contemplação, mas de inquietação, dor e muita tensão. A palavra poética advinda do olhar do sujeito lírico fora de si convoca uma relação simbiótica de abertura ao horizonte. O apelo ao mundo sensível auxilia o lirismo a se embaralhar/movimentar com a experiência visualizada/individualizada do ponto de vista do sujeito poético. Corroborando com estes apontamentos, Buescu (2012, p. 10, parênteses da autora) reitera que,

[...] o conceito de paisagem (também literária) implica o exercício do olhar sobre um todo heterogêneo, constituído não por objectos avulsos justapostos mas, pelo contrário, pelas relações irregulares de um conjunto de elementos. A noção de irregularidade, complementar da de simetria, é aqui também decisiva: trata-se de ver um conjunto de objectos, preferencialmente captados por uma direcção oblíqua e por um sentido ascendente/descendente desse olhar.

A paisagem formada em “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” apresenta um cenário com vários elementos desiguais. Essa suposta “incoerência” estabelece um conjunto particular procedente do ser poético enquanto ser-no-mundo. O olhar do sujeito poético em Nuno Júdice cria uma percepção de mundo não linear, antes nebulosa. Havendo deslocamentos, insuficiências e confluências com a formação desorientadora da paisagem. Esta se instaura não como uma descrição fiel da natureza marítima, como já fora afirmado, mas se formula a partir de eventos, emoções e objetos que o olho do sujeito lírico fora de si capta, sente ou imagina. Embora Nuno Júdice opte por uma poética fragmentária, repleta de camadas e cenas mais ou menos isoladas, é possível identificar um contorno, uma simetria, dessa paisagem conflituosa que se instaura no intervalo do elo existente entre a matéria dos objetos e as emoções do sujeito lírico. Provavelmente, esse contorno tente esquadrihar o próprio ato de criação poética abrindo-se ao mesmo tempo em direção ao horizonte da paisagem em ruínas. Collot (2013, p. 51) acentua o seguinte,

o horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores

objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito.

Na poesia de Nuno Júdice percebe-se a presença do horizonte como elemento inerente à formação da paisagem. Essa imagem do horizonte trabalhada por Collot indica a relação de interação da poesia com o mundo. O horizonte é um traço inalcançável como já foi dito e criado pela distância da ilusão ou movimentação do olhar do sujeito lírico. O olhar depende do ponto de vista de como o eu lírico abarca determinado recorte da paisagem, o movimento na cena e o expressa no poema. Nuno Júdice ao evocar a paisagem acusa ao longe algum elemento objetivo. Em “Uma Incursão no Reino Alucinante de um Som Musical. A Sobriedade Azul da Falésia” na direção do horizonte registra-se no início do mar duas figuras objetivas: o mar e o arquipélago. Diante do horizonte, o eu poético neste poema exprime também a ressonância da emoção dolorosa que amplifica a visão do imaginário paisagístico. Isto é, aquilo criado além do visível, fora do valor da objetividade, sem a utilização de elementos concretos: “um ócio abstrato na profundidade do Íntimo” (vv. 5-6). Por isso, “a paisagem apresenta um caso exemplar [de] aliança entre interior e exterior, já que é definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo” (Collot, 2013, p. 103, colchetes nossos). Desse modo, para apreender a paisagem em ruínas na poesia de Nuno Júdice convém acompanhar o modo particular do sujeito lírico fora de si de interagir com o mundo. Analisar o que se passa na interioridade da voz que fala no poema enquanto mantém contato com a (ir)realidade exterior. Interessa atentar-se a esse convívio, troca e/ou atrito, entre os valores afetivos do sujeito lírico judiciano e o cosmos que parece apelar para um horizonte infinito, desconhecido e nada transparente que acorrenta o fazer poético.

Vale a pena destacar que a paisagem em Nuno Júdice não se realiza apenas pela visão do sujeito lírico. Os demais sentidos corporais são convocados a participar na feitura da “geografia interior” do poema. Interessante observar que ao falar em paisagem a tendência é associá-la automaticamente à visão. Embora este seja preferencialmente o sentido humano que apele de forma direta para a observação do entorno, Nuno Júdice convoca em sua poética a audição, o tato e o olfato para amplificar a experiência da paisagem. Em “Uma Incursão no Reino...” constata-se que pela visão “alucinada” se aguça a paisagem criada a partir da vivência do sujeito lírico fora de si que busca produzir cenas reais e irreais também. Nota-se, desde o título do poema, uma ligação ao sentido da audição: “um som musical” é evidenciado. Cabe observar mais uma vez, que nem todo cenário no poema de Nuno Júdice se assemelha ao real. O poeta muitas vezes transfigura

a matéria sensível em uma geografia irrepresentável como se pôde verificar na primeira estrofe do poema “Uma Incursão no Reino...”. Este quadro paisagístico delirante vai se desdobrando na segunda e terceira estrofes deste poema.

Do sétimo ao décimo quarto verso correspondente à segunda estrofe do texto citado, o sujeito lírico fora de si continua a se manter ao redor do ambiente marítimo: “barco”, “praias”, “litoral”, “mar” e “barqueiro” são figuras que atestam a paisagem náutica do poema. O sentido da audição se evoca em uma tentativa de acalmar a tempestade vivenciada durante a viagem de barco do eu lírico: “o ouvido amaina o temporal numa travessia de barco” (vv. 7-8). Supõe-se que o sujeito lírico aperta os ouvidos para não ouvir tanto o ruído desagradável da tempestade. No entanto, a tentativa não tem sucesso, pois, em seguida, neste mesmo cenário atmosférico tenebroso do temporal, o eu lírico se desespera e deseja arrancar do peito o sentimento de amor que diante da situação adversa encontra-se “aos charcos” (v. 9). Sem dúvida não é possível sentir amor passando por uma situação tão funesta. Durante o terrível vendaval, os pés do sujeito lírico “são já um galope de cavalos” (v. 10). Provavelmente, o barco sacoleja tanto com a forte chuva que não é possível se manter em equilíbrio na embarcação. Em seguida, depois de uma noite atribulada, o sujeito lírico fora de si declara que “amanhece” (v. 10) dando a entender que o momento ruim tinha ficado para trás. Entretanto, a sensação de infortúnio permanece, pois: “o Sol, [...] não dissipa o desespero das praias” (vv. 10-11). Na sequência a esta constatação, o eu lírico evoca mais uma vez o sentido da audição para aumentar-lhe a experiência ao redor da paisagem em ruínas: “reconheço/quem geme no litoral” (vv. 12-13). Do ponto de vista dele verifica-se a existência de um lamento lúgubre derivado do barulho das ondas do mar. O litoral é enaltecido pelo viés da negatividade fortalecendo o “enlutamento” da paisagem em ruínas. Convém destacar um comentário de Egídia Souto (2016, p. 99) sobre o ambiente marítimo em Nuno Júdice: “saliento um aspecto biográfico que [me] parece importante para perceber esta obsessão do litoral. O poeta nasceu na Mexilhoeira Grande, nesse Algarve onde a terra é bordada pelo azul e ao qual ele volta em todos os livros”. Nesse sentido, coleta-se da vida do autor um “pacto autobiográfico”, expressão tomada de empréstimo de um livro de Philippe Lejeune²⁹, para compreender certas ideias fixas encontradas na poesia de Nuno Júdice. Por certo, a fascinação do sujeito poemático em torno do litoral pode se justificar a partir do local de

²⁹ Segue a referência bibliográfica: LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

nascimento do poeta. Entretanto, notam-se nos poemas selecionados para esta seção 3.3 não uma nostalgia feliz da vida do autor. Ao contrário, instalam-se nesses textos poéticos um sentimento presente de angústia profunda que o sujeito lírico vivencia ao redor do litoral. Diante dessa conjuntura, a fixação por um determinado motivo (no caso, o ambiente marítimo) não significa que a paisagem explorada nos poemas de Nuno Júdice represente de forma pontual uma genealogia incontornável da vida do autor. O litoral de Nuno Júdice decerto é um *leitmotiv* em constante mudança. Por isso, Collot (2013, p. 191) afirma o seguinte sobre a paisagem,

a paisagem pode, portanto, ser o lugar de uma transformação e de uma invenção, e não um conservatório.[...]. O horizonte não é uma fronteira: dá seus contornos familiares à paisagem, mas abre também a um alhures invisível, que convida à viagem e à exploração. Por isso, a paisagem não é necessariamente o lugar de um enraizamento; ela comporta um longínquo interior [...].

Como se tem asseverado ao longo deste tópico 3.3, a paisagem na poesia de Nuno Júdice exhibe diversos elementos irregulares. Marca-se dessa maneira um litoral fora da ideia de preservação da memória feliz da vida do autor. O sujeito lírico parece enxergar quase sempre um mar terrível extremamente agitado por temporais catastróficos. Além do mais, o sujeito no poema localiza sempre algo além do horizonte, não visível, que fortifica a relação do fazer poético com a opacidade da paisagem em ruínas. Seguindo a análise, na terceira estrofe de “Uma Incursão no Reino...”, formada pelos versos décimo quinto ao décimo nono, leia-se o seguinte: “o mar leva um pensamento/ varrido pelas ondas. O ocidente é um ângulo do plágio. Ali,/ na solidão das gramáticas, alguém transforma/ a direção dos ventos” (vv. 16-19). Neste horizonte percebe-se que o mar leva o pensamento do sujeito lírico a um alhures varrido pelas ondas do mar. Diante de contornos familiares do litoral há este espaço ao longe no horizonte significando um lugar que não se sabe designar diretamente, compreendendo uma das linhas de força da paisagem em ruínas de Nuno Júdice. Nota-se que em meio à solidão o sujeito lírico apela para alguma saída entre o “plágio” e as “gramáticas”. Não se compreende ao certo as assertivas do eu lírico que ao corresponder os dois substantivos a dois lugares, respectivamente: “ocidente” e “ali”, haja permanentemente uma sinuca ao redor do não acessível e o fracasso é constatado na tentativa de encarnar o fazer literário a uma paisagem opaca e irrepresentável. Com isso, Nuno Júdice constrói uma paisagem desfigurada, quiçá, mítica, buscando acessar um lugar distante, de algum tempo antigo

ou arcano. Sobre as nuances de um horizonte indefinido que institui a montagem incerta da paisagem em ruínas, Collot (2013, p. 115) propõe a ideia de que,

enquanto horizonte, a paisagem dá tanto a adivinhar quanto a perceber: não é um dado objetivo imutável que bastaria reproduzir, é um fenômeno que muda segundo o ponto de vista adotado, e que cada um reinterpreta em função não somente do que se vê, mas do que sente e do que se imagina.

Diante de uma tradição da paisagem que exige a representação fiel da realidade exterior sobrando para a arte poética reproduzi-la tal qual se oferecia ao olhar do artista através da descrição ou da figuração, nota-se uma orientação diferente do olhar na poesia de Nuno Júdice. Ao se direcionar para um horizonte (linha imaginária) o sujeito lírico judiciano não busca identificá-lo a partir de um detalhamento pormenorizado. A identificação/ipseidade ocorre ao assumir a sua alteridade no mundo e como tudo isso ressoa no interior, no ponto de vista, do eu. Essas ressonâncias internas, muitas vezes, “mal desenhadas”, como observadas na terceira estrofe de “Uma Incursão no Reino...”, ocorrem por causa das abstrações ou digressões da voz que fala no poema. O sujeito lírico adota ecos emanados pela memória da viagem de barco e de prolongamentos impensáveis dentro de um imaginário altamente enigmático. Além do mais, considera-se que essa paisagem formulada pelo eu e advinda de horizonte não contornável transfere para o leitor possíveis reinterpretações desse território inatingível. A transferência da paisagem durante o processo de recepção do leitor não é apenas objetiva. Acrescentam-se sentimentos, visões e o imaginário vivenciado de quem analisa, leitor/comentarista/crítico, estando ao lado da experiência da paisagem formulada pelo artista. No mais, destaca-se que a paisagem na contemporaneidade busca vê-la pelos seguintes ângulos,

[...] da paisagem [...] [há] duas abordagens concorrentes, às vezes simultâneas. A mais comum e mais frequentemente admitida, agora que perdeu todo o valor subversivo, é um procedimento crítico e irônico, exibindo as convenções da representação clássica, romântica ou realista, para melhor denunciar seus limites. [...] [a] segunda abordagem da paisagem, [...] transfigura ou a refigura em uma configuração estranha a toda imitação, mas dotada de uma força de expressão inegável (Collot, 2013, p. 128, colchetes nossos).

Verificam-se as duas abordagens citadas na constituição da paisagem em Nuno Júdice. A paisagem enlutada é uma ironia diante do mundo ordinário que se encontra em ruínas, deteriorado de valores artísticos e distante de qualquer contato com

a natureza. Uma boa parte dos poetas da década de 70 de sucesso editorial ocupavam-se de uma outra tangente: das mazelas sociais, das questões de gênero, como o feminismo, da liberdade do corpo homoerótico, da subversão, da depuração da linguagem e outros temas. Na contramão do conteúdo polêmico e/ou subversivo, Nuno Júdice trazia para a superfície do discurso poético uma “verborragia” estranha sobre o mundo. A sua tônica poética divergia da cena poética da época, pois expressava um conteúdo muitas vezes inenarrável. Essa divergência se encontra configurada na dimensão paisagística de Nuno Júdice que trata o mundo de forma lúgubre. Outro fator que justifica o estranhamento nos poemas do autor são as mais variadas abstrações na composição da paisagem feita a partir de topografias inusitadas. Muitas delas desenhadas com arquiteturas impossíveis e até irrepresentáveis no plano real. Por isso, observa-se um estranhamento gerado diante do horizonte formulado pelo sujeito lírico de Nuno Júdice que apela para uma realidade nefasta da existência e não para a sua imitação, ressaltando, inclusive, um ato de “resistência” do fazer literário. O termo encontra-se entre aspas, pois se configura não em engajamento político, mas engloba um ato de repulsão e de ironia diante do mundo ordinário que deprecia, cada vez mais, a arte de fazer poesia e a relação desta com a paisagem natural. Mesmo que essa natureza se apresente de forma estranha e metamorfoseada em Nuno Júdice.

Outro aspecto digno de mencionar em Nuno Júdice é o de que através da vidência do sujeito lírico fora de si algo se perde na paisagem. Sem saber o que é, o eu poético acaba por contaminar-se de emoções funestas para talvez preencher essa perda/ausência sem nome. A noção de que ao olhar algo está também a se perder alguma coisa advém do pensador Georges Didi-Huberman (2010). O sujeito lírico judiciano recorre a diversos verbos e figuras que contribuem para a sua vidência claudicante e lutuosa de perda. O eu lírico sempre experimenta o sentimento de perda. Há uma sensação de derrota e tormento em torno da paisagem em ruínas buscando no ato de escrever alguma saída, mas tudo parece em vão e a morte leva a crer ser a melhor das opções. Leiam-se essas ideias mencionadas no poema “A Incalculável Luz” (IA, 1974, p. 45):

A INCALCULÁVEL LUZ

A memória de noites de temporal, em que a inquietação não me deixava dormir, voltou a atormentar-me enquanto olhava o planalto varrido pelos ventos. Ao longe, no cimo dos rochedos, via-se já o bater das grandes ondas do largo a levantarem espuma e sangue. Uma sensação de terror fechava-me em casa e não

me deixava fugir ou, sequer, mexer-me de onde estava. Foi então que um abalo profundo sacudiu o promontório. A casa estremeceu até aos alicerces e, num breve espaço de tempo, percebi que o rochedo se desprendera de terra, deslocando-se agora à deriva. Durante todo esse dia, perseguido por uma intuição de desgraça e de horror, sentei-me a escrever um texto sobre a minha disposição espiritual. Os dias que se seguiram, porém, vieram desviar-me desse culto condenado. O tempo abrandou para um clima frio e húmido, e o céu cinzento, coberto de nuvens baixas, era agitado por um vento que obrigava as aves litorais a acolherem-se aos seus abrigos nas furnas e cavidades da falésia.

Ao fim de muito tempo avistei grandes blocos de gelo no horizonte. Nessa altura já eu esgotara todas as minhas provisões. As últimas aves apareceram mortas, petrificadas pelas baixas temperaturas da noite. A vegetação fora queimada pelos ventos. Passei a alimentar-me com a grande quantidade de livros que possuía em casa; e, quando estes acabaram, com os meus próprios manuscritos. Por fim, deitei-me no rebordo do rochedo e ali esperei pela última noite, enquanto do cinzento do mar subia um silêncio divino (Júdice, 1974, p. 45).

Neste longo poema de estrofação única contendo trinta versos aparecem verbos e figuras que marcam a vidência extraviada do eu lírico: “olhava” (o planalto varrido pelos ventos), “via-se” (o bater das grandes ondas do largo), “percebi” (que o rochedo se desprendera de terra), “deslocando-se” (agora à deriva), (o céu cinzento) “era agitado” (por um vento), “avistei” (grandes blocos de gelo no horizonte), (as últimas aves) “apareceram” (mortas) e (a vegetação) “fora queimada” (pelo vento). Os elementos selecionados concorrem para construir uma paisagem em ruínas da qual alguma coisa se perde. Diante de uma natureza em estado calamitoso, o sujeito lírico fora de si passa por maus bocados nesse poema enaltecendo um estado de espírito atarantado. Até o décimo quinto verso, a triste memória de uma chuvarada evocada fá-lo atormentar-se. A paisagem diante dos seus olhos parece não colaborar para a superação de seu pensamento negativo. O eu lírico observa as ondas do mar que levantam não apenas espuma, mas sangue vindo não se sabe de onde. O sangue perdido de alguém. Com isso, diante de um mar medonho e maculado, ele sente “uma sensação de terror” (v. 6) que o paralisa fechando-o em casa. Dentro de si e em local que remete segurança, ou seja, na residência ocorre um estremelecimento. Algo se perdeu neste instante de medo fazendo-o desviar a vista do tenebroso litoral. No entanto, o sujeito lírico retoma à observação do lado de fora e percebe uma enorme pedra solta. Este objeto estava à deriva no mar. Para tentar derrotar

o medo, sair de um agouro negativo e da visualização de uma paisagem desagradável a voz poética decide sentar-se para escrever um texto sobre a sua “disposição espiritual” (v. 14). Supõe-se que através da escrita o sujeito lírico queira capturar algo que fora perdido durante a trágica situação, numa tentativa de reorganizar o seu estado de espírito e exorcizar o sentimento lutuoso. A escrita poderia exprimir um espaço de conforto do sujeito lírico que se empenha em mostrar como os objetos familiares em situação de tragédia refletem em seu estado físico e emocional. Afirma Didi-Huberman (2010, p. 34, *itálicos do autor*) que,

[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Embora os componentes constitutivos da paisagem no poema de Nuno Júdice apresentem certa familiaridade com o mundo real que está aí ao redor de todos, existe um sintoma em torno deles de algo impossibilitado de capturar. Ou seja, mesmo o perfil geográfico de Nuno Júdice apresentando materialidades visíveis ou perceptíveis, tais como: o litoral, o rochedo, o mar, o vento, os temporais, o céu, a vegetação, o clima, o tempo etc., constata-se algo perdido para sempre, da ordem do inexprimível, ao redor dessa aparente exposição das coisas sensíveis. A ideia de perder algo enquanto se mira um objeto, o horizonte, o exterior longínquo, por exemplo, possibilita à linguagem poética de Nuno Júdice exprimir um vestígio, uma ruína qualquer daquilo visualizado. Ao transmitir sua experiência do ver para o poema, o sujeito lírico de Nuno Júdice enluta-se ao tentar acessar a paisagem *in loco*, agora perdida para todo o sempre, embora resguardada e formulada por um *genius loci* (espírito do lugar) no discurso poético. Este espírito se manifesta consagrado e montado pelo texto através dos rastros da paisagem em ruínas, das nuances do horizonte assimiladas, suportando nestes elementos encontrados o sintoma da coisa perdida. Corroborando com esse pensamento, a análise de “A Incalculável Luz” busca acessar o que o sujeito lírico de Nuno Júdice vê e o que o olha de volta. Nesse espaço intersticial constata-se em sua poética alguma reação física e/ou emocional, quase sempre de desolação, que o sujeito lírico carrega dentro de si. Provavelmente, burilada pela perda citada de algo que não se pode ter na paisagem e impossibilitada de ser resgatada pelo discurso poético.

Do décimo quinto verso ao último, trigésimo, do poema o sujeito lírico aparenta sair da forte emoção ocasionada pelo terrível temporal e procura desviar-se “desse culto condenado” (vv.15-16). A paisagem em ruínas parece se atenuar através do clima passando a ser “frio e húmido”. No entanto, o vigoroso “vento obrigava as aves litorais a acolherem-se aos seus abrigos” (vv. 18-19). Ou seja, a aparência climática engana, pois os elementos paisagísticos continuavam a se agitar mesmo depois do temporal, permanecendo negativos. Em seguida, depois de um certo tempo, o eu lírico aponta para a visualização de “blocos de gelo no horizonte”. Diante dessa mudança meteorológica algo se perde nem que seja o volume da água. Observa-se que a água devastadora do temporal de outrora anunciada no começo do poema estava em estado líquido e agora ao término do texto encontra-se em estado sólido, porém não menos assustadora. O frio da paisagem valoriza os elementos em ruínas através da morte das aves “petrificadas pelas baixas temperaturas da noite” (vv. 23-24). O sujeito lírico fora de si perde algo face a face com a lugubridade. Mais uma vez procura novamente abrigo na escrita agora pelo viés da leitura: “passei a alimentar-me [...] de livros que possuía/ em casa; e, [...] com meus pró-/prios manuscritos” (vv. 25-28). Para uma possível chave de encerramento de “A Incalculável Luz” o sujeito no poema sai do ambiente interno e do conforto do lar deixando os seus materiais de trabalho poético para lá. Então, ele se direciona para uma suposta morte do lado de fora da casa. O sujeito lírico encontra-se deitado “no rebordo do/ rochedo” (vv. 28-29) e a morte se expressa no trecho “esperei pela última noite” (v. 29). Diante disso, esperar a morte em uma pedra representaria a solução/saída das coisas perdidas do entorno, ressaltando que “o sentido de um texto, como de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem” (Collot, 2013, p. 47).

Outrora, nesta tese, foi observado em Nuno Júdice a existência de diversas camadas fragmentadas contidas em um mesmo texto poético. Estes elementos variados contaminam muitas vezes o acompanhamento inteligível do poema. Nota-se que esse estilo fragmentário vai continuar diante da dimensão da paisagem. Percebe-se que o poeta diversas vezes não permanece em um único ambiente, mas prefere jogar incessantemente com a exterioridade e a interioridade. As cenas poéticas apresentam-se não lineares, como se quisessem capturar talvez o fluxo de uma memória involuntária, de um sonho ou da própria imaginação criadora de novos mundos do sujeito lírico. De forma geral constata-se decerto um itinerário paisagístico nos poemas de Nuno Júdice que envolve elementos recorrentes: as estações climáticas, principalmente, o inverno, temporais devastadores e

a presença de um litoral tenebroso. Verificam-se outros componentes de auxílio para a compreensão da paisagem em ruínas de Nuno Júdice, como um barco assombrado, uma casa solitária, uma floresta acinzentada, um mar frenético e uma janela entreaberta. É possível associar que estes temas provêm da vida pessoal do poeta, pois com insistência reaparecem em toda a sua obra poética dos anos 70. Embora se saiba que ao transmutar essas figuras para o discurso poético elas se tornam outros fenômenos não necessariamente biográficos. Esses elementos contribuíram nas análises dos poemas de Nuno Júdice nesta seção 3.3 para a compreensão da paisagem em ruínas. Outro aspecto digno de menção e relevante na constituição de tanta ruína relaciona-se à visão. Por isso, Collot (2015, p. 20) relembra sobre este ponto que,

nossa tradição ocidental confere à vista um privilégio excessivo e quase exclusivo na abordagem da paisagem. Ora, a paisagem não saberia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma. Ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada. A distância se mede, [...] segundo a intensidade dos ruídos, conforme a circulação dos fluxos aéreos e dos eflúvios; e a proximidade nesse caso é experimentada pela carícia de um contorno, pelo aveludado de uma luz, pelo sabor de um colorido. Todas essas sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças.

O substantivo “luz” em Nuno Júdice assim como encontrado no nome do título do último poema analisado qualificando-a de “incalculável”, ou seja, impossível de delinear compara-se as sensações experienciadas pela visão do sujeito lírico. A luz do mundo vivenciada pelo eu lírico carrega-se no poema a partir de vibrações indefinidas em seu corpo e mente. Embora a visão se vincule de maneira quase automática à ideia de apreensão da paisagem, ela, como fora apontado, não é o único órgão externo beneficiado na poesia de Nuno Júdice. Nesta operação de capturar a experiência da paisagem, a voz no poema se debruça diante da “circulação dos fluxos aéreos e dos eflúvios” (Collot, 2015, p. 20). O sujeito lírico não se mostra passível diante dos dados sensíveis. Ele se comunica com eles de forma sinestésica, interpretando e (des)organizando em uma estrutura singular o fenômeno perceptivo. Dessa forma, cria-se uma interdependência entre os sentidos corporais e a percepção da paisagem. Nessa intercessão não é possível desenlaçar o nó górdio da estética geográfica em ruínas de Nuno Júdice.

Neste escrutínio da seção 3.3 analisaram-se quatro poemas de Nuno Júdice acerca da paisagem em ruínas. Destacam-se algumas noções - sujeito lírico fora de si, ponto de vista e horizonte – que contribuíram para a compreensão do assunto baseadas,

sobretudo, na matriz filosófica de Michel Collot. Encerra-se, portanto, o capítulo 02 que abordou três dimensões significativas descobertas durante a análise documental, material poético dos anos 70, de Nuno Júdice. Foram elas: a narratividade, a pintura e a paisagem. A seguir se esquadrinha a última parte desta tese de doutorado na qual se propõe uma ligação inseparável do corpo com o ato de escrever. Esta união representa a coluna vertebral que atravessa toda a poesia dos anos 70 de Nuno Júdice.

4 O CORPO ERRANTE NA OBRA POÉTICA DE NUNO JÚDICE DOS ANOS 70

Nesta seção 4 de tópico único, examina-se a ligação entre o corpo e o ato de escrever na poética de Nuno Júdice dos anos 70. A partir de um direcionamento não convencional do que se entende sobre a temática corpórea, o poeta português arrisca traçá-la à guisa da errância. Nesse sentido, o corpo em Nuno Júdice assume diversas mutações. Enquanto vagueia pela expressão poética apresenta rastros sobre o processo da própria escrita através de fragmentos corporais.

4.1 Figurações da corporalidade: o corpo errante como escrita

Neste tópico analisam-se quatro poemas de Nuno Júdice dos anos 70 buscando indícios e sentidos corpóreos que se entrelaçam ao mesmo tempo ao ato criador do poema. Os títulos dos textos poéticos escolhidos são: “O Amor, Um Dever de Passagem” da obra *O Pavão Sonoro* (1972), “Recitação, no Espelho Definitivo” do livro *As Inumeráveis Águas* (1974), “Novo Itinerário de Inverno” de *Os Braços da Exígua Luz* (1976) e “O Rumor da Escrita” de *O Corte na Ênfase* (1978). O procedimento de cotejamento entre esses quatro livros de poesia publicados em anos diferentes da década de 70 viabilizou um possível desenho de corpo em Nuno Júdice. Com isso, percebeu-se que a corporalidade do poeta se esboça por ângulos inusitados. Partes humanas encontram-se intrínsecas ao ato criador do poema divergindo de uma visão funcionalista da corporalidade. Diante deste aspecto, o corpo judiciano assume o local da experiência poética criando sentidos independentes da fisiologia padrão do ser humano. Por isso, a anatomia humana em Nuno Júdice apresenta-se fragmentada. Nesse sentido, o corpo vai se configurando como errante.

À luz do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, Giorgio Agamben e David Le Breton se constata que a análise do corpo errante em Nuno Júdice além de divergir da questão fisiológica afere-se também certo distanciamento de apelos eróticos e/ou sexuais. O corpo judiciano encontra-se em outra variação corporal. Ela não se institui apenas como lugar de prazer carnal. Nesse sentido, se reforça ainda mais a designação “errante” para esse corpo estranho e irregular diante de um consenso ordinário sobre a temática corpórea.

Convém notar que a corporalidade errante em Nuno Júdice se associa à noção de “corpo próprio” de Merleau-Ponty. Para este filósofo o “corpo próprio” compõe a consciência e, assim sendo, a mente não se dissocia da corporalidade (Merleau-Ponty,

O título do poema indica uma forma de ligação com o fazer poético através da palavra “recitação”. Espera-se que o sujeito poemático demonstre ao longo do texto quais gestos corporais utiliza e qual tom de voz emprega durante a pronúncia de um poema. Além do mais, o título sugere também que o poeta conceba uma espécie de manual determinante, um “espelho definitivo”, sobre uma suposta “maneira absoluta” de se trabalhar o ato poético. Nos sete primeiros versos, o sujeito lírico instrui que a atividade de repetição se revela como um processo eficiente da mente, “consciência” (v. 3), para aquele que escreve, ou seja, para ele mesmo, “si próprio” (v. 3). Partindo da ideia de Merleau-Ponty apresentada acima, infere-se que a consciência (mente) é o próprio corpo e ambos, corpo e mente, encontram-se inseparáveis, dependendo um do outro para existir sem subordinação entre eles. Diante disso, o sujeito no poema que instrui a repetição como uma atividade de escrever se utiliza da consciência corporal de “si próprio” (v. 3). Com isso, se estabelece um eu lírico de “corpo próprio” em Nuno Júdice associando-se à noção de Merleau-Ponty. O “corpo próprio”, por ser consciência de algo, espelha a experimentação de si mesmo, ou seja, das vivências particulares em primeira pessoa. Corroborando com este aspecto, o sujeito lírico acima continua a transmitir a sua experimentação particular à escrita, agora pelo viés da dúvida questionando a si mesmo se ele próprio se conhece. Paradoxalmente, o eu lírico renega que tenha tido alguma dúvida ao se perguntar sobre a questão de se autoconhecer e, em seguida, afirma não ter resposta nenhuma antes mesmo de ter pensado em se perguntar sobre isso. Diante dessa intencional confusão compreende-se que o “corpo próprio” em Nuno Júdice incorpora para si a característica da errância.

Dentro da análise exposta, interessa destacar que o “corpo próprio” não faz parte do sujeito, ele é o próprio sujeito. Assim sendo, o corpo não é um objeto. Ou seja, ele não é mais visto como uma máquina objetificada. De acordo com Merleau-Ponty (2011, [s.p.], aspas do autor), “quando descrevia o corpo próprio, a psicologia clássica já lhe atribuía ‘caracteres’ incompatíveis com o estatuto do objeto. Ela dizia, [...], que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada, porque ele é percebido constantemente, enquanto posso me afastar daquelas”. Ao unificar corpo e mente (consciência), as características corporais do sujeito lírico em Nuno Júdice se afastam da velha dicotomia separatista sujeito-objeto, fundada pela metafísica idealista de Descartes. O corpo errante em Nuno Júdice não é um objeto que se isole à parte. Ele é uma consciência perceptiva com elementos distintos daqueles que caracterizariam um simples objeto manejável. Salienta-se, para fins de rigor, que o corpo como consciência perceptiva detém uma

interioridade que não se reduz à imanência da mente e nem se restringe à exterioridade de mecanismos físico-fisiológicos. O corpo errante em Nuno Júdice apresenta o que sempre foi característica da consciência: a reflexão e aquilo que sempre foi também atributo do objeto: a visibilidade. Com isso, o corpo judiciano reflete o fazer literário concomitante àquilo que vê, toca e/ou sente no poema. O corpo não é um objeto do mundo, mas um meio de relação com ele. O “corpo próprio” ou vivido corresponde à maneira pela qual o sujeito lírico se instala no mundo, ganhando, perdendo ou doando significações. Uma instalação que se projeta em Nuno Júdice por intermédio do pensar sobre o ato de escrever. Ressalta-se mais uma vez que o “corpo próprio” é aquele que se apresenta a si mesmo. Nesta apresentação constata-se que o “corpo próprio” pode vir a se distanciar ou a se aproximar dos objetos, distinguindo-se dessa forma deles. O “corpo próprio” jamais pode se afastar de si mesmo, pois o corpo está sempre perto de si próprio. A permanência configura a principal qualidade do “corpo próprio”. O corpo errante do sujeito lírico em Nuno Júdice encontra-se sempre perto de si, pois “nasceu” e se projeta com e por ele. No poema “Recitação, no Espelho Definitivo” nota-se que o corpo vai se percebendo constantemente. Em outras palavras, o corpo errante é o “corpo próprio” do poeta, pois mostra a experiência de seu corpo consigo mesmo. Essa experiência fenomenológica se propaga e se repete em sua relação com as coisas no poema, com o ato de escrever e na ligação que desenvolve com os outros e com o mundo.

Retomando a análise do poema, o corpo errante, dos versos oito ao treze, continua em busca de explicar as maneiras que podem vir a reger o ato poético. Através do verbo ver, “vi então [...]” (v. 8), o sujeito lírico passa a perceber os seus próprios gestos corporais. Segundo Merleau-Ponty para que o “corpo próprio” se torne visível, às vezes, necessita-se de um espelho no qual o sujeito poderá perceber partes de seu próprio corpo não alcançáveis pelo campo restrito da visão (Merleau-Ponty, 2013), como, por exemplo, as costas e o próprio rosto. O pensador francês esclarece que o ato de ver torna-se imprescindível para constatar a existência do “corpo próprio” (Merleau-Ponty, 2013). Nesse sentido, sem o auxílio de um espelho, por exemplo, pode-se ver diversas partes do próprio corpo do pescoço para baixo. No caso de Nuno Júdice, o eu poético ao ver os próprios gestos demarca mais uma vez a existência de seu “corpo próprio”. Os gestos errantes do sujeito lírico trazem novamente o exercício da repetição apontado no início do poema. Por outro viés, alega agora que tais “gestos eram a repetição mecânica deles próprios” (v. 8). Ou seja, os gestos de repetição outrora usados para o trabalho de escrever passam a executar funções automáticas e ordinárias. Porém, na sequência do verso,

durante a execução dessas tarefas gestuais mecânicas o eu lírico comunica que “algo instalava uma diferente disposição/ dos seus elementos verbais (ainda que subjectivos), insinuando uma nova/ época de Prosa” (vv. 9-10). Compreende-se que os gestos do corpo errante manifestados no poema se convertem em alegoria do ato de escrever. Percebe-se que no decorrer dos movimentos de repetição os gestos mecânicos evocados se voltam mais uma vez para a escrita enaltecendo não a poesia, mas a prosa. Colocada em maiúsculo, assumindo uma função de nome próprio, a “Prosa” transcende a escrita poética e se assume como gênero abraçado pelos gestos errantes do eu lírico judiciano. Na sequência, dos versos 12 ao último 20, ele explica através de segmentos corporais: “cérebro” (v. 12) e “mãos” (v. 15 e v. 20), como também a partir de um estado corpóreo, que indica o corpo errante, “de pé” (v. 19), os supostos ganhos de ter enveredado pelo caminho da prosa. A partir da escolha pela prosa, o corpo errante passa a ter “tudo nas mãos” (v. 14). No entanto, ao término do poema o estado de espírito do sujeito lírico demonstra uma paralisação corpórea: “[...] estou aqui,/ sem me mexer, de pé e batido pelo vento,/ de mãos no bolso e sem dizer nada” (v. 18-20). Talvez, simbolizando a suspensão do ato de criar poesia e o enfado de ter optado pela prosa.

Corroborando com essa movimentação de gestos errantes vivenciadas pelo eu lírico de “Recitação, no Espelho Definitivo”, Merleau-Ponty (2011, p. 118, aspas do autor) afirma que “a atenção à vida é a consciência que tomamos de ‘movimentos nascentes’ em nosso corpo”. Para assimilar o corpo errante em Nuno Júdice interessa percorrer as maneiras como os sentidos corporais se articulam à mente (consciência) do sujeito lírico. Como já fora mencionado o “corpo próprio” em Merleau-Ponty se constitui como fonte de conhecimento, possui intencionalidade e exprime a consciência da mesma maneira que o corpo errante em Nuno Júdice. Em ambos, reitera-se que o corpo não se exhibe separado da mente. Corpo e mente encontram-se entrelaçados. O corpo em movimento mesmo que errante ou parado em alguns momentos corresponde à vida. A consciência da vida transmite-se pela maneira sinestésica percebida pelos sentidos corporais. O corpo na poesia de Nuno Júdice (des)organiza o mundo e o fazer literário a partir da consciência dos sentidos. A percepção do sujeito lírico judiciano analisado no poema “Recitação, no Espelho Definitivo” enfatizou, por exemplo, o sentido da visão. A visualidade dos próprios gestos corresponde à experimentação do sujeito lírico sobre o ato de escrever e da percepção do mundo. Isto é, há uma relação direta e sensível com as coisas e as tarefas através do modo de sentir o mundo pelo corpo. A percepção não é um conjunto de impressões, mas a guia da vida. Percorrer os movimentos corporais do sujeito

explícita: o que devia ter sido dito não o foi ainda.
 [A obscura
 moralidade não saltou da história, e esta não teve prin-
 [cípio
 nem fim. Só um homem adormecido, de mãos decepadas,
 [deixa
 entrever a língua de fogo pela boca entreaberta. Também
 [ele
 foi tocado pelo desejo do Sol. E se a sua caminhada não
 [teve
 um objetivo, é porque a podre fixidez da morte se
 [apoderou
 dos seus membros. Os interstícios do rosto exalam a sua
 [alma.
 Um límpido riso celebra a sua sucessão nas raízes, nos
 [trancos,
 nas folhas do futuro arbusto. (É que as aves ainda cantam) (Júdice,
 1976, p. 42-43, parênteses do autor).

O texto sugere pelo título que o poeta tem a intenção de exibir uma viagem feita durante a estação mais fria do ano. A baixa temperatura, a ausência de calor e a atmosfera nublada do inverno insinuam uma experiência mais recolhida, provavelmente, soturna, por causa da possibilidade de surgirem tempestades. Dos versos um ao sete, o sujeito lírico mostra-se impessoal como se estivesse narrando uma história. A fábula envolve de início a escrita em curso de um livro, possivelmente, um diário de bordo já que o título do poema carrega o termo “itinerário”. Em seguida no poema se destacam as mãos que repousavam do trabalho de escrever o livro. A aparência delas integra uma configuração estranha. As mãos se encontram em “conchas vocabulares” (v. 2). Mãos em concha preconizam que estavam em uma espécie de prece, semiabertas com as palmas voltadas para cima solicitando vocábulos (palavras) aos céus. Palavras estas que poderiam auxiliar, talvez, na criação do livro em andamento. Ou seja, constata-se uma metamorfose das mãos fundindo-se com um elemento pertencente à escrita, o vocábulo. Depois de acionar o sentido do tato através da combinação das mãos com o ato de escrever, o sujeito impessoal do poema conduz o corpo errante de um personagem, o viajante que escreve o livro, pelo sentido corpóreo da visão. A voz que narra no poema declara que “dois olhos vigiavam,/sob pálpebras cerradas, as cores terríveis do sonho” (vv. 2-3). A errância corpórea se salienta nessa imagem paradoxal de alguém ter a capacidade de vigiar algo debaixo de olhos fechados. Compreende-se que nesta situação contraditória o viajante se desvia da visão exterior para acessar a visão interior dos sonhos. Por se mostrarem terríveis as cores da visão onírica, o corpo errante vai se consolidando nessa viagem pelo mundo das sombras do pesadelo. Na sequência, o sujeito impessoal, que narra a situação,

exibe o tal corpo errante do viajante nesse estado: “estendido sobre a página” (v. 4). Dessa forma, se sustenta que o “corpo próprio” em Nuno Júdice se funde ao ato poético não podendo dimensionar onde começa um e termina o outro. Corpo e escrita se evidenciam através de um entrelaçamento indissociável, configurando um modelo corpóreo singular, isto é, um corpo errante como escrita. O estado corporal do viajante de esticamento na página denota que ele, de acordo com a voz impessoal que fala no poema, se encontra em “imobilidade insólita” (vv. 4-5). Mesmo paralisado na página o “corpo próprio” do viajante não cede a esta condição e, paradoxalmente, parece possuir força suficiente para se movimentar através dos “impulsos da partida, certas contracções dos lábios, as roupas enlameadas/ pelo pó e pelo suor das viagens” (vv. 5-7). O “corpo próprio” do viajante se (des)orienta através da errância. O corpo dele se encontra parado/estendido no poema, pois a escrita o fixa através das palavras no texto, porém este mesmo corpo se apresenta como vivo e com ânimo de continuar a viagem, embora cansado e suado. Segundo Merleau-Ponty (2011, p. 208), “se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo”. Nesse sentido, o “corpo próprio” em Nuno Júdice se percebe praticando sobre si mesmo a autorreflexão. Este exercício corporal se manifesta tanto ao destacar o ato de escrever como ao constatar a presença de outros “corpos próprios”. A instabilidade das cenas poéticas em “Novo Itinerário de Inverno” conduzidas pela voz lírica impessoal auxilia o “corpo próprio” do viajante a se tornar errante de si mesmo. Os dados corporais reunidos em “Novo Itinerário de Inverno” desenham de fato um novo itinerário do “corpo próprio” de Nuno Júdice que une o ato de poetar à percepção de um corpo alheio, do viajante. Dessa forma, compreende-se que o corpo errante em Nuno Júdice estabelece no poema uma interpretação de si mesmo ao incorporar tanto o *modus operandi* do fazer literário como o “corpo próprio”, também errante, de outra figura, do viajante.

Corroborando com a análise acima Merleau-Ponty (2013, online) evidencia o seguinte: “[...] cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas votado à inspeção de um mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido [...]”. Embora Nuno Júdice explore diversos componentes corporais, observa-se como a mão se configura como uma das partes do corpo humano mais exploradas em sua poética. Ela parece simbolizar o sistema que envolve a reflexão sobre a criação literária do poeta. Através dessa extremidade do membro superior consegue-se empunhar o(s) instrumento(s), por

exemplo, para dar início ao ato de escrever. Além disso, verifica-se no poema que não se concebe a reflexão do fazer literário sem confessar a participação ativa dos elementos corporais e sensoriais. Embora nem sempre os cinco sentidos humanos sejam utilizados por Nuno Júdice interessa mencionar que o “corpo próprio” existe, pois percebe o mundo pelos sentidos corpóreos. Além da mão, verificam-se que outros elementos do corpo se implantam à escrita. Constatam-se, por exemplo, a ênfase no sentido corpóreo da visão. Ela se acentua a partir da memória do poeta, do imaginário, muitas vezes, insólito e sombrio, ou de um mundo que se observa. Todo esse sistema que engloba a escrita com o corpo funda uma episteme singular da corporalidade concebida pelo sujeito judiciano que o habita e o experiencia. Por isso, a análise do poema tenta percorrer o itinerário corporal sistematizado pelo poeta. Um caminho repleto de ângulos corpóreos sinuosos e complexos que envolvem a apreensão do fazer poético.

Retomando o exame de “Novo Itinerário de Inverno” dos versos sete ao quatorze nota-se que a atmosfera insólita e sombria vai se intensificando em torno dos corpos que vão surgindo. O sujeito impessoal coloca nesse meio-tempo um pássaro como personagem que “lia em silêncio as inscrições/tumulares” (vv. 8-9). A visão de um animal que voa é evocada agindo como se fosse humana, pois lia, e, para tonificar o assombro, essa leitura envolve escritos deixados nas lápides em louvor de pessoas mortas. Em seguida, o ambiente de trevas continua pelo sentido da visão que percebe o “brilho súbito dos temporais” (v. 9) mobilizando compartimentos que contêm figuras sem vida. Mais uma vez as imagens se contradizem, pois algo que teria um corpo móvel e vivo não poderia ser ao mesmo tempo inanimado. Curiosa a sequência do poema, pois coloca o sujeito impessoal em primeira pessoa anunciando o seguinte: “um hermafrodita pôs-me as mãos/ nos ombros e gritou [...]”. Ao mostrar um corpo pertencente à intersexualidade, o poeta não quer explorar nenhum erotismo. Ao contrário, ele busca valorizar a errância, um corpo não comum. O grito ativa a audição do corpo errante do eu lírico que parece narrar a alucinação de um novo sonho que vivenciou durante o processo da escrita do próprio poema. Corroborando com a experiência latente e o universo particular desse corpo judiciano, Merleau-Ponty (2011, p. 203) revela que,

o corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação [...].

Ao trazer componentes pertencentes ao corpo humano para o poema, Nuno Júdice não se restringe às funções biológicas do organismo. Ele as atravessa para compor um corpo errante em constante metamorfose. Nota-se que a transformação corpórea ocorre ao se retirar das operações mecânicas e ao se validar através de um mundo criado/fabulado/gerado pelo ato de escrever. A criação pela escrita em Nuno Júdice mostra-se, como se tem asseverado, sombria. Ela trabalha com elementos corporais disformes para além de suas funções ordinárias. O corpo errante que escreve em Nuno Júdice delira. Este corpo se profana a partir de pensamentos negativos de desalento, agonia e contato com figuras atípicas. Os gestos, que tornam possíveis o fazer da escrita, realizam movimentos incertos e pavorosos. As ações em torno do fazer literário se formam por sentidos corporais contraditórios e o corpo responde a tudo isso com bizarria ou horror. Reitera-se que o corpo errante em Nuno Júdice se configura como o próprio meio de manifestação da escrita do poeta. Através desse corpo se desvenda o mundo particular de Nuno Júdice. Um universo implantado através de um corpo brutal e dilacerado por uma sombra que não se mede, mas possível de retratar a partir da própria escrita. Tentar colher os rastros desse corpo errante significa ao mesmo tempo dominar um pedaço do mundo de Nuno Júdice. Ressalta-se que para a fenomenologia corpo e mundo não se separam, mas possuem a mesma origem: a percepção. Nesse sentido, Merleau-Ponty (2011, p. 114) assevera que: “só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo”. Como se tem dito, a poética de Nuno Júdice apresenta diferentes partes do corpo humano associando-as, sobretudo, à prática do fazer literário. A vitalidade corporal no poeta só é possível a partir da experiência (percepção) que ele tem sobre o ato de escrever e o mundo. Tudo isso se expressa pelo sujeito lírico impregnado pelo ofício da escrita entendendo-o como parte fundamental do funcionamento do corpo. Lembrando que essa corporalidade muitas vezes se apresenta de forma não saudável. Além disso, o corpo errante em Nuno Júdice se torna existente examinando no mundo e na prática da escrita um elo intransferível. Diante disso, compreende-se que a corporeidade judiciana se desenha pela ligação restrita entre o trabalho de poetar e o mundo seja ele plausível, seja ininteligível. A relação entre corpo sensível e mundo fabulado no universo judiciano se revela como um poder vital da poética do autor. Nesse sentido, a poesia de Nuno Júdice se amolda a uma capacidade de consagrar sentidos e rastreamentos corporais não convencionais, marcada por uma linguagem própria construtora de uma consciência do modo de ser e de estar no mundo.

Voltando ao poema nota-se que dos versos dezessete aos últimos, vinte e três, o sujeito impessoal retorna e mantém um mundo de horror e sombras ao observar “um homem adormecido, de mãos decepadas [...]” (v. 17) que teve um itinerário, “uma caminhada” (v. 19), sem objetivo por causa da “podre fixidez da morte” (v. 20), pois a morte “se apoderou de seus membros” (v. 20-21). O corpo errante desse homem encontra-se disforme e associado ao falecimento. Logo após, o homem continua a ser escrutinado pela voz narradora do poema que releva: “os interstícios do rosto exalam a sua alma” (v. 21). Sobre esse envolvimento do corpo com a alma Merleau-Ponty (2013, online) explica que,

o corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter ideia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo.

Em muitos momentos da composição poética em estudo, nota-se que Nuno Júdice adota uma postura impessoal para a exploração mais livre dos corpos alheios. A impessoalidade ajuda o sujeito que narra no poema a refletir o corpo do outro e a ler os signos que o envolve. Adotando uma conduta de narrador a voz que expõe as coisas no poema também inspeciona a própria alma em torno do trabalho de escrever e acaba por se misturar com os corpos alheios em “Novo Itinerário de Inverno”. Com isso, percebe-se que o desdobramento da visão do sujeito poemático instaura de fato a errância de um corpo, pois não se sabe onde começa determinado elemento e termina o outro. A corporalidade se alterna entre “um ele” e “um eu” e através de “um eu” e “um mundo” busca pelo meio do pensamento, da imaginação e do ambiente criados um encontro indissociável da alma, do corpo e do outro.

Não se pode deixar de mencionar que o corpo errante em Nuno Júdice não pactua com um erotismo habitual (voluptuoso), no entanto, se esbarra com uma percepção grotesca da intimidade. O corpo judiciano não é erotizado por relações carnavais. Ele demonstra um comportamento íntimo marginalizado ancorado por cenas grotescas nas quais, por exemplo, répteis se hospedam nos orifícios sexuais. Não chega a ser nenhum bestialismo ou zoofilia erótica, mas algo excêntrico do sujeito lírico que provoca espanto e estranhamento. Além disso, o corpo errante articula amorosidade a uma corporalidade

fúnebre. Nota-se que o comportamento corpóreo explorado por Nuno Júdice busca causar perturbação no leitor e não, necessariamente, ojeriza ou demonstração de alguma perversão específica. Leia-se abaixo o poema “O Rumor da Escrita” (CE, 1978, [s.p.]) no qual se confirma os aspectos apontados:

O RUMOR DA ESCRITA

– Para que destino?

– Para que madrugada?

É a decomposição. Corpos húmidos que o frio separa. A erva cresce nos interstícios dos membros. Os répteis habitam as fendas (as bocas, os sexos). A caneta rasga as peles, os músculos, os olhos; sangue e tinta misturam-se no traçado do poema. Uma sensação de desgosto inunda a cabeça. O cérebro derrama-se. Recolho restos de sonhos, ideias,

[pensamentos

soltos como pedaços de terra. A memória é roxa, o seu brilho lúgubre fere a vista

mas esta vê –

estou num barco, num mar calmo, a caminho de coisa nenhuma porque já lá estou. Respiro o barulho das ondas e das aves. As palavras transformam-se num restrito enxame de sons. Ouço dentro

– o que vem de fora está dentro

– é o princípio

– um fim de nada nem sequer começado

no limite.

Que a si próprio o segredo traça

alternativa taça dos bêbedos aedos (Júdice, 1978, [s.p.]).

De início o nome do poema desperta o sentido corpóreo da audição com o vocábulo “ruído”. Este barulho se associa no título a uma substância prioritária do fazer literário que é a “escrita”. Dessa forma, espera-se que o texto demonstre que ruído confuso de muitas vozes é esse que compõe a ação de escrever. Na estrutura do poema observam-se diversos elementos da prosa: travessões, pontos de interrogação e um passeio pela memória. Como já fora apresentado no capítulo 02 na dimensão da narrativa, não é novidade a manutenção do estilo narrativo na poética judiciana. Dos versos um ao cinco, o sujeito lírico questiona a própria natureza errante. Ele não sabe para que ele mesmo serve e nem para qual amanhecer se dirige, representado pela “madrugada” (v. 2) - luz do início do dia. Diante das indecisões, o sujeito lírico afirma que elas caracterizam a “decomposição” (v. 3). Ou seja, as hesitações existenciais constituem o contrário de uma composição poética. Nesse sentido, as perguntas vacilantes auxiliam na dissolução/apodrecimento (“decomposição”) da estrutura do fazer poético. Mesmo assim, o ato de compor não se invalida, pois a voz lírica alicerça o fazer poético

trabalhando com tais componentes da ordem da negatividade. Na sequência do poema, apontam-se corpos molhados “que o frio separa” (v. 3). Neste trecho, o sentido corpóreo do tato se aguça a partir da baixa temperatura e da separação de peles encharcadas pertencentes a corpos de possíveis amantes. O frio poderia induzir, por exemplo, os corpos amados a realizarem um enlace apaixonado de aquecimento íntimo correspondente à cópula, mas se exibem longe um do outro totalmente molhados. O corpo errante se instaura, pois diverge de um corpo ardoroso consensual. Em seguida, o corpo continua “a errar” metamorfoseando-se em corpo vegetal: “a erva cresce nos interstícios dos membros” (vv. 3-4). Observa-se que a anatomia humana de Nuno Júdice avança ao se decompor e ao se transformar em planta. Destruindo as convenções corporais o poeta vai se prestando a uma corporalidade grotesca na qual “répteis habitam as fendas (as bocas, os sexos)” (vv. 4-5). Neste trecho a boca não serve mais para nutrir e o sexo não funciona para reproduzir ou ter relações carnavais. O corpo errante faz uso desses elementos corpóreos aplicando-lhes uma nova serventia: funcionam de morada para seres vertebrados. Em Nuno Júdice o corpo errante costumeiramente separa o órgão humano de sua função fisiológica. O poeta implanta a possibilidade de um novo uso do corpo. Os répteis por serem animais rastejantes conseguem assumir no poema um sentido figurado. Com isso, torna-se possível aproximar o corpo errante de uma natureza vil, que se arrasta, possuidor de sentimentos e caráter baixo com maus instintos. Além disso, esses animais rastejadores possuem um método de reprodução sem ligação com o corpo materno. Nesse sentido, o corpo errante em Nuno Júdice desvirtua qualquer expectativa erótica ou de procriação humana padrão, além de associar a corporalidade a uma fantasia grotesca. A partir dos versos cinco até o, último, dezessete, o eu lírico direciona o corpo errante pelo fazer literário. Nota-se uma experiência de muito sofrimento durante o processo de escrita, pois: “a caneta rasga as peles, os músculos, os olhos; sangue e tinta/ misturam-se no traçado do poema” (vv. 5-6). Neste momento dolorido cabe mencionar a ponderação de Merleau-Ponty (2013, online) que revela o seguinte:

Nada faríamos se não tivéssemos em nosso corpo a condição de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos levar ao objetivo. É um ofício do mesmo gênero que a linguagem literária desempenha, é da mesma maneira imperiosa e breve que o escritor, sem transições nem preparativos, transporta-nos do mundo já dito para outra coisa.

Como se tem assegurado nesta tese, o fazer literário em Nuno Júdice encontra-se inseparável do corpo. Convém destacar que esse corpo é sempre um sujeito

corporificado. Nesse sentido, o sujeito, o corpo e o escrever formam um tripé que veicula a linguagem poética de Nuno Júdice na tentativa de entender a própria vida para além do mundo corriqueiro. Mesmo apontando a execução motora do ato de escrever através da caneta no conteúdo do poema, o sujeito lírico não se prende a uma orientação meramente mecânica ou fisiológica. O corpo apresentado por Nuno Júdice conduz a uma leitura moldada por interesses e valores próprios organizados por uma voz poética que se ancora em uma existência corporal única. Por isso, é necessário enfatizar que o corpo judiciano não se confunde com um mundo interior que pertenceria a uma subjetividade absoluta (romântica). O objetivo do poema parece colher, ao mesmo tempo, o transcendente (espiritual/interior) e a percepção do mundo concreto (palpável/exterior) para ir além, descortinando como esse corpo errante aglutina em sua própria experiência o contato com o mundo fabulado. A fenomenologia auxilia na compreensão deste ponto de unificação no qual a essência não se separa da existência. Nessa mesma tônica, pode-se aventar que a linguagem literária de Nuno Júdice consiste em instrumento fenomenológico no qual o corpo e o mundo criados em sua poética possuem existência própria independente de um enquadramento dogmático. Em outras palavras, busca-se examinar a experiência ímpar do corpo errante do sujeito que fala no poema do poeta português, a sua relação com o mundo concreto ou imaginário e o ato de escrever. Dentro dessa conjectura, interessa mencionar que o corpo errante trabalha a corporeidade em sua perspectiva existencial afastando-se de uma abordagem corpórea, por exemplo, tradicionalmente romântica (apenas subjetiva) e indo além também de uma dimensão erótica.

Retornando à análise dos versos de “O Rumor da Escrita”, o eu lírico sente que “uma sensação de desgosto inunda a/ cabeça. O cérebro derrama-se” (vv. 6-7). Compreende-se que a percepção corporal vivenciada durante o ato de escrever não se mostra das melhores. O corpo errante padece e sofre para efetivar a escrita. Em seguida, a voz poética revela os substratos que fundamentam o seu processo de escrita: “restos de sonhos, ideias, pensamentos/ soltos como pedaços de terra. A memória é roxa, o seu brilho lúgubre/ fere a vista/ mas esta vê [...]” (vv. 7-10). Os restos mostram-se móveis como o vento a espalhar a terra. Uma mobilidade errante se “firma” ainda mais na corporalidade judiciano. Todo esse material, que auxilia e/ou tortura a escrita do poeta, representa o “rumor” indicado no título. Adicionando também uma peça, integrada à mente corporal, tão importante para a criação poética: a memória. Ela ativa o sentido corpóreo da visão do sujeito poético. Isso ocorre porque a memória “vê” a cor roxa, além de deter paradoxalmente um “brilho sombrio” que golpeia a vista do sujeito lírico. No

entanto, mesmo com a visão ferida, o corpo errante vê. As imagens visualizadas pelo sujeito lírico através da memória significam a impossibilidade de conceber um corpo sem um sujeito mesmo que em condições insólitas. Nesse sentido, ressalta-se que não há corpo sem um sujeito que o habite.

Corroborando com estes apontamentos David Le Breton (2012, p. 24) declara: “esquecemos com frequência o quão absurdo é nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, omitindo o homem que o encarna”. Aproximando-se da ideia de corpo próprio de Merleau-Ponty, o pensador David Le Breton considera inadmissível conceber um corpo sem alguém. Nuno Júdice ao inaugurar o corpo errante em sua poética o arquiteta através de um sujeito. Seja ele impessoal focado em um outro, seja ele o próprio “eu” lírico. Em ambos os casos os sujeitos só se categorizam como existentes, pois possuem um corpo. Em Nuno Júdice verificam-se diversos elementos sobrenaturais e grotescos em torno desse corpo. No entanto, a corporeidade não se isenta de um sujeito que o anime. Por isso, ao tratar do corpo errante do poeta entende-se que existem sujeitos líricos particulares que vivenciam experiências próprias e comportamentos corpóreos a serem observados e analisados. Diante desse fenômeno, em “O Rumor da Escrita” o sujeito lírico narra o que a memória, artefato do ato de escrever, “enxerga”. A visão/lembança participa o próprio sujeito, ou seja, ele conta uma história sobre si mesmo agora e não sobre outra figura. Ressalta-se que a narratividade mais uma vez se apresenta como dispositivo de escrita do poeta. Compreendendo que o fazer poético em Nuno Júdice se alimenta da prosa, narrando situações, construindo ambientes, apontando personagens etc. O eu lírico do poema encontra-se agora em um barco “a caminho de coisa nenhuma” (vv. 11-12). Navegando sem destino através da errância estimula o olfato com as sensações do mundo ao redor, afirmando que respira “o barulho das ondas e das aves” (v. 12). Para Merleau-Ponty (2011) o corpo trabalha as suas ferramentas a partir dos cinco sentidos humanos: visão, audição, olfato, paladar e tato. Os cinco sentidos se articulam à mente dando significado e sentido ao mundo. O corpo errante em Nuno Júdice representa esse esquema corporal em que todos os sentidos, alguns mais aguçados no poema do que em outros, de uma maneira sinestésica trocam as suas percepções com o mundo. Por exemplo, o tato pode “enxergar” a realidade. Nesse sentido, por ser um corpo fenomenológico, o corpo errante mostra sempre ser a consciência de algo. Ressalta-se que a consciência dos sentidos capta o mundo. Voltando à cena do barco de “O Rumor da Escrita”, o corpo errante do sujeito lírico transmite uma relação direta e sensível com o mundo, isto é, com o ambiente marítimo. A voz no poema percebe esse mundo pelo

“olfato” que “escuta” a realidade em torno do litoral. O barulho do mar e das aves correspondem, na sequência do verso, no próprio processo que elabora o fazer literário, pois o ruído se transforma em “palavras [...] num restrito enxame de sons” (v. 13). Compreende-se neste trecho que a escrita se torna amplificadora da corporeidade errante do poeta, fazendo com que o mundo marítimo, seja em seu sentido, uma relação intrínseca com aquilo que o poeta é. Corpo e mundo formam um “campo de presença” onde se manifestam todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível do eu lírico. Corpo, mundo e linguagem revelam que o real transborda sempre que o seu sentido ultrapassar os “dados” e os “conceitos” convencionados. Não é possível também conceber um corpo fechado distante do corpo do mundo, pois eles são carne da mesma carne. Dentro dessa conjuntura Le Breton (2012, p. 31) constata que,

o isolamento do corpo nas sociedades ocidentais [...] comprova a existência de uma trama social na qual o homem é separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo [...]. Em outras palavras, [...] o advento do individualismo ocidental [...] traduz o aprisionamento do homem sobre si mesmo”.

Divergindo do pensamento de Merleau-Ponty, que concebe a ideia de um corpo próprio fenomenológico que só existe, pois penetra e se comunica com o mundo e com os outros, Breton focaliza o corpo pelo viés “neoliberal”, ou seja, como elo de separação do mundo e dos outros. Na análise da corporalidade de Nuno Júdice, embora os sujeitos líricos pareçam estar imersos em universos individuais podendo-lhes atribuir uma aparente separação do mundo, isso não simboliza uma delimitação de fronteira. Ao contrário, o corpo errante do poeta português não se fecha em si. Ele se alimenta por uma trama de correspondências. A carne do corpo errante se mistura ao cosmos, à natureza e à alteridade. Nisto, o poeta em estudo não acata à ideia de “corpo ocidental” apontada por Le Breton. O corpo errante em Nuno Júdice se assemelha muito mais àquele das sociedades comunitárias cuja “carne” não se separa do universo.

Cabe fortalecer a ideia de que o corpo errante reivindica como uma de suas propriedades a ideia de profanação. Ao desviar a corporalidade de uma previsível movimentação corrente, o poeta torna viável, como se tem verificado nas análises desta seção 4.1, o seu uso para outros exercícios inusitados. O sujeito lírico divaga por estados corpóreos heterogêneos demarcando não apenas a sua errância, mas se estabelecendo como profano por não pertencer a um vínculo consensual. Além disso, nota-se no poema abaixo, “O Amor, Um Dever de Passagem” (OS, 1972, p. 72-73), uma ponte entre a

flagelação corpórea e o corpo de uma amada que não conforta, mas desespera ainda mais a desfiguração da corporalidade do sujeito lírico. Leia a seguir o texto à luz dos enfoques salientados:

O AMOR, UM DEVER DE PASSAGEM

Fui envenenado pela dor obscura do Futuro.
 Eu sabia já que algo se preparava contra o meu corpo.
 Agora torço-me de agonia
 nos versos deste poema.
 Esta é a terra outrora fértil que os meus dedos dilaceram.
 Os meus lábios são feitos desta terra,
 são lama quente.
 Vou partir pelo teu rosto para mais longe.
 A minha fome é ter-te olhado
 e estar cego. Agora eu sei que te abres para o fogo
 do relâmpago.
 Tenho a convicção dos temporais.
 Já não sei nem o que digo nem o que isso importa. Guia
 dos meus cabelos rasos, da melancolia,
 da vida efémera dos gestos.
 Nesse dia fui melhor actor do que a minha sinceridade.

A cesura enerva-me no estômago.
 Cortei de manhã as pontas dos dedos mas sei já que
 elas crescerão de novo a proteger as unhas.

Talvez a vida, seja estranha,
 talvez a vida seja simples,
 talvez a vida seja outra vida.
 A linha branca da Beleza é a minha atitude que se transforma.
 A violência do sono sobe
 sobre o meu conhecimento.

Fui algures um horizonte na secessão das pálpebras (Júdice, 1972, p. 72-73).

Pelo título do texto se espera que a temática do amor seja abordada no conteúdo do poema, mas por um rumo diferente do senso comum. Chama a atenção as palavras utilizadas após o termo amor: “um dever de passagem”. Como se funcionasse para explicar a maneira com a qual o amor é experienciado pelo poeta. Em vez de um contexto sentimental, o aposto infere que o amor se declare como obrigação no curso da vida. Observa-se que dos quatro poemas analisados nesta seção 4.1, “O Amor, Um Dever de Passagem” se mostra o único separado por estrofes. A primeira com dezesseis versos, a segunda lembrando um estrambote, a terceira uma sextilha e a última um monóstico. Mesmo não se configurando como soneto o poema de Nuno Júdice encerra com “chave de ouro” pelo grau de profunda estranheza do último verso. Na primeira parte do poema

o eu lírico expõe o flagelo do próprio corpo por causa do ofício de poetar. Revela encontrar-se “envenenado pela dor obscura” (v. 1), pressente que “algo se preparava contra” (v. 2) o seu corpo, sofre ao se torcer “de agonia/nos versos deste poema” (vv. 3-4) e afirma que tudo isso produz “a terra outrora fértil que os meus dedos dilaceram” (v. 5). Dor corporal e fazer literário parecem constituir uma forte vinculação mediada pela autorreflexão constante nos poemas de Nuno Júdice. Em seguida, o sujeito lírico esclarece que os seus “lábios são feitos desta terra” (v. 6). O termo “terra” sugere uma alegoria ao fazer literário metaforizando o solo que faz brotar a poesia. Diante de tamanho sofrimento que envolve a escrita, o corpo flagelado do eu lírico se intensifica ao constatar o corpo do ser amado. A partir do sentido corpóreo da visão destaca-se que pelo fato de ter ido ao encontro do rosto de um “tu” amado (v. 8), a sua fome se tornou ainda mais aguçada por olhar a amada e como resultado o eu lírico ganhou a cegueira por isso (vv. 8-10). Compreende-se que a ação de ir ao encontro da amada não fez com que o sujeito lírico “curasse” o corpo outrora mortificado pelo trabalho de escrever. Ao contrário, a tortura corpórea se exacerba ao visualizar o rosto da amada. Mais adiante no texto, o corpo errante do sujeito lírico não sabe mais nem o que diz no próprio poema e “nem o que isso importa” (v. 13). O enfoque agora reforça os elementos corporais e o estado de espírito moribundo vivenciado pelo eu lírico: “[...] meus cabelos rasos, da melancolia/ da vida efêmera dos gestos”. Neste trecho, notam-se os efeitos consequentes da dor de escrever não apenas físicos, mas emocionais caracterizando o corpo errático que enveredou pelo ofício de poetar.

Corroborando com esses aspectos, Merleau-Ponty (2011, p. 157) confessa o seguinte: “[...] o corpo não é mobilizável apenas pelas situações reais que o atraem a si, ele pode desviar-se do mundo, aplicar sua atividade nos estímulos que se inscrevem em suas superfícies sensoriais, prestar-se a experiências e, mais geralmente, situar-se no virtual”. Nesse sentido, o corpo errante em Nuno Júdice se sacode muitas vezes por situações teorizadas pelo sujeito lírico. Ou seja, nem sempre o corpo errante se movimenta através de acontecimentos realistas, tais como, a utilização de uma caneta, por exemplo, que o conduziria a associar o corpo ao ato de escrever. Observa-se que o corpo judiciano vai errando, vacilando, diante de ambientes desesperados que envolvem o momento do trabalho de poetar sem necessariamente empunhar ferramentas que simbolizariam a escrita. As partes do corpo evocadas neste poema encontram-se quase sempre mortificadas pelas meditações do sujeito lírico sobre o ato de escrever. Os estímulos corporais se manifestam por experiências negativas de incômodo e/ou aflição. O corpo

errante do poeta parece se atrair por cenários irreais e sombrios que estimulam um sensorial doentio em torno do trabalho de poetar.

Na segunda estrofe do texto poético em análise, o sujeito lírico acusa que “a cesura enerva-me no estômago” (v. 17). Dessa maneira, expõe que as noções tradicionais de versificação, como a cesura, provoca-lhe mal-estar. Por isso, toma uma atitude drástica e horripilante na sequência. Ele corta “de manhã as pontas dos dedos” (v. 18). Este ato de violência corporal simboliza o desespero do eu lírico acerca das regras normativas do fazer literário. Depois, na terceira estrofe, divergindo da postura anterior, utiliza uma figura de retórica na estrutura do poema. A anáfora “talvez a vida” aparece repetida no início dos versos vinte ao vinte e dois. Dessa forma, constata-se a natureza errante do corpo judiciano que uma hora demonstra repulsa pelos padrões da versificação e, em seguida, aplica-as à forma do poema. O autor utiliza uma figura de linguagem enaltecendo por repetição o sintagma “talvez a vida”. Para fortificar ainda mais este aspecto contraditório, observa-se, nessa mesma estrofe, o emprego da reiteração do som /s/ tornando cada vez mais aparente a errância e o desespero corpóreo do sujeito lírico: “a violência do sono sobe/sobre o meu conhecimento (vv. 24-25). A reiteração da consoante sibilante /s/ produz um som particular como se o poeta quisesse deixar em segredo para o leitor a brutalidade corporal que integra o ofício de escrever.

Dentro das perspectivas apontadas, interessa pôr em destaque que os constantes desvios da corporalidade judiciana encontram amparo na noção de profanação do pensador Giorgio Agamben (2007, p. 66) que a define da seguinte maneira: “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor faz dela um uso particular”. A errância em Nuno Júdice constitui um modo de deslocar o uso ordinário do corpo. Para além das funções físico-químicas, ele faz desta serventia comum do corpo algo extraordinário, o escritor português instaura em sua poética um novo e possível uso da corporalidade. Ao remover a sacralidade do corpo e a sua subserviência cartesiana, o corpo errante evita polarizar-se e se profana para fundar uma nova forma de existir. O corpo errante existe em separado de uma relação constituída apenas por uma finalidade mecânica. Ao optar pela não firmeza de ações esperadas por uma corpulência tradicional, o corpo vacilante do poeta desvenda maneiras de ser nas quais concebe novas formas e usos. Com isso, o corpo errante não se mostra utilitário em um viés tradicional. Ao se separar dessas vias comuns, ele profana, pois se emancipa de seus fins consensuais e de dicotomias pré-concebidas por um *logos* metafísico. A profanação se entalha no corpo errante de Nuno Júdice e admite a abertura

à possibilidade de uma nova experiência. Em outras palavras, o corpo na poética judiciana se profana, pois foi-lhe removido de seu uso comum, abrindo-lhe a um novo e imaginário emprego. Ressalta-se que esta inaugural serventia corpórea não se fixa no poema. Ela é nômade. Dessa maneira, o corpo errante possibilita experienciar situações entre o dizível e o indizível do ato poético.

Consagrando essas ideais sobre a corporalidade errante do poeta português, Merleau-Ponty (2013, online, aspas do autor) assevera que “o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo”. Nesse sentido, nota-se que em muitos trechos de “O Amor, Um Dever de Passagem” o sujeito lírico se dirige ao seu próprio corpo. Esta condição promove a assertiva de que o corpo consegue ver a si mesmo. Embora existam algumas restrições no fato de que determinados ângulos do próprio corpo consigam apenas serem visualizados através de um instrumento que os reflita como, por exemplo, um espelho. No entanto, interessa reforçar a capacidade do sujeito lírico de visualizar o seu corpo, tocá-lo, violentá-lo e/ou manifestá-lo às sensações recebidas por outros sentidos corporais em contato com as coisas do mundo, com o outro ou consigo mesmo. Com isso, torna-se possível apropriar-se da vidência que opera em duas vias no poeta em estudo: ver a si e ver fora de si. Dito de outra forma, o corpo judiciano se vê, olha o outro e percebe também tudo ao redor e dentro de si mesmo concomitante. O “corpo próprio” se forma a partir de vivências, interações, memórias, histórias, amores e/ou sonhos. Vale a pena destacar, nesse momento, em parceria com a vidência que se mostra violenta em “O Amor, Um Dever de Passagem” o corpo errante de Júdice na perspectiva de Le Breton (2012, p. 42) que afirma o seguinte,

outro domínio das técnicas do corpo é formado pelos conhecimentos práticos do artesão, [...], do técnico, do artista, etc. Esse conhecimento é o resultado da competência profissional fundada num conjunto de gestos de base [...] nos quais o homem cristalizou com o passar dos anos, sua experiência peculiar.

Dentro dessa orientação, compreende-se que o corpo possui técnicas práticas ou simbólicas nas quais o homem consegue exprimi-las através de gestos, ações, lembranças pessoais etc. Nesse sentido, o corpo errante do poeta português apresenta uma técnica particular que consiste em uma poética de gestos na qual verifica-se o isolamento de fragmentos corporais. É possível verificá-los em “O Amor, Um Dever de Passagem”:

dedos, estômago, o rosto de alguém etc. Além disso, o escritor lusitano utiliza em sua poética a memória e a narração como técnicas para a exploração corporal. Diante de amplo conjunto que agrega uma corporalidade peculiar, Nuno Júdice parece tentar solidificar no ato da errância dos corpos líricos um conhecimento unicamente pertencente à sua idiossincrasia resultando, dessa forma, na autorreflexão dissonante acerca da ação de escrever. Interessa destacar que a poética de gestos do escritor não pretende riscar de vez as funções mecânicas do organismo humano. A errância corpórea trata de jogar com os fins físico-químicos emancipando o corpo de valores inflexíveis que apontam o corpo como mera máquina organizada. Dessa forma, se revigora mais uma vez a ideia de que o corpo errante se profana. Agamben (2007, p. 75) ratifica o seguinte: “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. Nuno Júdice ao trabalhar com o corpo em uma operação divergente do senso comum, não significa que tenha deixado de lado o velho uso da corporalidade. Ao contrário, ao se separar da funcionalidade corpórea tradicional, o poeta profana o corpo. As pretensões etiquetadas e esperadas sobre o tema do corpo sejam elas eróticas e/ou metafísicas que buscam debates acerca das normas que as constituem passam a ser utilizadas pelo poeta português não de forma distanciada. No entanto, ressalta-se que Nuno Júdice não se acrisola nesses parâmetros corpóreos e não os incorpora como fundamentais. Porém, ao negativizar esses valores da corporalidade convencional o sujeito lírico em Nuno Júdice estabelece desejos físicos e espiritualidades corpóreas próprias, tornando inoperante o uso comum das acepções corporais. Reitera-se novamente que o poeta não se desvincula das propriedades corpóreas instaladas pelo senso comum. Ele se aproveita dessas funcionalidades para instaurar a profanação de um corpo inusitado e errante que opera como escrita.

Dentro dessa conjuntura, aponta-se a “chave de ouro” do poema: “fui algures um horizonte na secessão das pálpebras” (v. 26). Sustenta-se que o sujeito lírico parece manifestar uma espécie de autorretrato. Ele compara a sua existência a um lugar que não se sabe indicar onde fica e sem a possibilidade de uma designação mais direta, “algures”. Com isso, o corpo do sujeito lírico se fortalece mais uma vez como errante, sem destino certo. O termo “horizonte”, no trecho em destaque, auxilia na instabilidade corpórea, pois depende do ponto de vista daquele que observa. Por fim, o eu lírico contorna esse corpo errante apontando um local que poderia corresponder a uma de suas possíveis identificações: na separação (“secessão”) das pálpebras, superior e inferior, isto é, no próprio olho. Este comportamento não habitual sobre a visão de si mesmo tenta abarcar

sentidos que o próprio poeta molda em interesses e valores próprios. Corroborando com este aspecto e contrariando a ideia de corpo puro, Le Breton (2012, p. 32, parênteses do autor) chama a atenção para o seguinte,

o corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença comportamento não habitual etc.).

Nuno Júdice não trabalha com a resistência corporal da errância de forma passageira. A escolha pelo “erro” - maneira de resistir (existir) diante dos padrões corpóreos - se perpetua em sua poética para demonstrar as próprias maneiras de constituir um corpo inusitado. É necessário enfatizar que no estudo de Merleau-Ponty se verifica uma inclinação ontológica sobre o corpo na qual se compreenderia a ideia de “corpo próprio” como corpo selvagem. Ou seja, uma corporeidade “pré-reflexiva”, “pura”, “bruta” sem pré-conceitos, na qual o mundo do ser selvagem corresponderia à região exata do mundo estético. Esta região nada mais seria do que o mundo sensível. Em diversos momentos, nota-se que a corporalidade em Nuno Júdice parece admitir esse lugar selvagem anterior à reflexão, isto é, um “logos estético” singular onde não há espaço para julgamentos, convicções ou preceitos estabelecidos por um senso comum. Desse modo, o sujeito lírico em Nuno Júdice atribui uma ligação indissociável do seu corpo sensível ao mundo sensível de forma selvagem, ou seja, sem precisar de uma contextualização linear e/ou habitual das circunstâncias apresentadas no poema causando, dessa maneira, certo estranhamento no leitor desavisado.

Em parte contradizendo a essa perspectiva de “corpo próprio” e selvagem de Merleau-Ponty, mas apenas na questão da ontologia, Breton renega a ideia da existência de um corpo natural, puro, autóctone. No entanto, converge com Merleau-Ponty de que o corpo e o mundo se encontram amalgamados, ou seja, são carne da mesma carne. Não há como pensar o corpo sem associá-lo ao ator/sujeito que o habita e a sua relação com os outros e com o mundo. Nuno Júdice ao construir um corpo errante, que parece decompor a sua própria existência através de experiências infernais, repulsivas, grotescas, transparecendo estados pré-humanos, estabelece uma nova configuração corpórea de selvageria. O corpo errante em Nuno Júdice opera como uma espécie de rebelião contra qualquer modelo de corporalidade dominante possível. Nesse sentido, se converge ao pensamento de Breton que tende para essa mesma ideia de resistência na qual a existência

corporal domina as brechas não comuns em relação àquilo que se espera das propriedades usuais da corporalidade. Observa-se que o corpo em Nuno Júdice embora esteja associado à prática do ato de escrever sempre se apresenta malsão. Enquanto isso, o senso comum poderia apontar o ato de escrever como benéfico, coisa de desocupado, uma tarefa de diversão e distração, portanto, benigna.

Encerra-se esta seção única que demonstrou as possíveis figurações do corpo errante em Nuno Júdice. Partiu-se da ideia de corpo próprio retirado da fenomenologia de Merleau-Ponty. Com ela determinou-se que a errância é a maneira como a consciência corporal judiciana se articula à criação poética. Além disso, o corpo errante pôde proporcionar um novo ponto de vista sobre o tema da corporalidade se desviando, por exemplo, da tendência usual do erotismo. O modo de ser corpóreo em Nuno Júdice profana o papel consensual da corporalidade para experimentar uma abertura existencial e estética incontornáveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de explorar o contexto em torno da poesia portuguesa na década de 1970, a presente tese de doutorado buscou focalizar-se, no primeiro momento, em três dimensões observadas como linhas de meditação recorrentes na poética do escritor português Nuno Júdice: a narratividade, a pintura e a paisagem. Em segundo lugar, corroborando com essas categorias de análise verificou-se que tais pontos de força se direcionavam para a construção de um corpo judiciano *sui generis* qualificado como errante. A errância foi certificada quando mostrou divergir das funções biológicas padrões de um corpo humano. Com isso, a corporalidade em Nuno Júdice concebeu um novo uso tergiversando qualquer finalidade consensual. Destacando-se, por exemplo, o afastamento desse corpo de uma possível motivação erótica e enlaçando-o às vivências de ordem deletéria e/ou sombria. Não esquecendo também que a errância corpórea se estabelecia através da experiência do ato de escrever poemas. A anatomia judiciana colocou-se como meio de reflexão sobre a própria natureza do ato criativo. Em outras palavras, o corpo errante do poeta fundou-se a partir da substância da própria poesia alicerçado pelas dimensões citadas.

Como visto, este trabalho versou no capítulo 1 sobre o estado da arte da poesia portuguesa nos anos 70. Para isso, enfatizou-se o nome de Nuno Júdice como exemplo de escritor que hibridizou, na época em estudo, o tempo, em favor de suas práticas poéticas sem ligação direta com as questões sociopolítico-urbanas. Isso não quer dizer que o escritor mantinha um distanciamento social, mas que a sua postura era retraída e os seus poemas percorriam outros traços do humano e de estéticas precedentes. O tópico 2.1 indicou um breve panorama sobre o contexto geral da poesia portuguesa na década de 70 e as suas características. Este estudo focalizou-se nos comentadores da poética de Nuno Júdice. Em específico sobre a crítica produzida sobre os livros de poesia do autor publicados na década de 70, pois provocaram certos incômodos estilísticos. Afinal, o autor abraçou um caminho por uma estética oposta àquela de seus pares. O tópico 2.2 observou que Nuno Júdice desafiava a própria poética que se propunha a realizar em seus poemas ao se desviar dos modelos das demais poéticas em evidência na época. Com isso, o autor criou um espaço poético singular que questionou o processo de fazer poesia na contemporaneidade e ganhou, dessa maneira, uma espécie de não lugar na cena literária da década de 70. Após a abordagem da diversidade de valores estilísticos contidos nas obras poéticas dos anos 70 de Nuno Júdice com a contribuição dos seus comentadores,

este estudo foi se dirigindo para dimensões mais específicas. No capítulo 2 as categorias analisadas questionaram: a narratividade, a pintura e a paisagem na poesia judiciana. Na seção 3.1 desenvolveu-se a dimensão da narratividade no poema “Fundamento da Inectiva” (CDP, 2015, [s.p.]). Para contar histórias no espaço do poema observou-se a presença de relações dialógicas com foco na intertextualidade. Esta noção mesmo apresentando falhas de nomenclatura funcionou como eixo de análise do texto poético. A seção 3.2 trabalhou com a pintura buscando analisar como a noção da écfrase se interligou a dois poemas de Nuno Júdice intitulados “A Praia de Tourgeville” e “Femme à L’ombrelle, 1886”. Dos desdobramentos do processo ecfástico examinaram-se as relações de convergência e de atrito entre os textos poéticos do autor e as pinturas que o auxiliaram como meio para a criação artístico-verbal. A próxima seção 3.3 ocupou-se da dimensão da paisagem em Nuno Júdice. Explorando em quatro poemas dos anos 70 o pensamento de Michel Collot acerca dos elementos configuradores da paisagem em ruínas. Incorporando também a este diálogo paisagístico olhares de outros críticos complementares. Por último, o capítulo 3 de seção única, 4.1, demonstrou as possíveis figurações do corpo errante em Nuno Júdice, partindo da ideia de corpo próprio retirado da fenomenologia de Merleau-Ponty. Com ela determinou-se que a errância foi a maneira como a consciência corporal judiciana se articulava à criação poética. Para tal, analisaram-se também mais quatro poemas do autor de obras diferentes publicados na década de 70. O corpo errante proporcionou um novo ponto de vista sobre o tema da corporalidade se colocando à margem, por exemplo, da tendência usual do erotismo. O modo de ser corpóreo em Nuno Júdice profanou o papel consensual da corporalidade para experienciar uma abertura existencial e estética incontornáveis.

A década de 70 em Portugal mostra-se de maneira breve em muitos manuais de história da literatura portuguesa lançados no Brasil. Sem aprofundamentos contextuais da cena literária da época, a pesquisa precisou reunir ensaios e artigos que pudessem traçar um panorama menos sintético. Nisso, se constatou que o poeta em estudo divergia de qualquer investida geracional. Embora houvesse amizade com outros artistas precedentes, contemporâneos ou posteriores, tais como, Carlos de Oliveira, Gastão Cruz, Ruy Belo, Al Berto etc., o poeta encontrava-se mais isolado e fora das tendências de um grupo chamado *Cartucho*. Esta turma evidente na agitação cultural da época tinha um direcionamento literário diferente das linhas de força operadas pela poética judiciana. Tudo isso desafiava a captura de um entendimento histórico acerca das publicações das obras de poesia do autor em estudo na década de 70. Dentre as opções teóricas utilizadas

para analisar a poética judiciana não foi seguida uma matriz única de pensamento de determinado estudioso. As dimensões examinadas reivindicavam uma revisão de literatura mais ampla. Dessa forma, para as categorias de análise estudadas nesta tese, narrativa, pintura, paisagem e corpo, por apresentarem temáticas abrangentes, se empregaram noções mais específicas incorporadas a cada categoria e constatadas na expressão poética de Nuno Júdice. Apesar disso, poderiam ser utilizadas outras dimensões presentes na poesia do autor como, por exemplo: a melancolia, o amor, a memória, a mitologia, a ironia, a morte, a musicalidade etc.

Uma forma de contribuição possível a partir desta tese poderia motivar estudos sobre os poetas portugueses do século XX em suas carreiras iniciais e esquecidos pela plêiade de escritores jovens que surgem a cada instante no ciberespaço da contemporaneidade do século XXI. Destaca-se que em 2022, Nuno Júdice completou 50 anos de *A Noção de Poema*, seu primeiro livro de poesia publicado. De lá para cá, compreende-se a extensão da produção do poeta que publica praticamente uma obra de poesia por ano. No entanto, a sua poética além de pouco conhecida também encontra-se escassamente lida hoje no país. Outra possibilidade de exploração fecunda apontaria para investigações acerca do discurso interartes da poesia com a pintura ou da poesia com a música, por exemplo. Corroborando com essas perspectivas, a temática da corporalidade existencial que se direciona em um fluxo para além da lente erótica poderia conquistar uma nova orientação possível não centrada na sexualidade, mas na transmutação de um modo de ser corpóreo singular e desafiador.

Portanto, percebe-se que o leitor atual parece não demonstrar tanto interesse assim na fluidez intensa do universo poético de Nuno Júdice. A produção da poesia no meio digital intermediada pelas redes sociais tornou-se mais consumida pelo público. O denso trabalho do autor em estudo torna o caminho do estudioso de poesia mais adverso, pois difícil de acompanhar tantas publicações. Além do mais, as imagens narrativas apresentadas na poesia judiciana enfadavam aquele leitor desatento ou preguiçoso que muitas vezes termina de ler o poema, não consegue visualizar “nada” e deixa de lado o exercício hermenêutico de aprendizagem. Para uma leitura do mundo particular deste poeta interessa se debruçar sobre as peças colhidas pelas vozes poemáticas. Em seguida, monta-se uma imagem final possível desse quebra-cabeça que se formulou individualmente pela versão daquele que o leu. Em outras palavras, o poeta ao abrir as camadas imagéticas do poema proporciona ao leitor a construção de uma imagem própria que só ele possui, sendo acessada por uma chave ou código único.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ALVES, Ida. **Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – Poetas**: personagens da linguagem. 2000. s/p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- ALVES, Ida. Poesia portuguesa contemporânea e a opção pela narratividade. **Revista ALEA**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 57-66, 2001.
- ALVES, Ida. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 12, p. 179-195, 2002.
- ALVES, Ida. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. **Revista Texto Poético**, ANPOLL, v. 3, n. 4, s/p, 2007.
- ALVES, Ida. A poética de Nuno Júdice: lirismo, subjetividade e paisagens. *In*: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Org.). **Poetas que interessam mais**: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 290-312.
- AMARAL, Fernando Pinto do. Nuno Júdice: entre a ironia e a analogia. *In*: AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991. p. 80-93.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AVELAR, Mário. Alguns antecedentes mitológicos, a *ekphrasis* e os equívocos da mimesis. *In*: AVELAR, Mário. **Ekphrasis** – O poeta no atelier do artista. Portugal: Cosmos, 2006. p. 43-82.
- BAKHTIN, Mikhail M. O problema do texto *In*: BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 327-368.
- BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo. *In*: BARRENTO, João. A palavra transversal. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 69-78.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia**: Novo Testamento - os quatro evangelhos. Tradução do grego de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2017.

- BRAGA, Carlos Drumond. Por outras mãos: a éfrase da éfrase em Nuno Júdice. **eLyra**, Porto, n. 8, p. 163-173, dez. 2016.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. Recensões críticas. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 33, p. 91-92, 1976.
- BUESCU, Helena Carvalhão. **Incidências do olhar**: percepção e representação. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Paisagem literária: imanência e transcendência. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 179, p. 9-18, jan. 2012.
- BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam**: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.
- CASTRO, Nuno. Educação Visual: notas sobre éfrase em Manual de Pintura e Caligrafia. **Revista ECCOM**, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 204-224, mai. 2022.
- CELESTINO, William de Moura; RODRIGUES, Inara de Oliveira. No entrecruzamento da lírica e da narrativa. **Disciplinarum Scientia**, Santa Maria, v. 5, n. 1, p. 15-27, 2004.
- CENTENO, Yvette K. Recensão crítica a “A Noção de Poema” de Nuno Júdice. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 9, p. 80-81, 1972.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. **Terceira margem**, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação/Poetry, landscape and sensation. Trad. Fernanda Coutinho. **Revista de Letras**, v. 1, n. 34, p. 17-26, 2015.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- CRUZ, Gastão. O espírito da prosa. In: JÚDICE, Nuno. **Nos Braços da Exígua Luz**. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 7-10.

- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Noções de versificação. *In*: CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013. p. 685-729.
- DA SILVEIRA, Jorge Fernandes. Poesia 61 um acontecimento na história da poesia do século XX em Portugal. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, n. 12, p. 121-143, 1984.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. Quando o lírico e o narrativo se encontram em Nuno Júdice. **Abril/NEPA**, Niterói, v. 4, n. 6, p. 51-61, abr. 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: Beth Brait. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012. p. 161-193.
- FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **eLyra**, Porto, n. 8, p. 33-40, dez. 2016.
- FURTADO, Maria Teresa Dias. Recensão crítica a “O Mecanismo Romântico da Fragmentação”, de Nuno Júdice. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 28, p. 72-73. 1975.
- GARCIA, José Martins. Recensão crítica a “Crítica Doméstica dos Paralelepípedos” de Nuno Júdice. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 16, p. 79, 1973.
- GUIMARÃES, Fernando. Contracapa da obra “O Mecanismo Romântico da Fragmentação”. *In*: JÚDICE, Nuno. **O Mecanismo Romântico da Fragmentação**. Porto: Editorial Inova, 1975, s/p.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.
- HART, George. **The Routledge dictionary of Egyptian gods and goddesses**. London and New York: Taylor & Francis Group, 2005.
- JÚDICE, Nuno. **A Noção de Poema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.
- JÚDICE, Nuno. O Pavão Sonoro. *In*: **novembro textos de poesia**. (Org.) Casimiro de Brito e Gastão Cruz. Portugal: s/l, 1972, p. 63-74.
- JÚDICE, Nuno. **As Inumeráveis Águas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1974.
- JÚDICE, Nuno. **O Mecanismo Romântico da Fragmentação**. Portugal: Editorial Inova/Porto, 1975.
- JÚDICE, Nuno. **Nos Braços da Exígua Luz**. Lisboa: Arcádia, 1976.
- JÚDICE, Nuno. **O Corte na Ênfase**. Portugal: Editorial Inova/Porto, 1978.

JÚDICE, Nuno. Júdice em causa própria. Entrevista cedida a Carlos Vaz Marques. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, 17 out. 1989, p. 12.

JÚDICE, Nuno. **A Noção de Poema seguido de Crítica Doméstica dos Paralelepípedos**. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

JÚDICE, Nuno. **50 Anos de Poesia** – Antologia Pessoal (1972 - 2022). Alfragide: Dom Quixote, 2022.

KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 165-196.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Trad. Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos**: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Ricardo. **Na teia do poema**. Lisboa: Chiado, 2013.

MARTELO, Rosa Maria. Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 74, p. 129-143, jun. 2006.

MARTINHO, Fernando J. B. Recensão crítica a “Nos Braços da Exígua Luz”, de Nuno Júdice. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 40, p. 78-79. 1977.

MARTINHO, Fernando J.B.. Depois do modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa. **Revista Semear 4**, Rio de Janeiro, PUC-Rio Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, s/p, [1998].

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- NAVA, Miguel Luís. **Ensaaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PASSOS, Rodolfo Pereira. A sombra de Eros: a poética de Nuno Júdice entre o amor e o irreal. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 95-113, 2015.
- PAZ, Octavio. Verso e Prosa. *In*: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 82-118.
- PEREIRA, Edgard. A poesia portuguesa contemporânea. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 18, n. 23, p. 125-137, 1998.
- PERRONE-MÓISES, Leyla. Crítica e intertextualidade. *In*: PERRONE-MÓISES, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 61-86.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004.
- ROCHA, Luís de Miranda. Textos de análise crítica. Recensão a “Noção de Poema” de Nuno Júdice. **Jornal A Capital**, Lisboa, Suplemento Literatura e Arte, p. 2, 31 mai. 1972.
- RODRIGUES, Ângela Varela. O poema em prosa na literatura portuguesa. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 56, p. 23-34. 1980.
- SANTOS, Cristina Firmino. Dançando sobre os destroços da sua imagem: desencanto e transgressão face ao discurso crítico dos anos 70. *In*: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; JÚDICE, Nuno (org.). **Crítica de poesia: tendências e questões**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 137-150.
- SASAKI, Leonardo de Barros. Notas sobre a poesia portuguesa da década de 70: o caso de Al Berto. **Anu. Lit**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 34-52, 2013.
- SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. *In*: BRADYBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. (org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 285-300.
- SOUTO, Egídia. A pintura de paisagem na poesia de Nuno Júdice: para uma leitura gnóstica e geopoética do mundo. *In*: NATÁRIO, Celeste; JÚDICE, Nuno; MOTTA, Paulo; EPIFÂNIO, Renato (orgs.). **Filosofia e Poesia**. Porto: Universidade do Porto, 2016, p. 93-102.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WEBB, Ruth. Introduction. *In*: WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. London and New York: Routledge, 2016. p. 1-12.

Sites consultados

ALEXANDRE, António Franco; JORGE, João Miguel Fernandes; MAGALHÃES, Joaquim Manuel; PEREIRA, Helder Moura. **[Cartucho]**. Edição dos autores. Lisboa, 1976, 10x10x9 cm. 21ff. Disponível em: <https://inlibris.com/products/cartucho?variant=24732670021>. Acesso em: 17 mar. 2022.

ALVES, Ida. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. *In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008. s.p. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA_ALVES.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

BOUDIN, Eugène. **The Beach at Tourgéville-les-Sablons**. 2024. 1 imagem digital da pintura. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/eugene-boudin-the-beach-at-tourgeville-les-sablons>. Acesso em: 07 mar. 2024.

BOUDIN, Eugène. **The Beach at Tourgeville 1893**. 2024. 1 imagem digital da pintura. Disponível em: <https://www.eugeneboudin.org/The-Beach-At-Tourgeville-1893.html>. Acesso em: 07 mar. 2024.

CAMPBELL, James. **The Guardian**, Londres, Reino Unido, 20 nov. 2004. To London, for love. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2004/nov/20/featuresreviews.guardianreview35>. Acesso em: 15 abr. 2021.

HEFFERNAN, James A. W. **The verbal and the visual**. New York, p. 165-175, 2018. Disponível em: <https://www.jamesheff.com/articles.html>. Acesso em: 30 jan. 2023.

NOSSA CAPA: Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laboratorial. Rio de Janeiro: SBPC, 2010-. ISSN: 1676-2444, DOI: <https://doi.org/10.1590/S1676-24442010000300001>, volume 46, número 3. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jbpml/a/MX53b57Rn7dNjNGhqzZ9pTG/?lang=pt>. Acesso em: 03 jan. 2023.

NUNO JÚDICE: 50 anos de poesia (1972-2022). [*S.l.: s. n.*], 2022. 1 vídeo (4 h 15 min 14 seg). Publicado pelo canal Real Gabinete. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WpWNLv79ixo>. Acesso em: 03 jan. 2023.

PRETO, António. Palavra que se fez coisa: Poesia Experimental Portuguesa. **Revista Arte Teoria**, Lisboa, n. 8, p. 7-39, 2006. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/antonio-preto-palavra-que-se-fez-coisa-poesia-experimental-portuguesa/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

WILDENSTEIN, Daniel. **Monet or the Triumph of Impressionism**. Translation: Chris Miller. Germany: Taschen, 1996. Disponível em: <https://archive.org/details/c.rclaudemonetvolumeiwildensteinstitute/mode/2up>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ANEXOS

O motivo dos anexos é para facilitar o acesso das pessoas aos poemas de Nuno Júdice. Muitas obras se encontram esgotadas, poucas se acham publicadas no Brasil e algumas se localizam apenas em formato digital, ou seja, através de *e-books*.

Os altos custos dos livros importados de Portugal também contribuíram para a geração solidária deste material. A maioria das imagens digitalizadas dos poemas foram recolhidas dos próprios livros físicos. Outras, no entanto, se apresentam através de fotografias em função da indisponibilidade material das obras. Por causa desta particularidade, certas imagens foram tomadas por uma câmera e, em seguida, escaneadas por aplicativo. Destas fotos algumas capturaram face a face a tela de um leitor de livros digitais no qual se exibem abaixo determinados textos poéticos.

ANEXO A – “Teoria Geral do Poema” (IA, 1974, p. 25-26). Voltar à página 41:

24. TEORIA GERAL DO POEMA

Era tarde, então, para formular com clareza os princípios de estética que regulariam o Novo Poema, isto é, para construir uma ética da forma contra a qual se levantassem os puristas e académicos. O que efectivamente veio a suceder, já pelo outono, foi a lenta desagregação dos velhos esquemas os quais, não constituindo por eles próprios uma teoria geral, vieram a demonstrar que o poema é insuficiente no que se refere ao seu possível desenvolvimento. Não obstante surgiram, entre os defensores da arte e do ritual, sérias dúvidas sobre a viabilidade de uma poesia que, contendo em si mesma a sua génese, pudesse demonstrar que toda a poética é uma prática, e que só a consciência poética é uma consciência prática. Insurgindo-se ainda contra esta concepção, vieram sustentar a hipótese de a afectividade vir a constituir uma categoria do raciocínio, na sequência dos grandes sentimentais e dos que, elaborando um corpo coerente de doutrina, deram origem a uma religião do símbolo, erigindo em altar cada obra espiritual. A reacção a estes últimos, cultores do obscurantismo, foi violenta e eficaz. Apoiando toda a argumentação exposta numa sólida metafísica da palavra, vim a decidir que toda a génese era poética, isto é, que poética e prática são uma acção comum, unindo em força irreversível ideia e sentimento. A tese finalmente redigida, ao pôr em relevo a necessidade de um princípio integrador que, com lúcida evidência, trouxesse as teorias esquecidas de certos clássicos, alicerçou solidamente toda a Nova Estética e lançou as bases de uma literatura diferente, ou seja, de uma produção cujo fluir seria o próprio fluir humano, a corrente invertebrada da vida e do ser.

Após esta vitória genial, acabámos por passar a noite numa cervejaria — bebendo, discutindo, reconstituindo o rosto, esboçando teorias e repudiando fórmulas.

ANEXO B – “Continuação e Morte” (BEL, 1976, p. 14). Voltar à página 41:

2. CONTINUAÇÃO E MORTE

Não é só no perigo que a doença inspira, nem no con-
 cuidado, que ao corpo o esforço naturalmente surge;
 que os vagarosos momentos da vida decorrem, um
 ao impetuoso alento se substitui. E no vitorioso canto
 um baixo ruído animal se entreabre: para que, nos prados
 verdejantes da alma, a escura sombra alastre. Ouvir-se-
 então, o murmurado monólogo do velho, e os seus
 nos enlameados muros outonais. Com espanto, o bêbedo
 o cadáver de Huck, e as sinistras aves pousarão nas
 da aldeia. Mas a aproximação da morte não impede os
 preparativos. Um vagar nos gestos, uma demora nas
 ditas, coincidem com o minucioso traçado do definido
 as mãos do moribundo o tocam, seguras nos varais da
 novamente se eleva: ó próxima primavera!

ANEXO C – “O Movimento do Contorno” (IA, 1974, p. 15). Voltar à página 43:

5. O MOVIMENTO DO CONTORNO

Eis-me, o olhar
a abrir-se a um gesto de ardósia,
de ombros gastos à tua ânsia, ó fêmea,
como se a terra cravasse os dedos em ti,
mais próxima têmpera!

Preso ao nascer do sol, suspenso
da trágica permanência do horizonte, écran
sombrio a tecer a fugitiva igualdade de quanto
[existe... se,
porém, se me evidencia uma sombra anunciadora, já
[o espelho, cego
resíduo da aparência, dá
em reflectir o silencioso sulco dos enxames
vocabulares, exacto aeródromo
da gramática.

E guardo no ventre uma trajectória solar; a caminho
das elementares razões da analogia, [o meu corpo cons-
[titui-se
insecto, íman imprevisito da palavra.
Uma voz solitária atíça o arder transitório
da escrita...]

[Eis como os elementos engendram um contacto
inacessível ao coração mortal de quem escreve. Mas
pude, sem escrúpulo de concisão, digerir as grandes
transformações verbais] enquanto, nos campos, mãos
[cheias
de erva, as multidões saudavam a noite, além,
onde um Deus a fixou litoral!

ANEXO D – “Os Modos Desconhecidos de Ser” (NP, 1972, p. 47-49). Voltar à página 46:

OS MODOS DESCONHECIDOS DE SER

A poesia é o teatro, diz-me uma voz interior.

[Representar-me
em cada poema, montar-me um personagem, uma acção,
[um ambiente.

Numa segunda revelação, vim a saber que toda a

[identidade
é falsa, que eu próprio só acessoriamente sou eu próprio.
[Não

tive curiosidade para continuar este raciocínio. Mas

[lembrei
exemplos concretos, poetas ainda vivos, alguns que
[conheço,

outros sobre os quais escrevi ou li textos explicativos,
biográficos. Num ritual por inventar celebrei esta

[descoberta
— compus um poema, e este poema afirmava-me, ao
[negá-la,
a possibilidade de ser, a redução a um só dos caminhos
[possíveis.

Conheci a primeira das minhas derivações. Sentei-me a
 [escrever,
 esperando por uma palavra, uma frase, alguma citação
 que me permitissem avançar, sair do lugar estéril da
 [memória,
 escrever. Comecei por receber uma revelação central, o
 [núcleo
 do texto, a imagem que me forneceria o assunto. Depois,
 desenvolvendo verso a verso essa primeira intuição, pude
 esvaziá-la de toda a individualidade, fazê-la esquecer no
 [conjunto
 ordenado do poema, dar-lhe emoção no ritmo próprio de
 [cada estrofe.

Uma espécie de destino pesava cada um destes
 [inumeráveis
 movimentos. A expressão descuidada, sob o jugo
 [implacável
 da forma, transformava-se na habilidade de criar, isto é,
 [ordenava
 a confusão do pormenor, destruía os inconvenientes da
 [influência,
 propiciava um discurso iluminado, uma estrutura
 [impecável,
 um poema de clássica exemplaridade. Simultaneamente,
 [dominando
 a sensibilidade, limitando rigorosamente a imaginação,
 [excluindo

o delírio e a insanidade, conteria o poema suas próprias
[fórmulas.

Para existir o poema precisaria o poeta pois de inteligente
insensibilidade, de não ceder, de conter a cada instante
[as suas
sensações, os seus desequilíbrios, a sua solidão.

[Debruçar-se-ia o poeta
com cuidado e experiência para o papel, escreveria formas
estáveis de vida, exprimiria verosímeis emoções.

[Assumiria o poeta
então o destino impessoal da sua poesia, seria ele próprio
[o próprio
mistério de ser, uma presença obscura nos outros, in-
substituível personagem de si próprio, inventado inventor.

Quem, no entanto, ousará assumir este modo consistente
[de ser?
quem recusará as solicitações humanas da vida? quem
[subsistirá
na indiferença e no tédio, na privação e na ausência, no
[poema?

ANEXO E – “Fragmento de Carta” (CE, 1978, [s.p.]). Voltar à página 46:

FRAGMENTO DE CARTA

*nem sempre o espírito é puro
os deuses o manuseiam e infectam
uma noite o vago sonho
de um filósofo
abre os segredos da morte
as aves
passavam em silêncio
anunciando
o inverno
no bolso do casaco
um novo crepúsculo
se preparava*

ANEXO F – “Reconstituição de Paisagem com Figura” (CE, 1978, [s.p.]). Voltar à página 50:

RECONSTITUIÇÃO DE PAISAGEM COM FIGURA

Talvez no fundo, onde o ramo se agita sob as cores indecisas do crepúsculo, a tua figura minúscula se recorte ainda ; um som de aves surgirá de entre as árvores, no bosque, e sob o escurecer alguém fará ouvir um poema breve no qual todas estas coisas, com a necessária clareza, poderão soar aos humanos ouvidos. Porém, ainda um brilho divino envolve este desenho que de memória reproduzo. Os teus passos aproximam-se e subitamente chegas, rindo, enquanto a prosa e o verso se detêm nas margens iluminadas do teu corpo. Tons dominantes de cinzento, de azul, de um claríssimo verde, se confundem agora nos meus olhos. Em vão os fecho ; com a precisão de uma obsessiva memória de novo se combinam e constroem o quadro vegetal e celeste em que te moves. Um brando agitar de folhas e o roçar dos teus cabelos no vestido, eis quanto então fixaram os meus ouvidos. Mas me ausento dessa paisagem. Só uma voz, única e estranha, repete sucessivamente as tuas últimas palavras, e este verso se liberta da tentação de algures para regressar e envolver-se na concha húmida do poema. A palavras se reduz, afinal, quanto antes está escrito. Um hálito de pó e sintaxe faz-me voltar na cadeira, pegar no papel em que escrevo e levantá-lo à altura dos olhos — para novamente te ver, à transparência, no fundo luminoso e inacessível da janela entreaberta.

ANEXO G – “O Corte na Ênfase” (CE, 1978, [s.p.]). Voltar à página 50:

O CORTE NA ÊNFASE

Para ti
 “tu mesma” letra que des-t-ou no campo
 de sign
 ificações da obscuridade do papel. Ascende
 acende
 o cio cindo o céu da boca
 onde uma nuvem arde.
 O vento. Estou
 no fundo
 do poço
 entre crianças afogadas
 e um braço de músico
 segura o violino
 lugar magnífico
 em que a palavra vomita
 grandes
 excrementos sonoros.
 Uma trombeta
 de sílabas
 cintila
 a luz de tudo se apodera
 para tudo restituir
 à escuridão vo
 raz
 o mesmo digo da mão
 e também do dedo que levanta a pele
 do sexo
 estala.
 Bate no vidro
 a primeira chuva
 do outono.
 A terra cheira à mijó
 sapos
 quereis ouvir a música morta
 dos charcos?
 É à noite
 quando os amantes se despem
 nos valados
 as figueiras abrem o ventre
 um ranger de lua sobe
 do horizonte
 para os meus ouvidos que ouvem
 o que houve

ANEXO H – “Apogeu da Gramática” (NP, 1972, p. 15-17). Voltar à página 51:

APOGEU DA GRAMÁTICA

Como iniciar o canto, a homenagem às cidades
[imprevisíveis do continente
fulgurativo? Como ordenar a substância nomeativa das
[ampolas avinhadas, o xadrez
terrestre de uma legífera sabedoria? Responderéis: a
[esplêndida antiguidade
do desvio, a íntima conformidade de um estilo memorativo,
[de uma poética
exilante, de um verso solsticial. Não obstante, as
[gramáticas oficiantes
de uma memória ocidental limitaram o meu génio. Elas
[me impuseram,
com a interioridade evocativa da voz milenar, a prática
[interdita do presságio;
elas me expuseram à condenação polar do sonho; elas
[enfim, estimulantes
tatuadoras de uma álgebra animal, me forneceram a
[ocasião única do Espelho,
a visão do duplo longínquo, a engenharia meia-noitecida
[das manipulações

narrativas, o esculpir óptico das frases basilicas do litígio!

Iniciarei pois um canto requisidor ao alcance do século.

[Palavra,

solicitação aventureira da exigência, desordem curva do

[erro! nunca

os indolentes espigadores de inconsumibilidade ousaram

[a alma. Soubessem eles

as promessas do Múltiplo, nunca os seus dedos aflorariam

[o olhar lógico

do ritual, a veracidade instantânea da pálpebra! tivessem

[florescido

as suas imprecisas vigílias, nunca eles reverenciariam a

[estranheza frontal

do sofisma! pudesse o navegador de lábios murmurar o

[regresso, nunca

o verão fecundaria o resolutivo voo dos seus gestos! Eles

[são testemunhas fronteiras de

um hábito de divindade, construtores perceptivos

do avesso, intérpretes da abjuração

do estigma! Eles celebram a tensão prepositiva do

[número — doentes

de lucidez.

Eis contra quem proponho o contágio temporal do poema.

[Atento

à autoridade divina, esperando o refluxo atlântico dos

[ventos litorais,

habitante da reconstrução do cisma, eu me concedo uma

[incómoda herança,

o meu silêncio? Desvendarei a lonjura... o peso intemporal
da exegese... o verbo
sublime de uma ressonância de indiferença...

Ouvi esta palavra: deus. Ela surge em relação recíproca
com o poema de que eu próprio faço parte. No autêntico
[tudo deverá ser
ao mesmo tempo prodigiosamente coerente e misterioso...

[tudo deverá ter
alma... a natureza misturar-se-á insôlitamente com o
[mundo
do espírito... nostalgia infinita do irradiante fundamento
[da realidade...
consumação da expectativa... consolação da crença numa
[ideia absoluta
e transcendente...

A sabedoria ditou-me esta imagem: morte, perspectiva
de celeste infinitude.

Muro, espelho interior, energia metafísica de um coração
especulativo... Deus nasce na alma. A intuição é mística.

[Eu sou-vos
compreensível. Concebo a conformidade idêntica do
[despojamento
do circunstancial e da verdade humana... fundamento da
[natureza divina...
estirpe turingica da claridade indizível... ó eu próprio,
[concelto

dúctil de uma arqueologia egocêntrica... fechar-me-ei no
[recôndito
do excesso... mergulharei no meu ser em serena
[divindade...
ascenderei à certeza... deus! deus! vocação formal!
[redescoberta de impunidade!

eis os modelos retóricos de uma evolução posterior.

ANEXO J – “Descrição de um Lugar” (MRF, 1975, p. 31). Voltar à página 57:

40. DESCRIÇÃO DE UM LUGAR

Sou um reflexo no vidro. Olho-me
 fixamente, e o poema capta-me nesta atitude.
 Pudesse eu conhecer-me como se conhece
 o poema . . .
 Deixo um retrato de mim, morto,
 há um ano por esta altura. Que me aconteceu,
 entretanto? De quem é este corpo
 que me é estranho, pálido habitante de um movimento
 indeciso e aparente? Quem sinto quando me toco,
 quem me dorme, quem me pensa,
 quem me escreve? O meu rosto encobre um pronome.
[Vivo
 uma sintaxe corrupta no patamar marítimo
 do mito. Quem me impede o sentimento? Quem me
[abre
 um caminho que não sigo, condenado a outro
 de mim próprio?
 No entanto, estou aqui. Entre mim e o poema,
opaco a ambos, sem nada para dizer.

ANEXO K – “Alma, Corpo Incerto” (NP, 1972, p. 19-21). Voltar à página 59:

ALMA, CORPO INCERTO

Ô mais estéril árvore dos invernos — Nahman! — fruto
conversador.

Os deuses repudiam os cultos municipais. As falésias
[árduas do ritual. Códice,
voz antiga! (Esses gritos ficaram, enquanto os carros
[foram
semeando de livros e manuscritos a estrada). Nobre e
[maravilhosa
composição!

Cumpra-se o destino efêmero das bibliotecas. O homem
[sobrevive às heresias
iconoclastas, à obcecada obscuridade dos idólatras.
[O poema conjuga a plenitude,
corrige a transcendência. O pretexto deforma a expressão.
[Resigno-me
à harmonia mortal da respiração. Traço uma tábua das
[grandes

alternâncias. Formulo as imagens disformes da verdadeira
 [arte. Nem as subtis
 reflexões da comunicação, nem a linguagem obediente das
 [geometrias,
 nem as metafísicas de uma geração nostálgica, me hão-de
 [afastar deste
 caminho — o vento nas árvores, palavras,
 lábios rumorejantes, música indecisa — a crença feroz nas
 [mais lúcidas
 filosofias.

Os anos vão passando. A disponibilidade do sofrimento,
 [o mundo íntimo
 da interrogação, a segurança inabalável da dúvida,
 [fragmentam e transformam a alma.
 Os movimentos apenas esboçados, o jogo difícil da
 [tentação, a fluidez
 solitária do tempo, cansam o corpo e o olhar. A distância
 [enraiza-se na frase,
 nos dedos, na memória. Terra, nome secreto, mar corrente
 [da enumeração. O lirismo
 evasivo do símbolo. Rompo o silêncio barroco da escrita.
 [Invento
 o equilíbrio injusto da sensibilidade. A injustiça substitui-se
 [ao delírio — deus!
 deus! claridade abstracta! ousadia formal! tormento
 nomeado!
 Penso a música inorgânica das religiões. A ascese é um
 [astro

místico. Inspiração, forma, cachimbo apagado que o
[crepúsculo
incendeia — eis nada e todas as coisas!

Chego onde pergunto — por que estou aqui? que palavras,
[frases,
intuições me observam? Partirei cada manhã sem
[resposta. Recusarei hábil-
mente a compreensão, a sábia legibilidade das conjunções.
[Esboçarei
o quadro restrito das maquinações experimentais.

[Dominarei a vontade
de usar, limitarei o instante movimento da virtude e da
[metáfora. Eis
como filtro as várias solicitações do murmúrio.

[O esquecimento
é uma consagração tipográfica. A loucura,
uma caligrafia moral.

Eis que está escrito. E mexe.

ANEXO L – “No Caso de Considerar Inútil uma Tarde” (BEL, 1976, p. 53). Voltar à página 59:

3
 NO CASO DE CONSIDERAR INÚTIL UMA
 TARDE

Só se, sobre manchas de azul, nascer
 e sobre o espaço se lançar uma ave, a mesma que apro-
 [veitou
 a ferida aberta na cabeça
 para se alimentar de sangue e músculos.

Parágrafo segundo:
 o rebordo das árvores nas nuvens. Assim entrevi
 o teu rosto, que não cheguei a desenhar, coberto
 de bichos e musgos. Aproximo os lábios da tua boca e
 [beijo-te,
 lambendo o pó seco e a pele endurecida.
 Ó meu amor!

Na última tarde trouxe-te estes versos,
 para que os soletrasses. Não bastou
 o vento a servir de fundo à tua voz para que,
 incendiadas de desânimo,
 as lágrimas corressem da estéril terra.

Na alma se perde
 a fria ambição de amar.
 Recusas,
 dedos que subitamente afastos...

Quando
 nascerás nestas palavras?

ANEXO M – “Poema” (MRF, 1975, p. 61). Voltar à página 62:

25. POEMA

*maldição; desejo intenso de
alguém ouvir a morte a algu*

Os poetas a quem a morte surpreende,
 quando jovens, juntam-se algures, noutra superfície.
 De noite, os seus uivos atingem o celeste rebordo
 da esfera; um ouvído mais atento distinguirá,
 de entre os mil ruidos da temível noite,
 o seu coro de imprecação e choro.
 De dia, adormecidos sob a terra, dissolvem-se
 na humidade e nas raízes. Só os seus olhos,
 na feroz abertura das pálpebras, ainda brilham
 e mexem. No entanto, se alguma imagem da passada
 vida os atormenta e obceca, tornam-se baixos
 e baços. Uma escura lágrima cai em terra,
 e o lodo assim formado me serve de alimento.
 Os meus lábios e a minha língua adquirem
 a sua consistência, e o meu rosto lamacento
 volta-se para baixo, de onde surge um barulho
 de mãos e de pés,
 um barulho de vento nos órgãos vazios.

que não possui brilho

ANEXO N – “Exercício nos Gonzos” (MRF, 1975, p. 35). Voltar à página 62:

12. EXERCÍCIO NOS GONZOS

Uma luz vibra no frio tambor
dos olhos, reparte-se em reflexos,
espalha-se na página.
Colo na pele as peças
da nuvem recortada. E a chuva
acalma as marés cardíacas.
O calor faz rodar a parede mole
dos dedos,
a matéria contamina a ocorrência
humana dos glóbulos vocabulares.
Outra razão se invoca
para acentuar a **Árvore**:
o nascer das folhas,
e a súbita queda de uma vírgula
em plena frase!

ANEXO O – “Estudo Biográfico” (MRF, 1975, p. 47). Voltar à página 63:

47. ESTUDO BIOGRÁFICO

Encontrou uma nova secura com que, disfarçando a amargura da alma, se dirigiu aos seus semelhantes. Os traços do rosto modificaram-se, e também a voz: agora, com entoações trágicas, provocava a emoção do auditório. E se alguém lhe respondia nesse mesmo [tom, demonstrando adesão ou correspondência afectiva, mudava subitamente. Tornava-se interior, fechado, e o brilho dos seus olhos sombrios dissipava a momentânea atmosfera de entendimento. Assim recebia amigos e inimigos. Secreto como quem domina a profundidade do espírito, mas igualmente vulnerável e infantil; até morrer, como se esperava, soltando sangue e riso pela boca.

ANEXO P – “Para que esse Autor Regresse” (BEL, 1976, p. 17-18). Voltar à página 64:

PARA QUE ESSE AUTOR REGRESSE

Veio assim uma época de perturbação: os valores, o clima, o equilíbrio das almas... Até o escritor, quando pretendia exercer o seu trabalho de análise ou criação, encontrava perante ele as insuperáveis dificuldades da névoa, a indecisão do discurso, a pobreza de ideias (de ideais). A sua intervenção tornou-se pobre e difícil. Mas não desesperou. É ele quem, dia após dia, tenta renascer, ou procura apenas que, num instante súbito, o antigo génio regresse em pleno ao coração da página. Tornou-se lírico; mas preferia que o espírito da prosa o voltasse a iluminar.

Citou, para consigo próprio, casos terríveis como exemplo e ilustração. A decadência, que nesses casos assumira as formas extremas da humilhação ou da loucura, tirava-lhe o ânimo. Só ao ouvir certos passos das obras ignoradas dos antigos mestres de música sentia um novo sopro aquecer-lhe a inspiração. Levantava-se do torpor, agitava o corpo, a cabeça. Mas nem isso lhe foi suficiente. Em conversas, falando com estranhos ou conhecidos, estes assuntos desapareciam: substituídos pelas coisas banais e quotidianas, ou pela política. Mas pouco a pouco, enquanto o ambiente escurecia com a proximidade do inverno, e a necessidade de colocar novas e mais temíveis máscaras surgia, as bocas torciam-se em risos despropositados, e as palavras perdiam os seus sentidos imediatos para se sobreporem a indicações precisas e coincidentes na direção de uma definitiva queda.

Não vos volteis para o abismo, ó poetas. O brilho apa-

ga-se na palma das mãos, e o génio não exerce o seu poderoso fascínio sobre as multidões amortecidas. Por que regressais ao vazio, ao refúgio em nada? Acaso não são estes os dias da exaltação e do medo? Dizem-me que de nada serve o perdido gesto pelo fogo... mas — e a vida artificial do olhar? Os relâmpagos da pulsação? A sangrenta epopeia das reticências?

ANEXO Q – “Atento aos Movimentos da Natureza” (IA, 1974, p. 38-39). Voltar à página 64:

21. ATENTO AOS MOVIMENTOS DA NATUREZA

Nunca se soube por que voltou tão cedo, ou ainda porque trazia um gato enorme cujos olhos vermelhos continham brilhos terríveis. Fechava-se horas seguidas na biblioteca, entre livros antiquíssimos e pergaminhos, e ao fim da tarde olhava para o mar. Ainda hoje, muito tempo depois desse outono, há gente que se lembra da tempestade. Foi no fim de setembro. Durante todo o dia as nuvens acumularam-se na atmosfera, cobrindo todo o mar e o horizonte. Começou a chover pouco antes do crepúsculo, e quem tivesse estado atento aos movimentos da natureza teria notado a insólita agitação dos cães e das aves, as quais voavam desordenadamente entre os telhados e as cúpulas da aldeia.

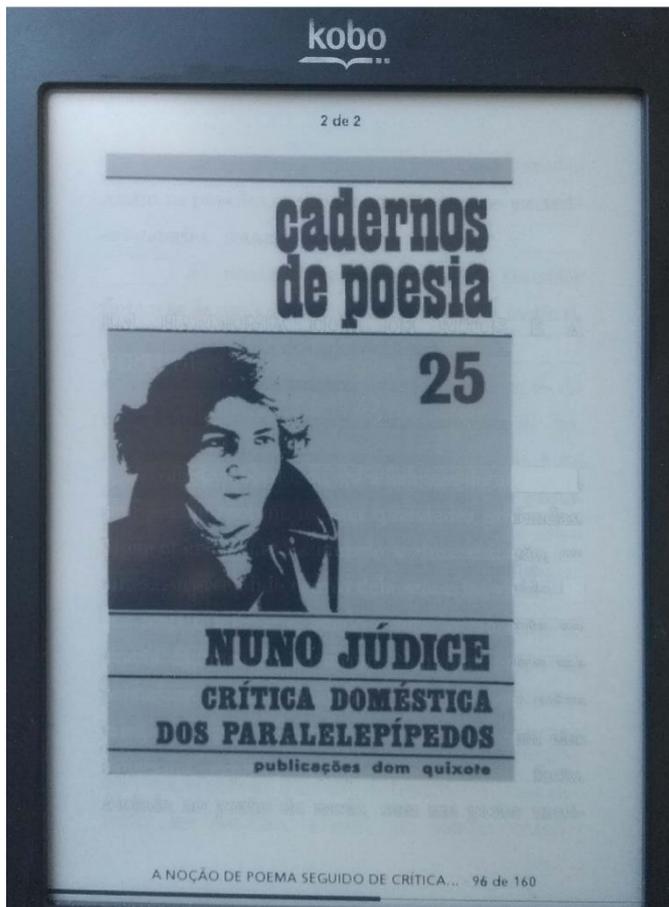
No dia seguinte só um vento cortante lembrava o que sucedera durante a noite. O mar eriçava-se em cristas branquíssimas e ameaçadoras, e ouvia-se o seu rugido doente trazido pelo vento. A notícia correu rapidamente pelos campos e casas da região. Alguém, um velho pescador, ao que parece, avistara uma figura ancestral sobre os rochedos, imóvel apesar da violência dos elementos. Lembro-me que as mais estranhas suposições me atonmentaram o espírito, então, e resolvi passar a noite nas falésias, procurando confirmar as teorias que tão pacientemente eu me dedicara a redigir. O céu manteve-se puríssimo e gelado, e a lua surgiu invulgarmente cheia e com fios sangrentos cujo sentido não me foi difícil pressentir.

Observei durante o resto do mês uma intensa agitação na aldeia. Pensavam em destruir a torre e em expulsar o seu habitante, um louco que se fazia passar por profeta, devido aos gritos terríveis que se ouviam, à noite, e a estranhos relâmpagos que iluminavam o litoral por

vezes. O medo, porém, impediu-os de levar a cabo tal decisão e fui eu quem, sob o impulso de uma força desconhecida, me dirigi um dia à torre.

Tinha o rosto excessivamente branco e as mãos destruídas por terríveis experiências. Fez-me entrar para uma extensa biblioteca, composta por grande número de livros, alguns dos quais escritos em caracteres desconhecidos, e outros tratando de assuntos proibidos e seculares. Hoje, sou eu o habitante da torre, e a obra milenar aproxima-se do fim. Não sei ao certo o que me leva a escrever isto. Talvez permaneçam em mim restos da antiga humanidade, ou traços de uma piedade intensa que outrora senti pelos meus semelhantes. O que é certo é que pouco tempo me resta. Amanhã, ou no dia seguinte, ou no próximo ano, partirei. Aqueles que souberem então ler, ver-se-ão perante múltiplos e contraditórios sinais. Não os invejo.

ANEXO R – “Fundamento da Invectiva” (CDP, 2015, [s.p.]). Voltar à página 66, nota de rodapé 11:



Digitalizado com CamScanner

FUNDAMENTO DA INVECTIVA

Descubro, nas interjeições febris de mulheres
amadas, as paisagens
belgas. A prosaica antecâmara dos lamentos, Annie
Playden, ó Desconhecida,
sicómoros crepusculares, Transcendência!

Conduzido à prisão, sob um vago pretexto, H. P.
compôs uma lógica
de contrastes. Invocando o Egipto, o negro vale onde
tudo parece efêmero, descreveu
ainda a cidade estreita, cujos habitantes adoram

FUNDAMENTO DA INVECTIVA · 2 de 6

Theuth, o deus obscuro
dos escritores, inventor do número e do cálculo. Nas
páginas escritas
antes de morrer, como se a singular imagem
maternal o obcecasse, inventou
um segundo nascimento, as margens do Ródano,
coxas contemporâneas
de um ventre alongado, imagens sagradas da
permanência divina, terror ordenado
na natureza das coisas. Em parte o sul, a
experiência
posterior, fragmentos da voracidade antiga, lugar
da diferença; depois a ordem, o conflito, a continui-
dade, a ruína. Conheceu
a cidade estreita de Minieh como o marco estável de
um mundo
em demolição. A sua rigorosa mitologia, fundada na
religião
antiga, permitiu-lhe destruir as vastas construções

A NOÇÃO DE POEMA SEGUIDO DE CRITIC... · 102 de 160

da superstição
e da cultura. Vagueando nas necrópoles e nas orlas
inacessíveis dos poços,
veio a descobrir uma presença confusa. Os prazeres
apodrecidos,
a imagem dissoluta dos odores tumulares, as pulsões
futuras da destruição
e da loucura, eis as pedras fundamentais do seu
sistema. Vagabundo
equivoco da escrita, acreditava que o espírito da
Pirâmide, nas suas aparições
terrenas, tomava a forma de uma mulher nua e
sorridente. Um outro poeta, falando
da imagem velada de Saïs, conciliou o mistério com
a vontade de clarificação
que preside ao discurso. Afirmou ele que não basta
situar a loucura no horizonte
do desejo amoroso, nem evocar os limiares
temporais de uma lenda, mas antes fundir

razão e des-razão na subjectividade visionária do poema. Esta teoria da composição deu origem às múltiplas profecias e livros do destino que então surgiram. Os poetas enlouquecidos obstinaram-se na suspeita coerência do presságio. Muitos deles, ornamentando os seus trabalhos com magníficas concepções, sobreviveram ao agnosticismo das épocas; outros, permanecem ainda hoje incompreendidos ou até desconhecidos; e enquanto o saber se degrada, eu os lembro, interpretando na exaltação as cenas lúbricas e as regras perceptivas das suas obras, rostos soberanos de uma geração lúdica, embora preocupada com o sentimento, com a exactidão da forma, com a dissimulação dos raciocínios e das evidências.

Nas oscilações privilegiadas da loucura vim a fundar

as minhas teorias. Recusando as concepções habituais, lembrando a cada instante os olhares loucos dos personagens egípcios de Annie Playden, vim a compor um método atormentado de compreensão. A memória e a complexidade do espírito, acentuando a intro- versão do estilo, obrigaram-me a formular um sistema gótico de diversidade, uma organização circular da aparência, uma representação iluminada da metamorfose. Ressuscitando o Mito, interpretando a autenticidade da negação, recusando as normas cegas da circunstância, submeti-me o Tempo, afirmando os implícitos desejos do poema – frágeis imagens, o medo efêmero, metáforas interditas, descrença.

Que importa, pois, o atribulado recolhimento da
 esta contemplação? O meu olhar demora-se
 na efémera imagem da Eternidade. Vivo o tempo
 via previsível da nostalgia. Não me ouvem.

Loucos! Transformaram numa primavera exangue a
 a verdade solar do sonho. Hão-de
 lamentá-lo. Burgueses -- eu vos avisei!...

ANEXO S – “A Praia de Tourgeville” (NP, 1972, p. 27-29). Voltar à página 90:

A PRAIA DE TOURGEVILLE

«BOUDIN, Eugène — Pintor do ar livre, do céu e do mar, foi o primeiro a procurar fixar os aspectos de constante transformação da natureza.»

Neste óleo sobre tela, assinado em baixo, à esquerda,
parece-me ver o excessivo amor com que, alguns dias,
o horizonte inteiro e as nuvens, como se chovesse, como
sob o peso da humidade, atraísse as suas próprias
[olho
[se o rosto,
[lágrimas.

Na orla do mar, manchas negras e nítidas, um grupo de
[mulheres
contempla, em silêncio, em religiosa veneração, a espuma
[embranquecida
das ondas que rebentam. Não longe de terra, e até à linha
[das falésias,
a leve impressão do voo de gaivotas, aves marinhas,
[sombras velozes sobre
o branco escurecido das velas. E o mar, forma enevoadada
[no cinzento
pleno do amanhecer de inverno, atmosferiza em vago e dor
[o conjunto,

desenho, recusa o designio e a estética, interessa-se, com
[sábio
misticismo, pela melancolia e pela tristeza, pela fúria
[tranquila
da composição, pelo estudo da alma e da paisagem, pela
[descoberta
da sombra e da cor, pelo movimento da realidade, pela
[pura alusão.

Por fim, a própria parede se identifica com o horizonte:
para onde me dirijo, de certo modo sem a esperança
num próximo regresso.

5

57