

Instituto de Literatura
Comparada
Margarida Losa

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA

2



IDENTIDADES NO FEMININC



34>35

>>

CORPO,
enunciação e
IDENTIDADE
na POESIA DE
LUIZA NETO JORGE

Rosa Maria Martelo
Universidade do Porto

“ Jamais je n’obéirai.
Je répète: jamais. À mon insu, jamais. ”
Luiza Neto Jorge

1.

Propor um estudo dos processos de enunciação e construção da identidade na poesia de Luiza Neto Jorge articulando-os com o papel desempenhado pelo corpo e pelo erotismo na escrita desta autora é algo semelhante a propor uma dupla travessia do silêncio. Se, desde logo, como lembra Georges Bataille (1975:276), a experiência erótica nos pede o silêncio, também não é raro encontrarmos, por parte dos leitores de Luiza Neto Jorge, a expressão do reconhecimento de uma espécie de mutismo que seria desencadeado pela leitura desta obra poética. António Ramos Rosa dá-nos um bom exemplo deste tipo de atitude quando afirma ser quase impossível comentar um texto como “Dezanove Recantos” (Rosa, 1991:89), e o mesmo acontece com Joaquim Manuel Magalhães quando este considera que “O Ciclópico Acto” representa um dos casos mais extremos de irredutibilidade à paráfrase na poesia portuguesa recente (Magalhães, 1981:212).

Por conseguinte, vão-se somando dificuldades: como falar da presença de uma questão que apela ao silêncio numa obra que suscita a mudez nos seus leitores? Apenas me tranquiliza um pouco saber que, finalmente, nem Bataille nem os dois poetas que referi se resignaram à tentação do silêncio. Todavia, é inegável que os textos actualmente reunidos no volume *Poesia (1960-1989)*¹ resistem ao comentário e à paráfrase. Resistem-lhes duplamente: porque funcionam como um “corpo verbal”, no

>>

sentido em que Ponge utiliza esta expressão para assinalar a restituição à linguagem da sua densidade de "coisa",² e, mais ainda, porque esse "corpo verbal" é erotizado. E, como qualquer corpo, e acima de todos o corpo erótico, estes textos ostentam uma espessura irreduzível, uma opacidade que, no caso da poesia de Luiza Neto Jorge, é exibida insistentemente perante o leitor, envolvendo-o nesse nó de silêncio de que há pouco falava. O que não impede que esta poesia funcione, simultaneamente, como o detonador de uma insurreição total e implacável, assim se abrindo também num insistente apelo ao leitor.

36>37

2.

Não esqueçamos que quando Luiza Neto Jorge começa a publicar, no limiar dos anos sessenta, a poética neo-realista evidenciava notórios sintomas de esgotamento, e que prosseguir com uma escrita onde a acção do texto sobre o mundo fosse suportada por uma poética de representação fazia já muito pouco sentido. Como Gastão Cruz então deixava claro, ao referir-se a um dos jovens poetas que por essa altura ainda tentavam relançar uma poesia militante (da qual a edição dos três números de *Poemas Livres*, 1962-3-8, seria emblema), esse caminho tendia a cair "no formulário, na demagogia fácil, na gasta simbologia de *madrugadas, auroras, mãos dadas*" (Cruz, 1963:19). Reportando-se a um caso concreto, mas tendo em vista o problema mais lato do empenhamento e da representação na obra literária, Gastão Cruz constatava: "uma linguagem tópica, insuportável e a insistência num esperançoso optimismo, por completo estereotipado, asfixiam impiedosamente a intenção social" (*ibid.*).

Se refiro esta posição de Gastão Cruz, expendida numa polémica em torno da questão do Realismo dois anos depois da publicação colectiva de *Poesia-61*, é por me parecer que ela ajuda a recordar que, no dealbar dos anos 60, poetas como Gastão Cruz, ou Luiza Neto Jorge, ou Maria Teresa Horta, ou mesmo Fiama Hasse Pais Brandão, não excluía da sua poesia uma intenção

social. Todavia, esses poetas estavam "contra os poetas retóricos sociais post-*Novo Cancioneiro*" (Brandão, 1989:1) porque estes lhes pareciam principalmente retóricos e sociais, e porque agora a revolta se tornava inseparável da revolução da própria linguagem poética. Recordando as palavras de Luiza Neto Jorge, queria-se a "revolta das palavras, apelando para um novo discurso" (*apud* Cruz, 1973:164).

Fosse como fosse, e esta questão irá assumir matizes muito variáveis e evoluções diversas, a recusa do empenhamento explícito ou militante não excluía a possibilidade de desenvolver uma poética de resistência segundo a qual, mais do que designar um mundo havido ou por haver, o poema iria desconstruir os discursos legitimadores de uma sociedade repressiva, mas exibindo, para isso, a sua materialidade discursiva. É precisamente neste ponto que os jovens poetas de 61, entre os quais se conta Luiza Neto Jorge, irão aproximar-se daquele que então era o mais rigoroso e simultaneamente o menos panfletário dos poetas de formação marxista, Carlos de Oliveira.

Como resumiria Eduardo Lourenço, vinha-se, nesses anos, de uma literatura ética, mas "com o grave defeito de servir em grande parte exactamente a *mesma* ética do mundo que se propunha «transformar»", e caminhava-se para a "neutralidade ética inegável, ou antes, [para a] indiferença ética profunda" (Lourenço, 1966:928). Nesta translação, o ensaísta via o sinal de que um "terramoto invisível" acabara de atingir certamente um quadro cultural de valores essencialmente retrógrados, pelo qual se definiria certa "mitologia espiritual portuguesa". Numa opção plena de sentido, Eduardo Lourenço concretizava esta perspectiva acumulando exemplos da "evaporação da ética tradicional sob o plano erótico", que observava nos romances então escritos por mulheres.

Julgo que a fortíssima erotização da poesia de Luiza Neto Jorge, inseparável da opacidade transgressora da sua escrita, tem muito que ver com esta mudança e com a maneira como o cepticismo de Gastão Cruz perante a tentativa de formação de uma

terceira vaga neo-realista abre para as reflexões de Eduardo Lourenço: a superação da subordinação da função social da arte a uma poética de representação subjaz à construção de uma linguagem que, sendo libertária e demolidora, o é pondo em evidência a sua espessura discursiva e recusando tanto os modelos facilmente reconhecíveis e descodificáveis pelos leitores, que o realismo privilegiara, quanto a base ética que os suportava.

3.

38>39

Escrita na sua maior parte entre as décadas de 60 e 70, a poesia de Luiza Neto Jorge é inegavelmente uma poesia de insurreição, de revolta, e o lugar que nela é ocupado pelo corpo e pela sexualidade contribui decisivamente para isso, permitindo aproximá-la não só do quadro da luta feminista que acompanha os anos em que vai sendo publicada mas também do quadro mais amplo da resistência ao sistema de valores promovido pelo Estado Novo. Todavia, se a compararmos com a poesia de Maria Teresa Horta, por exemplo, veremos que, enquanto esta recorre ao erotismo para desenvolver uma temática e construir consistentemente um sujeito desejanste feminino em contraponto à imagem atávica da mulher como objecto de desejo, no caso de Luiza Neto Jorge, é a própria escrita (enquanto acto e matéria) que é erotizada.

Embora o erotismo possa, também no seu caso, constituir uma temática importante, ele é, acima de tudo, o motor e o modelo de uma condição discursiva de excesso que permite situar, o poema fora da (e contra a) ordem social. De resto, sendo a experiência da escrita apresentada como homóloga da experiência erótica, e sendo esta situada do lado da desordem, ambas se equivalem como práticas excessivas, de transgressão e de contrapoder. Veja-se como alguns dos versos de "Partitura", onde o sentido literal do título se reelabora face à presença da palavra "partos" no final do poema, ligam indistintamente o sexo, a arte, o excesso e a renovação:

(...)

Sexo a ser eixo
peixe por glande
glândula língua
harpa harpão

Acmé a ser arte
prática nas partes

Partos.

["Partitura", 208]

Assim, compreende-se que, contrariamente ao que acontece nos poemas coetâneos de Maria Teresa Horta, nem sempre seja fácil isolar, nesta poesia, a singularidade lírica que habitualmente acompanha a poesia erótica. A voz incendiária que diz falar "com uma agulha de sangue/ a coser-me todo o corpo/ à garganta" ("Poema", 57) multiplica-se numa sucessão muito variável de condições enunciativas cujo denominador comum é o de sempre se produzir o que, no mesmo poema, se designa como "um traço de alarme". Vale a pena recordar o contexto destes versos:

I

Esclarecendo que o poema
é um duelo agudíssimo
quero eu dizer um dedo
agudíssimo claro
apontado ao coração do homem

falo

com uma agulha de sangue
a coser-me todo o corpo
à garganta

e a esta terra imóvel
onde já a minha sombra
é um traço de alarme

(...)

>>

Repare-se que, antecedida pela identificação do poema com "um duelo" e com "um dedo agudíssimo", a palavra "falo", que tenderemos a ler como forma verbal marcando a presença do sujeito, pode ainda ser lida como um nome, acrescentando à fala poética um sentido eminentemente corporal no qual a identidade do sujeito tende a dissolver-se.

40>41

Pode acontecer, em alguns poemas, que uma enunciação na primeira pessoa bem como a presença daquela vaga circunstancialidade que se traduz na velada conjuntura de tempo e situação própria do texto poético concorram para a construção de uma singularidade lírica.³ Todavia, isso apenas acontece intermitentemente, e é mais comum que a enunciação faça surgir uma subjectividade difusa e instável, cujo aparecimento (e esbatimento) deve ser posto em relação com a aceleração discursiva que o poema procura atingir. Aliás, essa singularidade lírica está até mais presente nos poemas finais, coligidos em *A Lume*, já ensombrados pela doença e pela morte, do que nos poemas tematicamente mais caracterizáveis como eróticos. Note-se, porém, que, nos últimos poemas, assistimos também à perda e à degradação do corpo e que estas são acompanhadas por uma desaceleração discursiva. Como refere Luís Miguel Nava, é "à (...) diminuição da força do desejo [que] corresponde uma maior «clareza» da escrita" (Nava, 1989:61), facto que podemos observar tanto no plano enunciativo como semântico e sintáctico.

Julgo que a premeditada ausência de «clareza» que caracteriza os poemas mais erotizados se deve à acção conjunta de dois factores: por um lado, deve-se ao facto de apenas intermitentemente se constituir a singularidade lírica que a presença do erotismo deixaria esperar, já que esta se dilui num jogo de permanentes deslocamentos enunciativos; por outro lado, decorre da ambiguidade e plurissignificação inerentes à permanente intersecção sémica que, apoiada por uma sintaxe fracturada e elíptica, cruza as isotopias do corpo e do erotismo com outros campos que recobrem uma mundividência plural e muito abrangente.

Recordo alguns versos de "O Ciclóptico Acto" (219):

(...)

seu cinto de
castigar-te telefonando cingindo-te pela voz e daí
para a língua daí para aquilo que já é conivente
como o são pai e mãe, Diónisos, Eros, Ariosto, Abelardo
Todos!

Uns cremes, espumas, espermas, cuspos – outro:
mais barato, mais húmido, mais tu-me
-fac-to comovente a simples confissão: "teu, tua".

Traz-me o pequeno-almoço entre vinhas virgens!
Traz-mo de rastos! Um golo dessa bacia
de água viva!

Inicia-se, portanto, o cicló-
pico acto.

António Ramos Rosa (1991:88) compara os versos de Luiza Neto Jorge com os ziguezagues de um relâmpago: "porque nascem do próprio sangue" – diz – "da febre, da desmesura, de uma violência radical, da loucura, da solidão impossível". Na verdade, eles exprimem, exibem em si mesmos (pela justaposição convulsiva de imagens em complexas redes analógicas, geradas, por exemplo, por relações paronímicas) a própria gestação de um sentido que é também corporal, pois dá conta do refluxo de uma infralíngua sobre a linguagem verbal. Ora, como nos mostra José Gil (1997:46), a infralíngua corresponde à "inscrição-sedimentação [da linguagem verbal] no corpo e nos seus órgãos" e, quando o seu refluxo se dá, induz

sobre a linguagem e o intelecto puro (...) movimentos subtis, associações, impregnações, contaminações semânticas imperceptíveis mas decisivas que testemunham a transformação do espírito numa espécie de grande felino capaz de intuições, pressentimentos, fulgurações, «sextos sentidos» que só o pensamento por imagens pode fornecer. (*ibid.*)

Num poema cujo título é, precisamente, "Dos felinos" (129), Luiza Neto Jorge dá-nos conta desta sobreposição de uma linguagem corporal à linguagem verbal, valorizando o que, recorrendo a uma palavra sua, se poderia chamar uma lógica de "transfusões":

Nenhum vocábulo detém o gato
e o sublinha, lacónico,
no choro, no cio.

Completo gemido, curvatura, elo.
Despojado, num túnel,
da pele, do pêlo.

Só lhe ganha o homem
ganhando erecção, êxtase,
circulação do sangue
orientada.

Deveremos então concluir que, no caso de Luiza Neto Jorge, se trata menos de escrever sobre o corpo do que de *escrever com o corpo*; e que mais do que de poesia erótica devemos falar, no seu caso, de *uma escrita erotizada*. É porque a escrita se apresenta como uma experiência de desejo que o corpo verbal do poema pode mesmo transformar-se no próprio objecto de desejo:

Entra na maneira de eu mostrar o poema
é um verbo andante imprime velocidade
a tudo quanto sinto até ser veloz
sentir até senti-lo
(ao poema) amante.
(...)

[“Aventura, um verbo anda, é uma pessoa”, 142]

Assim, não podemos surpreender-nos quando um dos poemas mais intensamente erotizados, “O Ciclóptico acto”, apresenta uma enunciação que percorre todas as pessoas, incluindo a primeira mas sem deter-se nela, ao mesmo tempo que oscila entre o masculino e o feminino, como se recorresse ao modo dramáti-

co. Este poema apresenta-nos fragmentos de vozes em permanente trânsito entre si, permutáveis, dialogantes, vozes indistintas, transbordantes. Para usar uma palavra do poema, "tu-me-factas", de certo modo, feitas também de *ti* e de *mim*. Veja-se, por exemplo, a passagem de uma dupla terceira pessoa (ora feminina, ora masculina) à segunda, permitindo uma possível inclusão parentética da primeira pessoa entre elas, nestes versos:

(...)

É uma solidão (orgíaca) a de ambos

(querê-la!) impele-a, hasteia-o

(querê-lo! requerê-la!)

Tu mesmo aéreo, e tuas altas partes.

De perto vigiando o ar: o avião de Tróia.

Absorvente e absorto; inspirador e expirante

uma solidão (bis)

(218)

Podemos observar, neste excerto, aquele tipo de flutuação do processo enunciativo, característico da modernidade estética, no qual Kristeva (1974: 316-317) vê a recusa da identidade tal como é colocada pela distribuição eu/tu/ele e, portanto, uma recusa do simbólico, relevando da *chora* ou anarquia pulsional (em última análise, da irrupção da infralíngua). Tal flutuação deve ser articulada com as frequentes referências ao aparecimento na escrita de um outro ou de uma outra – o "duplo", o "gêmeo", a "irmã", a "Mestra" – cuja presença intermitente, atravessada por silêncios, rupturas e indistinções, resulta da aceleração discursiva que reconfigura o sujeito numa identidade mais intensa, flexível e reflexiva. O texto que abre *O seu a seu Tempo*, é, sob este ponto de vista, particularmente elucidativo:

de cima, de antes, de mais fundo
me suspendo, de um jardim, de um espelho
em reflexão, de um automóvel de corrida,
de mais fundo me suspendo, internamente,
de antes, de cima, do mais fundo estado,
como um dente a entrar no alimento,
como um rio a entrar no estado sólido,
reconditamente entro, reconcentro
os vários sítios no meu centro,
em reflexão.
(134)

44>45

4.

Embora possamos encontrar algumas referências libertárias à sexualidade feminina na poesia de Luiza Neto Jorge, a verdade é que não são muitas as vezes em que esta questão é enfatizada. Poderia referir-se “Balada apócrifa” (46), onde uma alusão anti-militarista (à Guerra Colonial, presumivelmente) se combina com esta exortação: “Colhei os lírios do corpo/ meninas de saia travada”; poderia referir-se também a forma como o este-reótipo da feminilidade sexualmente passiva é visado nos versos “maria pobre de corpo/ não tem mãos”, de “Canção para o dia igual” (29), ou no estatuto de “não-senhora” ou “não-menina” reivindicado em “Exame”. Um poema anuncia mesmo que, subvertendo o ritual do casamento virginal, “a mulher calçou-se de branco/ para a ressurreição” (“Ritual”, 39). E talvez o poema mais explícito sob este ponto de vista seja “Metamorfose”:

(...)

Foi quando a mulher
se fez cabra
no compasso de fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas
dos gritos da música

Fez-se cabra
desatenta de origens
cabra com fardo de cio
no peso das tetas
cabra bem cabra
adoçando a fome
na flor dos cardos

(Quando a cabra
voltar mulher —
— ressurreição)
(65)

>>

Apesar deste tipo de ocorrências, não há grande insistência explícita na emancipação de um *eros* feminino, tal como nem sempre é nítida a construção de uma singularidade lírica claramente identificável como feminina nos poemas mais erotizados. E, no entanto, a poesia de Luiza Neto Jorge concorre decisivamente para o quadro libertário que, deste ponto de vista, se desenha nos anos 60 e 70, desde logo porque justapõe uma assinatura de mulher a uma poesia que Luís Miguel Nava (1989:54) classifica, e com razão, como “uma escrita onde o sexo se celebra como em nenhuma outra em língua portuguesa”.

A relação entre o título “SO-NETO JORGE, Luiza” e o soneto que assim se intitula mostra, em “mise-en-abîme”, a importância dessa relação entre o nome e a obra. Neste poema, cujo título funde o nome da autora com o nome da forma poética utilizada, como se o texto de algum modo constituísse, em auto-retrato, uma identidade marcada pela pujança erótica presente no poema, não é possível estabelecer fronteiras entre a construção dessa identidade e o próprio acto de escrita. Todavia, é para o nome da autora que o título remete. Recordo a primeira estrofe: “A silabar que o poema é estulto/ o amado abre os dentes e eu deslizo; sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar/ enquanto eu, quase a rimar, exulto.” (209). Inversamente, num dos poemas finais, “Minibiografia”, que tanto pelo título como pela temática

ca parece constituir uma revisitação deste, a degradação do corpo manifesta-se como retracção do desejo e da escrita:

Não me quero com o tempo nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! do motor corpo o mau ressaltio
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoeço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

(...)

(254)

Toda a escrita de Luiza Neto Jorge se constrói sobre um jogo de velocidades intensivas que inscreve o corpo na linguagem. É uma educação pelo corpo, visando a sabotagem do mundo de evidências carregado pela língua. Veja-se, por exemplo, a importância de que se reveste a oposição entre o corpo nu (sexualizado e "insurrecto" na sua "carne ardida") e "os corpos vestidos" (socializados): o homem "enquanto corpo vestido/seca descora ao sol" (61), o que o veste é um "fato inútil" (77). O corpo ensina a insurreição porque lhe pertence "a língua mais oculta" (228), a língua da poesia, uma infralíngua, vinda de dentro, feita de lacunas, interrupções, saltos, associações, distorções, suspensões, mas também de vislumbres, de "flashes". Nesse processo, a singularidade lírica desfoca-se numa identidade poética plural e difusa, ao mesmo tempo que língua e vida se intensificam e se reúnem, indistintas, enquanto manifestações da mesma energia circulante. Pela aceleração discursiva que proporciona, a homologia entre o erotismo e a escrita dilui as fronteiras entre o eu e o outro, o masculino e o feminino, e cria uma identidade múltipla e intensiva, nascida do excesso de sentir e de sentido. Mas, simultaneamente, alguns registos permitem que o leitor construa vagas projecções autobiográficas (por exemplo, títulos como *Silves 83*, "Anos Quarenta, os Meus",

ou os já referidos "SO-NETO JORGE, Luiza" e "Minibiografia"), recordando-lhe que esta escrita de desejo, que passa "viva e rápida" atingindo o mundo por inteiro, é assinada por uma mulher que era poeta e se chamava Luiza Neto Jorge. "Théâtre de la désobéissance" é o título de um dos seus poemas. Poderia ter sido o título de toda a sua obra. <<

NOTAS

[1] Todas as referências à poesia de Luiza Neto Jorge, bem como a paginação indicada no texto, remetem para o volume *Poesia (1960-89)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993. >>

[2] Cf. citação e comentário em Michel Collot (1997:190).

[3] Sobre esta questão, veja-se Dominique Rabaté – "Énonciation poétique, énonciation lyrique" (in Rabaté (org.), 1996:70-71).