

## **DEZANOVE RECANTOS: A EPOPEIA APOCALÍTICA DO FEMININO**

**Maria João Cameira**

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

mjcameira@gmail.com

Para apresentar *Dezanove Recantos*, ninguém melhor do que a autora o poderá fazer. Começemos por recordar a entrevista concedida por Luiza Neto Jorge a Maria Teresa Horta no Verão de 1968, na qual a poeta fala pela primeira vez deste seu último livro:

- Escreves pouco ou apenas publicas pouco?
  - Escrevo pouco. Mas há também a questão da editora, sem dúvida. Agora, por exemplo, tenho um livro que queria publicar, mas onde?
  - Um livro de poesia.
  - Sim. É uma epopeia dividida em cantos.
  - Qual o título?
  - «Epopéia Sumária». É ainda um título provisório, ou melhor, um subtítulo. Não sei na realidade se ficará assim. À parte isso, tenho poemas dispersos, que não estão integrados em nada.
  - São poemas recentes, os que formam o livro?
  - Poemas de há dois anos, altura em que dei o livro como pronto.
- (Jorge / Horta, 1968: 4)

Esta publicação é composta por um longo poema e ficará com o título definitivo de *Dezanove Recantos: Epopeia Sumária*, sendo dado à estampa em 1969. Terá sido escrito quatro anos antes, em Paris, «dividido em re-cantos», no ano seguinte (Jorge, 1969: III) e finalizado em Lisboa (Jorge, 1968:4).<sup>1</sup> Embora a autora o considere uma «epopeia sumária», veremos que ele corrompe as coordenadas tradicionais da epopeia clássica. Para compreendermos o sentido que normalmente é atribuído à epopeia e o modo como esta se nos irá apresentar, relembremos alguns estudos sobre a mesma.

Enquanto Vítor Manuel Aguiar e Silva define os géneros literários como «códigos», «institutos» ou «instituições da literatura» valorizando o épico como «o mais alto e o mais valioso dos géneros» cultivados desde o Renascimento até ao século XVIII

---

<sup>1</sup> *Dezanove Recantos* é o primeiro livro a ser incluído em *Sítios Sitiados* (1973). A primeira edição de *Poesia* de Luiza Neto Jorge só surge em 1993 prefaciada e organizada por Fernando Cabral Martins.

(Silva, 1982: 385-386), Emil Staiger foge das classificações fechadas e fala do «estilo épico» como o da apresentação de uma ação que se pretende registrar e que se desenvolve progressivamente. Para este último, a questão da essência dos géneros é ontológica,, sendo indissociável da própria essência do homem e resultando da visão que ele tem de si mesmo e do mundo (Steiger, 1969: 76-77). Interessa-nos salientar algumas características do épico apontadas por Steiger: o presentificar do passado longínquo que é memorizado diante do leitor «como um mundo outro maravilhoso e maior»; a acentuação da identidade do herói que não se altera e que expressa características em fórmulas estereotipadas («o belicoso Heitor, Aquiles de rápidos pés, Atena de olhos glaucos, o todo-poderoso Zeus» (*idem*: 81); a iluminação da linguagem épica revelando as personagens com contornos bem delineados em sentido literal e figurado; a exclusão do amor como tema épico, embora possa ser parte importante na narração (*idem*: 77-88); a importância da sucessão do tempo; a consideração das «partes» na epopeia como o início, o meio e o final com cantos e versos isolados que podem ser encarados autonomamente (*idem*: 103); a atribuição aos deuses de «tudo que entre os homens é «blasfêmia e vergonha» (*idem*: 113) e, finalmente, o lugar da epopeia na história, ao apresentar os acontecimentos a um público que se multiplica, tornando-se um povo, o qual unifica e representa, conferindo um sentido à sua existência, como é o caso de *Os Lusíadas* de Camões.<sup>2</sup>

Num testemunho da autora sobre *Dezanove Recantos*, ela afirma ter criado um «novo discurso» de palavras de «revolta» (Jorge, 1969: III). Este seu quinto livro é apresentado por Gastão Cruz, na Livraria 111, em 18 de abril de 1969. No texto de apresentação, que depois foi publicado no *Diário de Lisboa* com o título «Luiza Neto Jorge e a Epopeia de Vanguarda», o crítico considera que a poeta faz a síntese entre «a longa tradição discursiva que vai de Cesário Verde a Mário Cesariny de Vasconcelos e a Herberto Helder e as tendências anti-discursivas manifestadas no começo do decénio» (Cruz, 1969: 164). Luiza Neto Jorge produz assim, nos termos de Gastão Cruz, um «discurso restaurado (...) um novo discurso» (*idem*: 166; destacados do autor).

*Dezanove Recantos* constitui uma obra de referência no panorama literário português, de tal forma que Gastão Cruz, em 2006, a considera como o momento mais inovador e revolucionário da poesia portuguesa dos anos 60 e da poesia atual (Cruz, 2006:

---

<sup>2</sup> Emil Staiger considera que no Cristianismo, uma epopeia épica «não parece mais possível» por causa do não respeito da «autonomia das partes», porque, sendo o homem objeto de um plano santo, se encontra sob o peso do pecado original com a expectativa do juízo final e com a sua existência preparada para um futuro grandioso, o «Além», diante do qual o mundo é uma passagem e todos os desvios encarados como pecado (Staiger, 1969: 114). Parece não haver fundamentação para uma poesia realmente épica, no sentido homérico, em nossos tempos pela falta total de objetivos para a nossa existência e que Nietzsche já acentuara (*idem*: 118).

127). Eduardo Prado Coelho afirma que ela atinge «uma plenitude e uma autonomia que inauguram um espaço significante indubitavelmente diferente», sendo de reconhecer e elogiar a «inteligência e o esforço de renovação» da autora (Coelho, 1971: 3). Fernando J. B. Martinho afirma ser indubitavelmente «um livro fascinante» e «um dos casos mais notáveis da poesia portuguesa dos anos 60» (Martinho, 1969: 51). Partilhando deste entusiasmo, António Ramos Rosa considera ser esta poesia «uma das mais notáveis da sua geração» e uma «poesia de reflexão do acto poético, isto é, (...) uma poesia de consciência poética, o que de modo algum se opõe, neste caso, à espontaneidade criadora» (Rosa, 1970: 4).<sup>3</sup> Anos mais tarde, em 1991, confirma a qualidade poética da autora, desde o início da sua escrita, considerando-a «um dos poetas mais extraordinários da sua geração», valor que se reforça nos livros seguintes e em *Dezanove Recantos*, que qualifica como «um dos livros mais fascinantes e mais notáveis da poesia portuguesa contemporânea» (Rosa, 1991: 87, 89) concluindo com a observação da quase «quase impossibilidade de [o]comentar» (Rosa, 1991: 89).

Para além das dificuldades de que já falámos quanto à compreensão desta escrita, um dos grandes obstáculos à sua leitura resulta de o texto se desenvolver numa metamorfose permanente de imagens que progridem de forma ininterrupta. João Gaspar Simões fala de um «exprimir-se em extremos» num tipo de linguagem que as *plaquettes* de *Poesia 61* já anunciam.

Num depoimento para o «Suplemento Literatura & Arte», do jornal *A Capital* de 16 de abril de 1969, Luiza Neto Jorge explica:

Escrito pouco tempo depois de «O Seu a Seu Tempo» – na sua maior parte poemas contidos, laboratoriais, expurgados –, houve aqui também uma «revanche», uma revolta das palavras que apelando para um novo discurso, partem, em força, à conquista de um mundo revolto, luminoso, ambíguo, de «um rito infundável» que as nossas palavras ora apreendem ora desfocam. / Escrito de seguida, como um longo poema contínuo, quase narrativo, «uma onda fundente» banha as palavras, imprimindo-lhes o movimento e a incandescência. Foi, pelo menos, isso o que pretendi. (Jorge, 1969: 3)

Concluimos destas afirmações que a poeta teve a intenção não somente de criar uma revolta das palavras contra a linguagem dos seus poemas anteriores, mas também o desejo de se demarcar da antidiscursividade que caracteriza a *Poesia 61*. Através de um «novo discurso», traduzido numa escrita com características narrativas, destaca

---

<sup>3</sup> Sobre a existência da poesia como reflexão do ato poético em Luiza Neto Jorge, Ramos Rosa afirma ainda que ela exprime um «despojamento total» próprio de uma «lúcida consciência de submersão dessa 'noche oscura' que o poema atravessa, para se encontrar nesse extremo em que o que se ganha equivale a uma perda de si mesmo, a um desabar de todas as falsas seguranças» (Rosa, 1970: 4 /Freitas, 2010: 183).

progressivamente a metáfora e o nome como imagem, não dispensando o discurso surrealista.

Por outras palavras, mantendo o estranhamento do discurso e o estilo de *Poesia 61*, ela procura manter o uso minoritário da língua de que falam Deleuze e Guattari (Deleuze / Guattari, 2003: 38) exercendo-o de uma forma inovadora e subversiva. A língua torna-se grande à força de a minorar, fazendo-a «gaguejar» como se se talhasse na sua própria língua uma outra «estrangeira» que não existia antes e que apresenta um «estilo» único (Deleuze / Parnet, 2004: 14). Deste modo, este uso minoritário das palavras não é sinónimo de literatura menor nem pertence a «uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua menor» (Deleuze / Guattari, 2003: 38). Esta passa a constituir uma fuga à linguagem padrão que a aprisionava para criar novas possibilidades ou devires, como o modo menor da música a produzir variações dinâmicas e infinitas em perpétuo desequilíbrio (Deleuze, 1993: 135-143).

Embora este «discurso restaurado» deva muito ao surrealismo e ao seu tratamento de imagem através de elipses e relações de choque das palavras a originarem uma escrita descontínua e sincopada, ele exige um absoluto controlo de todos os elementos do discurso.

Luiza Neto Jorge consegue provar que é possível conciliar a radicalidade do texto da Modernidade com a narratividade, independentemente de qualquer sugestão de «transparência da linguagem poética». O estabelecimento da relação referencial com o mundo continua a permanecer alheio à representação, sendo no texto e na sua espessura discursiva que o mundo se inscreve, através de traços que com ele partilha. Neto Jorge refere-se a este uso minoritário da língua explicando o significado de «recanto», a propósito da recusa do título que inicialmente tinha atribuído ao livro:

O poema é de 1965, escrito em Paris, chamava-se então, «O Evidente Dinamitado» – título infeliz, não pela dinamite, mas pelo «evidente», que é uma palavra confusa! Estava pronto em 66, já dividido nos seus re-cantos. Re-canto é um canto novo e é um canto íntimo, a voz renovada e o lugar oculto. (Jorge, 1969: III)

A designação de «re-canto» situa-se na mesma isotopia de «íntimo», de «renovado» e do «oculto», sendo o oposto de «evidente» e pressupondo também uma repetição que parece ser destacada pelo uso do hífen. A evidência reside quando muito no «[d]inamitado», uma vez que se trata de «uma língua de choque» pronta e feita para «revelar» o que não se encontra visível. Talvez a autora receie que o título «Evidente Dinamitado» possa comprometer o seu projeto por não ser tão evidente como o título

pode sugerir, uma vez que se trata precisamente do contrário, isto é, de «estilhaçar a evidência», «o senso comum» e «tudo quanto de instituído se inscreve na língua» (Martelo, 2007: 65) com a finalidade de criar um «canto novo» e «íntimo», inscrito num «um lugar oculto» através de uma «voz renovada» (Jorge 1969: III).

Após estas observações iniciais, passemos finalmente à análise da obra.

O título *Dezanove Recantos* duplica os dez cantos da tradição camoniana para logo os desequilibrar retirando-lhe um «re-canto», o que parece ser propositado. Este procedimento não é inocente dado que o número é “ímpar” ou “sem par”. Por isso, a epopeia transforma-se numa anti-epopeia, ao inscrever no poema personagens que não pertencem ao universo do herói, no seu estatuto excepcional de atitudes grandiosas e exemplares, mas de uma espécie de culto do homem comum que leva uma vida normal num quotidiano rotineiro ou, nas palavras da autora, «em viver e permanecer vivo, inventar a nova face de tudo, amar desvendando, desfalsificar – que outras acções heróicas não há!» (Jorge, 1969: 3). O vocábulo “re-canto” sugere uma esfera mais privada, oculta, íntima, familiar, amorosa, valorizando mais o que é da ordem do particular do que do público, parecendo privilegiar a insurreição contra qualquer tipo de convencionalismo instituído.

Esta nova «epopeia» continua a manter as quatro partes da epopeia clássica (proposição, invocação, dedicatória e narração), mas a forma de narrar também é diferente. Como diz a autora:

Epopeia sumária e genérica. Com Proposição, Invocação, Dedicatória e Narração, como se aprende na escola... Com personagens que são reais, como máquinas, os vários instrumentos, as pessoas – eu, nós (aqui e além) – e seres do «maravilhoso»: Ilo («um ovo fecundo, o mundo»), Ila («viajante de espaço ínfimo entre dois planetas revolucionários», Dulcíssimo («coração do corpo»), um Anjo, etc. (Jorge, 1969: 3)

\Contorno-vos. Socorre-se a terra de mim

para vos contornar.

(...)

Poder que vos desfoca dinamite.  
(Jorge, 1993: 175; destacados meus).

Os verbos «contornar» e «desfocar» acabam por ser equivalentes na ação do sujeito investido por um poder que lhe é conferido pela «terra», como comprova o recurso a expressões que assentam no poder de imagens e metáforas de base surrealista, explorando o choque entre campos semânticos dificilmente articuláveis entre si.

Os versos abaixo transcritos são exemplo de imagens surrealistas, assentes na junção de semas logicamente inconciliáveis com traços imagísticos de precisão, objetividade e concentração. O verso «e a beleza se define como um sapato na relva» possui uma notável força imagética que não se esgota aqui e se faz sentir ao longo do poema.

Contorno-vos. Socorre-se a terra de mim  
para vos contornar

Enquanto se gastam montanhas  
e a beleza se define como um sapato na relva  
e a bondade é um mar  
em contra-luz  
(Jorge, 1993: 175)

O pronome pessoal complemento «vos» compromete não só o leitor como as figuras que surgem no desenrolar do texto. Ao longo deste, aparecem estranhas personagens. Na «*Invocação*» surgem: «Mestre luz equívoca entre a página e o poema», «João», «Pai dador de sangue», «Vaídio gato animal sustido / no ovário de minha mãe e morgue», «Eléctrico motor louco» e a «Musa (...) coçando-se debaixo da terra a empurrar» como a indicar ser a «terra» o verdadeiro agente de inspiração (Jorge, 1993, 176); na «*Invocação*», outras figuras singulares são invocadas: «a Dulcíssimo o amor em bruto», «a Ilo um ovo fecundo o mundo», «a Ila viajante do espaço ínfimo entre dois planetas / revolucionados», «a Anjo um ser privado (...) que foi um rio de espuma refluxo espérmico / entre muitas almas» e «a Telefonía que foi boca sintética» (Jorge, 1993: 177).

Quase todas estas figuras reaparecem ao longo dos dezoito recantos, numa «*Narração*» claramente delimitada: o primeiro verso da narração que corresponde à expressão «Assim começa» (Jorge, 1993: 178), encerra também o poema com «Assim termina» (Jorge, 1993: 204), substituindo apenas os verbos que indicam o princípio e o fim. Para além das figuras referidas, surge a violenta figura do «Garfo», no «Recanto 3» com um protagonismo masculino e erótico, como veremos em seguida. No final da «*Dedicatória*», o sujeito dirige-se-lhes numa espécie de cumplicidade, caracterizando-se a si mesmo como «*Serva milenária de senhores e servos*» (Jorge, 1993: 177):

Serva milenária de senhores e servos  
serviçal matéria com as flores mais ácidas  
sombra meio brilhante era estar a olhar-vos  
solenemente

e sair como todos em Sèvres-Babilónia  
de um alçapão de morte e de alegria  
de uma degradação  
de um degredo e de uma bondade movida por roldanas.

(Jorge, 1993: 177)

«Sèvres-Babilónia» é uma estação de metro parisiense e o facto de se olhar «solenemente» para uma multidão, atribui o estatuto de heroicidade a um quotidiano banal de uma vida rotineira. Existe um nivelamento entre estas personagens e as figuras de que falámos. O sujeito que as “canta”, «contorna» ou «desfoca», faz parte do mesmo mundo ao ser “absorvido” por elas na condição de «serva milenária». A Babilónia pode também evocar a deportação e o exílio em massa dos judeus, por ordem de Nabucodonosor. Embora com algumas diferenças, constata-se que em ambos os casos se trata de uma vida artificial e mecânica. Relembremos que Luiza Neto Jorge está exilada quando escreve o poema.

As figuras de que temos vindo a falar não possuem contornos definidos, são «informes» e por isso difíceis de «contornar», como é o caso da «Musa», da «*Invocação*», que, com «seus dedos apurados», «deusa mãe coçando-se / debaixo da terra / a empurrar» parece evocar o próprio sujeito. Mas, outros seres estranhos vão surgindo, desde insólitos animais a máquinas e até figuras humanas que, entre si, vão criando múltiplas e variadas relações de rejeição, atração e poder com o estabelecimento de laços amorosos entre elas.

Tal como nas epopeias clássicas, também nesta se torna fundamental a importância da viagem, em virtude das deslocções permanentes das personagens. Por isso, não deixa de ser interessante a escolha do verbo «contornar», a evocar a rota da viagem de Vasco da Gama ao longo da costa africana. Em *Os Lusíadas*, a passagem do Cabo das Tormentas simbolizou a vitória sobre o temor e o senso comum, representado pela figura terrificante e informe do Adamastor, e repercutiu-se numa nova visão do mundo pela conquista do desconhecido. Aqui «Contornar» torna-se sinónimo de «devir, descobrir, conquistar» um espaço íntimo, oculto e furtivo no que se refere às convenções sociais, e torna-se equivalente de «desfocar» tendo como «princípio» «a transfusão progressiva» de «Recanto 9»:

Do lado de cá nem só havia o sangue  
e do lado de lá nem só a atmosfera  
nem só por baixo o sol e, flutuando, o écran panorâmico  
mas *a pele entre espelhos* imagens sobrepostas de uma transfusão  
progressiva  
(Jorge, 1993: 189; destacados meus)

O poema tenta dar uma visão organizada de um mundo que gradualmente vai perdendo a sua sustentação, diferentemente da visão totalizadora da epopeia camoniana.

A sua escrita constrói-se por fragmentos que interagem, se sobrepõem e multiplicam em planos paralelos, gerando um movimento «progressivo» de imagens (Martelo, 2007: 70). A sua reprodução infinita no «écran panorâmico» desencadeia uma intensificação destas, entre as quais a de «sangue», como metáfora de vida de um sujeito possivelmente feminino, como se confirma na última estrofe de «Recanto 9», que afirma: «que um poeta se identifica com um seio / para desvendar o leite» (Jorge, 1993: 189).

Não é só esta metamorfose do sujeito em «seio», em relação direta com «leite», que se observa no poema, pois o texto desenvolve uma ininterrupta série de sentidos inesperados e insólitos, numa utilização diferente da língua em que as palavras vão adquirindo outros significados:

Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. (...) Fazer vibrar sequências, abrir as palavras às intensidades interiores inéditas, em suma, uma *utilização intensiva* a-significante da língua. (Deleuze / Guattari, 2003: 47-48; destacados dos autores)

Para esta «*utilização intensiva* a-significante da língua» conjugam-se elementos que o leitor vai descobrindo, numa escrita fora da ordem da representação e até mesmo da metáfora. Os elementos que se podem considerar do domínio do referenciável ou representativo surgem também «desterritorializados» por contágio com aqueles com que «surpreendentemente» se articulam no «fluxo ininterrupto das imagens, em «transusão progressiva». Por outro lado, a forma como o poema trata do animal e da máquina torna-se «inquietante», pela proximidade com as reflexões guattaro-deleuzianas sobre as personagens da obra de Kafka a que já nos referimos anteriormente. Em *Dezanove Recantos*, a condição de «devir-animal» e de «devir-máquina» está muito presente em seres em «estado-limite», sendo este uma «saída» ou «linha de fuga» que lhes confere uma «condição heróica» (Martelo, 2007: 71-73).

Começemos por ver as personagens que se relacionam com o feminino, ou que com ele entram em relação, e o modo como poderão contribuir para o caracterizar.

Em primeiro lugar, e começando por uma possível génese na construção da figura feminina em *Dezanove Recantos*, vejamos «Ilo», «um ovo fecundo o mundo» e Ila, «viajante do espaço ínfimo entre dois planetas / revolucionados», apresentados, como vimos, na «*Dedicatória*» (p. 177), que fazem uma nova aparição no «Recanto 11» como representantes do princípio masculino e feminino. Situados numa dimensão cósmica, simultaneamente se complementam e opõem. Esta relação contraditória começa na sua



própria designação, pela aproximação gráfica e fónica dos pronomes latinos, correspondentes à forma do ablativo do pronome demonstrativo, aquele, aquela de *illo*, *illa*, muitas vezes traduzidos por ele ou ela, como é o caso. Recordemos ainda que o ablativo é um caso gramatical indicador de movimento derivado do particípio passado *ablatus* do verbo *aufferre*, que se traduz por levar com força (Ferreira, s/d: 137). Estas duas personagens estão associadas a uma viagem física de «Ila», a «viajante», e também a um espaço interior «ínfimo». Recordemos o «Recanto 11»:

O Verão deu-nos uma volta aos olhos.

Voltou-se ao mais princípio dos princípios  
a Ilo um ovo perdido num campo de pérolas  
chamou-se por uma mulher (Ila, irmã, ovário)  
para recuperar o sexo

mas o que nos apareceu foi a clareira como víramos  
num filme e na televisão a luz feita  
espaço de calor aquela incandescência aberta  
no juízo

que nos falava de um ser inexistente  
de um ex-ser duplo  
povoador de momentos agudos  
de afiadas linhas da mão,

brancas gotas de amante à despedida  
heróica incandescência metida  
em supositório  
pela artéria aorta  
(Jorge, 1993: 191)

«Ilo» e «Ila» são personagens evocadas, na segunda estrofe, como «princípio dos princípios», numa cosmogonia amorosa, conjugação dos mitos surrealistas da androginia, do paraíso perdido e do mito de Ísis e Osíris, como veremos. No ato da fundação, «Ilo» e «Ila» apresentam-se como seres complementares, com atributos trocados, pois o primeiro é o princípio masculino ao qual se atribui o «ovo» e o segundo tem a função de viajar e também talvez a de escrever sobre dois mundos em revolução ou oposição na qualidade de sujeito poético.

O amor surge associado a uma isotopia de luminosidade surrealista («luz feita / espaço»), «ao calor», à «incandescência» e à força positiva e criadora. Ele parece só poder presentificar-se numa «clareira» (que é talvez o próprio poema) ou através do olhar («víramos, num filme e na televisão»). Fora do poema, o ato amoroso torna-se ilusão «inexistente», uma vez que era «um ex-ser duplo» (feminino e masculino) quem realiza, através da escrita («afiadas linhas da mão»), o amor que não lhes é permitido viver («povoador de momentos agudos»).

Dessa tentativa de recuperar a sexualidade ou o amor restam apenas «brancas gotas de amante à despedida», como um ato de heroísmo («heróica incandescência»).

«Ila» surge novamente no «Recanto 13» a evocar uma solidão que é própria do ato da escrita e o seu final aponta para o triunfo da realização erótica, ao contrário do poema anterior:

Minha irmã é que nasceu a falar  
de um derramamento colossal  
de solidão

As mulheres é espesso perfume lembrá-lo  
têm ângulos ausentes no que vêem no que falam e nas ocultas  
nebulosas dos seu corpo  
o amante adivinha como um homem traído

Assim assim mesmo: nessa penumbra de metal candente  
anseia-se, decai a ansiedade

e a mulher (Ila, a irmã de Ilo o mundo, a minha irmã),  
que é repouso vasto enfurecido  
corre a apanhá-los.  
ao espelho, à flor,  
da cintura irrompendo como de um jardim  
para uma espécie de corpo inenarrável.  
(Jorge, 1993: 194)

O corpo feminino de «Ila» rompe o espaço físico para adquirir a dimensão cósmica, tornando-se alquimicamente erótico («metal candente»), em movimentos oscilatórios de desejo que se torna triunfante no final. O corpo e o desejo tornam-se inenarráveis, de tal forma o sentimento erótico do desejo feminino é intenso, como o poema afirma («repouso vasto enfurecido») e que parece ser sugerido pela duplicação das imagens de «espelho» e de «flor» a apontar para as inúmeras flores de «jardim» numa ampliação infinita de imagens. Neste “devir-mulher”, «Ila» coletiviza-se em «mulheres» que se tornam enigmáticas pelos seus gestos escondidos de «ocultas / nebulosas» e onde «o amante adivinha como um homem traído», apresentando-se o corpo feminino assumidamente desejante e erótico e em permanente movimento («anseia-se, decai a ansiedade») para apanhar a «flor» do erotismo.

Rescapitulemos: «Ila» surge três vezes em *Dezanove Recantos* – «viajante» na «Dedicatória», «princípio dos princípios», em «Recanto 11» e «mulher» no «Recanto 13», num contexto coletivo, onde se entrevê uma evolução da figura feminina no assumir do desejo. Reparemos que nela parece estar incluído o sujeito poético, numa espécie de relação especular entre o eu / sujeito / poeta – mulher – irmã», iniciada em (Ila, irmã, ovário)», de «Recanto 11», metamorfoseada em «[m]inha irmã (...) Ila, irmã de Ilo o mundo, a minha irmã»), de «Recanto 13».

No mito egípcio, Ísis também é a «viajante», a mulher-esposa e mulher-irmã, que procura até conseguir reunir os quatorze bocados do corpo de Osíris, assassinado e desmembrado pelo seu irmão Seth, restaurando uma nova unidade primordial, exclusivamente carnal, sendo Osíris associado à fertilidade do Nilo, por o seu corpo ter sido encontrado imerso (Lavergne, 1985: 69).

A primeira personagem estranha apresentada no primeiro verso da «*Dedicatória*» (*sic*), num contexto de violência a evocar o Surrealismo é «Dulcíssimo, o amor em bruto, vinte vezes / banido vinte vezes assente sobre o chão 20 vezes / eternas a bater com a memórias / no fundo do mar» (Jorge, 1993: 177), que vai surgir em «Recanto 16», como metáfora do amor em expansão e desintegração cósmica. Revejamos o poema:

Dulcíssimo, coração do corpo, expande-se e desata-se  
desintegra-se pelos calcanhares de minha mãe  
cansada  
olha-me nos ombros  
afasta-se no índico

Movimento mais que unísono: órgão sonoro  
a ressoar numa revolução  
número odorífero  
número de oiro negro sinal da mão que se coça  
debaixo da terra  
a empurrar-nos

– *Vestígio nosso?*  
– *Nossa absorção*, respondo eu

Tenta abrir o jacto para beijar em voo  
um passageiro tenta ordenar o trânsito com um beijo  
nos dedos destruídos  
mas consegue pouco:

uma luminosidade quase cesariana  
na barriga do melhor amigo.  
(Jorge; 1993: 198; destacados da autora)

À expansão da personagem de «Dulcíssimo», estranha figura obtida pela substantivação do superlativo absoluto sintético do adjetivo “doce”, a evocar o amor ou o erotismo, sucede-se a desintegração. Deste processo resulta o afastamento que se traduz numa viagem pelo «índico», numa evocação da viagem de Vasco da Gama. Tal como o herói de *Os Lusíadas*, também esta personagem quer alcançar os seus objetivos através de uma «revolução» de palavras. A «Dulcíssimo» associa-se o sujeito, ambos implicados no ato da escrita que marca uma espécie de nova viagem ou «[m]ovimento (...) órgão sonoro (...) a empurrar-nos». O pronome pessoal «nos» complemento refere-se simultaneamente à personagem de «Dulcíssimo» e ao sujeito, ambos implicados no ato da palavra cantada em seus recantos. Parece ser através dela que se afirmam os afetos,

sendo a escrita um ato de afeto e só ela constituindo a forma possível de procurar a ligação entre quem vive e quem lê. Só a escrita conserva o que no dia-a-dia se vai vivendo pela «*absorção*» de ambas («– *Nossa absorção*» [sic]), que fica como «*vestígio*» dessa «*revolução*» do coração («*órgão sonoro / a ressoar numa revolução*»).

No entanto, «*consegue pouco*», uma vez que se fala em «*dedos destruídos*». O desespero e violência do desejo erótico manifestam-se, na penúltima estrofe quando («[t]enta abrir o jacto para beijar em voo / um passageiro» ou «*tenta ordenar o trânsito com um beijo*») sendo bem sucedida apenas no domínio privado: «*uma luminosidade quase cesariana / na barriga do melhor amigo*». Notemos como a figura de «*Dulcíssimo*» interage com o corpo da «*mãe*» na segunda estrofe, passando a estar ambos em simbiose, isto é, «*mais que uníssono*» e assim metamorfoseando o masculino de «[d]ulcíssimo» em figura feminina. A atração pelo masculino de «*passageiro*» confirma a característica feminina de «*Dulcíssimo*» e do sujeito. Este recanto recria uma micro-situação quotidiana em que a figura feminina luta pelo direito a expressar o seu erotismo, não apenas em privado.

No «*Recanto 15*», os condicionalismos sociais obrigam os amantes a esconder os seus sentimentos mais íntimos, com receio de serem descobertos, tentando passar despercebidos e decidindo por isso viver «*a frio*», numa «*impenetrável tristeza*»:

(...)

Assim vivíamos  
a frio

A medo falando um para ter o outro  
escondidos na orelha  
de um gigante.

A impenetrável tristeza –  
(...)  
(Jorge, 1993: 196-197)

Neste universo de opressão, não admira que surja «*a Anjo*», personagem apresentada na «*Dedicatória*», como figura feminina purificadora do sexo: «*um ser privado / ao que lava / ao que perfuma / que foi um rio de espuma refluxo espermico / entre muitas almas*» (Jorge, 1993: 177). Esta entidade de origem religiosa e assexuada irá transformar-se, no «*Recanto 10*», num agente de perseguição com a missão de eclipsar o sexo e a intimidade familiar:

Mal se abria novo túnel  
e o verão, em sua flora andrógina, em seu elevador  
subia lesto

logo as patas do Anjo se erguiam  
sobre o sexo  
esmagava-o sorvia-o ilusionava-o

para que parecesse não o sexo  
para que parecesse um céu  
residencial

onde entrassem famílias  
com minúcias  
de pai mãe e filhos

a baptizarem-se  
sucessivamente  
num curto-amor-coito-circuito.  
(Jorge, 1993: 190)

A ideologia dominante, aliada à religião católica dessexualiza a família «céu residencial», que só se multiplica legitimada pelo casamento e com a finalidade de procriar. No entanto, logo na primeira estrofe, o sexo irrompe no calor do verão com toda a «flora andrógina» de homens, mulheres e outros seres indistintos, afirmando-se no seu direito ao erotismo. Na última estrofe, o «amor» e o «coito» entram no registo do curto-amor-coito-circuito pela sua legitimação através do batismo. Caso contrário, têm de ir contra a norma e será um «amor-coito-curto-circuito». Reparemos como a fratura da expressão curto-circuito permite a abertura para múltiplas significações possíveis que não existiriam sem esta sequência hifenizada (Freitas, 2010: 319-320).

Outra criatura estranha, misto de animal e humano, é apresentada na quarta estrofe da «*Invocação*», como «Vaídio gato animal sustido / no ovário de minha mãe vestibulo e morgue», para surgir de novo no «Recanto 5»:

Alma elementar, a de animal.  
No sorvedouro  
se conserva extinta:

– Alma de Vaídio esgatanhando

Seu corpo de outra época  
nas superfícies menores é corpo grado a incidir.

Seu corpo de animal  
só fala de sorver  
tudo o que encontrar

beijar-se dentro do estômago  
almoçar nesse salão  
a temura fresca do peixe  
da bebida

coisa fulgente alibi cheio de escamas, ao meio dia.

(Jorge, 1993: 183)

Esta figura híbrida, com características felinas e humanas («no ovário de minha mãe») evoca o gato vadio, que anda por onde quer, independente e livre, conhecido por ser ele a eleger o dono. Recordemos que o primeiro verso do conjunto «Outra Genealogia», de *Terra Imóvel* apresenta o poeta como um animal («O poeta é um animal longo / desde a infância», p. 122) sem fazer alusão à «alma» de nenhum dos animais que o compõem. Neste «recanto», o vocábulo «alma» abre o poema e repete-se na estrofe de um único verso na expressão enfatizada por travessão: «— alma de Vaídio esgatanhando».

O «corpo» de «outra época» primordial evoca «Ila». Por isso, é pertinente a associação de «Vaídio» a ‘esgatanhar’ com o sujeito poético a escrever «nas superfícies menores» da página a «sorver» e “reabsorver” a terra, para dar forma à escrita, como se propôs fazer, na «Proposição» (p. 175). Não esqueçamos também a sua apresentação inicial, («no ovário de minha mãe», p.176), como irmão do sujeito o que se compreende dada a filiação surrealista desta escrita que extingue as classificações entre os seres. A referência final à «ternura fresca do peixe» é mais uma liberdade da imaginação surrealista, na qual o peixe é um elemento fortemente simbólico.<sup>4</sup> Tal como o gato se poderá alimentar do «peixe», o poeta usa as palavras como um mistificador desfocando-as ou iluminando-as à sua maneira, como afirma na última estrofe em que o brilho, as asperezas e a luminosidade se misturam (como na escrita?). A utilização de «Vaídio» na acepção de gato, bem como a sua relação com peixe, não é casual, uma vez que o peixe é um animal importante do bestiário surrealista.<sup>5</sup>

A figura do gato ocupa um lugar de destaque na caracterização da escrita de Luiza Neto Jorge. No poema «Dos Felinos», do conjunto «Outra Genealogia», de *O Seu a Seu Tempo*, surge a associação da figura do gato à escrita jorgiana: «nenhum vocábulo detém

---

<sup>4</sup> O peixe é um elemento tipicamente surrealista, surgindo frequentemente na escrita e pintura surrealistas. Benjamin Péret fala da carpa no seu poema «Pain Rassis». O primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste* reproduz na capa, um peixe a todo o tamanho da página, com a palavra «surréalisme» escrita no centro. Philippe Soupault fala de «poissons verts» no seu poema «Aquarium». Éluard também tem um poema com o título de «Poisson». Breton publica *Poisson Soluble*, em 1924, no qual afirma, em maiúsculas: «POISSON SOLUBLE», n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des poissons et l'homme est soluble dans sa pensée!». A pintura surrealista adota também o peixe. Max Ernst desenhou uma aguarela intitulada «La Bataille des Poissons» e Chirico, no seu quadro *Le Songe du Poète*, apresenta um peixe pendurado numa parede. O peixe é também um elemento tipicamente português, como diz António Tabucchi, ou ligado à fecundidade e à sexualidade, como sugere Maria de Fátima Marinho. A verdade é que o peixe é para os surrealistas um elemento fortemente simbólico, como outrora fora, para os cristãos, um ideograma para que os adeptos se reconheçam irmãos da mesma crença (Miguel, 1995: 110).

<sup>5</sup> De acordo com o bestiário surrealista de Claude Maillard-Chary, o gato é muito menos importante do que o peixe. Jacques Baron, Artaud e René Char nem o referem e Michel Leiris, Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Philippe Soupault e Giorgio de Chirico «le relèguent dans les basses fréquences» (Maillard-Chary, 1994: 13-14). Segundo este bestiário, os animais mais importantes serão os animais com asas como pássaros, corvos, andorinhas, patos, faisões, papagaios, corujas, mochos, avestruzes, seguindo-se-lhes os insetos como as borboletas, as moscas, as libelinhas, os vaga-lumes, os gafanhotos, os mosquitos e as vespas. De seguida, os animais mitológicos como a fénix, a esfinge, os vampiros, os morcegos e mais dois “inclassificáveis” e, finalmente, os animais marinhos nos quais se inclui o peixe e os parasitas (*idem*: 11-12).

o gato / e o sublinha, lacónico, no choro, no cio» (Jorge, 1993: 129).<sup>6</sup> O adjetivo «lacónico», bem como os substantivos «choro» e «cio» aplicam-se a esta poesia, representando uma «mais-valia» (Deleuze / Guattari, 2003: 35) no sentido deleuze-guattariano para a caracterizar como agressiva, felina, erótica, contida e ao mesmo tempo violenta.

Outra forma de expressão da sexualidade, em que a figura feminina se encontra num envolvimento sexual com o homem ao qual não é indiferente, evidencia-se no poema «Recanto 3», através de «Garfo», figura híbrida e maquínica, de estilo futurista e não individualizada ou definida, embora com características predominantemente masculinas, personagem com algo de monstruoso entre o animal e a máquina:

Começou então o Garfo  
autómato níquelado com o freio nos dentes  
a invadir as capitais do corpo,

Potência da morte violenta gritos sacões  
nos olhos hemorragias nos seios  
Setas, setas!

Ó Garfo autómata fome desvairante ó puro estro  
pura e enfeitiçada boca  
tenros dentes seus faces por redimir  
mães aflitas  
correndo, recorrendo  
pelas 7 partes de tudo contornando-me

Comer – neste deserto – indestrutível, restaurante  
Comer ver-se comer comer mais de tudo e mais  
comer do navio do espelho da volúpia de comer velozmente os 4 elementos  
os 5. 000 sentidos  
do macho à  
fêmea

Ou pelo menos assim  
até que tudo  
se resolva e desenvolva  
activamente.  
(Jorge, 1993: 180)

O «Garfo» converte-se em monstro, misto de mineral, figura híbrida com comportamento humano/masculino e também de animal, como é classificado por José Gil (Gil, 2006: 137). O erotismo que dele emana converte-o em personagem fascinante («ó puro estro / pura e enfeitiçada boca / tenros dentes»), numa violência erótica andrógina

---

<sup>6</sup> Em «Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos», de *Nobilíssima Visão*, Mário Cesariny refere-se a Mário de Sá-Carneiro como um ente superior que olha o mundo a seus pés com a repulsa natural daquele que preferiu a morte a uma vida comezinha, caracterizando-o como «o poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos» (p. 68), e, em *Manual de Prestidigitação*, ele é também o que teve «uma morte boa / a uma boa hora / uma morte ginasta tradutora / relativamente compensadora / uma morte pedal espinha de bicicleta quase carapau / com quatro a cinco sôltas a dizer / que se ele não tivesse ido embora / tão jovem tão salino / boas probabilidades haveria de ter / de vir a ser / dos melhores poetas pós-fernandinos» (p. 162) (Miguel, 1995: 96).

em que ambos os protagonistas se tornam praticamente indistintos. Bataille explica a «violência» do ato sexual:

[N]ão se pode, em rigor, falar de reunião, mas sim de dois indivíduos dominados pela violência, associados por movimentos ordenados de conexão sexual, que partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si (...) É a plethora dos órgãos genitais. A origem da crise, em nós, é um movimento animal. Mas o transe dos órgãos não é *livre*. Não pode desencadear-se sem o acordo da vontade. (Bataille, 1988: 89 e 91, destacado do autor)

No entanto, reparemos que, nesta poesia, não é só o sujeito poético que escreve ou contorna, mas também o poema que contorna o próprio sujeito («Pelas 7 partes de tudo contornando-me»), como sugere a utilização do pronome pessoal complemento, simultaneamente referido à escrita e ao erotismo, pelo que ambos se tornam indissociáveis. É como se o poema se escrevesse a si mesmo e fosse também agente erótico do ato amoroso. Hugo Friedrich chama a atenção para o poder absoluto da imaginação, o fascínio pela obscuridade, o uso da excentricidade e do monstruoso como características da originalidade poética da poesia moderna (Friedrich, 1999: 34-36).

Existe também uma espécie de «omnifagia» nesta personagem, agente de uma reabsorção de tudo, como é anunciado e destacado no final da «*Dedicatória*», que permite incluí-la na «Idade de reabsorção» de que fala a autora (Cameira, 2014: 259). A violência erótica está associada a «comer», nas duas últimas estrofes de «Recanto 3», nas quais a exclusividade do ato de «comer» se inscreve em quantidade, intensidade e velocidade, para o que contribui a ampliação da imagem do «espelho». O erotismo parece indissociável da ação de «comer» e uma solução e caminho a seguir (no futuro?): «até que tudo / se resolva e desenvolva activamente». É no «Recanto 4» que o tratamento desta temática se torna recorrente no comportamento das diferentes personagens de uma família, na qual a mãe surge em confronto com o pai:

Meu pai gritava: comeu-se de mais na terra.

Assim meus irmãos eram gigantes. Só um porém  
persistiu no eixo só ele beijou só ele lutou  
no circo ele só, morreu.

Mas minha mãe (parindo): precisas de comer o mais  
que possas e ele com o cérebro a arder comia  
devagar  
que não seria nunca o filho pródigo, sua mãe  
desajustada sobre o trono, que não seria Édipo oh!  
nem um herói nuclear  
à míngua

Crescia a família e meu pai nisto:  
«comeu-se demais na terra. Outra imensa mesa  
contornei



para saborear coisas diferentes  
destes frutos de fórmica pela manhã»

De nós só um morria tomando palavras  
como comprimidos para a morte.

Só um morria gritando: frutos havia, ó amada!  
(...)  
(Jorge, 1993: 181)

O «comer» parece ser uma das estratégias dessa «reabsorção». Os «frutos», «diferentes» dos de «fórmica», poderão ser os naturais como metonímia da natureza. Trata-se então de «contornar» ou «reabsorver» a terra de que se fala na «*Proposição*» (p. 175), libertando a «‘matéria presa’» e «por isso o verdadeiro agente deste canto é a terra» (Martelo, 2007: 75), que um conjunto de heróis procura libertar «[p]ara saborear coisas diferentes» numa conquista épica de si mesmos e do mundo «revolto, luminoso e ambíguo», de que falava a autora no seu depoimento sobre *Dezanove Recantos*. Com essa finalidade, desafiam-se as regras mais elementares em que assenta a estruturação afetiva e social da família e mesmo a da proibição do incesto, traduzida pelo mecanismo freudiano de Édipo, numa recusa deleuziana deste mito.

O «Recanto 4» demarca-se pela diferenciação, apresentando o oposto do que deveria ser o quadro estável da família em que assenta a sociedade do Estado-Novo, símbolo de equilíbrio e estabilidade. Dois irmãos morrem: o primeiro, «porque só ele beijou só ele lutou» e, a propósito do segundo, afirma-se que «só um morria gritando: frutos havia, ó amada!», expressão que evoca a tradição literária da lírica amorosa. Há ainda um terceiro que não morre, mas que recusa ser «o filho pródigo» e, finalmente, a mãe cuja atitude de dar à luz e de incentivar os filhos a «comer» se opõe à do pai controlador a gritar: «comeu-se demais na terra». Num quadro aparentemente estável de uma família nuclear, há um elemento feminino a opor-se ao inquestionável e institucionalizado poder masculino, dentro de um quadro familiar que só superficialmente se apresenta equilibrado, e em que, à exceção do chefe de família, todos os elementos procuram transgredir («comer o mais que possas», «saborear», «frutos de fórmica»), de que resulta um movimento de corrosão e ruína do quotidiano «de frutos de fórmica» de que todos parecem querer libertar-se.

Uma espécie de quadro da vida quotidiana surge no «Recanto 6», como um mundo desumanizado, onde impera a doença, a morte violenta, o culto da máquina a aniquilar o sujeito, favorecendo a intensificação de contextos absurdos. Vejamos algumas estrofes do poema:

Mesmo que venha a peste sob a forma de  
bacilos de baleias chovidas com as águas finais  
concluo o chão como só um só zonas de transparência  
múltiplas  
binóculos a aumentarem a reduzirem

(...)

metais sempre houve, durezas:  
paredes de matéria presa

Enumerações, desastres. Desvios: mil mortos,  
mil feridos, enumerações metálicas, oficinas meta-  
lúrgicas  
motores no sol. Motores  
litúrgicos no mel; motores com licranços motores  
em objectos de água e de plástico.

Genérica fundente dentro de um forno  
à medida interior do meu metal  
de um horário negro como tu irmão quando  
crescias

volto para a oficina da terra, palácio  
onde os maiores santos acometem o vácuo  
onde alguns lagos aviventam o fogo.  
(Jorge, 1993: 184-185)

Este desconcerto violento do mundo, misturando-se com o universo animal, da máquina, do horroroso, do nauseabundo e da turbulência, gera mundos estranhos entre o fantástico e o onírico e provoca no homem a necessidade de defesa para evitar perturbações causadas por um sentimento de alienação do mundo. Reparemos na terrível imagem cinematográfica do último verso da primeira estrofe a sugerir a movimentação da imagem em vários planos sobrepostos, onde só o poeta parece ver a terra e «o chão como só um» em «zonas de transparência múltiplas». O poema está pleno de imagens cruéis, «enumerações» de desgraças que oprimem o homem e fazem o sujeito, nas duas últimas estrofes, procurar refúgio numa espécie de escrita alquímica («forno») talvez mágica que possa aquecer a esperança e onde «alguns lagos aviventam o fogo» da escrita. Este cenário de desumanização atinge também o «Recanto 8», através do sofrimento, evocado pela existência das migrações e pela necessidade da criação de um ser duplo do sujeito poético a substituí-lo na escrita:

Este foi depois o meu pedido  
longe fotografando a neve exacerbada:

«meçam-me por centímetros e milímetros  
no interior dos fornos recriados»

lá, anotarei a neve amarga  
os pontos cutâneos na carne,  
as centrais a abastecerem o esquecimento.

Lá, onde habitou, senhores, um véu. Onde vedes  
senhores o duplo como profissional  
dos grandes golpes como audaz como manipulador  
de arames  
para enredar torpedos.

Ei-lo. Solene estratégia  
solene traição do duplo ao longe

Atinjo whiskies e kírries  
vozes estridências várias dissimulam  
uma falsificação do ser por todo o planeta

E a progredir na Terra e a existirem migrações  
para as neves e para os magmas  
um pássaro soltou-se da pressa com que nos movíamos.

Então digeriu-nos a comida e a cadeira  
Sentou-nos

Eis senhor, o duplo  
em vasta duplicidade

Já me substitui dentro de véus em assentos  
de cadeira já me ausenta

Assim descansa o poeta desviado do poema  
na dupla cidade.  
(Jorge, 1993: 187.188)

A presença do duplo sugere a falsificação, a ilusão, criando-se um ser prestidigitador de imagens que parece situar-se num cenário teatral, dirigindo-se aos espetadores («senhores») em discurso direto. Há um jogo poético entre o sujeito e o seu duplo, entre o que escreve e o que constrói a duplicidade ou a dupla cidade. Parece que só na construção de um duplo se pode atingir a cidade ou a «falsificação do ser» «a progredir na Terra», para conseguir deter as «migrações». Talvez que para apagar estas memórias existam «centrais eléctricas a abastecerem o esquecimento», como se sugere na terceira estrofe. No contexto bíblico da sexta estrofe, o duplo parece ser o agressor supremo a destruir toda a falsidade o que poderá permitir uma conexão apocalíptica, a partir do contexto religioso da oração e da referência a «kyries», na sexta e sétima estrofes. Na oitava estrofe, a passagem do individual ao coletivo pode sugerir a simbiose entre o sujeito poético e o «duplo» como no cinema que substitui o ator principal, quando a ação é demasiado arriscada. Neste cenário, o sujeito torna-se uma espécie de deus, criador de um outro ser e parecendo possuir também, poderes divinos de destruir o mal, o sofrimento e a própria memória.

A luta entre o bem e o mal, também recorrente na mitologia bretoniana, surge nos dois últimos versos da primeira estrofe de «Recanto 9»:

Do lado de cá nem só havia o sangue  
e do lado de lá nem só a atmosfera  
nem só por baixo sol e, flutuando, o écran panorâmico  
mas a pele entre espelhos imagens sobrepostas  
de uma transfusão  
progressiva  
como no filme em que deus se investia  
sobre outra divindade de demónios longínquos

Tão à flor da pele estavam as rugas do saber  
tão ao nosso alcance as ruas mágicas tanto os poros  
facilitavam a inundação da alma  
que alguém  
vindo do sonho  
purificou, refulgindo, os ares.

Tanto os poros facilitam  
a queda no alçapão  
que um poeta se identifica com um seio  
para desvendar o leite.  
(Jorge, 1993: 189)

Repare-se como o «écran panorâmico», presente no terceiro verso, permite gerar e ver mecanicamente um número ilimitado de imagens sucessivas e sobrepostas numa «transfusão / progressiva». Em oposição ao caos das infinitas imagens indiferenciadas iniciais, na segunda estrofe, os «poros» da «pele» permitem captar e diferenciar o que vem do «sonho» e identificar «alguém», cuja experiência envolve «a inundação da alma», que limpa, brilha e que, na terceira estrofe, cria formas transparentes na brancura da página «para desvendar o leite». É das transparências que se alimenta esta escrita procurando encontrar uma forma na indistinção. Esta forma, todavia, não é visível. É, antes um «alçapão» que se abre no branco, para que a queda se desvende, tornando-se esta condição indispensável para se revelarem as transparências que sustentam o poema em que o poeta se metamorfoseia e que se reduz a uma parte do seu corpo feminino, através de «seio».

No «Recanto 12» evoca-se a mecanização em geral que atinge o corpo do homem que se metamorfoseia em máquina, numa espécie de rememoração dramática do discurso de características futuristas. Só o amor se destaca como positivo, no último verso, neste ambiente geral de desumanização. Veja-se a segunda estrofe do poema:

e de vertiginosa a roda um instrumento a mais  
em potência de tortura passou imediatamente a ser  
útil vertiginosa indispensável  
porque é uma roda e só por isso  
porque tudo segue o mesmo percurso e no mesmo tempo  
e na mesma roda de espaço que nós em tudo  
e só por isso  
quando a caixa torácica passa a ser de metal  
por assimilação  
e de plástico por fora e roda no corpo  
*e só no sexo o circuito é uma onda fundente*

*liquidamentamante*

lemos o capítulo do sangue  
quando em transe se descarrega como a campanha  
de que as palavras são o toque e os silêncios  
o clarão de música

(...)  
(Jorge, 1993: 192: destacados meus)

Pela aglutinação inusitada de duas palavras distintas e a ocorrência da síncope da vogal “e”, obteve-se<sup>7</sup> «liquidamentamante» que funciona como predicativo a denunciar a evidência e a determinação com que o corpo se torna amante, através de «sexo», em oposição ao homem-máquina. Associado ao «sexo» e à «onda fundente» da escrita, está o erotismo encarado como única fuga para a verdadeira vida, enquanto na estrofe seguinte, o «sangue» evoca também a vida que «se descarrega» com força ou até com êxtase, como o som contínuo e forte da «campanha». Este cenário de desumanização, no qual o erotismo e a escrita são as únicas vias de fuga e recuperação da vida, prolonga-se no «Recanto 17» onde várias micro-situações são apresentadas num cenário com características apocalípticas. O poema fala da realidade com dificuldade e ironia, porque se situa na recusa da vida, tal como ela se apresenta:

Como podem dizer comecei eu como podem tipos como  
no planalto em fogo , repetia, os dias sempre lentamente  
sem luta virem e dizerem-me  
nós sentíamos e traduzíamos como se falássemos de  
onde e quando se não esteve

Isto? (não não) no gosto a fogo (A vida? «Ah! Ah!»  
– mostrando os dentes)  
por duas razões te falo do que nem sequer  
sabíamos porque *misérrimos estávamos no meio*  
*do túmulo desemprego.*

(...)

Se nada não havia (nem eu) ninguém ninguém  
nas fotografias: gostas? Chora! *As armas!*  
*as armas e os varões*  
*no meio da alma e do corpo assinalados*  
no interior no escuro escorregavam, não podem! gritavas,  
agoniante parede a tua  
pele, e o sangue.  
(Jorge, 1993: 199-200; destacados meus)

O poema tenta englobar tudo: a vida, a morte e a luta sem saída como se o mundo se confinasse a um labirinto. O esmagamento político, exercido por um poder controlador

---

<sup>7</sup> A expressão «liquidamentamante» será possivelmente o que o Groupe  $\mu$  designa como «mot-valise» sendo um fenómeno interessante incluído no metaplasmo por «adjonction simple» (Groupe  $\mu$ , 1982: 49): «une opération qui altère la continuité phonique ou graphique du message, c’est-à-dire la forme de l’expression en tant qu’elle est manifestation phonique ou graphique» (*idem*: 56). Este fenómeno consiste na interpenetração e fusão de duas palavras possuindo um certo número de características formais comuns (*ibidem*: 56).

omnipresente, infiltra-se em todas as células da sociedade a ponto de converter em denunciadores ou Minotauros os que até aí são considerados amigos («nem sequer sabíamos porque»), representando uma repressão desenfreada.

A linguagem estilhaçada capta o fluxo de pequenos instantes de uma vida pobre e difícil («misérrimos estávamos / no meio do túmulo desemprego»). A revolta e a esperança insinuam-se através da referência a *Os Lusíadas* que contagia o poema. Pelas referências à epopeia portuguesa, o poema é deslocado para a semântica da heroicidade da «alma», isto é, da vida, e, em simultâneo, da liberdade e do «corpo», num discurso que fala dos heróis do dia-a-dia, incentivando-os a lutar: («chora! Às armas! As armas e os varões / no meio da alma e do corpo assinalados»):

se já a vida se perdeu para sempre  
podem chamar-lhe (tudo!) comê-lo defecá-lo  
esse que ao despertar, esse que ao despertar sempre  
gritava fecundo fraco e franco. No gráfico milimétrico  
a curva dos seus pés:  
«Em voo!» diziam eles (para o futuro!)  
Não voo! Nem vou! E embora recusasse fosse,  
como se diz, um pobre.

(...)

(idem: 199-200; destacados meus)

Apesar do sentimento de desesperança, num cenário dramático e catastrófico, entrevemos, contudo, a heroicidade porque nunca se desiste de lutar, apesar das situações de miséria e de morte («misérrimos estávamos no meio / do túmulo desemprego», «massacre», «batalha contra absolutamente tudo»).

As estrofes seguintes de «Recanto 17», continuam a descrição terrífica do cenário de destruição:

Foi quando dia a dia (projecção das sombras)  
nos lares a rádio a televisão as sombras  
um massacre um corpúsculo duro  
*para tu seres peço-te, e eu, pedi-mo, o rochedo*  
*imortal sobre a linha do meridiano (a cores!)*  
*quebrando-a.*

Visto que (numa *criptogâmica*) há (*flor! flor!*)  
absolutamente tudo, despojo e redenção, batalha contra  
absolutamente tudo, mandíbulas a funcionalizar  
em todos estes sítios onde cedo demais  
vamos nascendo  
em qualquer sítio para qualquer parte onde a morte  
(*l'amort! L'amourt!*) isto é, a *flor...* ou seja,  
As flores...

(...)

(Jorge, 1993: 200; destacados meus)

É a epopeia do amor e da revolta movida pela esperança sem a qual a luta perde a sua razão de ser: «(...) E eu? Disse eu aos tipos. A troco de que raiva de que destruição?». Por ele, a vida prossegue: «para tu seres (...) rochedo / imortal sobre a linha do meridiano (a cores) / quebrando-a». Contorna-se o «rochedo» como o Adamastor. Se o «rochedo» for identificado com a figura do Adamastor a responder ao pedido do sujeito poético, subverte-se a figura do Adamastor que se converte em agente adjuvante da conquista do ser amado, na adversidade do quotidiano de «[de] lares a rádio a televisão as sombras / um massacre um corpúsculo duro». Deste modo, a viagem de conquista do direito ao erotismo prossegue sem tréguas numa «batalha / contra absolutamente tudo, mandíbulas a funcionalizar (...)».

O amor e a morte misturam-se e confundem-se «(l'amort!l'amourt!)». Ambos estão associados a «flor» criptogâmica (que em grego significa casamento oculto). Os seus órgãos de reprodução estão ocultos. Igualmente as flores do desejo destas personagens têm de permanecer como se não existissem ou estivessem mortas. A recusa total da lógica do discurso e do respeito pela sintaxe e por todas as normas culmina, no final do poema, com a alusão às regras da escrita e à interrogação irónica dos versos finais:

Porque se não é o fim pergunto por que dinheiro?  
ou porque regra? Se forma o plural  
acrescentando um *s*  
aos(s) corpos(s) morto(s) de todos

salvo  
em excepção?  
(*idem*: 200-201; destacados da autora)

O «Recanto 18» retoma o cenário de guerra onde o sujeito apenas sobrevive através do amor, escondido, como porta-voz de uma massa humana vitimizada, vivendo uma realidade estranha e disfórica. Vejamos o poema:

Desses «em guerra» vos falo falo dos que me seguem  
não os chamámos seguiram-nos  
todos descremos e rimos por dinheiro não trocámos  
projectados para a morte não traímos

*Eu e ele somos a espaços  
improváveis veículos (eu e vós)  
mestres voadores numa convulsão de cigarros mestres  
reptantes redemoinho meu ressaca viva oculto vinho  
oculto amor*

*o nosso vedado o mundo tão exíguo e o dos outros  
(luzes água planetas mecanismos ambíguos) mais  
exíguo*

Amamos o mundo (quem?) o tempo (qual?) a luz (quando?)  
a treva (onde?) tudo (?) todos (!)  
trepidantes trémulos  
com a ajuda mental de partículas  
de merda

ou simples estados, frenesis, convulsivos, objectos,  
alibis, a pique, patológicos,  
risos, redundâncias, aços, lascados, alarmados,

conhecemos – além de nós, reais, –  
os reis, os resíduos, o dente liliputiano  
no sorriso do arcanjo  
(Jorge, 1993: 202-203; destacados meus)

O mundo da escrita, tal como o do amor, está vedado. Deparamo-nos com uma revolta típica de um cenário atroz, entre a repulsa e o fascínio de uma realidade apocalíptica.

É pela ironia e pelo amor que o sujeito sobrevive numa «convulsão de cigarros mestres», como símbolos escondidos de «oculto vinho/ oculto amor». A flutuação entre o sujeito e as outras pessoas gramaticais («Eu e ele» e «(eu e vós)») aponta para uma pluralização e indefinição. Esta consolida-se na quarta estrofe e em seguida, através de uma violenta concentração verbal, traduzindo a confusão e o caos. É como se o sujeito estivesse também em guerra com as palavras. Neste cenário caótico de dissolução do mundo, ele denuncia a situação, sobrevivendo à opressão e perseguição num cenário claustrofóbico «vedado mundo tão exíguo e o dos outros / (...) mais / exíguo». A passagem do “eu” ao “nós” e ao coletivo da epopeia, marca a narração de acontecimentos banais, nos quais o amor se destaca entre «mestres voadores numa convulsão de cigarros», tornando-se tanto mais luminoso quanto o seu espaço é «vedado» e «exíguo». A ironia dos versos finais contribui para tornar suportável o mundo pela sua redução ao mínimo de «dente liliputiano».

Desta desumanização emerge o amor como solução e sustentação no entrelaçamento de sentidos de *Dezanove Recantos*. Vejamos onde e de que modo: o «Recanto 14» representa um momento de pausa no conjunto dos poemas, canto de libertação, em que a mestria do amor pretende conduzir à libertação total. O erotismo e o amor são a «trave-mestra» da libertação conduzida pelo amante, o «mestre»:

Senti por sobre a áspera estrutura  
o mel correr  
como retrato de mel, como símbolo de líquido, apetência, doçura, sim  
como símbolo de líquido doce  
para além do puro mel que se entornava

A ternura – o mestre libertava-me –  
a ternura passa suspensa numa corrente esguia



numa trave-mestra, mestre! Ia cantando, libertai-me!  
por sobre a tempestade cerrada do amor.

Já podia desejar (assim estava em mim assim estava liberta  
passeando passeando)  
uma paisagem fluorescente onde consumir  
a múltipla vaga de ventos vacilantes

tal era o pêlo da saudade encrespado fluorescendo  
tal era a corrida de um homem para mim e a minha  
fuga para o lado da sua liberdade  
a corrida para próximo para a maior proximidade  
de si.  
(Jorge, 1993: 195)

Há um jogo paronomásico entre «trave-mestra» e «mestre» que sugere o amor como sustentáculo do ser humano e em que a «mestre» é atribuída a sabedoria do amor que dá a liberdade plena do desejo e da vida («passeando passeando») e a força de vencer as tempestades da «múltipla vaga de ventos vacilantes», esquecendo guerras e apocalipses. Pela «ternura», pelo «mel» em estado «puro» e pela «doçura», o amor pode acontecer entre «um homem» e a mulher e ambos florescerem e transfigurarem-se, emitindo luz sem distinção de sexo ou superioridade de um sobre um outro, como nos primórdios da criação, em que os humanos e os animais coabitam indistintamente sem hierarquias, como sugere a expressão «pêlo da saudade encrespado». É a liberdade do amor e do desejo que é cantada pelo sujeito que sabemos feminino: «mestre! ia cantando, libertai-me!». Por isso, esta epopeia toca, sem dúvida, o feminino e tem assinatura de mulher.

Por último, e embora «João» tenha sido a primeira figura a protagonizar uma ação amorosa no contexto de *Dezanove Recantos*, falemos finalmente desta personagem. Apresentado como figura masculina, no segundo verso da «*Invocação*» («e tu João num terraço») como um «prisioneiro sobre o evidente / dinamitado» (p. 176) aparece de novo, no «Recanto 7», convertendo-se em agente de uma relação amorosa com o sujeito / poeta:

Escolho sempre um nome que me soe amante  
retrato de homem nascido  
«em plena guerra», de esparsas relíquias  
incêndio e incendiador dor e adaga dolorosa

ora brilho com ele em marés vivas  
como a água na areia brilha assiduamente  
ora nos bebem os inimigos o sangue  
os pensamentos  
o desvão menos exposto do desejo.

Mas ele brilha João em todo o corpo  
Fuma, o gladiador  
Luta amordaça desfaz refazamor

Apocalipse segundo João.

(Jorge, 1993: 186)

Repare-se no brilho comum aos dois amantes e na violência do sentimento amoroso expresso por «plena guerra», «incêndio e incendiador», «dor e adaga dolorosa», «marés vivas» ou no perigo face aos «inimigos», dos quais parecem precaver-se por uma estratégia de resistência, assente «nos pensamentos», onde o «desejo» está mais escondido e, portanto, protegido. Se é o desejo que parece fragilizá-los, perante os inimigos, é, no entanto, esse mesmo desejo convertido em amor que lhes dá a força para lutar. O sentimento desejante transfigura-os pelo brilho. Esta suposta transfiguração de uma figura física masculina, seguida pela afirmação «[a]pocalipse segundo João» não é inocente, podendo evocar, pelo recurso à intertextualidade com o texto bíblico, a esperança contida no livro do *Apocalipse*,<sup>8</sup> último da *Bíblia*, onde a esperança surge como revelação.<sup>9</sup>

Aqui, trata-se não da esperança no sentido religioso, mas da esperança da libertação pelo amor. No entanto, reparemos que a autora refere, pela segunda vez, João como uma figura qualquer entre muitas e não a do apóstolo. Fernando Martinho afirma que este «apocalipse» se refere concretamente a uma «consciência de que o fim dos tempos está eminente» (Martinho, 1969: 52) e assim nos parece ser, no contexto geral de *Dezanove Recantos*, mas não no final deste poema, onde o amor surge como única saída salvífica desse «fim dos tempos» e, conseqüentemente, este sentido de «apocalipse» parece-nos recobrir o sentido de manifestação ou revelação e não o do final dos tempos. Notemos que a recorrência à simbologia religiosa não serve para fazer uma religação com o catolicismo, mas para religar o sentimento amoroso com a área semântica da luta e da esperança. Recordemos que os fenómenos do fogo, do fumo e da nuvem acabam por ser inconscientemente associados pelo leitor, em virtude da sua cultura, a manifestações divinas. Relembremos apenas algumas expressões do livro do *Êxodo* do Antigo Testamento:

---

<sup>8</sup> A relação entre a religião e literatura, ou entre religião e poesia, foi sempre fecunda e não é por acaso que as religiões monoteístas estão ligadas ao Livro ou a um conjunto de livros, como no caso da *Bíblia* que significa conjunto de livros (do grego *biblion*) e que terá sido escrita por inspiração divina, embora por mão humana. A *Bíblia* é o livro que contém as doutrinas orientadoras do Cristianismo e do Judaísmo, sendo o *Corão* o livro do Islamismo. A relação entre poesia e religião vai muito para além da *Bíblia* nas orações populares, algumas com finalidades terapêuticas e até mágicas, em poemas que retratam antigas cosmogonias. Para além de muitos poemas sobre alguns livros bíblicos, episódios ou figuras bíblicas, encontramos em grande parte da poesia portuguesa referências à *Bíblia*.

<sup>9</sup> Segundo a interpretação teológica da *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, «(...) o livro do *Apocalipse* não pretende predizer nem “revelar” (...) mas conferir a certeza absoluta na bondade de Deus, que se manifestou em Cristo. Também não fecha a Bíblia; mas abre diante do leitor crente um caminho de esperança» sem fim: «Eu renovo todas as coisas (Ap 21, 5) e «Eu venho em breve» (Ap 22, 7-20).

O SENHOR caminhava diante deles; durante o dia, numa coluna de nuvem para os conduzir na estrada, e de noite, numa coluna de fogo para os alumiar, para que pudessem caminhar de dia e de noite. (Ex 13, 21)

A transfiguração dá-se pela sacralização do amor que se configura a partir de referências sagradas não explícitas, dado que a componente religiosa se encontra ausente da obra de Luiza Neto Jorge, facto a que não é alheia à questão da «'morte de Deus'», anunciada por Nietzsche, bem como o laicismo, o ateísmo e o agnosticismo que se instala na modernidade (Cruz, 2008: 88).<sup>10</sup> No entanto, o aproveitamento cultural e simbólico de elementos religiosos está muito presente na poesia jorgiana. Recordemos ainda que, sendo esta poesia escrita, predominantemente na década de sessenta e início da de setenta, é marcada por uma forte contestação juvenil contra o *status quo*, que já vinha do final do século XIX e inícios do século XX, não sendo de estranhar que a especial atenção dada ao corpo e à expressão da sexualidade colida com as doutrinas controladoras da Igreja Católica e do regime. Ao descrever a personagem de «João» como «nascido em plena guerra», aproxima o individual da situação política e da tese deleuziana de que uma literatura menor estabelece uma ligação com a política, contrapondo a violência positiva do erotismo à negatividade da guerra. A epopeia afasta-se do objetivo de heroicidade das personagens clássicas, de modo a transferi-la para o domínio privado, ainda que sob a ameaça e vigilância de mecanismos sociais e políticos de repressão.

Finalmente, o «Recanto 19», que não se situa por acaso no final do livro, fornece-nos a chave para a compreensão do percurso do feminino do mais longo texto de Luiza Neto Jorge. Recordemos o poema:

Vejo por fim alguém morrer  
que era uma pessoa a inventar uma escrita  
a sorrir inventando letras para o relato de tudo  
o que na neve é níveo e  
do que nas letras há de esferas a rolar  
de um para o outro lado da invenção

alguém que à hora que estou tinha a dizer  
que a sua liberdade era precisa como a da pata de um pássaro  
pisando o solo

---

<sup>10</sup> Na obra de Luiza Neto Jorge há quase uma ausência total do Deus cristão, monoteísta, da *Bíblia*, e, quando aparece é de forma negativa, muito possivelmente por ser a religião um dos três pilares em que assenta o regime salazarista, juntamente com a Pátria e a Família. Tudo o que se relaciona com Deus surge de uma forma negativa como é o caso do poema «Exorcismo», de *Terra Imóvel* que parece conter referências claras à religião e ao cristianismo, associando deus (grafado com minúsculas) a diferentes líquidos predominantemente negativos de forma herética («Suor», «água lustral», «vinho / tinto no mijo / de deus», «água / benta no sangue / o filtro do amor», «choro do pus»), numa sequência clara de profanação do sofrimento e do sangue de Cristo consagrado no vinho pela Eucaristia. O mesmo procedimento detetamos em expressões iconoclastas para com a Igreja Católica, como no último verso de uma das estrofes de «Quarta Dimensão»: «louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo» (Jorge, 1993: 48); nos dois primeiros versos da terceira estrofe de «Poema Quase Epitáfio», de *Terra Imóvel*: «[e]ntre as fêmeas benditas / não te quis» (Jorge, 1993: 92); na primeira estrofe de «Recanto 12», de *Dezanove Recantos*: «sol-terra-lua-homem-mulher-puta-que-vos-pariu-deus-vos-abençoe- / -etcetera-amen» e em dois poemas de *A Lume* nos quais se referem dois santos que são irónica e hereticamente retratados: «lembro Bartolomeu / santo, mártir, manequim // o que há séculos passeia / sobre os ombros / ou dependurada no braço / feita capa / a sua pele escorchada» (Jorge, 1993:255) e por último, num poema sem título onde se lê: «[c]ataclismos a copo, paraíso / em barra, são sebastião alvo / de agulhas hipodérmicas» (Jorge, 1993: 231 / Nunes, 2007: 93-94).

ou flash o amor impreciso como outro pé ou  
pássaro a morrer de uma doença  
fosforescente

ou: que Ele-e-Ela sorriam ambos nus para toda a gente.  
Que ambos usavam o melhor sabão para a pele.

ou: que no seu canto, pois, cantava.

Assim termina.  
(Jorge, 1993: 204)

Situado no final de *Dezanove Recantos*, este poema funciona como conclusão retórica de um projeto de escrita renovada em que a palavra chama a si o protagonismo da ação. Constatamos, mais uma vez que a preocupação com a linguagem e a reflexão sobre a escrita é uma constante nesta obra. Os recantos apontam para a possibilidade de um labor e liberdade poética a ultrapassar a representação e a criar um outro sistema referencial, traduzido numa forma diferente de escrever ou narrar. «Recanto 19» tenta dizer tudo através desse novo discurso que dispensa o sujeito «que era uma pessoa a inventar uma escrita / a sorrir». O apagamento ou morte simbólica do sujeito poético pode ter duas leituras: a da autonomização do poema ou a da impossibilidade de concretização do amor. Está indiciada por «flash o amor impreciso com outro pé» ou «pássaro a morrer de uma doença / fosforescente» e torna-se artificial e mecânica numa realidade labiríntica que sufoca e de onde só é possível captar momentos com o mínimo de realidade.

A importância da relação amorosa é fundamental e estruturante neste universo de características grotescas e apocalípticas, não sendo por acaso que a epopeia se encerra na evocação quase idílica do par amoroso e perfeito, o par edénico de Adão e Eva, grafado em maiúsculas, no paraíso primordial, sugerindo a esperança desejada e cantada, em oposição ao universo apocalíptico de desesperança, revolta, morte e destruição. Como diria Octavio Paz, o amor é o triunfo dos amantes que os protege como «um talismã». Neste caso, «a vulnerabilidade dos amantes defende-os. O seu escudo é a sua falta de defesa, estão armados da sua nudez porque «a sensibilidade extrema dos amantes é a outra cara da sua indiferença, não menos extrema, perante tudo o que não seja o seu amor» (Paz, 1995: 152). Nas palavras de Roland Barthes, «l'amoureux se sépare alors du monde, il l'irréalise parce qu'il fantasme d'un autre côté les péripéties ou les utopies de son amour; il se livre à l'Image, par rapport à quoi tout 'réel' le dérange» (Barthes, 1977:106).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Estas palavras de Barthes são retiradas de *Fragments d'un Discours Amoureux*, 1977, no qual o autor introduz uma nota prévia a situar e a explicar o abandono e o utilitarismo a que este tipo de discurso é votado: «La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante: que le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait?), mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants: ou ignore, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un

A ironia, das duas últimas estrofes, introduzida pela disjuntiva, contribui para desfazer a seriedade ou solenidade do par edênico, sem anular a sua importância. A morte do sujeito enquanto autor, «Vejo por fim alguém morrer / que era uma pessoa a inventar uma escrita», é característica do Modernismo, sendo encarada «a sorrir» pelo sujeito que a escreve e controla, tal como sorri o par desta espécie de novos amorosos. O sorriso os transfigura, nus, vitoriosos e sobreviventes do cenário adverso dos recantos anteriores, sugerindo a existência de uma relação entre o sujeito e o par «Ele-e-Ela» dos versos finais.

Tal como o «Canto X» de *Os Lusíadas*, «Recanto 19» pode funcionar como “recanto-síntese” de *Dezanove Recantos*, através do cruzamento dos três planos fundamentais: o das considerações do sujeito poético, que, neste caso, é o da «pessoa a inventar uma escrita» sobre o mundo; o da viagem, que, em *Dezanove Recantos*, é a travessia pelo mundo disfórico da década de sessenta do século XX e, finalmente, o dos deuses, no culminar desta viagem ao paraíso. Este é uma espécie de “ilha dos amores”. O Adamastor desta viagem não é o cabo a contornar mas o fim do mundo, em estado apocalíptico. É a voz violenta e feminina da «terra» que o contorna e vence numa espécie de retorno às origens.

Em *Os Lusíadas* e em *Mensagem*, as ações referem-se a heróis do sexo masculino, sendo o papel das mulheres simbólico e decorativo. Em *Os Lusíadas*, para além das musas, deusas, ninfas e figuras históricas, as únicas mulheres em destaque são a infanta D. Maria que representa o papel de filha, mulher e mãe, e D. Inês de Castro que simboliza a mulher, a mãe e, sobretudo, a amante D. Pedro I, que atuam apenas em dependência estrita dos laços afetivos que as ligam a figuras masculinas (Camões, 1572: III. CII-CVI; CXX-CXXXIII). A *Mensagem* contém apenas dois poemas dedicados a duas figuras históricas femininas: «D. Tareja», símbolo da mulher, mãe e avó («Ó mãe de reis e avó de impérios») e D. Filipa de Lencastre, exaltada como mulher, mãe e «[m]adrinha de Portugal», sem contar com todas as mães que choraram e as noivas que ficaram por casar do poema «Mar Português» (Pessoa, 1934: 28, 33 e 57-73). Todas elas são definidas pela relação que mantêm com o masculino e com a estrutura familiar ou, no caso das figuras mitológicas, pela proteção ou pela recompensa que oferecem aos heróis. Em *Dezanove Recantos*, todas estas representações convencionais são dinamitadas, isto é, a epopeia jorgiana insurge-se contra a linhagem patriarcal, desviando-a e no sentido de uma «epopeia sumária» que a interpela, desequilibra e pulveriza.

---

discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la derive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne le reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une affirmation» (Barthes, 1977: 5; destacados do autor).

A “morte” anunciada do sujeito ocorre no «Recanto 19». Ao longo do poema vão ocorrendo as suas diferentes metamorfoses: «Ila», «Dulcíssimo», «Vaído», «brancas gotas de amante, o «duplo» e o «ex-ser duplo». Reparemos que, em «brancas gotas de amante à despedida», se observa uma fragmentação e em «duplo» e «ex-ser duplo», uma intensificação ou duplicação do sujeito. Deste modo, vemos um sujeito feminino em constante metamorfose. Relativamente às personagens masculinas, encontramos «João», o «Garfo» e o «mestre». Este é o verdadeiro libertador numa alusão bíblica da libertação do povo judaico do cativo da Babilónia até à terra prometida onde corre o «puro mel». Neste contexto, a escolha do nome «João», associado a «marés vivas», antecede o «mestre», evocando a figura S. João Baptista a preparar os caminhos do Filho de Deus que traz a verdadeira libertação.

A transfiguração poética do sujeito feminino ao longo do poema é acompanhada pela linguagem que a sustenta e traduz em diferentes recursos.

Desta forma, podemos considerar em *Dezanove Recantos* três tipos de processos estilísticos.

O primeiro abarca a criação lexical com associações semânticas anómalas, através de paronomásias («desfaz refazamor», «Recanto 7», v. 12), processos de composição com aglutinação ou justaposição («liquidamentamente», «Recanto 12», v. 20; «Ele-e-Ela», «Recanto 19», v. 13). Estas experiências levam a autora à criação de neologismos potencializadores da língua que confrontam diferentes registos de língua na designação de nomes ou de expressões que, à partida, são incompatíveis, produzindo choques semânticos: «curto-amor-coito-circuito», («Recanto 10», v. 15) ou «sol-terra-lua-homem-mulher-puta-que-vos-pariu-deus-vos-abençoe- / -etcetera-amen-», «Recanto 12, vv. 6 e 7).

O segundo é composto por estruturas lexicais e oracionais, constituídas na base de enumerações, aparentemente caóticas («Horário negro cântico irmão mão morta / branca lei mão», «Recanto 4, vv.21-22), assíndetos («Eléctrico motor louco, louco navegante, máquina arborizada», «Recanto 1, v. 19) e de vocábulos mutilados («da dor / de um despertad- / dor», «Recanto 6, vv. 10-12) ou com próteses insólitas («a morte / (l’amort! L’amourt!)), «Recanto 17, v. 41) tradutoras de uma violência que contém uma certa dose de humor.

O terceiro é constituído por diferentes paronomásias a jogar com a rima («sangue / transe», «Recanto 12», vv. 21-22), com semelhanças sonoras e morfológicas («Vivíamos (víamo-nos)», «Recanto 15», v. 1; «trepidantes trémulos», «Recanto 18», v.

15; «liberdade precisa (...) precisa (...) o amor impreciso», «Recanto 19, vv. 8-10) que contribuem para uma amplificação de sentidos e maior sugestividade semântica. As paronomásias recorrem a processos de antonímia («indistante / distantes e indistintos», «Recanto 15», vv. 5-6), de homofonia («Em voo!» / não voo, nem vou!», «Recanto 17», vv.16-17), de aliteração («fecundo fraco e franco», «Recanto 17», v.14), e de repetição de radicais (« inventar (...) / (...) inventando (...) / (...) invenção», «Recanto 19, vv. 2,3 e 6); «Por intermédio das pedreiras diziam pedrarias», «Recanto 17», v. 19) para intensificarem ao máximo a língua. A paronomásia pode conter também poliptotos («Esfriara // (...) do frio // (...) a frio», «Recanto 17», v.19) e pleonasmos («Se nada não Havia (nem eu) ninguém ninguém», «Recanto 17», v. 22; «o duplo / em vasta duplicidade. // (...) dupla cidade.», «Recanto 8, vv. 23-24 e 28) que criam um efeito de insistência.

Estes processos mostram uma linguagem plena de sugestões e intensidades, brilho e cintilações que vão para além do expectável e a transfiguram.

A preferência do sujeito centra-se em personagens disformes ou grotescas num cenário que gera o terror do monstro e o sentimento permanente de «angústia flutuante». Umberto Eco procura resolvê-la projetando-a «no mundo da fantasia» (Eco, 1991: 423), como se para exorcizar o terror fosse necessário possuí-lo, recriá-lo através de elementos ou personagens monstruosas passíveis de dominar (*ibidem*). As personagens de *Dezanove Recantos* parecem estar aprisionadas num labirinto de um país em que os mil caminhos do regime salazarista se alimentam do sofrimento provocado pela falta da liberdade e pelo sangue das vítimas sacrificadas, no sem sentido de uma guerra colonial. Por outro lado, o Minotauro, metáfora desse país, também se torna vítima da opressão social e política do império colonial português com as suas fobias e manias de grandeza, como sugere o recurso à espada defensiva com a qual surge representado na capa das revista surrealista *Minotauro* (1933-39).

Este ambiente de crise na sociedade portuguesa reflete-se inevitavelmente na linguagem. A poesia moderna propõe um novo realismo, não ao nível da representação do real, mas através da escrita de que resulta uma negatividade. Os poetas compreendem a impossibilidade da linguagem representar a realidade, passando a existir uma «falha originária» entre a realidade e as palavras que veio pôr fim à anterior poética da representação (Rosa, 1970: 6).

O poema fala do mundo e das personagens de forma fragmentada e radical. As suas características discursivas constituem a primeira dificuldade de entendimento do texto, forçando o leitor a tornar-se sensível ao poema.

Rosa Maria Martelo apelida este processo de «somatização estrutural» (Martelo, 2007b: 37) segundo o qual o poeta somatiza no corpo físico que constitui a linguagem do poema «a experiência do mundo que só assim parece tornar-se dizível ou (...) suscetível de ser expressa». Por isso, o real problemático de que o texto fala e que é «essencialmente entendido como ausência do real» surge como desagregado, fragmentado e indefinido, forçando o texto a apresentar-se de forma radical e o leitor a tornar-se sensível à nova condição do poema como objeto da linguagem (*idem*: 37).

Esta «somatização» é característica da poesia moderna e também da poesia jorgiana, extremando-se no poema que acabámos de analisar e em *O Ciclópico Acto* que veremos em seguida.

A ideia de que a vida não é realizada na sua totalidade e que só com a vinda dos «NOVOS AMOROSOS» pode alcançar a plenitude original perdida é uma ideia fundamental de António Maria Lisboa, afirmada em *Erro Próprio*, o principal manifesto do surrealismo português, onde se pode ler:

Os NOVOS AMOROSOS (...) sairão, num dia próximo, da última estrela deste universo e hão-de aparecer revestidos de plumagem de pássaros numa cratera minúscula aberta numa flor (...) [e] assim até que a Verdadeira Vida de que nós somos os abortos seja erguida sobre os alicerces de que eles são os portadores esplêndidos!» (Lisboa, 1995: 23)

A aparição cósmica e triunfante dos «NOVOS AMOROSOS» pode ligar-se ao casal edénico de *Dezanove Recantos* e à recuperação do paraíso perdido. Eles possuem uma espécie de aura de divindade na cintilação transfiguradora do amor.

Depois desta visão panorâmica sobre o feminino e o amor em *Dezanove Recantos*, interrogamo-nos ainda sobre o significado do adjetivo contido no subtítulo. Porquê *Epopeia Sumária*? Sumária pela sua dimensão mais reduzida, relativamente a *Os Lusíadas*, ou por se limitar ao que é essencial?

Não há dúvida que a heroicidade de *Dezanove Recantos* está subvertida, pois os seus heróis não passam de seres comuns do quotidiano do século XX, seres de periferia, indistintos nas grandes aglomerações citadinas e a lutarem pela sua sobrevivência. No entanto, também eles têm o objetivo de alcançar a liberdade. Num universo fragmentado, em que nem a narração obedece aos cânones da epopeia clássica, há uma outra coerência da escrita que se manifesta pelo avesso no desvio das regras de significação habitual da linguagem, em que fragmentos do quotidiano adquirem uma sublimidade singular e uma heroicidade privada.



A preocupação com a expressão da sexualidade e do amor é obsessiva. Cada recanto acaba por ser um “sumário” excessivo e íntimo de diversos tipos de violência exercidos sobre o sujeito, a realidade, os seus valores e a linguagem até culminarem no «Recanto XIX» numa realidade apocalítica de libertação. No seu conjunto, *Dezanove Recantos* representa a confluência, agudização e síntese de micro-situações presentes em toda a obra da autora. A sua denúncia reclama um espaço que tradicionalmente não era seu, com uma energia e um ímpeto surpreendentes para a época em que viveu. É a primeira vez que, na literatura portuguesa, uma mulher escreve uma epopeia.

#### Bibliografia:

BATAILLE, Georges (1988) *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.

BARTHES, Roland (1977) *Fragments d'un Discours Amoureux*. Paris: Seuil.

CAMEIRA, Maria João (1995) *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, dissertação de Mestrado, Lisboa: FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

\_\_\_\_\_ (2012) *A Transfiguração do Feminino na Poesia de Luiza Neto Jorge*, dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto.

CAMÕES, Luís de (1970) *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmãos.

COELHO, Eduardo do Prado (1972) «Sobre o Conceito de Modernidade» in *A Palavra Sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora.

CRUZ, Gastão (1969) «Luiza Neto Jorge e a Epopeia de Vanguarda» in *Diário de Lisboa*, Suplemento Vida Literária e Artística. Lisboa. 15 de maio

\_\_\_\_\_ (2006) «Memória de um Tempo e de Luiza Neto Jorge» in *Relâmpago* n.º 18, abril. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava: 123-130.

\_\_\_\_\_ (2008) «Poesia Portuguesa nos Séculos XX e XXI», in *A Vida da Poesia – Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim: 361-367.

DELEUZE, Gilles (1993) «Bégaya-t-il?» in *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit: 135-143.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2003) *Kafka, Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles / PARNET, Claire (2004) *Diálogos*, tradução de José Gabriel Cunha, Lisboa: Relógio d'Água.

ECO, Umberto (1991) *Apocalípticos e Integrados*, tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Difel.

FERREIRA, José Gomes (s.d.) *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto-Editora.

FREITAS, Marinel (2010) *Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Duas Faces da Modernidade*, Dissertação de Doutoramento. Porto: Universidade do Porto.

FRIAS, Joana Matos / QUEIRÓS, Luís Miguel / MARTELO, Rosa Maria (2010) *Poemas com Cinema*, Lisboa: Assírio & Alvim.

FRIEDRICH, Hugo (1999) *Structures de la Poésie Moderne*. Paris: Denoël - Gonthier.

GROUPE  $\mu$  (1970) *Rhétorique Générale*. Paris: Seuil.

HORTA, Maria Teresa (1961) [depoimento], *Diário de Lisboa*, 25 de maio: 14.

JORGE, Luiza Neto (1993) *Poesia* [organização e prefácio de Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ (1969) «Depoimento sobre o seu último livro: *Dezanove Recantos: Epopeia Sumária*» in *A Capital*, 16 de abril: III.

\_\_\_\_\_ (1968) «Dez Minutos com... Luiza Neto Jorge» [entrevista concedida a Teresa Horta] in *A Capital/Literatura & Arte*, 19 de junho: 4.

- LAVERGNE, Philippe (1985) *André Breton et le Mythe*. Paris: Librairie José Corti.
- LE GUERN, Michel (1972) *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Paris: Larousse.
- LISBOA, António Maria (1995) *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTELO, Rosa Maria (2007) *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na Poesia Portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1969) «Um Livro Fascinante – Dezanove Recantos» in *Vida Mundial*, n.º 1579, 12 de setembro: 51-52.
- MIGUEL, Arlete Varão Silva (1995) *Mário Cesariny e o Mito Pessoaano*, dissertação de Mestrado. Lisboa: FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- NUNES, Ricardo (1995) «A Poesia de Luíza Neto Jorge: Um Corpo Escrevente». Dissertação de Mestrado, FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- PAZ, Octavio (1955) *A Chama Dupla*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (1934) *Mensagem*. Lisboa: Edições Ática: 1979
- ROSA, António Ramos (1970) «Uma Tendência da Nova Poesia Portuguesa» in *Diário de Lisboa*. Lisboa, 15 de janeiro: 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1991) «Sobre Poesia Moderna», in *A Parede Azul*. Lisboa: Caminho:13-39.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar (1982) *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SIMÕES, João Gaspar (1967) *50 Anos de Poesia Portuguesa: Do Simbolismo ao Surrealismo*. Lisboa: Movimento.
- \_\_\_\_\_ (1976) *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*. Porto: Brasília Editora.

STAIGER, Emil (1969) *Conceitos Fundamentais da Poética*, tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Lda.