

APONTAMENTOS PARA UMA POÉTICA QUEER: UMA LEITURA DA POESIA DE LUÍS MIGUEL NAVA

POINTS FOR A QUEER POETICS: A READING OF LUIS MIGUEL NAVA'S POETRY

SINEI FERREIRA SALES*

RESUMO: Neste artigo, objetivamos ler sete poemas de Luís Miguel Nava – “Ars poética”, “Ars erotica”, “Paixão”, “O último reduto” “O mar”, “Ao mínimo clarão” e “Através da nudez” –, contidos na reunião da obra poética naviana, publicada em 2002, pela editora Dom Quixote, com o título de *Poesia completa*. Em nossas leituras, empregaremos pressupostos da Teoria Queer, aliada aos Estudos Literários, a fim de mostrar como o corpo, não apenas o do poeta, mas também o corpo do poema, é plataforma de novas subjetividades, que convidam o leitor a experimentar uma trajetória sensorial que explora vias pouco usuais de prazer, para além do tato e da visão, desentranhando dos corpos em interação, o gozo da leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Luís Miguel Nava, poesia, literatura portuguesa, teoria queer, cânone.

ABSTRACT: In this article, our purpose is to read seven of Luis Miguel Nava's poems - “Ars poética”, “Ars erotica”, “Paixão”, “O último reduto” “O mar”, “Ao mínimo clarão” and “Através da nudez” – part of the author's work collection published by Dom Quixote, 2002, with the title “Poesia Completa”. In our readings, we will employ aspects of Queer Theory, aligned to Literary Studies, in order to demonstrate how the body, not only of the poet but also the poem's itself, serve as platform for the emergence of new subjectivities which invites the reader to experience a sensorial trajectory that explores unusual forms of pleasure, beyond touch and vision, uncovering the bodies in interaction as part of the enjoyment of reading.

KEYWORDS: Luís Miguel Nava, poetry, portuguese literature, queer theory, canon.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH / USP).

Introdução

A escolha da poesia de Luís Miguel Nava para defendermos e apontarmos caminhos para uma leitura queer de objetos e figuras já incorporadas ao cânone das literaturas de Língua Portuguesa se deu em razão dela ter sido uma das mais promissoras vozes da poesia portuguesa contemporânea.

A violência que a ordem dos discursos imputou à dimensão homoerótica de seu fazer poético, alocando-a em um não-lugar, de certa forma foi o que lhe ceifou a vida. No ano corrente, completam-se vinte e dois anos do brutal assassinato do poeta português cujos restos mortais foram encontrados violentados e violados, certamente, por motivação passional e homofóbica, em um apartamento em Bruxelas, onde, à época, trabalhava como leitor de língua portuguesa. Contabilizava, então, 38 anos. Mas, nesse meio tempo, desenvolveu um sólido trabalho nos campos da arte, da crítica e da docência. Publicou oito livros de poemas, três de crítica e foi leitor de português em algumas universidades europeias, ensinando língua e a literatura.

Sua produção estética chamou de pronto a atenção da crítica especializada em razão da potência das imagens e da linguagem concisa, que denotava um lirismo ímpar na poesia portuguesa. Ele conseguiu alinhar em sua estética não só alguns *topoi* da lírica portuguesa, como o mar, mas também trouxe para sua obra o melhor da produção estética e filosófica francesa da modernidade, destacando-se os diálogos constantes com Rimbaud, Verlaine e as teorias pós-estruturalistas de Barthes e seus contemporâneos. No entanto, essa crítica acabou lendo apenas *en passant* os rapazes entranhados na subjetividade do eu que se enunciava nos poemas de Nava.

Por esse motivo, recorreremos aos pressupostos da Teoria Queer para a leitura dos poemas “Ars poética”, “Ars erotica”, “Paixão”, “O último reduto” “O mar”, “Ao mínimo clarão” e “Através da nudez”, contidos na reunião da obra poética naviana, publicada em 2002, pela editora Dom Quixote, sob o título de *Poesia completa*.

Agora, o que constitui o queer, ou melhor, a Teoria Queer?

A chamada teoria queer nasceu nos EUA, em fins da década de 1980, como uma crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero. O diferencial dessa teoria foi trazer para o centro das discussões disciplinas que normalmente não se detinham nas análises sociais, como a Filosofia e a Crítica Literária,

para pensar as dinâmicas da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais (MISLKOCI, 2009).

O batismo de tal teoria se deve a Teresa de Lauretis, em 1990, que para diferenciá-la dos Estudos gays e lésbicos e a tendência assimilacionista dos jogos identitários, problematizou os regimes normalizadores de sexo e gênero. Nesse sentido, a principal crítica feita pela Teoria queer foi à concepção cartesiana de sujeito como base de toda a epistemologia das ciências ditas humanas e sociais, pondo em xeque, então, as noções clássicas de sujeito, identidade, identificação.

Por lançar mão de tal teoria é que pudemos questionar a recepção crítica da obra de Nava, sobretudo no que diz respeito à presença do desejo homoerótico em sua produção. Investigando a história da homossexualidade em Portugal, constatamos que na revisão do Código Penal português de 1896, foram incluídos dois artigos que previam punições severas “aos sujeitos que se entregassem habitualmente à prática dos vícios contra a natureza”.

Foi apenas em 1982 que houve uma revisão desses artigos, muitos anos depois de todos os movimentos de reivindicação dos direitos à diferença. Ainda assim, a crítica literária permaneceu em seu confortável lugar de poder, escolhendo posições de leitura que, quando não ignoravam o desejo homoerótico, apenas faziam menção ao desejo, sem necessariamente dar-lhe o devido lugar na produção estética naviana.

Outro estranhamento ao lidar com a fortuna crítica sobre a obra de Nava se deu quando nos deparamos com as leituras feitas por brasileiros. Aqui, mesmo sem um código penal tão rígido, até bem recentemente, insistiu-se na tópica do “apenas uma escolha de leitura” para justificar o apagamento da dimensão homoerótica da poesia de Nava.

Diante dessas abordagens críticas da obra de Nava, tanto no Brasil, quanto em Portugal, propusemo-nos a fazer uma leitura queer, ou seja, uma leitura diferente da que vinham praticando em ambos os países e também uma leitura queer que buscasse pensar como as dinâmicas de gênero e de sexo organizaram o fazer literário de Nava, em correlação de forças com a dinâmica social no contexto de produção de sua obra.

É consensual entre a crítica naviana a ideia de que a poética do português decorre do que há de mais profundo no sujeito, sobretudo, arrancada de suas entranhas e vísceras. Ele que, à maneira do fauno Mársias, aprendeu uma lírica que aparentemente deforma os corpos, mostrando não necessariamente o belo,

mas aquilo que o Belo faz aos corpos. É o desejo pelo visceral, pelas entranhas por aquilo que o sujeito tem de mais profundo e é expresso por seus sentidos.

A vantagem dessa lírica é que ela se aproxima muito mais de uma Arte Erótica que de uma Ciência do Sexo. De modo que os corpos ganham sentido apenas na interação entre os sujeitos, e os desejos são iluminados a partir daquilo que se toca, mostrando o inverso e o reverso dos ordenamentos.

Não é à toa que a arte poética de Nava, explicitada num de seus poemas, vem após a arte erótica. As operações que se processam entre uma e outra não se dão pela falta, se não pela completude de elementos desviantes e que deformam corpos e desejos de acordo com a cultura ocidental do sexo, do desejo e do gênero.

A idealização do Amor, tão cara à poesia portuguesa, é desconstruída por dentro e de uma forma um tanto original. Nava não apenas rompe com o ordenamento da idealização do Amor e do objeto amoroso, como insere seu objeto no Masculino, todos eles viris, másculos, sem abrir mão de sua enunciação também no masculino, sem as máscaras da figuração feminina.

Assim, apresentamos uma proposta de leitura queer dos poemas do português, evidenciando como a dimensão (homo)erótica não é apenas uma opção de leitura, mas uma das mais significativas, já que as franjas textuais se friccionam aos limites dos corpos presentes nos poemas, denotando toda a potência criativa do poeta português.

Uma poética que nasce do corpo

“A Escrita é a mão, portanto, é o corpo”.

Roland Barthes

Penetrar os espaços recônditos da poesia de Luís Nava é prostrar-se no limiar entre o visível e o enunciável, tensão que abre a linguagem e liberta as palavras e as coisas da mera referencialidade e do compromisso em ser representação do mundo. Nesta erótopoética, as imagens aparecem como formas de luminosidade que duram no tempo e no lastro de um relâmpago, se abrem e se apresentam

no limiar da incidência da luz. Pode se afirmar, também, que esta é uma poética que nasce do corpo, haja vista a disposição gráfica dos poemas “Ars erótica” e “Ars poetica”, ambos de *Películas* (1979). Da leitura erótica, o encadeamento dos elementos amor – corpo (fragmento e abjeto) – poema reforça a ideia de uma escrita que surge da materialidade corpórea:

Ars erótica

Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas

(NAVA, 2002, p. 43)

Como se percebe, a sintaxe marca a posição bem definida dos três conjuntos essenciais à escritura de Nava: *eros*, *physis* e *poiesis*; elementos encadeados por justaposição e com lugares marcados na sequência do poema. As cesuras mais evidentes separam *eros* (amor) e *physis* (mãos e intestinos) da materialidade da *poiesis* (folhas [do poema]). Uma estratificação que limita o enunciável e o visível, mas que denota de forma bastante clara quais os fins do Amor.

O poema traz uma estrutura sintagmática que coloca folhas e intestinos na mesma posição sintática, ainda que não cumpram a mesma função no sintagma, vêm no fim das sentenças. Na prática, trata-se do Amor na/pela escrita, sendo mão a tarefa do poeta e intestinos o produto, sua produção, deglutição, resultado. Ver o poema faz com que as folhas sejam também resultado de descarte.

A tópica da idealização do Amor, tão cara a tradição lírica portuguesa, é desmontada. O amor acontece no plano físico do contato entre sujeito e o objeto de desejo, vem da fricção entre sujeito e linguagem. Na leitura desse poema, o prazer parece surgir do voyeurismo que compartilhamos com o sujeito do poema, mas também da materialidade, do contato físico com o livro e os poemas, ou seja, do próprio ato de deitar folhas.

Isso pode ser evidenciado pela plurissignificação que “onde” adquire no contexto, e na relação anafórica que estabelece, referindo-se tanto ao amor, quanto ao corpo que se realizam no poema. A desestratificação operada pelo sujeito na erótica se vale das práticas recorrentes que tornaram todos os indivíduos sujeitos falantes. Nesse sentido, ele enuncia seu amor, sua forma de amar. Apropriase de uma estrutura que lhe antecede e a transforma: “Eu amo assim:”.

Ao declarar o que ama e a forma que ama, rompe as estruturas de interdição que limitava a enunciação dos amores desviantes, ou poderíamos dizer que ele

se apropria de estruturas que o antecedem, apropria-se delas e as transforma por dentro?

Fato é que, conforme Foucault e seus contemporâneos nos legaram, cada época tenta dizer tudo o que pode, em função dos regimes discursivos. Consequência disso é que depois das décadas de 1960 e 1970, após as experiências de desumanização propiciadas pelas grandes guerras, discursar sobre paz e amor estava na moda. No entanto, a fala à exaustão desses elementos os esvaziou, inserindo-os na desordem dos discursos.

É curioso que o sujeito do poema se empodere ao tomar para si a palavra, enunciando-se, para dizer como ele ama. Marca esse lugar particular na presença do pronome do caso reto e na flexão do verbo na primeira pessoa do singular, seguidos pelo advérbio de modo, que denota a particularidade desse ato erótico. “Com as mãos” e “os intestinos” caracterizam modo como o sujeito ama, maneira particular que sugere tanto a escritura e/ ou *fist fucking* como princípio ativo/passivo à prática anal.

Nesse caso, ao aludir a uma forma de amar considerada abjeta, produzem-se mais do que ecos à herança invisível (INÁCIO, 2013) de Fernando Pessoa – Álvaro de Campos em:

Ser o [seu] meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
 Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas p'los piratas!
 Ser o meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles!
 E sentir tudo isso – todas estas coisas de uma só vez – pela espinha! [...] (PESSOA, 1977, p. 325)

Na leitura crítica que realiza sobre a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, Nava parece aludir à erotização do pensamento tão admirada e almejada por ele, mas que não é o suficiente para sua escrita. É como se seguisse as lições de Roland Barthes, para quem corpo e escritura se interpenetram: “o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fonotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (BARTHES, 2013, p. 24).

Ao lermos a obra do poeta português, percebemos que o prazer recortado pelo erotismo vem da ruptura com os ordenamentos linguísticos, culturais e se-

xuais. Octávio Paz, ao pensar o erotismo, sugere uma dicotomia que coloca o erótico em lado oposto à sexualidade, sendo esta uma produção cultural, enquanto aquela, resultado da natureza: “los actos eróticos son instintivos; al realizarlos se cumple como naturaleza” (PAZ, 1994, p.17).

Nessa perspectiva de análise, podemos estender a argumentação e pensar os limites entre o erotismo e a sexualidade, recortados pelas culturas de língua portuguesa. Dicotomia que se encontra no bojo das discussões que visam limitar a ideia de civilização e barbárie, tão caras ao ocidente, que produz no ordenamento de gênero o continuum entre sexo-gênero-desejo.

No estabelecimento dessa ordem que se acreditou natural, o macho requeria uma expressão do masculino (virilidade e postura agonística) e o desejo voltado para as mulheres e, ao contrário, a fêmea, de expressão feminina (delicadeza, sentimentalismo e devoção ao cuidar), deveria desejar apenas homens. Em decorrência desse ordenamento dito natural, surge uma “legislação” bastante rígida sobre como devem ser conduzidas as práticas amorosas.

Foucault explora a maneira como essas relações ditas naturais são resultado de um amplo espectro de socialização, marcados pela história da sexualidade no ocidente. O filósofo francês analisa essa regulação das relações eróticas entre os sujeitos em *História da sexualidade II: os usos dos prazeres* (1984), a partir do exame da história da ética e da ascética como formas de subjetivação moral e das práticas de si, em *História da sexualidade III: o cuidado de si* (1985).

Da análise desses processos de subjetivação que condicionam os regimes discursivos sobre o sexo, Foucault demonstra que nem o corpo é tão natural como se imaginava, quanto menos o sexo e a sexualidade, que lhe possibilitam as críticas contemporâneas ao enquadramento da vida como fim político.

Nos versos do poema, quando o eu de “Ars poetica” declara que ama com as mãos e os intestinos, evoca-se uma rede de interditos condicionadas pelo desejo homossexual e pelo emprego das mãos como objeto de prazer. Observando a regência do verbo amar, temos: quem ama, ama algo e nunca usando algo como meio ou instrumento. Logo, o verso na ordem direta é “Amo os intestinos com as mãos”, ocupando na cadeia uma função inusitada de adjunto adverbial, ou seja, elemento que modifica o verbo e que ao mesmo tempo suspende a proposição platônica feita em *Timeu* (PLATÃO, 1977)

Por conseguinte, toda afecção que provoca em alguém uma dessas perturbações deve ser chamada doença, sendo forçoso reconhecer que os prazeres excessivos e as dores fortes são as mais graves doenças da alma. ... Contudo, quando a semente se acumula em excesso na medula, a ponto de transbordar, à maneira de uma árvore carregada de frutos, então seus desejos e suas consequências lhes ensinam, em cada ocasião, não apenas prazeres como também sofrimentos em grande cópia, e muito embora se comporte como um louco quase toda a vida, por causa das dores e dos prazeres excessivos, vindo a adoecer e embotar-se-lhe a alma por causa do corpo, ninguém o considera doente, mas vicioso por própria deliberação. (PLATÃO, 1977, passo 73b)

Em relação a essa inversão proposta por Nava em sua arte erótica, Eliane Robert Moraes chama a atenção para as reflexões empreendidas por Bataille sobre a polarização entre elementos altos e baixos na composição da figura humana (MORAES, 2012). Para o pensador francês, a parte mais humana do corpo do homem é o dedão do pé, por ser o elemento que nos distingue, como espécie, dos macacos. Mesmo assim, os dedos dos pés e os próprios pés ocupam um lugar rebaixado na tradição da cultura ocidental em oposição aos membros superiores, sendo as mãos, historicamente, elevadas ao patamar superior de órgãos que possibilitaram ao homem desenvolver sua cultura.

Essa superioridade, no entanto, é desprezada pelos artistas adeptos ao surrealismo. De forma que a associação que se faz, prontamente, entre mãos e trabalho é ressignificada por artistas como Rimbaud, Breton e Buñuel. Para eles, as mãos passam a ocupar o universo erótico, abrindo a possibilidade de novos espaços de criação. No entanto, esses espaços deixam de ser reconhecidos como nobres/elevados. O que dizer então dos intestinos? Ou então, o que dizer de um sujeito que se enuncia no poema e articula sua forma de amar à presença das mãos e que já não servem mais somente ao trabalho, mas para dar prazer? Além disso, o que dizer dos intestinos que não servem apenas para despender os dejetos/abjetos de um corpo e passam a ocupar um espaço “nobre” nesse erotismo?

Retomando ainda algumas ideias de Platão acerca de Eros, podemos perceber como Luís Miguel Nava se fia nos excessos condenados pela prática que se cristalizou no ocidente. Na teoria platônica, distinguem-se dois tipos de desejos: o desejo do prazer (instintivo e estranho à razão) e o desejo ao que é melhor (resultado da reflexão). A escolha feita por Nava e que irrompe em sua poesia

é pela parte mais avassaladora, a que traz consigo o amor sem domínio-de-si, entregue à paixão. Não há uma sequer um poema dedicado ao “Amor”, mas há, sim para a paixão.

Paixão

Ficávamos no quarto até anoitecer, ao conseguirmos
sitar num mesmo poema o coração e a pele quase
podíamos
erguer entre eles uma parede e abrir
depois caminho à água.

Quem pelo seu sorriso então se aventurasse achar-se-ia
de súbito em profundas minas, a memória
das suas mais longínquas galerias
extraí daquilo de que é feito o coração.

Ficávamos no quarto, onde por vezes
o mar vinha irromper. É sem dúvida em dias de maior
paixão que pelo coração se chega à pele.
Não há então entre eles nenhum desnível.
(NAVA, 2002, p.124)

A reciprocidade da relação entre amado e amante, infere na visão da imagem da verdade – do primeiro sobre o segundo – e da beleza, sendo ela mesma a ideia que resplandece entre todas as outras. Ele vê no que realmente ama a verdade do ser. Não é, portanto, o amor que segue quem ama, e sim quem ama é que “extra-ilumina” o verdadeiro ser do amado. Afirma, ainda, que não existe só um tipo de Mania – espécie de exaltação; delírio; possessão divina; excitação exagerada que toma os homens, fazendo-os capazes de realizar ações excepcionais.

Em entrevista concedida ao Jornal de Notícias, em 1990, por ocasião do lançamento de seu livro *O céu sob as entranhas*, o poeta português discutiu o estranhamento que ocasionou na crítica especializada e no grande público a subversão do lugar da preposição, das entranhas e do lugar do corpo. Segundo Nava:

“Aqui o céu já não está por cima, mas por baixo ou, se se preferir, por dentro das entranhas. Assiste-se, portanto, a uma alteração das relações espaciais, tal como é costume concebermo-las” (RELÂMPAGO, 1997).

Com essa inversão que desloca o corpo de sua representação lugar-comum, possibilita-se uma existência para além de repressões e insensibilidades impostas pela cultura, pois, como aponta Tucherman, ele, na modernidade, foi o meio para o desenvolvimento da pedagogia e de poderes (TUCHERMAN, 1999, p. 39). Pedagogia que deve ser entendida no sentido do controle das emoções e sentimentos; enquanto o poder, no sentido de investimentos sobre o corpo como máquina produtiva.

Esse processo pode ser vislumbrado na argumentação de Beatriz Preciado, para quem a colonização do ânus resultou em práticas de dominação de uma masculinidade hegemônica (PRECIADO, 2009). Nava, ao introduzir a figura dos intestinos em sua arte erótica como complemento do amor, recoloca a erótica na ordem da qual sempre fizera parte (FOUCAULT, 1984 e 1985). No entanto, como afirma Preciado, “en el hombre heterosexual, el ano, entendido únicamente como orificio excretor, no es un órgano. Es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidade” (PRECIADO, 2009, p.136).

A autora de *El Manifiesto Contrasexual* (PRECIADO, 2009), na continuidade de sua argumentação, aponta ainda para o fato de que a superioridade que a masculinidade hegemônica reivindica para si, tanto na hierarquização da sociedade, quanto na de gênero, instaurou-se não por causa das construções biológicas dos corpos de homens e mulheres, mas pela construção cultural que interdito o ânus.

O continuum estabelecido entre homens, que sustentaram sua hegemonia sobre a castração anal, abriu margem para centrar o foco no falo como o ordenador da sociedade, excluindo das decisões aqueles cujo ânus permanecesse exposto. Inclusos neste rol, encontram-se as mulheres em razão de sua dupla cavidade, os gays e aqueles outros que não se submeteram às expectativas de comportamento determinadas pela representação de gênero, em associação aos ideais de masculinidade.

A poética de Nava, que surge do corpo, penetra os espaços mais recônditos do corpo, desconstruindo as hierarquias de sexo e gênero. Quando lemos os poemas de o *Céu Sob as entranhas*, em especial o “Último reduto”, notamos

o engenho na construção do poema que se pauta pelos sentidos e não pelas interpretações. A agudeza na construção imagens que se espriam na página do poema, levam-nos a experimentá-lo a senti-los com as nossas próprias peles, de modo visceral. Lembra-nos assim, a célebre frase de Paul Valéry, para quem “o mais profundo é a pele” (VALÉRY, *apud* DELEUZE, 2013, p.114).

O último reduto

Naquilo a que chamamos eu há sempre um espaço inoculado, onde parece alimentar-se um mecanismo que de dentro de nós próprios se apostasse em escorraçar-nos, repelir-nos, algo cuja natureza nos é estranha e que não raro ocupa toda a nossa identidade. Vamos assim sendo confinados a um domínio que se exaure, a um território em progressiva retração, que em breve se limita às mãos, inevitavelmente, concentramos então tudo o que nos resta. Na pele é um modo de dizer: na roupa, nos adornos. São os brincos, as pulseiras, os anéis o que por vezes nos sustém, o que garante a nossa integridade, o último reduto rechaça e de que a pele, a plataforma a que, alarmados, então nos agarramos, é igualmente o carburante, numa duplicidade idêntica à de um livro cujas páginas entrassem e saíssem do espírito de quem o escrevesse.
(NAVA, 2002, p.171)

Esse corpo que se inscreve no poema nos leva a pensar com Deleuze, para quem o corpo é “uma reflexão e o ato da linguagem que fabrica um corpo para o espírito, o ato pelo qual a linguagem assim se ultrapassa a si mesma, refletindo um corpo” (DELEUZE, 2009, p.290). As significações e os adornos são dados a posteriori. Como a superfície do poema sugere, aquilo que acreditamos ser a pele são os adornos: “inevitavelmente, concentramos então tudo o que nos resta. / Na pele é um modo de dizer: na roupa, nos adornos” (NAVA, 2002, p.171).

A pele de fato é semelhante às páginas de um livro, pois são elas superfícies de inscrição que possibilitam zonas de visibilidades. Nesse sentindo, a poética de Nava se apresenta como uma superfície que apresenta o não-oculto. Adiante,

buscaremos mostrar como os relâmpagos iluminam uma nova forma de tratar a tópica amorosa na literatura portuguesa.

Entre mar e relâmpago

Como afirma Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, “a linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 2013, p. 99). Não é à toa que, na arte erótica naviana, as imagens que criam o desejo estão direcionadas pelo processo metonímico, enquanto que a construção corpo-de-desejo na “Arte poética” opera pelas vias das imagens metafóricas. A substituição proporcionada pelas imagens constrói o real, produzem afetos, e a linguagem fala da própria linguagem:

Ars poetica

O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.

(NAVA, 2002, p. 44).

Este poema, que poderia ser definido como um verso-aforismo, questiona de pronto o *status* do poético, do ordenamento dos gêneros literários e do próprio fazer poético. Manoel Said Ali, por exemplo, ao definir os limites do verso, afirma que:

Linhas excessivamente curtas, de uma, duas sílabas, quer dizer, monossílabo ou dissílabo, sem acentuação final, aparecem às vezes com o valor de eco, refrão, etc. no fim e no meio de outras mais longas constitutivas da estrofe. *Tais elementos secundários são imprestáveis para por si só, formar poemas.*¹ O verso propriamente dito começa com o trissílabo (ALI, 2006, p. 49).

Numa clara postura normativa/prescritiva, o grande mestre Said Ali, não apenas desconsidera a inventividade do fazer poético, como se pauta pela questão de um gosto estético particular e que definiria toda a verdade da poesia. Nava,

¹ Grifos nossos.

por sua vez, mais do que a verdade da poesia enformada nos limites da estética, compõe o poema que encerra a criação. Isto é, nas dobras do poema que limitam o enunciável e o visível, restam as cintilações por onde o relâmpago vai penetrando e revelando o processo criativo do poeta.

Em um único verso, sintetiza a herança da história de sua língua e de sua cultura: são dez sílabas poéticas que transcendem às prescrições normativas e colocam em cena a tradição e a ruptura. Quanto ao excesso de subjetividade ou a presença marcada do eu – que seria outra condição para a existência do discurso lírico –, Nava parece ensinar a lição de que um poema se faz com imagens e com a presentificação delas no tempo eterno da “agoridade” (PAZ, 1972).

Essa atitude questionadora da instituição literatura, surge com a modernidade e a entrada em cena do poeta-crítico. Os limites de forma e conteúdo são questionados e levados ao paroxismo, tal qual o realizado pelo poeta português que, em sua inventividade, transgride a prescrição e cria um objeto único cuja verdade reside nele mesmo. Como afirma Octávio Paz, “cada poema es un objeto único, creado por una “técnica” que muere en el momento mismo de la creación. La llamada ‘técnica poética’ no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador” (PAZ, 2011, p.17).

A técnica poética que estudamos aqui rompe com uma apriorística que determinaria o que é poesia e o que não é, liberta a linguagem e projeta-a ao infinito.² Concordamos, nesse sentido, não somente com Octavio Paz, mas com outros pensadores da Literatura que vem à esteira de Walter Benjamin, para os quais a operação estético-poética é contrária à manipulação técnica da linguagem; visto que ela se volta sobre si para criar objetos de linguagem, cuja realidade, cores e formas existem apenas naquele espaço, com a duração limitada pela enunciação.

Encontramos, nesses espaços, as linhas de fuga dos ordenamentos, a que Deleuze e Guattari chamam de agenciamentos (2011), e que Foucault chama de dispositivos, ou seja, uma busca de passar ao largo do fascismo da língua que produz sujeitos falantes; instaura a ordem dos discursos; interdita os que afetam

² Seria a libertação da linguagem das tecnologias que se investe sobre a vida. Nesse sentido, seria a experiência dos limites da linguagem em sua proximidade com a morte, o que escrever para não morrer, mostrando, assim, o fora da linguagem engendrada pelos discursos de poder.

diretamente a vida das massas, sobretudo sexo e política, determinando, dessa forma, os lugares marcados, a serem ocupados por esses indivíduos.

Diante disso, acreditamos que a literatura e a linguagem literária deveriam atuar numa perspectiva performativa, mais que na assertividade própria do regime que se instaurou no ocidente, agindo de forma distinta sobre o real, de modo não apriorístico e essencializante, mas, criativo, artístico e estético, aberto às possibilidades que o gênio artístico individual e coletivo fariam sobre a linguagem, o real e os corpos conformados por essa estrutura. No entanto, como o ideal não ocorre, é na arte que encontramos esse espaço “outro” que, liberto dos ordenamentos, “performa” sua verdade.

“O mar, no seu lugar pôr um relâmpago”. De volta ao poema, podemos observar que há dois pólos bem caracterizados. Um receptivo, marcado pelo mar; outro ativo, assinalado pelo relâmpago. O mar é mais do que passivo, pois ele não apenas recebe a ação, como afeta. Ainda que para acessá-lo seja necessário adentrá-lo, senti-lo, ser afetado, isso só é possível pela pele e pela visão.

Nesse pólo receptivo, há o mar como imagem e objeto de discurso, recuperando a história subterrânea da literatura de língua portuguesa, a que Inácio chama de “herança invisível” e remete a outras enunciações. Nas palavras de Llansol (1985, p. 32), trazidas à baila por Inácio (2006):

o mar, a terra, a nação, a saudade, a casa, o sebastianismo, ‘paradigmas frontalmente inatacáveis’, e autores do porte de Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, totens e tabus de uma cultura e de uma literatura cuja formação dinâmica e ao mesmo tempo auto referencial cuidou criar, estabelecer e sedimentar (INÁCIO, 2006, p.12).

A inspiração dessa poética viria então do mar e dessa memória textual que a imagem traz consigo, sem origem nem fim, mas encerrada pelos espaços-limite do poema. Por outro lado, o pólo ativo da poética marcaria a ruptura, cisão que a luz do relâmpago cria ao se chocar contra a escuridão. Com o relâmpago, todos os outros sentidos são aguçados e a visibilidade condiciona aquilo que será possível de ser dito, decorrendo desse processo ainda os complexos de ações e paixões, de ações e reações. Nesses polos, encontramos a tradição e a ruptura, signos que encerram a literatura surgida na modernidade.

Entre a tradição e a ruptura, ou entre mar e relâmpago, há o poema. É nele que essas tensões se tornam visibilidade e as metamorfoses Ovidianas se fazem presente. É a partir dele que a memória do mar português e seus homens se apresentam e a máquina do mundo se permite comparar à nudez de um rapaz.

É dessa fricção entre os pólos elencados na “Arte poética” que surge o prazer do texto, consequência de um erotismo-fim-da-poética. Recorrendo a Barthes, é da intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que surge a erótica: o intervalo da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha); entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda, encena um aparecimento (BARTHES, 2013).

Campo de relâmpagos

Como pode ser percebido no poema abaixo, a visibilidade dos corpos iluminados revela-se altamente erótica. No entanto, eles excedem a nudez e o sujeito deixa-nos vê-los em toda potência:

Através da nudez

Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos
encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os
astros.

É onde o poema interioriza
a sua própria hipérbole, a paisagem.

Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles
também a deflagrarem. A manhã
espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar
dos fios deste poema
que a cosem com a paisagem.
(NAVA, 2002, p. 35).

A primeira coisa que chama a atenção da leitura do poema é o caráter dêitico do título. Se anteriormente comentamos “Onde à nudez” e agora nos debruça-

mos sobre “Através da nudez” e, como exemplo ainda, podemos nos lembrar do livro “O céu **sob** as entranhas”. Essa topografia espacial, que proporciona um tom particular à poesia de Nava, remonta aos escritos de Rimbaud. Que tom seria esse? Inclusive, ao escrever um ensaio sobre a obra do francês, Nava chama a atenção para o estranhamento que a topografia e o emprego de animais causam ao leitor.

Esse tipo de aproximação, segundo o português, instaura uma indeterminação dos limites entre ficção e realidade, traduzível no nível visual, o que no nível da narrativa ocorre com a coabitação por personagens reais e inexistentes. Essas imagens convidam o leitor, de acordo com Nava, a examinar o real que se instaura por trás delas, estabelecendo linhas de fuga em relação aos regimes discursivos.

Logo nos primeiros versos, a questão dêitica se apresenta novamente como um nó do poema. A imagem evocada em “Este garoto” estabelece ao menos três possibilidades de leituras que não se podem afirmar necessariamente excludentes. Primeiro, poderia marcar um garoto que estivesse próximo ao sujeito que se enuncia tanto fisicamente, quanto presentificados pela memória; poderia ser lido também enquanto autorreferência ao sujeito, bem como poderia representar uma referência ao poeta.

Do garoto, apenas se conhece seu caráter efêmero, tão duradouro e resistente quanto a imagem de relâmpagos a encarcerarem um touro. Ele não se metamorfoseia, como teria feito Ovídio no lugar de Nava; pelo contrário, revela-se em sua nudez. Ao sujeito que observa, interessa-lhe a paisagem, o cenário, a revelação que o corpo do outro traz. Se nos lembrarmos de Camões, em *Os Lusíadas* (Canto X)³, o episódio parece dialogar com a tradição, ao remontar aquele vivido por Vasco da Gama e Tétis, no qual, através da nudez da ninfa, o português consegue alcançar o conhecimento da máquina do mundo. Em nosso caso, o que motiva

³ Depois que a corporal necessidade/ Se satisfez do mantimento nobre,/ E na harmonia e doce suavidade/ Viram os altos feitos que descobre,/ Tétis, de graça ornada e gravidade,/ Pera que com mais alta glória dobre/ As festas deste alegre e claro dia,/ Pera o felice Gama assi dizia:// – «Faz-te mercê, barão, a Sapiência/ Suprema de, cos olhos corporais,/ Veres o que não pode a vã ciência/ Dos errados e míseros mortais./ Sigue-me firme e forte, com prudência,/ Por este monte espesso, tu cos mais.»/ Assi lhe diz e o guia por um mato/Árduo, difícil, duro a humano trato./ (LUSÍADAS, X, 75-76)

o conhecimento já não é mais o corpo feminino, mas o corpo do garoto que se apresenta apenas como imagem. Algo quase inefável.

Essa figura incerta que representa o garoto começa a desnudar sua origem na segunda estrofe. É ela o fruto da memória: o uso de “este” marca a proximidade do sujeito que se enuncia e a reminiscência da figura do garoto cujo sexo torna-se uma forma de conhecer. Há um movimento de interiorização que marca de forma evidente a incorporação do rapaz à memória do sujeito, tal qual uma paisagem que, por meio da retina, se fixa no âmago do sujeito. Os rastros na areia são a única certeza da existência real, que coloca em xeque o plano onírico e ficcional que se constrói em paralelo.

Esse movimento de captação das imagens, por meio de quadros, não necessariamente sequenciais e, em um ordenamento lógico, é a forma com que operam o olhar-máquina e a memória. Nesse campo da fotografia, salta aos olhos a escolha lexical empregada no poema. Se na primeira estrofe, observa-se um movimento de interiorização bastante flagrante, nos versos que compõem a segunda, o dado da violência é o que mais impressiona.

Além disso, no desfecho, o sujeito parece começar a conectar os elementos dessa poética, que se estabelece por meio de uma rede textual subterrânea. Nota-se, por exemplo, uma evocação primeira a Rimbaud e as suas *Iluminações*. A luz que chegam de forma enérgica no solo dessa poética é costurada à subjetividade do eu, responsável por conectá-las ao espaço discursivo onde se encontra. Poderíamos pensar num espaço da lusitanidade, que reconhece o valor de Rimbaud para a constituição da tópica do amor maldito, ou que não ousa dizer seu nome, e se estabelece nos interstícios dos discursos e das imagens que dialogam com a língua de Camões. Sendo o autor de *Rimas* o responsável por apontar a falência da masculinidade compulsória, como afirmou Inácio (2013), em *A herança invisível*.

Luís Miguel Nava leva ao cabo essa falência da masculinidade hegemônica ao subverter toda a lírica amorosa ocidental, colocando seus rapazes-relâmpagos no centro do discurso amoroso. Diferente dos paradigmáticos da Literatura Portuguesa (Camões e Pessoa), ele se vale de sua capacidade criativa para subverter os modelos estanques de representação do objeto amoroso, ou da própria representação do Amor.

No poema “Ao mínimo clarão”, de *Como alguém disse*, vemos o rapaz-rebenção saindo do mar, à semelhança do que ocorre na cena clássica do nasci-

mento de Afrodite/ Vênus, também eternizada pelos traços clássicos de Sandro Boticelli, em *O nascimento da Vênus* (1483).

Na *Teogonia*, o relato de Hesíodo mostra Urano sendo castrado por seu filho Chronos, após este ter atendido às suplicas de sua mãe, Gaia, que já não mais suportava as violações que lhe acometia Urano. Após uma ardilosa ação, Chronos livra sua mãe da submissão paterna e ainda propicia o surgimento daquela que veio a ser conhecida como a deusa do Amor. Essa cena povoou o imaginário ocidental e foi perpetuado em versos e em pinturas. No entanto, ao retomar essa cena, Luís Miguel Nava dá à superfície do poema e à pele o contato que sua língua melhor roça e extrai sentidos:

Ao mínimo clarão

Talvez seja melhor não nos voltarmos
a ver, ao mínimo clarão
das mãos a pele se desavém com a memória.
As mãos são de qualquer corpo a coroa.

Das dele já nem sequer o itinerário
sei hoje muito bem, onde o horizonte
se desata o mar agora
regressa ao coração de que faz parte.

Ainda é o mar contudo o que se vê
florir onde ele chegar. Chamando a esse
rapaz rebentação,
o céu rasga-se à volta dos seus ombros.
(NAVA, 2002, p.88)

Como se percebe, o poema ilumina as zonas recônditas do desejo. Nos três quartetos, a memória é quem evoca a imagem do rapaz que se presentifica no drama da ausência. Na hesitação do sujeito em tê-lo novamente acessível ao toque, ao contato íntimo propiciado pelas mãos ávidas por descobrir o corpo do outro, ao sujeito apenas lhe resta ceder à potência de seu objeto de desejo, cuja pele se abre, tal qual o coração que sente a ausência, mas ainda pulsa e faz o

desejo vir-a-ser visceral. Da hesitação inicial, como se fossem pequenas ondas, a progressão do poema se encaminha para uma grande arrebenção.

A imagem do rapaz-relâmpago aparece ainda em “Através da nudez”: “Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos/ encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os/ astros” (NAVA, 2002, p.46). Mas atenção especial gostaríamos de dar ao rapaz que aparece em “O Mar”.

O mar

As ondas fazem-se às imagens, a manhã
do sol caindo os raios
esticam-na
na água despenteada.

O Macho cujo peito em poderosos
e lentos haustos é para Melville o mar
do sol servem-lhe os raios de cabelos.
(NAVA, 2002, p. 48).

Como se já não bastasse a subversão do paradigma estético do amor ocidental que coloca mulheres doces e inatingíveis no centro dos discursos, no poema acima, o sujeito que se enuncia deixa evidente um processo recorrente à poética naviana: a associação entre virilidade e o mar. O homem, para quem se volta o desejo do olhar câmera do sujeito, é rústico, um típico trabalhador do mar.

Assim, na primeira estrofe, há a observação da incidência dos raios de sol sobre a superfície da água, agitada por marolas que o levam a associar atributos humanos ao mar. Nos versos da segunda parte, já completamente fundido ao mar, o sujeito associa aquele dourado reluzente aos cabelos dos machos constantes na obra de Herman Melville, autor de *Moby Dick* (1851).

Chama a atenção do eu, o lento arfar do peito do macho – cuja potência é associada aos movimentos das marolas –, os cabelos dourados e despenteados do homem que se presentificam em sua animalidade, torna-se evidente, inclusive, pela escolha lexical que faz alusão ao sexo anatômico da espécie humana, tratando o objeto de desejo sob o signo de “Macho”, com a inicial em maiúscula (másculo). Aqui, vale lembrar os trabalhos de Simone Caputo Gomes (2003) que

já se detinham na análise desses homens viris a povoar as páginas dos poemas de Nava.

Ainda que nos pareça clara a existência de uma dimensão (homo)erótica, esse dado nunca é posto ao leitor de uma forma fácil, apriorística. Requer, muitas vezes, um exercício de reconstituição de células sintáticas, imagens e referências que se constituem como heranças invisíveis, sem as quais se corre o risco de ignorar essa dimensão tão produtiva da poética do autor de *Vulcão* (1994).

Ao abordá-la, intriga-nos o jogo entre o dizer e não dizer, revelar e não revelar. Em virtude disso, fica o questionamento acerca das relações de poder mais imediatas e mais locais que são estabelecidas entre o enunciável e o visível na obra de Nava. Ou o porquê da manutenção da interdição.

Uma hipótese na tentativa de resposta à questão acima vem de Foucault (1988) e sua ideia de polivalência tática dos discursos. Ao concebê-los como segmentos descontínuos, com forma e função instáveis, percebemos que podem ser simultaneamente instrumento e efeito de poder. Assim, se pensarmos o segredo e o interdito neste diapasão, verificaremos como eles podem ser usados como estratégias para burlar e afrouxar os laços de censura, possibilitando, assim, a aceitação e palatalização às esferas de circulação.

É nesse sentido que Nava mantém o excesso metafórico, como salvaguarda das restrições que a crítica literária e a sociedade portuguesa homofóbica lhe aplicariam. Nas franjas entre o limite dos discursos, cerze sua poética cujas imagens do interdito atuam como o travestimento da linguagem e da enunciação.

Conclusão

Apresentamos ao longo de nossa argumentação uma proposta de leitura quer dos poemas de Luís Miguel Nava, evidenciando como a dimensão (homo)erótica não é apenas uma opção de leitura, mas uma das mais significativas de sua obra poética. Nos poemas, as franjas textuais se friccionam aos limites dos corpos presentes nas cenas da enunciação, trazendo-nos o gozo, a fruição que a potente escrita de Nava denota.

Os rapazes, objetos constantes do desejo do eu dos poemas, não apenas têm corporalidade, como tem sexo, desejo e a expressão do desejo se faz com virulência, potência e rebentação. Tudo isso permeado pelos sentidos e não pela in-

terpretação. O universo sinestésico é explorado, vindo reforçar a ideia de que o que temos de mais profundo é a pele, o maior e mais denso órgão tátil do corpo humano. Essa experimentação, que propõe Nava, atravessa inclusive os diálogos que recorta para sua obra, propondo uma outra forma de acesso corpóreo ao texto.

Diante disso, a conclusão a que chegamos é de que expressões de identidades não hegemônicas surgem o tempo todo, mas sua expressão sofre invisibilizações que a as superfícies corporais e poéticas insistem em iluminar e em proporcionar um espaço de existência plural.

Referências

- ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. São Paulo, Editora 34, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GOMES, Simone Caputo. A poesia portuguesa do fim do século e o homoerotismo. In SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Orgs.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos Estudos Gay e Lésbicas no Brasil*. São Paulo/Nova Iorque: Xamã / NCC-SUNY, 2003.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.
- INACIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "Literatura Viva" na poesia de Al Berto*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição do corpo humano de Lautréamont a Bataille*. São Paulo, Iluminuras, 2012.
- MISKOLCI, Richard. "A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização". *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.
- NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NAVA, Luís Miguel. *Ensaíos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Rio México: FCE, 1972.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Um más allá erótico: Sade*. Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo, 1994.

PLATÃO. *Timeu*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Editora da Universidade Federal do Pará, 1977.

PESSOA, F. *Obra poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977

PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual.

In HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. Barcelona: Melusina, 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*.

Madrid: Opera Prima, 2002

RELÂMPAGO. Revista de poesia. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, nº 1, out. 1997

RELÂMPAGO. Revista de poesia. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, nº 16, abr. 2005.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e seus Monstros*. Lisboa: Veja, 1999.