


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

NÁDIA RODRIGUES DOS SANTOS

**EXPLOSÃO DE IMAGENS NO LIVRO
PELÍCULAS, DE LUÍS MIGUEL NAVA**



ARARAQUARA – S.P.
2015

NÁDIA RODRIGUES DOS SANTOS

**EXPLOÇÃO DE IMAGENS NO LIVRO
PELÍCULAS, DE LUÍS MIGUEL NAVA**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Conselho, Departamento, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

NÁDIA RODRIGUES DOS SANTOS

**EXPLOSÃO DE IMAGENS NO LIVRO *PELÍCULAS*, DE
LUÍS MIGUEL NAVA**

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Departamento, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: CAPES

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que acreditaram em mim.

“Queria ter o sol só pra mim, tê-lo de forma a dele poder de vez em quando ceder parte apenas a um dos meus amigos mais íntimos”

Luís Miguel Nava (2002, p.111)

RESUMO

Poeta português da geração de 1970, Luís Miguel Nava compôs uma obra conhecida pela potência e conseqüente impacto de uma linguagem que se fundamenta numa permanente explosão de imagens que se sucedem na composição dos poemas, que decorrem principalmente das metáforas construídas com base em núcleos temáticos reiterados nos mais diversos níveis textuais. Do ponto de vista formal, a escrita naviana consoma a conciliação entre duas vertentes. De um lado, retoma aspectos da tradição poética, recuperando imagens herdadas de muitos antecessores, das mais diversas origens e linhagens, desde um poeta mais distante como Bashô, passando por alguns mestres da modernidade, como Baudelaire, até alguns portugueses, como Eugênio de Andrade, entre outros. Por outro lado, demonstra especial atenção às tendências da lírica contemporânea, não se fechando às questões da pós-modernidade. Daí a dificuldade que se tem para classificar o poeta em algum grupo ou tendência e a conclusão de que a obra naviana deve ser vista como manifestação da pluralidade pós-moderna, por apresentar elementos tradicionais, ao lado de aspectos modernos, neo-vanguardistas e contemporâneos. Ao entender a poesia como um exercício preciso e sistemático, que não se desvincula de uma relação com o real, seja pela via da memória, seja pela via de um olhar que perscruta o mundo à sua volta, o poeta apresenta um inusitado domínio sobre as técnicas e procedimentos formais, além de um elevado grau de consciência crítica. Abordando um *corpus* selecionado a partir dos 16 poemas que compõem o livro *Películas* (1976), este trabalho buscou, por meio da análise dos textos poéticos, elaborada com apoio de textos teóricos sobre as questões focalizadas e da fortuna crítica do poeta, buscou uma compreensão dos principais procedimentos adotados por Luís Miguel Nava na elaboração de seus poemas, principalmente, na criação de suas inusitadas imagens poéticas.

Palavras – chave: Imagem. Metáfora. Poesia Portuguesa. Modernidade. Metapoesia.

ABSTRACT

Portuguese poet of the 1970 generation, Luís Miguel Nava composed a book know for its power and the consequent impact caused by a language that is founded by an explosion of images that succeed themselves in the poem's composition, which stem mainly from metaphors that are build based on the thematic axes that are repeated in several textual levels. From a formal perspective, "navian" writing consummates the conciliation between two movements. On one hand, it retrieves aspects of poetry tradition, recovering images inherited from several predecessors, of the most diverse origins and lineages. From a further poet like Bashô, through some masters of modernity, like Baudelaire, and even portugueses like Eugênio de Andrade and many others. On the other hand, it shows special attention to contemporary lyrical tendencies by not closing itself to post-modern questions. Therefore, the hassle into classifying the poet to a group or tendency, which leads to the conclusion that "navian" work should be envisaged as a manifestation of the post-modern pluralism by presenting traditional elements together with modern, neo-avant-garde and contemporary aspects. By understanding poetry as a precise and systematic exercise that is attached to its relation with reality, whether by memory or by observing the world around, the poet presents an unusual domain over formal techniques and procedures, besides an elevated degree of critical conscience. Approaching a selected corpus composed by 16 poems from the book *Películas* (1976), this work tried, through poetry analysis elaborated with the support of theoretical texts about the focalized questions and the critical collection of the poet, to comprehend the main procedures adopted by Luís Miguel Nava while elaborating his poems, specially, when creating his unused poetical images.

Keywords: Image. Metaphor. Portuguese Poetry. Modernity. Metapoetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O TRABALHO COM AS IMAGENS	9
1.1 A palavra poética	15
1.2 A metáfora e as imagens em <i>Películas</i>	21
1.3 Os núcleos temáticos em <i>Películas</i>	26
1.4 O mar, a memória e o sublime kantiano	30
1.5 A figura do rapaz, da claridade e da juventude	35
1.6 A fotografia e o cinema: imagens de um metapoema	39
2. A METALINGUAGEM E O PROCESSO DE ESCRITURA	44
2.1 As funções da linguagem	44
2.2 Luís Miguel Nava e o processo de escritura	47
2.3 Luís Miguel Nava e o Expressionismo	53
3. LUÍS MIGUEL NAVA E A FORTUNA CRÍTICA	57
3.1 A geração de Luís Miguel Nava e o seu surgimento	63
3.2 As vozes e a tradição poética	68
3.3 A memória e a escrita poética naviana	72
3.4 Análise das imagens reminescentes	75
3.5 O tanque de Matsuo Bashô: a presentificação da tradição	77
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	86

1. INTRODUÇÃO

Luís Miguel Nava (1957-1995), um dos poetas mais instigantes das últimas décadas do século XX deixou-nos uma escrita radicalmente transfiguradora, tornando-se um importante pilar da poesia moderna em língua portuguesa, não somente pela precisão e densidade de sua obra – fruto de um processo de criação fundamentado em sólido conhecimento e domínio de técnicas e procedimentos poéticos, mas, principalmente por representar uma poética original que, mesmo dialogando com a tradição, com a modernidade e com as vanguardas, apresenta características muito específicas que serão abordadas neste trabalho. Filho de pais também escritores, Nava nasceu em Viseu a 29 de setembro. Formou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, onde desempenhou função como docente. Em 1983, partiu para a cidade de Oxford como leitor de português e, passados três anos, concorreu a um lugar de tradutor da Comunidade Econômica Europeia. Tendo passado no concurso, instalou-se em Bruxelas, a partir de 1986.

No cenário português, estreou como poeta em 1979, com o livro *Películas*, recebendo o Prêmio Revelação da Sociedade Portuguesa de Autores de 1978. Após esta primeira publicação, vieram a lume mais cinco livros: *A Inércia da Deserção* (1981), *Como Alguém Disse* (1982), *Rebentação* (1984), *O Céu Sob as Entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994).

Em 9 de maio de 1995, um ano após a publicação de *Vulcão* (1994), o poeta é encontrado morto em seu apartamento, na cidade de Bruxelas, vítima de um brutal assassinato cujos detalhes e motivações permanecem desconhecidos. Após sua morte foram encontrados alguns poemas inéditos que, em 2002, a editora portuguesa Dom Quixote reuniu com o restante da obra do poeta no livro *Poesia Completa - 1979-1994*, com organização e posfácio de Gastão Cruz e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, dois grandes nomes da crítica em Portugal que integram a fortuna crítica do poeta.

Além de atuar como poeta, Luís Miguel Nava exerceu funções como crítico literário, tendo publicado uma série de resenhas, artigos e ensaios sobre o gênero lírico. Não podemos deixar de mencionar a importância de Nava como crítico, principalmente no que se refere à sua elevada consciência das funções correlatas à poesia, cujo desdobramento fica evidente em seu manejo com a palavra poética.

Em 2004, a editora Assírio & Alvim publica o livro *Ensaio Reunidos*, uma série de ensaios, reflexões e interrogações escritas por Nava acerca dos grandes nomes da lírica

portuguesa, precursores e contemporâneos do poeta. O conjunto de ensaios havia sido organizado por Nava em 1994; no entanto, a editora responsável pela guarda dos originais do autor fora extinta e os textos acabaram se perdendo, fatores responsáveis pelo adiamento do projeto.

Em testamento, Luís Miguel Nava manifestou a vontade de se construir uma fundação cujos objetivos seriam publicar regularmente uma revista de poesia e atribuir um prêmio à revelação poética de destaque. A Fundação Luís Miguel Nava iniciou seus trabalhos em 1997 e, deste então, publica mensalmente a *Revista Relâmpago*, além de conceder o *Prêmio Luís Miguel Nava* às obras notórias de cada ano.

Nosso primeiro contato com a poesia de Luís Miguel Nava deu-se ainda na graduação por meio de uma disciplina sobre poesia portuguesa contemporânea. O impacto de seus versos rendeu-nos uma pesquisa científica departamental, cuja continuidade resultou na elaboração da presente dissertação. O que mais nos chamou a atenção em relação a este poeta foi, sem dúvida, a explosão de imagens e o apurado trabalho ao escolher determinadas palavras da mesma cadeia semântica, formando poemas bastante distintos entre si, mas que evocam temas recorrentes como o corpo, o sujeito e sua relação com a natureza. Daí resultou o tema desta dissertação, centrado na investigação do pendor imagético da poesia naviana, cujo principal objetivo é estudar a cadeia de imagens do primeiro livro do poeta, *Películas* (1979), por meio de uma análise dos procedimentos poéticos utilizados na composição dos poemas selecionados como *corpus*.

Entre os seis livros publicados por Luís Miguel Nava, o que mais atraiu nosso interesse foi o primeiro, intitulado *Películas*, publicado em 1979. Inicialmente chamou-nos a atenção o fato de que este livro não tinha sido, ainda, objeto de análise entre os críticos de Luís Miguel Nava. Mas nossa predileção pelo primeiro livro, *Películas*, justifica-se principalmente pelo fato de que sua análise permite apontar a formação de um universo imagético, calcado em procedimentos relacionados à fotografia e ao cinema, que nos pareceu ser um dos eixos principais do desenvolvimento de toda a obra do poeta. O livro é composto por uma coletânea breve de 16 poemas, sendo 13 deles bastante curtos e sem uma estrutura métrica rígida e 3 poemas de estrutura narrativa cuja composição se volta para o relato de uma pequena história.

A análise mais atenta do conjunto formado por *Películas* permite concluir que todos os poemas também são compostos a partir de um núcleo narrativo. A explosão de

imagens que se proliferam pelas composições, aliada aos elementos narrativos geram uma poética fundamentada tanto na iconicidade, própria da linguagem poética, quanto em certa discursividade, própria da linguagem prosaica, que narra um acontecimento.

A fim de atingirmos nosso escopo, foram investigadas as características imagéticas dos poemas selecionados de *Películas*, com base nas reflexões do próprio poeta em seus ensaios sobre a poesia portuguesa, em sua fortuna crítica e nos textos teórico-críticos que constam da bibliografia selecionada para este trabalho. Nosso eixo investigativo apoiou-se numa metodologia de trabalho que buscou privilegiar, em primeiro lugar, a leitura e a análise dos poemas para, num segundo momento, articular o material levantado com o aparato teórico-crítico que fundamentou a pesquisa. Desse modo, as conclusões apresentadas são fruto do esforço em ler e compreender o texto poético, levando em conta a sensibilidade que nos fazia mergulhar nos poemas, a análise objetiva, que buscava apoiar-se nos manuais de trabalho acadêmico, como os textos de Antonio Candido e outros que integram a bibliografia da dissertação e, por fim, o esforço para reflexão nossa sobre as leituras dos textos teórico-críticos, que nos levaram a compreender a obra naviana numa perspectiva mais ampla do fenômeno da poesia lírica moderna e contemporânea.

Entre os autores que forneceram os fundamentos teórico-críticos de nosso trabalho destacam-se Octavio Paz, T. S. Eliot, Paul Valéry, Roland Barthes, Hugo Friedrich e Terry Eagleton, entre outros. Recorremos também à fortuna crítica e biográfica de Luís Miguel Nava que foi lida e discutida juntamente com textos fundamentais sobre a tradição da poesia portuguesa. Nesse caso, destacam-se Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Carlos Mendes de Sousa, Antonio Ramos Rosa, Carla Miguelote, Ricardo Vasconcelos e Maria Lúcia Lepecki. A fortuna crítica do poeta, embora ainda em formação, nos dava maior segurança para desenvolver nossas próprias convicções acerca das características da obra de Luís Miguel Nava.

Acreditamos que um trabalho sobre o livro primeiro de Nava poderia trazer uma contribuição para se compreender a obra poética de Nava como um todo, concorreu de maneira efetiva um artigo do crítico e professor português Carlos Mendes de Sousa (1997), que desenvolve uma apreciação crítica da poética de Nava com base nas suas peculiaridades. Dentre elas, o crítico enfatiza o papel das imagens e demonstra o poder de movimento e rotatividade que elas detêm, na obra deste poeta.

No referido ensaio, o estudioso português destaca os aspectos que permeiam a configuração poética de Nava, repleta de imagens que se movimentam em alta velocidade e terminam por revelar o forte pendor visual desta escrita. Outras leituras minuciosas da obra naviana, feitas pelos diferentes críticos aqui arrolados, apontam a ânsia do poeta em utilizar certas imagens de modo repetitivo, revelando certa ênfase pela claridade, pelos elementos da natureza e pela figura do corpo.

Desse modo, no primeiro capítulo investigamos os núcleos temáticos recorrentes no *corpus* selecionado a fim de traçarmos e analisarmos as construções imagéticas. Nossa intenção é descrever os procedimentos utilizados pelo poeta em sua escrita e relacioná-los com o universo da fotografia e do cinema. As análises buscarão destacar as principais figuras de linguagem utilizadas como forma de criar as cadeias de imagens que impulsionar a escrita poética de Nava.

Tendo em vista que Nava desenvolve um trabalho minucioso sobre conceitos que irrompem na modernidade e transparecem no gênero lírico que se configura principalmente a partir de poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e os românticos alemães, de acordo com o estudo de Friedrich (1978) acerca da poesia moderna, é possível afirmar que sua poesia insere-se, primeiramente, no universo da estética moderna, explorando de maneira muito peculiar alguns conceitos como o sublime e o papel desempenhado pelo corpo, temas que também serão abordados no primeiro capítulo, a partir da referência a imagens da natureza, principalmente a figura do mar.

Além de nos determos sobre alguns aspectos relevantes da escrita poética de Nava, também buscamos investigar, no segundo capítulo, a relação do poeta com o ato de escrever. Por meio da análise e do estudo de alguns poemas, artigos e ensaios de sua autoria, bem como de alguns textos de sua fortuna crítica, buscaremos apontar de que modo são construídas as cadeias imagéticas que fundamentam os poemas de *Películas*. Neste ponto, será dada especial atenção ao exercício da metapoesia, apontada pela estudiosa Maria Lúcia Lepecki¹ na obra do poeta, buscando demonstrar também de que modo esta característica lhe confere um privilegiado posto de originalidade. Ao investigar a escrita poética e seus aspectos formais, no livro do poeta português, buscamos fundamentos que nos pudessem confirmar o caráter metapoético da escrita de Nava.

¹ Este apontamento pode ser encontrado no artigo “O mar e o relâmpago”, publicado em 14 de fevereiro de 1988 no jornal *Diário de Notícias*.

No segundo capítulo, além de recuperar o significado do termo *meta* na teoria da poesia, mais especificamente da metapoesia à luz dos estudos de Maurice Blanchot, Jean Cohen e Roman Jakobson, mostraremos com base nos resultados dessa investigação, que a poesia de Luís Miguel Nava extrapola a noção da metalinguagem em direção ao processo de escritura, debatido pelo teórico francês Roland Barthes.

Outro aspecto da poesia naviana que mereceu nossa atenção neste capítulo, foi a sua propalada relação com a estética expressionista exposta, igualmente, por Carlos Mendes de Sousa, quando ele menciona que “nesta poesia podemos encontrar reflexos de grande herança das distorções recebidas através da pintura de recorte expressionista”. (SOUSA, 1997, p.179). Nesta investigação empenhamo-nos em demonstrar que a composição das imagens navianas juntamente com seu poder de movimento se associa à proposta do movimento neo-expressionista. Buscamos, portanto, definir a trajetória deste movimento e seus principais aspectos focando, particularmente, aqueles relacionados à poesia e à literatura.

A estreia de Luís Miguel Nava no cenário poético causou bastante impacto. Com a publicação de *Películas*, Nava ingressou no rol dos poetas que começaram a publicar sua obra no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Ao nos debruçarmos sobre a questão da classificação de Nava numa determinada geração levantamos algumas questões que consideramos relevantes tais como: que aspectos são necessários para categorizar um poeta em determinada corrente literária?

A crítica literária de Portugal parece estar em consonância quando aponta Nava como sendo um dos poetas mais notáveis do panorama lírico contemporâneo, mas parece que enfrentam certa dificuldade em delimitar o enquadramento de Luís Miguel Nava num período específico da lírica portuguesa. O fato que acaba sobressaindo, quando se analisa a obra naviana, é sua abertura tanto elementos de tradições mais antigas, quanto a aspectos relevantes da estética moderna e da pós-modernidade, o que nos permite vê-lo como um típico representante da pluralidade estética que domina o cenário após os anos 1960 em Portugal.

No terceiro capítulo, procuramos elencar os principais atributos da poética naviana e traçar os pontos de convergência entre seus antecessores e sua própria geração. Mais do que um apanhado da fortuna crítica naviana, nossa intenção foi desenvolver uma discussão sobre a função desempenhada pela tradição no âmbito da poesia moderna e sobre a heterogeneidade dessa poética configurada na obra deste poeta, que impede

catalogações rígidas. Mais do que servir para rotular a poética de Nava, tais abordagens contribuem para a delimitação do espaço singular ocupado por este poeta no cenário da lírica portuguesa.

As contribuições de T. S. Eliot e Octavio Paz foram fundamentais no desenvolvimento da discussão sobre o embate entre tradição e originalidade. Além disso, valemo-nos de textos críticos do próprio poeta. Tendo sido professor de literatura, Nava também deixou relevantes ensaios, tal como “Algumas Coincidências”, que integra o livro *Ensaio Reunidos* (2004), que nos forneceu subsídios relevantes para o desenvolvimento destas reflexões. A proposta deste ensaio é analisar a presença de ressonâncias de outros autores em sua própria obra. Assim sendo, também buscamos esclarecer, no terceiro capítulo, qual é o papel da memória do poeta, enquanto leitor de poesia, no processo de sua própria escrita e até que ponto configura-se como “coincidência” a apropriação de determinadas imagens e versos.

Como fundamentação teórica para as análises realizadas neste capítulo, a principal contribuição veio das teorias de Henri Bergson e de Maurice Halbwachs. As análises apontam a complexa elaboração dos textos líricos de Nava, cuja matéria advém, principalmente, das vozes de poetas que incidiram fortes luzes no quadro da poesia portuguesa. Desse modo, ao tentar avaliar o funcionamento das metáforas e imagens na configuração de um estilo singular, este trabalho também intentou compreender o lugar da poesia de Nava entre seus contemporâneos mais próximos.

O que se depreende de vários textos da pequena, mas já significativa fortuna crítica de Luís Miguel Nava, é que sua escrita poética, além do impacto inicial, também lhe assegurou um espaço notável no panorama da poesia portuguesa. Conforme abordaremos posteriormente, a herança dessa escrita advém da elevada consciência crítica de Nava, adquirida desde muito cedo, tanto no ambiente familiar, por serem pais escritores, quanto durante sua juventude e vida adulta, períodos em que o poeta entrou em contato com a tradição poética e adquiriu vivência com seus pares. A leitura da obra de Nava nos revela um escritor extremamente consciente dos processos de escrita, com pleno domínio sobre as ferramentas da função poética.

1. O TRABALHO COM AS IMAGENS

1.1 A palavra poética

De acordo com a tradição clássica e devido à sua estrutura, a lírica era associada aos conceitos de equilíbrio, simplicidade e objetividade. Segundo Todorov (2012, p. 22), a “teoria clássica da poesia” pressupõe uma relação muito forte “com o mundo exterior”. O ser e a função da poesia eram delimitados com base em dois preceitos: “a poesia é uma imitação” e sua “função é agradar e instruir”. Desse modo, conclui Todorov: “A relação com o mundo encontra-se [...] tanto do lado do autor, que deve conhecer as realidades do mundo para poder ‘imitá-las’, quanto do lado dos leitores e ouvintes, que podem, é claro, encontrar prazer nessas realidades, mas que delas também tiram lições aplicáveis ao restante de sua existência” (Idem).

Ao caracterizar a lírica europeia moderna, o teórico Hugo Friedrich (1978) defende que ela se distancia da lírica tradicional, há muitos séculos estabelecida principalmente sobre os fundamentos estéticos da arte clássica, justamente pela forma obscura e enigmática que assume, distanciando-se completamente daqueles preceitos antigos. Friedrich define como “lírica tradicional”, a poesia produzida no período anterior ao século XIX, quando “a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou situações costumeiras [...]” (FRIEDRICH, 1978, p.20).

Ainda nos passos do crítico alemão, podemos afirmar que, em geral, antes do século XIX, tudo o que se insere no mundo e nas relações entre os diversos elementos era configurado, na poesia, de maneira a atender a um conceito de ordem e de normalidade, que deveria ser mimetizado por um sistema de linguagem fundamentado na racionalidade. Neste sistema racional de compreensão do mundo e da arte o normal estava relacionado às dicotomias, que fundam a vivência e a percepção do mundo. Entre tais dicotomias destacam-se as relativas ao corpo e à alma, ao feio e ao belo, ao superficial e ao profundo, ao abstrato e ao concreto, ao interior e ao exterior, sendo que a cada um dos polos correspondia uma essência, que se deveria opor a outra. Ademais, a crença na identidade entre o objeto e seu signo reforçava ainda mais o conceito de uma arte subordinada à realidade sensível.

A mudança deste quadro ocorreu a partir do século XIX, no momento em que a lírica assumiu uma oposição aos pressupostos da poesia precedente. A partir do período

moderno, a poesia, tal como é interpretada por Friedrich, não trata os conteúdos relacionados às coisas e aos homens de maneira descritiva, tornando estes conteúdos absurdos aos olhos do leitor. Na busca de uma transcendência, a palavra poética permite um manuseio linguístico capaz de lançar seus leitores para além de seu significado. Dessa maneira, o poeta tem como tarefa a realização de experimentos com o léxico, podendo deslocar e reordenar a realidade, criar uma atmosfera permeada pela musicalidade e pelo ritmo, tudo isso como se as palavras fossem dotadas de uma força mágica, criadora de novas realidades.

Baudelaire foi um dos primeiros a rejeitar a poesia baseada na ordem objetiva e lógica, dando vazão à força sensível e imagética das palavras, que passaram a ser utilizadas no poema não mais como elos de discursividade lógica dos períodos e textos, mas por inúmeras associações que o artista, pela sensibilidade, pela capacidade imaginativa e pela competência no domínio da linguagem podia desencadear na construção do poema.

Além de Baudelaire, outros poetas, como Rimbaud e Mallarmé, segundo Friedrich, adotam esta perspectiva na criação poética. Antes deles ainda, os românticos alemães, já tinham também trabalhado a poesia desta forma, distorcendo e transfigurando a ordem natural das coisas e dos seres. No século XX, diversos estudos linguísticos com base nas contribuições de Ferdinand de Saussure tomaram a linguagem como matéria passível de pesquisa e demonstraram o caráter arbitrário do signo ao revelar a possibilidade de se desfazer a união imposta ao significante e significado. Esta descoberta permitiu maior flexibilidade no uso da língua, graças à multiplicidade de sons, imagens e sentidos, que poderiam ser explorados a partir das palavras e da sua organização sintática.

Ortega y Gasset (2001) elucida a questão da disparidade entre significante e significado ao comentar que “entre a ideia e a coisa há sempre uma absoluta distância. O real extravasa sempre do conceito que tenta contê-lo. O objeto é sempre mais e de outra maneira que o pensado em sua ideia” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 64). A linguagem poética, por sua vez, vai buscar uma transcendência capaz de alçar um sistema de significados muito além dos significados gerados em sua função meramente referencial.

Essa atitude que envolve o embaralhamento e o deslocamento da realidade não se limitou somente à poesia; atingiu todo o tipo de arte produzida a partir do século XX rompendo com o conceito de arte mimética predominante até o século XVIII e meados do século XIX, período este bastante profuso que alcançou rapidamente a grande massa, principalmente devido às artes serem produzidas a partir do reflexo do extrato da vida

burguesa vigente na época. Aos poucos vai se impondo uma completa ruptura com o estilo predominantemente mimético que ainda vai imperar nos períodos romântico e, principalmente, no período realista. Neste período, o público burguês desejava ver a representação de suas vivências com base naquilo que estava diretamente ligado ao real, ao verdadeiro e carregado de experiências humanas e qualquer desvio neste padrão causava estranhamento e repulsa.

A partir dos românticos alemães e, um pouco mais tarde, de Baudelaire, os poetas começam a adotar alguns procedimentos para causar estranhamento, que redundavam numa linguagem obscura e de difícil compreensão. Entre estes procedimentos, Friedrich enfatiza o papel das dissonâncias na configuração da lírica moderna. Os poetas modernos passam a explorar diversos modos de provocar dissonâncias, que são estudados por Friedrich.

As reflexões de Baudelaire acerca da estética moderna constituem contribuições essenciais para a configuração do novo conceito de poesia. Baudelaire concebe a modernidade como uma estética que rompe com qualquer espécie de realismo e propõe uma estética da imaginação. É pela imaginação que o poeta penetra além da banalidade das aparências observáveis e penetra num mundo de correspondências. A função do poeta consistia em buscar a revelação dessa unidade profunda e tenebrosa, intuindo as analogias íntimas e secretas das coisas.

As dissonâncias estudadas por Friedrich fazem parte das estratégias adotadas pelos poetas modernos para levar o leitor a penetrar nessa dimensão oculta de mistérios do universo e do ser. Entretanto, a teorização de Friedrich, que busca descrever uma suposta estrutura da lírica moderna, é bastante criticada por Alfonso Berardinelli (2007):

Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e antirrealistas da lírica moderna e denuncia o estado de coisas na sociedade contemporânea (BERARDINELLI, 2007, p. 36).

Numa relação intrínseca com o conceito de dissonância, a obscuridade apresenta-se como uma das características da linguagem poética cuja finalidade é o rompimento com a linguagem utilizada para a comunicação. Isso porque, como expusemos anteriormente, durante muito tempo o homem nutriu a ideia de que entre palavra e objeto

instaurava-se uma correspondência inextricável e, portanto, não haveria meios de desvincular a linguagem de sua semelhança com o mundo real. No entanto, após os estudos linguísticos constatarem a não relação entre significante e significado o poeta, na busca de uma transcendência da linguagem, vai se pautar por uma inteira liberdade em manusear a palavra poética, no intento de lançá-la para além de seu significado cotidiano. Diante dessa tarefa de deslocar e reordenar a linguagem, o poeta criou os efeitos de obscuridade que, na opinião de Berardinelli (2007), desagradam o público e a crítica. Insatisfeitos com o produto, acusaram o poeta de adotar uma atitude provocatória, a ponto de a nova arte ser considerada fruto de uma “comunicação perturbada” (BERARDINELLI, 2007, p. 127).

Ao contrário de Berardinelli, Friedrich interpreta obscuridade como procedimento intencional e atribui a ela um valor conceitual, já que se tornou uma das principais características da lírica moderna. A obscuridade é valorizada por ele como um procedimento estético de grande impacto, capaz de quebrar a sensibilidade automatizada da burguesia e promover a inserção do poeta no período moderno. Além desse conceito, Friedrich qualifica a lírica moderna como sendo autônoma, permanecendo fechada em seu próprio universo, negando vínculos com a realidade externa. Proveniente de uma criação sem sujeito, pois o poeta não participa empiricamente dessa escrita, a poesia rejeita as emoções advindas das experiências vitais dos poetas.

Parece acertado dizer que a poesia moderna pode ser compreendida a partir de suas características próprias, definidas por Hugo Friedrich como sendo categorias negativas. O crítico alemão nos apresenta essa nova qualidade de categoria ao refletir sobre a poética de Lautrémont e suas caracterizações que, segundo Friedrich, “soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (FRIEDRICH, 1978, p. 21).

Friedrich elenca estas categorias negativas para, depois, promover um embate com as categorias positivas, dentre elas “aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa” (FRIEDRICH, 1978, p. 20). Eram estas as características valorizadas na primeira metade do século XIX, cujo momento artístico tinha como foco garantir relação da poesia com a sociedade.

O livro *A estrutura da lírica moderna* (1978) é uma tentativa de esquematizar a nova lírica a partir da reflexão sobre Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, eleitos por

Friedrich os representantes da poesia moderna. A partir da obra destes poeta, a lírica moderna ganhava suas primeiras formas. A escolha desses três poetas e suas respectivas características estilísticas serviram de subsídio para que Friedrich pudesse elencar uma série de atributos presentes em toda poesia considerada moderna:

[...] a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações, Pois seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar a quem sente. (FRIEDRICH, 1978, p.18)

O fragmento acima resume de forma pontual a teoria de Friedrich baseada, principalmente, na concepção de um purismo poético com base no trabalho minucioso com a palavra, na criação de uma escrita sem vestígios de emoções ou experiências do poeta e alheia à realidade exterior. Esta série de procedimentos foi apontada por Friedrich como forma de se chegar a uma estrutura que apontasse os caminhos tomados pela lírica moderna. No entanto o crítico italiano Alfonso Berardinelli debate a teoria elaborada por Friedrich e questiona essa limitação da criação literária inferindo que estes aspectos não apreendem a totalidade da essência da poesia contemporânea e menciona:

Com mais frequência do que Friedrich parece supor, o domínio da forma e da conotação estética é posto em xeque pela irrupção de conteúdos que a tradição literária ignorava ou havia expurgado. Na poesia moderna não encontramos apenas uma estetização prepotente e às vezes tirânica dos conteúdos, aniquilados pela potência do mecanismo estilístico [...]. Quase com a mesma frequência, e com resultados mais interessantes, deparamo-nos com uma verdadeira crítica da estética, da síntese formal e do estilo. (BERARDINELLI, 2007, p. 28).

É lícito concordar com Berardinelli, principalmente no que se refere ao período em que a poesia em questão surgiu. A modernidade encerra um momento de grandes transformações em que a arte, em constante busca pelo novo, adquire uma postura de negação de todo e qualquer vestígio do passado e da tradição. No entanto, este exercício

de ruptura não exclui a modernidade de participar também de uma tradição, ou seja, a partir do momento em que se proclama a existência de um novo período também o está inserindo numa esteira histórica, construindo, portanto, outra tradição. A esse respeito Octavio Paz ressalta que “a modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2012, p. 15).

Cabe-nos dizer que a poesia moderna não se estrutura por meio da utilização de procedimentos padrões, como apontado por Friedrich, até porque a linguagem, neste momento, dispõe de variados mecanismos de potencialização, inclusive o de revelar seus próprios modos de elaboração, tal como acontece com a metalinguagem. Como veremos adiante, a metalinguagem volta-se para sua própria mensagem, podendo, inclusive, servir-se dela para levantar questões concernentes à sua própria crítica literária. A propósito de a modernidade ser também uma crítica de si mesma, Octavio Paz (2012) afirma:

Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica [...]. Há dois séculos a imaginação poética ergue suas arquiteturas em um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado. O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma. (PAZ, 2012, p. 17)

Há, portanto uma consonância entre os autores quando afirmam que a poesia realiza internamente um processo de crítica da sua própria escrita e conteúdos formais. Na mesma esteira de Berardinelli, o crítico alemão Michael Hamburger (2007) destaca algumas tendências estéticas apontadas por Friedrich na lírica moderna das quais discorda. A que nos interessa por ora é a que Friedrich chama de “destruição da realidade” partindo do conceito de despersonalização iniciado por Baudelaire que consiste na anulação do sujeito empírico no momento da escrita poética. Michael Hamburger, além de rejeitar esta perspectiva, já que “homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (HAMBURGER, 2007, p. 46), ainda critica, assim como Berardinelli, a parcialidade de Hugo Friedrich ao elaborar generalização e ao tomar a poesia moderna a partir de um único eixo investigativo – a

poesia pura e absoluta. De modo a encerrar a discussão sobre a despersonalização recorremos, novamente, a Octavio Paz cuja perspectiva é a de que o homem é inseparável das palavras e, portanto:

Toda linguagem é comunicação. As palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. De outro modo não seriam as palavras. Toda palavra implica dois: aquele que fala e aquele que ouve. O universo verbal do poema não é feito com os vocábulos do dicionário, mas com os da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. Linguagem pessoal quer dizer linguagem comum revelada ou transfiguradas pelo poeta. (PAZ, 2012, p.53)

1.2 A metáfora e as imagens em *Películas*

A metáfora, processo de transferência semântica de modo espontâneo, surge como um eficiente recurso que facilita a aproximação de universos distantes, criando pontes imaginárias entre a palavra e objeto. Tal figura de linguagem estabelece uma relação subjetiva entre objetos diferentes quebrando a barreira entre as palavras comparadas, dando lugar a uma nova realidade e transformando o sentido primeiro a que temos contato no poema. Sendo assim, a metáfora constitui um dos elementos responsáveis pela violação do código da fala e se posiciona no eixo paradigmático. Ela é capaz de suspender a referência literal para dar forma a outro tipo de referência: aquela que se vale em si e, ao mesmo tempo, cria um mundo cuja realidade só existe na língua. Dessa forma, a palavra poética abandona o objetivo de comunicar e de enunciar objetos. A esse respeito, Antonio Candido (1995) comenta que a metáfora “nasce da necessidade de suprir a deficiência da linguagem direta, baseia-se na associação de ideias motivada pela semelhança e desfecha numa comparação dos elementos característicos, por meio da abstração” (CANDIDO, 1995, p. 141).

Segundo Octavio Paz (2012), a imagem é uma forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, juntas, estruturam o corpo do poema. Se pensarmos na característica principal da imagem chegaremos à conclusão de que, em seu interior, é possível preservar a pluralidade significativa da palavra sem que se rompa a unidade sintática da frase. Isso porque a imagem é capaz de suspender o significado inicial e a distância de duas instâncias díspares. O fenômeno implícito na poética da imagem não exerce a função de reflexo íntegro da realidade que pretende representar e, destarte, não

visa à busca da verdade. Somos impelidos a definir a imagem como um procedimento cujo intuito é tão somente compor uma ponte capaz de unir e estabelecer uma equivalência entre indivíduos e objetos.

Na retórica aristotélica, as imagens originam-se das metáforas, símiles e alegorias e, nesta perspectiva, nos empenhamos em compreender o funcionamento interno da metáfora para desvendarmos a potência poética das imagens. Inicialmente, cada elemento constituinte da imagem possui uma realidade própria e concreta; no entanto, estas realidades sofrem um choque interno que origina uma nova realidade. Deste modo, a imagem constitui-se num processo interno levado a cabo por um instante de tensão capaz de originar um ambiente onde os opostos coexistem.

Sendo assim, o poema é o espaço em que o poeta recria realidades partindo de um vínculo significativo que une ideias conflitantes sem que para isso precise compor um arranjo que vise à lógica ou à razão. O advento da imagem restaura a plenitude e retoma significados e valores da palavra desgastada pela linguagem cotidiana. Segundo Octavio Paz (2012):

O poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversa –, mas também é algo mais. E esse algo mais não é explicável pela linguagem, embora só possa ser atingido por ela. Nascido por palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. (PAZ, 2012, p.117)

Em seu processo de criação de um poema, Nava recorre a uma ou duas metáforas que servem de base para sua escrita e, para aprimorar ainda mais esse recurso, o poeta tem predileção por repetir certas palavras, geralmente muito semelhantes, formando uma unidade bastante eloquente. Apesar da repetição excessiva, presente em todo o livro *Películas*, Nava mantém uma posição vigilante em seu discurso e é cauteloso no manejo dessas metáforas de modo que elas não caiam em uma trama de sentimentalismo verborrágico ou em mera repetição sem sentido, o que descaracterizaria todo o seu trabalho. Fernando Pinto do Amaral (2002) infere que esta poesia é “uma das mais essencialmente metáforicas dos últimos tempos” (AMARAL, 2002, p.153).

Como forma de dar vida às metáforas, Nava sustenta uma técnica de escrita assaz meticulosa, fundamentando-se, acima de tudo, nas figuras de linguagem que nada mais são do que recursos não-convencionais adotados pelo poeta para proporcionar determinados efeitos de sentido. Podemos destacar no livro *Películas* a presença de três figuras de linguagem centrais: a hipálage, o hipérbato e a hipérbole. A primeira figura,

que pode ser de natureza sintática ou semântica, atua como agente da transposição das relações naturais de dois elementos. Trata-se de um processo muito semelhante à sinestesia devido à correspondência entre diferentes sentidos e sensações. Associada a elementos não só de ordem semântica, mas também sintática, a hipálage permite atribuir a um substantivo qualquer qualidade ou especificidade pertencente a outro campo. A hipálage é uma figura de linguagem que se caracteriza pelo desarranjo entre a função gramatical e a função lógica das palavras quanto à semântica, de forma a criar uma transposição de sentidos. Uma das formas mais frequentes consiste na atribuição, a um substantivo, de um adjetivo que, em termos lógicos, pertence a outra natureza. Deparamo-nos, nos poemas selecionados para análise, com a presença de substantivos que ora estão conectados com adjetivos (“leite amarrotado”, trovoada vermelha”, “água despenteada”, “força macia”, chapéus brevíssimos”), ora estão em ação ao se relacionarem com verbos (“águas maravilham-se”, “dia decompõe-se”, “manhã espanca a praia”, “luz mordendo a água”).

A figura de linguagem denominada hipérbato consiste na transposição ou inversão da ordem natural das palavras de uma oração cujo resultado é a separação dos elementos que integram um sintagma por outros pertencentes a sintagmas diferentes. À guisa de exemplo destacamos as seguintes recorrências: “de astros/as ruas eram cheias que os cuspiam/ na minha de outrora”, “os miúdos a nudez destrói-os nesses lábios”, “as paisagens os miúdos reúnem-nas à mão”, movem-se os tigres como câmaras na areia”, esse rapaz as suas próprias veias/o amarram à manhã”. Podemos notar também a presença de formas pronominais e demonstrativos que não estabelecem ligações referenciais com substantivos.

Por fim, a última figura de linguagem, a hipérbole, é utilizada quando se deseja expressar algo de forma exagerada ou dramática. A incidência da hipérbole é notória nos poemas de *Películas* todas as vezes em que as duas figuras anteriormente citadas se fazem presentes, isso porque o efeito estético atingido com estas duas desconstruções é o de intensificar as sensações.

Um das peculiaridades da poética naviana é a forma como o poeta manuseia a palavra poética a fim de transgredir a eloquência da linguagem cotidiana. Desse modo, Nava rompe com a sequência lógica das orações e realiza alterações sintáticas que ocasionam uma ambiguidade interna no poema e conseqüente intrincamento da leitura.

O poema a seguir, “Nos teus ouvidos”, inaugura o livro *Películas* e delinea os aspectos sintáticos a que nos referimos. O que podemos destacar deste poema é a

abordagem do tema amor romântico, mas voltado para a figura materna. Não encontraremos em *Películas* outros poemas que tratem este assunto ou que remeta à infância e seus elementos.

Nos teus ouvidos isto explode
 de amor, palavra ampola sob
 os astros funcionando abril à boca das cidades, dos
 imperturbáveis muros aos quais as crianças
 que de cristais nos punhos acontecem passam,
 seus chapéus brevíssimos, os indícios
 de nada, o modo de ler, de acender um texto
 de amor nos ouvidos, isto explode e entra
 nesta página o mar da minha infância, meigo
 no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender
 de carícias um texto na memória. De astros
 as ruas eram cheias que os cuspiam hoje
 na minha mãe de outrora, nas crianças de água nos
 pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em
 seus amáveis joelhos a que os astros acorriam,
 minha mãe que arranco ao sono, às areias virgens
 da palavras, que amanhecido eu gero, as mãos
 tão de repente em pânico nos muros.

As imagens presentes neste poema adquirem um impulso violento devido aos verbos conjugados no presente do indicativo, tais como “explode” e “arranco”. Há, também, a presença de verbos conjugados na 3ª pessoa do plural, que transmitem a ideia de impessoalidade, como ocorre no verso “as crianças/que de cristais nos punhos acontecem passam”. Pode-se notar que os pronomes demonstrativos e possessivos não realizam um vínculo direto com os substantivos e, muitas vezes, estes pronomes estão esparsamente dispostos, o que gera a ambiguidade dos versos. Por exemplo, no verso “Nos teus ouvidos isto explode/ de amor” o demonstrativo “isto” não se relaciona com nenhum substantivo. Já no verso “De astros/ as ruas eram cheias que os cuspiam hoje/na minha mãe de outrora” o pronome oblíquo “os” pode estar ligado ao substantivo “astros”, como também pode estar solto no verso, sem nenhuma referência direta.

Outro aspecto que merece nossa atenção diz respeito às referências pessoais caracterizadas pelos pronomes possessivos ligados à memória do passado, como “minha mãe” e “minha infância” e pelo pronome pessoal “eu”, seguido de verbos no indicativo, como “eu punha” e “eu gero”, no entanto, não podemos confundir a voz poética que se expressa no poema e o sujeito empírico que está por trás da voz. De acordo com o próprio Luís Miguel Nava

nem quando escrevo “eu” estou a falar de mim ou, em todo o caso, a fazê-lo mais que quando escrevo “ele”. Talvez pareça estranho mas tão pouco a personagem do rapaz que tanto surge nos meus primeiros livros corresponde a alguém de especial. Pelo menos de que eu tivesse tido consciência no momento em que escrevi esses poemas. É um facto que depois não faltou quem neles visse esboçar-se certos factos da minha vida, aos quais efectivamente eles pareciam aludir. Mas isso apenas vinha confirmar a ideia do Pessoa quando afirmava que o poeta “chega a fingir que é dor/a dor que de veras sentes”. (NAVA, 1997, p.153)

Este poema foi composto a partir da percepção temporal da criança, ou seja, mergulhamos na memória adormecida do sujeito lírico e entramos em contato com o tempo primórdio que marca o início da formação de um paradigma do amor tendo a mãe como a primeira figura amada. Os substantivos escolhidos denotam o movimento deste sentimento e estão atrelados à sua fundação, por exemplo, o verso “Nos teus ouvidos isto explode/de amor, palavra ampola sob/os astros funcionando abril à boca das cidades”. Nele encontramos, sobretudo, a força da natureza relacionada aos astros e ao mês de abril, início da primavera nos países europeus. Esta estação é conhecida como o começo de um novo ciclo, que representa o “nascimento” e, portanto, notamos que a construção do poema se dá à medida que o sujeito-lírico descreve o surgimento do amor em sua vida.

Como já foi mencionado, a memória aqui aludida é a da criança, figura emblemática conhecida por sua fragilidade, por sua beleza e pela pureza e podemos reconhecer esta memória no verso “pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em/seus amáveis joelhos a que os astros acorriam”. Aqui a imagem dos joelhos se refere à figura da mãe e à perspectiva do olhar infantil, ou seja, os joelhos como um lugar de proteção em cuja superfície a criança se senta, se apoia, ou à visão da criança pequena, que enxerga a mãe na altura dos joelhos.

A voz poética pretende reconstruir a mãe por meio das palavras, ou melhor dizendo, da concepção de um poema. Podemos notar que a mãe é fruto apenas da memória do sujeito lírico. Assim, adentramos no espaço poético cuja figura central, a mãe, é universalizada e traz consigo uma carga mítica bastante acentuada, denotando uma revalorização de elementos típicos das poéticas clássicas por parte do poeta, que convive, no poema, com a complexidade obscura própria da lírica moderna.

1.3 Os núcleos temáticos em *Películas*

Interessa-nos, agora, fazer um levantamento das principais imagens a que o poeta recorre e analisá-las separadamente a fim de demonstrar que, apesar das imagens gravitarem e se repetirem compulsivamente, o núcleo de cada tema abordado permanece particular. Nossa intenção foi separar as principais imagens e analisá-las partindo de um ou dois poemas em que a ocorrência imagética torna-se mais profícua. No entanto, devemos salientar que a repetição excessiva de determinadas palavras não se subordina à nossa predileção do *corpus*. Por esta perspectiva, é possível afirmar que as imagens escolhidas estão presentes, majoritariamente, em todos os poemas e que, portanto, tornou-se necessário a retrospectiva de alguns versos já analisados para demonstrar a incidência de outras metáforas e imagens.

Considerando-se que a lírica de Luís Miguel Nava se desenvolve com apoio da fecunda presença das metáforas, devemos apontar como elas revelam, de maneira lacerante, imagens dinâmicas que, apresentadas de modo brutal, permitem a aproximação de elementos distantes. O dinamismo das imagens já foi apontado por Anchyses Jobim Lopes e, de acordo com o que ele nos assevera, “a imagem não reflete ou descreve uma realidade externa a si, mas traz em si tanto o que apresenta quanto a intencionalidade que subjaz ao apresentado. A imagem é a intenção mesma” (LOPES, 1995, p. 112).

No poema "Em Sintra", do livro *Películas*, datado de 1979, já encontramos uma escrita marcada pela presença de imagens em movimento apresentadas em forma de pássaros.

EM SINTRA

As águas maravilham-se entre os lábios
e a fala, rápidos
em Sintra espelhos surgem como pássaros,
a luz de que se erguem acontece às águas,
à flor da fala
divide os lábios e a ternura. Da linguagem
rebetam folhas duma cor incómoda, as de que
maravilhado de água surges entre
livros, algum crime, um
menino a dissolver-se ou dele os lábios e ergues
equivoca a luz depois. Rápidos
espelhos então cercam-te explodindo os pássaros.
(NAVA, 2002, p.38)

No verso “Em Sintra espelhos surgem como pássaros”, deparamos-nos com a maior e principal comparação que sustentará o poema. A imagem de espelhos em movimento que se comparam a pássaros voando. Estes espelhos “surgem” de modo brusco ao mesmo tempo em que refletem imagens e a luz das águas para, na próxima cena, revelar a transformação da linguagem em algo concreto no qual as folhas explodem. Os aspectos dos versos “Da linguagem/ rebentam folhas duma cor incómoda, as de que/ maravilhado de água surges entre/ livros” nos levam a afirmar, inclusive, que se trata da construção de um verso metapoético no qual o poeta evidencia o surgimento do poema a partir da tensão entre a linguagem poética e as folhas em branco que saem do interior dos livros, como se os materiais necessários para a escrita desse texto fossem utensílios ao alcance das mãos, prontos para esculpir o poema. Não será repetitivo insistir que Nava cria uma imagem e dá continuidade em sua utilização nos outros poemas de *Películas* como num intento de contar-nos uma grande história a partir de vários *frames*. Poemas como este revelam o vasto conhecimento de Nava sobre o universo poético e seus recursos linguísticos, o que o leva a perseverar no exercício metapoético, lembrando-nos da tensão existente entre os componentes de uma metáfora ou de uma imagem. A tensão a que nos referimos traz consigo uma atmosfera de violência, que paira nas cenas, sobretudo nos verbos *surgem*, *rebetam*, *dissolver-se* e *cercam-te* que transmitem a ideia de elementos num embate (pássaros e espelhos, linguagem e folhas).

Estamos diante de um poema dinâmico, de pendor visual, que explora imagens envoltas em elementos da natureza, tais como “pássaros”, “águas” e “folhas” e permeadas por uma forte claridade associada tanto à palavra “luz”, quanto às imagens refletidas pelos espelhos. É significativo para esta análise atermo-nos à figura do espelho, de suma importância neste poema, cuja função é refletir a imagem do homem que, muitas vezes, se desdobra em diversas outras, como é o caso do eu-lírico deste poema. Entretanto, esta imagem não deve ser confundida com o real, já que revela apenas um instante da materialidade do corpo. Ainda sobre os espelhos, notamos a recorrência desta figura e, inclusive, da própria palavra “imagem” ao longo do livro *Películas*. Os versos a seguir mostram nossa observação: “Inquinam-se as imagens” (NAVA, 2002, p.40), “põem-se as imagens como toalhas” (NAVA, 2002, p.41), “As ondas fazem-se às imagens” (NAVA, 2002, p.48), “a tensão no poema é então tanta que as imagens saltam em descargas” (NAVA, 2002, p.49).

Outro aspecto desse poema é o modo como expõe a despersonalização desse eu-lírico em confronto com a revoada de espelhos. Ocorre que esta despersonalização,

diferente daquela exposta por Friedrich, configura-se a partir do descentramento do eu-lírico que, confuso sobre sua verdadeira identidade, não é capaz de se descrever e encontrar seu lugar no mundo real. Ao explorar as líricas compostas por Baudelaire e Rimbaud, Friedrich (1978) coloca o conceito de despersonalização como uma das categorias “negativas” que fundamentam a lírica moderna. No caso específico de Baudelaire, o crítico alemão esclarece que a temática do livro *Les Fleurs du Mal* não deve ser analisada a partir de dados biográfico do poeta francês. Isso porque, “com Baudelaire, começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37). Portanto, esta despersonalização pretendida se relaciona mais com o distanciamento entre o sujeito lírico e sua própria identidade do que com a dissolução entre pessoa empírica e a voz que se manifesta no poema.

Luís Miguel Nava revela-nos, portanto, a estranheza do mundo mediante uma linguagem obscura e sustentada por imagens dinâmicas e metáforas pesadas, até mesmo violentas, capazes de aproximar e embaralhar conceitos díspares. Ao final do poema, de modo a concluir esta análise, a comparação metafórica construída inicialmente é rompida violentamente quando pássaros e espelhos se separam e a imagem dos pássaros, que até então funcionava somente como símile, é destruída numa explosão ocorrida após o choque com os espelhos. O que resta, portanto, são estilhaços de uma realidade fragmentada, que refletem inúmeras imagens de uma perdida totalidade deste sujeito despersonalizado.

Fernando Pinto do Amaral (1991) comenta que “as duas principais áreas em que a poesia de Nava extravasa esse excesso e essa violência (geralmente metaforizada com a imagem do mar) dizem respeito à sedução erótica e à visceralidade do corpo e das suas entranhas” (AMARAL, 1991, p.25). Segundo Amaral, ainda, “o fulgor erótico deste discurso atravessa, no entanto, as fronteiras temáticas mais previsíveis e contamina tudo o que se relaciona com o corpo” (AMARAL, 1991, p.26).

O poema "Apenas a folhagem" também configura uma escrita de viés narrativo, cuja matéria ainda é formada por imagens em movimento e figuras ligadas ao corpo e à natureza. Como parte desse trabalho poético de reordenar a realidade e diminuir a distância entre duas ideias opostas, Luís Miguel Nava modela as metáforas para que sua poesia traga aquilo que passa despercebido aos nossos olhos. Destacaremos no poema a

seguir alguns aspectos, tais como a presença do rapaz, a força da natureza e a exploração da figura da hipérbole.

Apenas a folhagem

De novo o encontro onde as linguagens abrem umas sobre as outras, o rapaz. Da árvore encarnada, meio dentro da memória, apenas a folhagem salta pelos olhos e se espalha pelo rosto, o que me põe a braços com as palavras. As raízes entram-lhe no sangue, abrem-lhe internos focos de paixão, não tarda que penetrem pela terra e cujos intestinos vão buscar com que saciar-lhe os olhos - as visões ascendem tumultuosamente, como seiva a ferver, creio que por vezes trazem pedra misturada. Lembro-me de o ver assim, todo ele tomado pela força da folhagem. (NAVA, 2002, p. 50)

Interessa-nos, neste poema, destacar a fértil presença de versos hiperbólicos que, em consonância com imagens e metáforas, abrangem aspectos narrativos e descritivos da prosa e forte pendor visual. Parte do processo de criação neste poema ocorre, grosso modo, sob o efeito de violência que atinge o corpo do rapaz e nele revela um espaço de experiências e intervenções. Desse modo, trabalhado de maneira bastante imagética, deparamo-nos com um poema em que “árvore” e “rapaz” confundem-se numa espécie de dança cujos passos são orquestrados pelos fragmentos da árvore a fim de penetrar este corpo.

O encadeamento das imagens da “árvore” e do “rapaz” dá-se de maneira violenta, sendo possível, inclusive, relacionar essa violência a um ato sexual, muito próximo à violação do corpo que advém tanto das imagens dos órgãos internos revelados, quanto do efeito brutal dos verbos utilizados no poema. Dentre eles destacamos *abrir*, *penetrar*, *entrar* e *saltar*, sobretudo, como via de acesso para transpor o limite do corpo material e, da mesma maneira, ultrapassar as fronteiras do real para expor-nos uma situação inusitada que nos surpreende pela impossibilidade de existir. Cabe ressaltar a importância do embate entre os fragmentos do “rapaz” e da “árvore” de modo a resultar a consubstanciação das duas matérias e também o conflito entre pele e folhagem, ambos circunscritos no exterior e que cobrem e protegem o corpo. Internamente, o conflito se dá entre as raízes que invadem o corpo e confundem-se com o sangue e ainda contamos com a presença da seiva, da terra e do intestino, órgão interno que retrata de modo chocante a ousadia de se expor e exaltar as vísceras, das quais, em geral, não temos muita consciência.

Desse modo, entendemos o corpo violado e transformado como espaço onde os limites do real são transpostos dando lugar a uma nova tendência realista cuja configuração se dá valendo-se de fortes imagens que irrompem na página em branco e saltam aos olhos do leitor (“as visões ascendem tumultuosamente”; “apenas a folhagem salta pelos olhos”). Em um artigo sobre a temática do corpo em Nava, Rosa Alice Branco (2004) destaca que o olhar na poética naviana se configura de modo lacerante, sobretudo, porque o processo de sua escrita se atém nas imagens e nas palavras relacionadas à visão. Segundo a autora, o olhar permanece tão próximo do corpo a ponto de se confundir com um bisturi prestes a cortar a pele na tentativa de alcançar a matéria visceral. Dessa forma, “a integridade corporal é aniquilada em virtude de uma incisão que chega mesmo a expor o que temos de mais escondido sob a pele: as entranhas” (BRANCO, 2004, p. 1).

1.4 O mar, a memória e o sublime kantiano

Estética, palavra de origem grega que significa *sensação*, é um ramo da filosofia que se dedica ao estudo da teoria geral da sensibilidade. A estética visa investigar a essência da beleza e as bases da arte procurando compreender as emoções que são despertadas no sujeito ao observar uma obra de arte.

Para Immanuel Kant (1995), filósofo que é referência sobre o estudo da estética contemporânea, o juízo estético advém dos sentimentos do sujeito e permanece entre a razão e o intelecto. Portanto, “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo”. (KANT, 1995, p.48). Belo e sublime são produtos de uma relação que manifestam no sujeito algum tipo de sentimento e, de acordo com o que nos assevera Kant, “para se distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em visto do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer” (KANT, 1995, p. 47-48)

O belo forma um vínculo com o prazer que, por sua vez, é subjetivo e desprovido de satisfação sensível e cognitiva, não estando vinculado à realidade de um objeto ou fenômeno. Kant afirmava ser impossível encontrar uma maneira de ditar regras para a construção de um objeto que pudesse ser caracterizado como belo, e esta impossibilidade

dá-se porque incluir o belo em uma regra geral implica realizar um juízo intelectual sobre o objeto em questão e isso destoa da filosofia de Kant, já que a beleza não depende de arguições, mas sim do espírito de quem a julga. Sendo assim, o prazer proporcionado pelo belo resulta somente de representações assimiladas sensivelmente. Isto porque “não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objetivo, é seu fundamento determinante”. (KANT, 1998, p. 77)

Já o sublime refere-se a um fundamento subjetivo que se depara com objetos que suscitam no sujeito um sentimento de prazer/desprazer. Essas reações estão voltadas para a sensibilidade em relação aos aspectos extraordinários da natureza, para o prazer advindo da imitação, contemplação de uma situação dolorosa, o que guarda uma relação com a definição aristotélica de tragédia, cuja essência fundamenta-se na piedade e no terror. Kant detém-se nesse aspecto do terror ao mencionar que “se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo” (KANT, 1998, p. 106)

Sendo assim, o sublime é sentido quando estamos diante de acontecimentos de grande magnitude. De forma paradoxal, o sublime é uma combinação de êxtase e angústia e, apesar de se conseguir apreender a força desta magnitude, não se pode dar a ela uma percepção sensorial. Isto se deve ao fato de os objetos sublimes ultrapassarem as capacidades sensoriais, dado que “o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível” (KANT, 1998, p.91)

Para delimitar o papel da dicotomia belo/sublime na poesia de Nava, é preciso recorrer à figura do mar que se torna o cenário onde se concretizam as relações do sujeito com o mundo e com suas lembranças. O mar é uma figura bastante representativa e intensamente poética; porém, em nossas memórias, este elemento fixa a imagem de algo concreto, identificável e, sobretudo, real. Nava desmistifica essas características e nos apresenta um mar irreal, praticamente imaginário que não pode ser visto com os mesmos olhos com os quais contemplamos aquele oceano terreal.

ARS POÉTICA

O mar, no seu lugar pôr um relâmpago. (NAVA, 2002, p. 44)

Neste momento, deparamos-nos com o sublime que explode na página quando vemos o mar naviano deflagrar e se permutar em um relâmpago. Intangível, brutal e violento, esse mar não permite que sentimentos e memórias fiquem imóveis; suas ondas carregam sensações indefiníveis e ficamos imersos num universo paralelo. O sublime surge porque o sujeito encara a incomensurável paisagem do mar e simultaneamente se comove com essa experiência que o coloca numa situação limite. Este sujeito, que está em busca de uma identidade, entende o mar como o espelho de sua desmesura.

Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós através disso também à natureza fora de nós (...) Tudo o que suscita este sentimento em nós (...) chama-se então sublime; e somente sob a pressuposição desta ideia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à ideia de sublimidade daquele ente que provoca respeito em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação sublime para além dele. (KANT, 1998, p. 113)

Compreendemos que a dimensão do mar ultrapassa qualquer possibilidade de medida, no entanto, a imagem que apreendemos é a da efemeridade do momento, ou seja, substituir uma figura imensa pelo súbito clarão de um relâmpago. Se atentarmos-nos à parte mais prática desta substituição, veremos que o processo se assemelha à revelação da fotografia.

Durante o processo de revelação fotográfica é utilizada uma substância química denominada *revelador* que, por meio da reação de óxido-redução, viabiliza a transformação dos haletos de prata, contidos no filme fotográfico, em prata metálica. Para efetivar esta transformação é necessário um acúmulo de energia luminosa, dado que a luz sensibiliza os cristais de prata contidos na emulsão fotográfica e eles sofrem alterações que resultarão em sua transformação. Desse modo, quando uma pequena exposição é dada ao filme, os haletos de prata sofrem uma alteração mínima não perceptível e visível somente no microscópio eletrônico. A essa alteração chamamos de imagem latente.

A revelação, por processo de óxido-redução, aumenta em cerca de um bilhão de vezes a energia captada, concluindo sua transformação em prata metálica, produzindo assim uma imagem visível. Os haletos não expostos e, portanto, não reduzidos, continuam fotossensíveis e serão eliminados no processo de fixação. Sendo assim, podemos apontar o diálogo com o universo fotográfico como um dos procedimentos imagéticos utilizados por Nava na composição de seus poemas.

Rosa Maria Martelo (2002) defende que tanto o mar quanto os outros elementos da natureza aparecem na poesia de Nava como um lugar de “quase-apresentação”, termo utilizado pelo filósofo François Lyotard, que define a impossibilidade de se preestabelecerem símbolos, figuras ou formas plásticas que sirvam de suporte apriorístico a toda a criação artística, ou seja, esses elementos representam “algo como a precipitação do sujeito sobre uma ‘presença’ a qual não se pode dar forma” (MARTELO, 2002, p. 874):

As paisagens constituem uma linguagem ou uma rede metafórica que, como acontece com alguns modelos, permitem a aproximação descritiva a algo que não pode ser objecto de representação. São correlações, pelas quais se constrói um universo de palavras cuja consistência responde a um indizível permanentemente diferido na distância intransponível de um horizonte gerado no próprio texto. (MARTELO, 2002, p.875)

Na poesia de Nava, o mar também se relaciona com a memória do sujeito no que tange a sua infância: “(...) isto explode e entra / nesta página o mar da minha infância (...) minha mãe que arranco ao sono” (NAVA, 2002, p.37). Estes trechos carregam em si lembranças remotas de um tempo muito significativo na vida de um indivíduo e a utilização de um possessivo que se refere à primeira pessoa; no entanto, não podemos afirmar que se trata de um poema a respeito das lembranças do próprio poeta.

O tema da infância é pouco abordado nas poesias de Nava, mas aqui se revela como lembrança doce que é trazida pelo mar quando ele explode. Retomemos o que fora citado sobre mar e memória e a aproximação entre estas duas imagens com base num artigo de Carla Miguelote (2008), em que ela sustenta que o sujeito nada mais é do que um apanhado de percepções que ele teve ao longo de sua existência, ou seja, ele é um “corpo de memória” (MIGUELOTE, 2008, p. 35). A individualidade do sujeito se baseia em seu trajeto no mundo que sempre será diferente do outro devido às diferentes experiências que cada ser vive. Dessa forma, a memória, ao ser estimulada, possui três formas de armazenamento: mental, sensorial e afetiva, sendo a memória sensorial umas das mais significativas para o homem.

Mar e memória também se assimilam segundo o autor Fernando Amaral (1991) quando diz que “O mar parece ser, aqui, consubstancial ao próprio corpo, já que os traços

e as expressões fisionômicas dos rostos humanos podem não apenas reflectir-se, mas integrar-se nele” (AMARAL, 1991, p. 157).

Novamente tomamos contato com o sublime, pois nos deparamos com a natureza, este ambiente hostil e misterioso que desenvolve no indivíduo perturbações de ordem filosófica. Quem se depara com o sublime confronta-se com uma revelação que provoca uma experiência de se reconhecer como algo grandioso. Como conceito estético, o sublime designa uma qualidade de extrema amplitude ou força, que transcende o belo e se dirige ao ilimitado, ao que transcende ao homem e a todas as medidas ditadas pelos sentidos.

A figura que o intestino representa é bem forte na poesia Naviana e aparece personificado nesse poema em busca de algo. Esta mesma figura surge no poema *Ars Erotica*:

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

(NAVA, 2002, p. 43)

A intensidade do amor e do erotismo na poesia de Nava chega ao seu nível máximo e tudo isso com o uso do intestino como metáfora de algo intenso e profundo. A dicotomia existente entre profundo e superficial dá-se em diferentes níveis, primeiramente se analisarmos as partes do corpo em questão. As mãos são responsáveis por uma das formas como armazenamos as memórias, ou seja, sensorialmente. São elas que tocam uma superfície e detectam presenças ou ausências, que tateiam o liso e o enrugado, o macio e o áspero, o molhado e o seco, o frio e o quente e estão expostas a todo e qualquer tipo de situação. Já o intestino é órgão interno, passível de sensações diferenciadas das que são sentidas pelas mãos e pela pele em geral. Entretanto, Nava utiliza-se desse órgão para revelar um sujeito desnudo. É uma experiência que se dá com o movimento do interior para o exterior desse corpo e que destaca cada parte separadamente, em fragmentos.

Em seu artigo sobre Luís Miguel Nava, Rosa Alice Branco (2004) fala sobre essa fragmentação por meio da descrição de uma operação cirúrgica, cujo objetivo é extirpar o mal com uma incisão realizada por um bisturi que realiza o corte, ao mesmo tempo em que expõe o interior do corpo. Ao final da cirurgia, o que resta é a cicatriz sinalizada no lugar da incisão. Com essa descrição, Rosa Alice (2004) propõe uma operação em que o bisturi seja o olhar, que fere e atravessa o sujeito.

Nava, poeta que se utiliza dessa cirurgia em sua poética, promove uma perfuração do corpo “(...) a integridade corporal é aniquilada em virtude de uma incisão que chega mesmo a expor o que temos de mais escondido sob a pele: as entranhas” (p. 1). E dessa forma o poeta desfigura o corpo e o rompe em sua totalidade dando lugar ao estilhaçamento dos órgãos.

O olhar se aproxima de tal forma do corpo, que só é possível perceber as imagens fragmentadas, sendo assim o olhar transforma-se em uma poderosa lente de ampliação tornando este corpo duplamente exposto: visível e descoberto. Desse modo Nava estuda a anatomia do corpo mergulhando nesse espaço interior, que não se deixa ver devido à pele e às roupas.

1.5 A figura do rapaz, a claridade e a juventude

O caráter híbrido assumido pela escrita naviana e apontada pelo crítico Gastão Cruz (2002) desvenda um dos princípios responsáveis pela novidade da estreia de Nava. Para analisar este ponto, fundamentamo-nos num artigo de Carla Miguelote (2007) que, além de nos servir de aparato para compreender o espaço desta escrita, cujo gênero se faz presente em duas ou mais instâncias, também agregou perspectivas concernentes à discussão sobre a categorização do poeta no legado da tradição lírica portuguesa. Segundo a estudiosa, a visão particular do gênero lírico faz com que Nava não descarte os demais gêneros e esta condição é favorável para que a narrativa, a descrição, a lírica e a prosa coexistam num mesmo poema:

Não raro, os poemas em prosa de Luís Miguel Nava adotam os signos mais evidentes de um texto narrativo. Os poemas em verso, mesmo quando admitem uma dimensão narrativa, não se fazem paradigmáticos dela, esquivando-se de suas marcas mais tradicionais. Estamos considerando como textos tradicionalmente narrativos, aqueles em que os enunciados, compostos de sujeito e predicado (personagem e ação) encadeiam-se segundo uma cronologia e uma lógica, seguindo pressupostos de linearidade e causalidade, aqueles a que não se furta indicações de lugar, tempo e pessoa (MIGUELOTE, 2007, p.7).

Numa análise dos poemas em prosa de Nava, observaremos marcas assumidamente de caráter narrativo, tais como personagem, espaço e ações que se articulam linearmente segundo uma ordem cronológica. Nesta perspectiva, a figura do

rapaz, personagem emblemático da maioria dos poemas de *Películas*, reforça as tendências narrativas que o poeta incorporou a sua escrita.

Selecionamos o poema “Através da nudez” a fim de aprofundarmos as discussões acerca da imagem do rapaz.

Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos
encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os astros.
É onde o poema interioriza
a sua própria hipérbole, a paisagem.

Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles
também a deflagrarem. A manhã
espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar
dos fios deste poema
que a cosem com a paisagem. (NAVA, 2002, p. 46)

No poema selecionado não encontramos a palavra “rapaz”, mas sim “garoto”, no entanto a temática que envolve esta figura permanece inalterada. Estamos falando da impetuosidade assumida pelo garoto quando ele doma o touro, animal frequentemente associado à virilidade. O garoto é comparado de modo direto a um campo de relâmpagos e, portanto, a imagem que se forma é a de um corpo impregnado por uma claridade abrupta gerada graças à intervenção da natureza. O corpo desnudo desprendido de sua realidade corpórea e em contato com a natureza leva o sujeito para outra dimensão em que é possível ver os astros. Os astros aqui representam uma realidade fora do alcance humano devido ao distanciamento aqui revelado; dessa forma, o contato com essa dimensão só é possível mediante uma experiência sublime. O corpo em sua materialidade é demasiadamente limitado como meio de se atingir esta experiência. Dessa forma, a nudez oferece-se como o espaço onde os acontecimentos tornam-se possíveis. A nudez aqui se associa à liberdade, ao desprendimento, pois, ao nos desnudarmos, livramo-nos das amarras e das convenções sociais que associam o corpo a um objeto.

O corpo do rapaz é exposto de modo exagerado, por vezes brutal, revelando um forte caráter sexual que se liga às condutas adolescentes, principalmente quando seu corpo é violado por elementos da natureza.

No interior deste poema, também se processa a atividade metapoética à medida que a nudez também se torna o aparato necessário para o poema interiorizar sua própria hipérbole. No processo de criação poética, a noção de hipérbole, ou seja, de excesso, está atrelada à utilização desenfreada de imagens que promovam este sentido de exagero.

O eu lírico também revela ao leitor o modo como se engendra a escrita do poema, quando versa o método que o poema encontra para promover um enlace com a natureza. O poema possui fios, como as usadas pelas tecelãs, que se entrelaçam com outros elementos, especialmente com a paisagem. A ambiguidade gerada nos versos “(...) A manhã / espanca a praia, é possível descrevê-la sem falar” não nos permite dizer com exatidão qual elemento (manhã ou praia) é o responsável pelo alinhamento entre poema e paisagem. Podemos inferir que poema e natureza são consubstanciais e esta abordagem poética consagrou o também poeta Eugênio de Andrade, figura muito estimada por Nava graças aos seus ensinamentos sobre poesia. Luís Miguel Nava (2004) dedica cinco ensaios às mais variadas apreciações da poética eugeniana e suas principais contribuições. Um destes ensaios nos serviu de fundamento para uma reflexão sobre a presença de ecos da lírica de Eugênio de Andrade na poética naviana.

Nava comenta que a especificidade da poesia de Eugênio de Andrade consiste no tratamento dado à natureza em seus poemas, uma vez que o poeta não a utiliza como um objeto ou tema. A natureza, na obra poética eugeniana, surge como se fosse a própria manifestação da poesia. Em outras palavras, a poesia se mostra, na obra de Eugênio de Andrade, como se fosse a própria natureza.

Voltando o enfoque para a figura do rapaz, observa-se que sua aparição se afigura à intensa claridade gerada pela imagem do campo de relâmpagos. Esta temática foi largamente discutida por Gastão Cruz (2002), cuja proposta de estudo defende um ciclo que se inicia no primeiro livro de Nava, *Películas*, e acaba em seu último livro, *Vulcão*. Segundo o crítico, há uma forte incidência de luz nos primeiros livros publicados pelo poeta e que, pouco a pouco se esvai até alcançar a completa escuridão. Nas palavras de Gastão Cruz

O percurso de Luís Miguel Nava, ao longo de quinze anos, é, simultaneamente, o obsessivo aprofundar da pseudo-análise de um mundo sinalizado por um conjunto de imagens que nos dá, por vezes, a sensação, porventura ilusória, de se fechar sobre si próprio e o progressivo obscurecimento da visão desse mundo, desde a claridade brutal, insuportável que banha *Películas* [...], até a treva total, que insistentemente atravessa as páginas de *Vulcão*. (NAVA, 2002, p. 284).

Esta luminosidade a que Gastão Cruz se refere está ligada à “juventude do corpo e ao desejo” (NAVA, 2002, p. 286). Mas esta luminosidade, conforme apontado pelo

crítico é excessiva e excessiva é também toda a escrita de Nava e não é à toa que o poema selecionado traz como figura recorrente a hipérbole.

Ainda nos amparando no artigo de Nava (2004), o poeta menciona que “o excesso, seja qual for a forma por que se manifeste, surge, assim, como uma irradiação da juventude, ou seja, como algo que da juventude é sempre decorrente” (NAVA, 2004, p.133).

Há uma pedra feroz,
um rapaz,
há o olhar do rapaz atado á pedra,
o olhar do rapaz, a minha casa,
o olhar do rapaz às vezes é a pedra.

Conforme apontamos anteriormente, Nava realiza uma poética bastante atrelada ao olhar e isso advém desta intenção de facultar ao leitor uma experiência voltada à percepção sensível dos instantes tal como se olhássemos um negativo fotográfico ou uma película filmográfica que nos expõem diversos quadros de uma mesma cena. O poema acima é formado a partir de três elementos, sendo os três pertencentes à classe dos substantivos: a figura do rapaz, da pedra e do olhar. É possível experienciar a descrição de uma cena cujo personagem central, o rapaz, tem seu olhar transformado em pedra a partir de um arranjo dos versos de modo a formarem um esquema de paralelismo e repetição dos elementos. A princípio, no primeiro verso, somos apresentados à figura da pedra, pertencente à esfera natural, imóvel, fria, concreta, palpável. Em seguida, o rapaz surge no segundo verso para, no terceiro, o olhar deste rapaz estar fixado na pedra. Notemos que estes primeiros três versos não possuem formas verbais que possam estabelecer uma ligação entre os componentes. Além disso, apesar do rapaz, da pedra e do olhar pertencerem à mesma classe gramatical, cada qual goza de um atributo específico; o rapaz é uma figura humana, a pedra é um elemento da natureza e o olhar é abstrato.

No quarto, mantém-se o paralelismo e repetição do verso “o olhar do rapaz” e, em seguida, encontramos a presença do possessivo “minha” ligado ao substantivo casa e, devido à ausência de conectivos para cumprir a função de unir os elementos, deparamo-nos com uma ambiguidade cuja dúvida flutua entre a presença de uma casa qualquer ou do eu-lírico conceber o olhar do rapaz como a sua própria casa, atribuindo, portanto, um valor afetivo ao rapaz e ao seu olhar.

É no último verso que fica nítida a transformação do olhar, abstrato, em pedra por meio do verbo “ser”, no entanto a presença do advérbio “às vezes” não permite que este verso seja compreendido de modo absoluto.

1.6 A fotografia e o cinema: imagens de um metapoema

Segundo a definição contida no dicionário Houaiss, a película fotográfica (ou filme fotográfico) é constituída por uma camada plástica, flexível e transparente cuja composição é formada por um material gelatinoso que contém cristais de sais de prata sensíveis à luz que atinge a película por meio da lente da câmara. Deste modo, é a quantidade de luz envolvida no processo que delimita a forma como a imagem será captada e registrada no filme e a essa propriedade dá-se o nome de sensibilidade.

Para a escolha do corpus deste trabalho também levamos em conta o título e todas as implicações que ele traria juntamente com os poemas. Sendo *Películas* o livro de estréia, buscamos averiguar a relação entre a poesia e as outras esferas artísticas que atuaram na estruturação do livro. Sendo assim, além dos aspectos pertencentes ao universo da fotografia e do cinema, podemos também salientar que Nava também recorre ao gênero narrativo para produzir poemas em prosa. Veremos, portanto, que alguns poemas contam com a presença de elementos narrativos, como personagem, espaço e ação que, atuando em conjunto, evidenciam a especificidade do universo

Selecionamos o poema “A preto e branco” e alguns trechos de outros poemas para ilustrar o desdobramento das narrativas no *corpus* selecionado:

Uma mulher encosta-se a um muro, encosta-se à memória. Veste de uma maneira simples, uma blusa, uma saia cobrindo os joelhos, talvez uns tamancos. Tem ainda, amarrado à cabeça, um lenço negro, negros aliás e brancos todos os tons em que se veste, negros os tamancos, um casaco de lã sobre a blusa, negras ainda algumas das riscas da saia, brancas as outras, como a blusa. Encosta-se ao muro aonde cola as costas, os ombros e depois uma das faces, assim é mais fácil ver-lhe o rosto. As mãos encostá-las-ia também se não segurasse um lenço branco. Aperta-o entre os dedos, fá-lo passar entre eles, uma pequena serpente. Ou então amarrota-o, faz das palmas das mãos uma concha onde o esconde, o lenço assim desaparece totalmente, apenas as mãos se vêem projectadas para a frente, dir-se-ia que rezam. Depois sempre ocultando o lenço, levam-no ao rosto novamente de perfil, tudo a preto e branco ainda, ou é o rosto que desce até às mãos, mergulha no lenço, talvez este e a língua se procurem, uma língua pelo lenço adiante, uma língua é provável que vermelha, não, é tudo ainda muito a preto e

branco, é tudo ainda demasiado a preto e branco para permitir um pormenor vermelho.

(NAVA, 2002, p. 52)

Dentre as críticas à poesia naviana, houve quem aproximasse a escrita do poeta Luís Miguel Nava a uma escrita de carácter híbrido devido a esta predileção por combinar dois gêneros distintos na poesia, como vimos na afirmação de críticos como Gastão Cruz. O poema selecionado ilustra esta fusão da poesia lírica com a prosa poética e a narrativa; bem como estimula a reflexão sobre este traço tornar o poeta uma figura considerada original e transgressora dentro do legado poético português. A respeito dessa afirmação, Carlos Mendes de Sousa afirma que

A poesia de Luís Miguel Nava ocupa um lugar diferenciador no panorama da poesia portuguesa dos finais do século XX, e essa diferença decorre, em grande medida, da extraordinária força das imagens e do *sábio recurso ao poema em prosa*. Estamos perante uma *escrita pensada em imagens e em pequenas histórias* (SOUSA, 1997, p. 185, grifo nosso)

No poema selecionado, defrontamos-nos com a descrição de uma mulher com vestimentas que compõem um cariz preto e branco. Ela se encontra com as costas, ombros e uma das faces encostadas no muro e em suas mãos ela carrega um lenço branco. Por meio de uma descrição metafórica, o poeta descreve o lenço como sendo “uma pequena serpente” com a qual a mulher, num exercício lúdico e ao mesmo tempo sensual, brinca ao passá-lo entre os dedos. Ao utilizar-se de um movimento quase ilusionista, a figura feminina oculta o lenço e no momento de trazê-lo à tona há uma confusão entre seu rosto e o lenço, isso porque o ambiente se encontra “tudo a preto e branco ainda”. Não se sabe por certo se as mãos levam o lenço ao rosto, ou se “é o rosto que desce até as mãos, mergulha no lenço”. Este momento, em especial, revela a comunhão entre a mulher e o objeto, mais uma vez por meio de uma aproximação metafórica, em que se cria uma nova imagem a partir da junção do lenço e da língua.

Neste âmbito, verificamos, novamente, um pendor sensual que remete ao momento que antecede um beijo, cujo desfecho acaba nos amantes buscando os lábios do companheiro. O poema se encerra quando o eu-lírico declara que a presença da língua no tom vermelho não é possível nesse contexto, já que “é tudo ainda demasiadamente a preto e branco para permitir um pormenor vermelho”.

Recorremos ao poema supracitado para elencar argumentos que sustentem a relação do título *Películas* e dos poemas ali contidos com aspectos concernentes à fotografia e ao cinema. Portanto, é lícito afirmar que a descrição da cena realizada acima compreende uma personagem, no caso a mulher, que empreende uma série de movimentos que compõem os fragmentos de um pequeno filme. O papel do poeta, neste caso, é tão somente a percepção sensível deste momento. Podemos também estabelecer uma relação com a fotografia se pensarmos tão somente no título do poema que sugere a concepção de um retrato. A propósito dessa leitura, Carlos Mendes Sousa diz

No último texto de *Películas* (“A preto e branco”) intervém uma matriz que se pode inscrever no campo do retrato fotográfico (já contida no título do livro) – a elisão no título sugere a palavra retrato que no poema se compõe como na revelação da película. A elisão, que pode igualmente ser decisiva no domínio plástico, é justamente uma das marcas que definem o discurso fotográfico. (SOUSA, 1997, p. 176)

Outro poema que revela esta inspiração cinematográfica denomina-se “Sketch” e conserva os mesmos aspectos formais do poema anterior. Trata-se de uma pequena narrativa em que a personagem central, o rapaz, se inscreve numa série de procedimentos relativos ao processo da criação poética. No interior deste poema, notamos o desdobramento não somente de princípios próprios da linguagem cinematográfica como também a revelação do discurso metapoético.

Vem o rapaz à página, é o sketch, a luz às vezes é de tal intensidade que a página fica em branco, outras porém mais fraca, o rapaz põe o poema em perspectiva, a água ainda mal alinhavada nas bainhas dela depois lava-se, a tensão no poema é tanta que as imagens saltam em descargas, é assim colhido em planos vários, há alturas em que apenas um pormenor do rosto vem à página outras em que ela aflui a nudez toda, um nó de imagens avoluma-se, o rapaz leva o silêncio ao máximo, acelera-o, é onde ele se ergue que há no poema uma pequena confluência de astros e a rebentação da luz é idêntica à das ondas, as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre os rins, a intensidade do rapaz é então tal que é ele quem põe em branco a página. (NAVA, 2002, p. 49)

A palavra *sketch*, de origem inglesa, chega até nós de maneira mais simplificada por meio do verbete *esquete*, e segundo sua definição, trata-se de um esboço ou estrutura

prévia representando as principais características de um desenho ou de uma cena. O esquete aludido no título é referente à página em cuja superfície o rapaz irá compor o poema. A luminosidade está presente neste poema e determina, do mesmo modo que a fotografia, qual a intensidade dos contornos das imagens na página. Parece oportuno insistir na propagação de imagens envoltas em claridade e quase sempre ligadas à natureza, tais como água, astros e ondas e que nesta perspectiva elucida uma tentativa em se estabelecer a comunhão ou até mesmo o elo entre a natureza e o homem, ambos inseridos no espaço ocupado pelo poema.

Estes traços são perceptíveis no manejo das imagens que compõem o poema que propomos analisar. A página em branco, pronta para receber os primeiros esboços é composta pela “água ainda mal alinhavada nas bainhas” e como é de se supor este poema configura um espaço de tensão onde “as imagens saltam em descargas” e sofrem constantes choques. O rapaz também é uma figura atuante nesta dinâmica da escrita poética e o seu corpo é revelado pela página em branco, como se ela executasse o papel de um espelho cujo reflexo da imagem depende do posicionamento daquele que vê, como fica evidente no verso “há alturas em que apenas um pormenor do rosto vem à página outras em que a ela aflui a nudez toda”.

Numa leitura mais atenta deparamo-nos com o rapaz que, diante da página em branco, “leva o silêncio ao máximo”. Aqui encontramos uma referência direta ao poeta francês Stéphane Mallarmé, figura emblemática que se propôs uma série de reflexões sobre a questão da linguagem poética e sem as quais não conseguiríamos idealizar nossa proposta de trabalho. O poeta português, consciente dos procedimentos empreendidos na construção poética, explora ao máximo os recursos da linguagem e consegue libertar os objetos de seu vínculo lógico com o real, esvazia-os de sua referencialidade ao buscar uma representação antimimética. O lugar dessa linguagem é a página em branco e a escrita poética, liberta da habitual disposição linear a que a fala está destinada, permanece independente neste espaço para exercer as mais diversas combinações. Se a poesia, simultaneamente, suspende as conexões com a realidade empírica e cria seu próprio sentido a partir da linguagem, podemos admitir que o verso está destituído de significação e se não há o que ser expresso, pois não é função da poesia “dizer algo”, estamos diante, portanto, do silêncio, melhor dizendo, a poesia permanece como a repercussão do silêncio, ou seja, não tem a intenção de dizer algo ou fornecer explicações.

Novamente, o rapaz encontra-se unificado à natureza e atuando como o agente desse poema e a claridade ainda se faz presente, impactando o sujeito e a página em

branco. Os versos finais “a rebentação da luz é idêntica à das ondas, as imagens esticadas sob a pele irrompem pelas mãos, abrem janelas sobre/os rins, a intensidade do rapaz é então tal que é ele quem põe em branco/a página” dão a exata compreensão do impacto causado pela natureza no sujeito. Notamos, portanto, que o interior deste corpo está agressivamente marcado por impressões e experiências e este rapaz participa do engendramento dos versos, desse modo, é possível vivenciar o limite da existência, tal como o limite da escrita poética.

2. A METALINGUAGEM E O PROCESSO DE ESCRITURA

2.1 As funções da linguagem

Uma vez apresentados os conceitos de “obscuridade” e de “dissonância”, reações primárias daquele que se propõe a ler o gênero lírico e se depara com a palavra poética transmutada, podemos recorrer ao crítico e filósofo britânico Terry Eagleton (2001) para compreendermos melhor qual função a linguagem assume na literatura e na poesia. Segundo o teórico inglês, a linguagem e sua abordagem, com efeito, podem distinguir a literatura das outras artes. Basta notarmos que em nosso cotidiano a linguagem usada para a comunicação torna-se, de certa forma, desgastada devido ao fato de estarem as palavras impregnadas de um manto significativo que garante o entendimento entre os interlocutores, conferindo ao discurso um caráter de normalidade. Em outras palavras, o modo como nos mantemos em contato com o outro depende de um contexto e do significado que reveste a palavra e a ela concede um determinado valor. No entanto, após o interlocutor exprimir suas ideias a palavra e todo seu discurso cumprem seu objetivo inicial e encerram a função inicialmente almejada: a da comunicação.

Segundo o poeta e crítico Paul Valéry (2011) a palavra, quando imersa numa situação trivial, não oferece resistência na apreensão de seu significado, o que não ocorre quando retiramos a mesma palavra de sua função comunicativa e a examinamos isoladamente. A este respeito Valéry pondera:

Vocês já notaram, certamente, esse fato curioso, de que tal *palavra*, perfeitamente clara quando a ouve ou empregam na linguagem *normal*, não oferecendo a menor dificuldade quando comprometida no andamento rápido de uma frase comum torna-se magicamente problemática, introduz uma resistência estranha, frustra todos os esforços de definição assim que vocês a retiram de circulação para examiná-la à parte, procurando-lhe um sentido após tê-la subtraído à sua função momentânea? (VALÉRY, 2011, p.210-211).

Para Octavio Paz, a dificuldade em compreender a linguagem despojada de seu valor comunicacional reside em sua inovação. O poeta e crítico mexicano complementa a visão de Valéry ao dizer que, “tiradas de suas funções habituais e reunidas numa ordem

que não é a da conversa nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante”. (p. 51).

Este contraste existente entre a linguagem literária e a linguagem cotidiana é resultado da forma como apreendemos a realidade exterior. Uma vez observado por Eagleton (2001), a aplicação e a facilidade em compreender a palavra cotidiana voltada para a comunicação dentro de uma comunidade colaboram para que nossa apreensão e percepção da realidade tornem-se automatizadas. Nas palavras de Eagleton:

Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, “automatizadas”. A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais “perceptíveis”. (EAGLETON, 2001, p. 4).

Concordamos, portanto, que literatura tem por finalidade ressignificar a palavra desgastada pela fala. Sem nos desviar do tema, podemos ressaltar que, desde o início do trabalho, temos por foco a palavra poética como um meio para impulsionar e destacar a lírica moderna das líricas surgidas anteriormente, sendo assim cabe a nós constatar que quando utilizamos a palavra “literatura” estamos nos referindo ao universo em que a linguagem possui liberdade para adquirir novos significados ao se afastar da função comunicativa e é neste espaço em que a palavra poética transita.

Desse modo, com o intuito de distinguir as diferentes funções da linguagem o formalista Roman Jakobson, em seu mais célebre ensaio *Linguistique et Poétique*, esquematiza e isola os seis elementos presentes durante o ato da comunicação verbal. Cada conceito é responsável por uma função de linguagem distinta capaz de emitir uma mensagem, seja ela uma ideia, uma emoção ou até mesmo o silêncio. Podemos identificar cada conceito partindo da presença de um *remetente* responsável pela emissão de uma *mensagem* para um *destinatário* através de um *canal*. Para garantir a eficácia da mensagem é necessário que haja um *contexto* ou *referente* – verbal e cognoscível pelo destinatário –, e um *código* comum ao remetente e ao destinatário. Para cada um destes seis conceitos Jakobson elaborou uma função diferente e dentre as quais destacaremos a função poética e a função metalinguística.

Num determinado contexto, é possível encontrar duas ou mais funções atuando simultaneamente, no entanto apenas uma delas terá maior destaque e a ela chamamos de dominante. Na função poética, a atenção se volta para a própria mensagem, colocando

em evidência o modo como ela foi organizada, os elementos que a constitui, a seleção e a disposição das palavras e suas respectivas combinações. Nesta mensagem, o ritmo, a sonoridade e a estrutura da mensagem têm importância relevante, provocando um efeito de estranhamento ou dando ao texto um aspecto obscuro, sobretudo devido à presença da aliteração, de metáforas e imagens. Além disso, Jakobson menciona que a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção no eixo da combinação. Ou seja, selecionar e combinar, as duas formas de compor uma mensagem verbal, correspondem aos eixos paradigmático e sintagmático e, dessa forma, a partir da escolha de determinados sons e palavras será possível fazer uma combinação com outros sons e palavras, estabelecendo equivalências. Esta mensagem também não tem preocupação com a verdade e também não possui o intuito de comunicar ou buscar referências ligadas à realidade exterior ou à realidade extralinguística.

A função metalinguística ocorre quando a linguagem se volta para si mesma, transformando-se em seu próprio referente. Em outras palavras, esta função concede ênfase para os elementos do código e o sentido que daí advém não está previsto numa mensagem usual, geralmente utilizada nas relações cotidianas. Sendo assim, é imprescindível explicar que o código linguístico é um sistema aberto passível de modificações internas, portanto, ao mesmo tempo em que este código obedece a certa normatividade, ele também infringe o padrão.

De acordo com o estudioso francês Maurice Blanchot, podemos colocar de um lado a fala essencial, que é sempre “alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 2011, p.32). Esta fala se aproxima do pensamento e, portanto, é a linguagem poética. Do outro lado, colocamos a fala bruta, adotada pelos falantes de uma comunidade como forma de se comunicar. Para Blanchot

Na fala bruta ou imediata, a linguagem cala-se como linguagem mas nela os seres falam e, em consequência do *uso* que é o seu destino, porque serve, em primeiro lugar, para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor do uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável. (BLANCHOT, 2011, p. 33)

Ao romper a normatividade da linguagem utilitária, buscava-se, portanto, a libertação da arte deste estado de submissão com a realidade empírica, ou seja, o realismo comprometido com a representação mimética ligada à repercussão das situações e

assuntos de uma sociedade. A consequência dessa ruptura foi o surgimento de uma nova estética calcada na desreferencialização e na desrealização, atitudes ligadas ao poder de deformar a percepção humana e promover o desequilíbrio e a consequente quebra da totalidade da poesia moderna.

2.2 Luís Miguel Nava e o processo de escritura

Numa entrevista dada para a jornalista brasileira Denira Rozário (1994), Nava fala um pouco sobre como se dá o processo de escrita de seus poemas e qual valor a poesia assume em sua vida. Em sua construção poética as palavras repetidas possuem certo vínculo, geralmente relacionadas ao corpo fragmentado completamente exposto e também relacionadas aos componentes da natureza e da escrita poética, tais como praia, mar, espelho, astros, paisagem, relâmpago, página e imagem.

A menção ao poeta Eugênio de Andrade por Luís Miguel Nava torna-se pertinente para mostrarmos que sua escrita poética influenciou diretamente a trajetória de Luís Miguel Nava na poesia. Tanto na entrevista quanto no livro de ensaios, Nava menciona a importância de ter se encontrado, em 1975, com Eugênio de Andrade. A esse respeito Nava diz: “Só então [após conhecer Eugênio] ganhei consciência da especificidade da linguagem tempos depois; tudo o que até então compusera fiz na persuasão de estar, assim, acabando com um período idêntico a Pré-História, ou seja, anterior à invenção da (minha) própria escrita”. (ROZÁRIO, 1994, p.334).

Nos ensaios sobre os poetas portugueses, Nava comenta que a partir de Fernando Pessoa qualquer poesia em cujo interior não remetesse a uma reflexão sobre seu próprio conteúdo era considerada anacrônica e Eugênio de Andrade, influenciado pelas ideias de Pessoa, elaborou sua própria poética cuja inovação está no fato de não tomar a natureza por objeto. Sobre isso Nava diz “já não é a natureza que aparece como poesia, mas a poesia que nos surge como natureza. Aqui começa a originalidade dessa escrita” (NAVA, 2004, p. 118). Dentre os recursos estilísticos utilizados por Eugênio de Andrade podemos mencionar a hipálage, a sinestesia e, principalmente, a exploração da palavra com o intuito de lhe atribuir uma dimensão material. A partir daqui já encontramos subsídios para elaborar uma discussão sobre a poética naviana, influenciada por Eugênio de Andrade e arquitetada a partir dos mesmos recursos estilísticos, para tal faz-se necessário

desenvolver melhor as figuras de linguagem apontadas anteriormente, mas o faremos partindo dos poemas de Luís Miguel Nava afim de expor tais ressonâncias poéticas.

O poema “Atrás da página” consegue reunir todos os subsídios linguísticos responsáveis pela singularidade de *Películas*.

As mãos no poema, pelas páginas
 acima escoam-se os espelhos, a trovoada
 vermelha emerge das imagens. A trovoada
 redonda. Uma revoada
 de espelhos é a alba, há poços nos espelhos
 onde a nudez
 se precipita, a luz mordendo a água.

Do poema vêm-se as trovoadas
 imóveis
 atrás da página, as imagens,
 da alba, as dum rapaz arriando a noite, os astros
 a afluírem-lhe os cabelos. Vêm-se
 à tona da trovoada os lenços
 caindo da manhã, com as veias do rapaz
 as desta a confundirem-se, depois
 os poços da nudez abertos pelos astros.

Esse rapaz as suas próprias veias
 o amarram à manhã.
 Não me olhar ele ateia-me. Pequenos
 incêndios, os da abóbada
 do poema, arrancam-lhe a nudez.
 Está alguém ao poema como a um espelho.

(NAVA, 2002, p. 47).

A princípio, o título já sugere a elaboração de um poema cuja sustentação está na aplicação de recursos metapoéticos. Se o poeta almeja que seu leitor aprecie o poema servindo-se de seus campos de sentido, sendo a visão o mais privilegiado, neste momento Nava revela o que está atrás da página, melhor dizendo, de que modo o labor técnico transparece durante a leitura.

O que nos chama a atenção neste poema é o modo como a hipálage modifica a natureza da trovoada, cuja incidência se dá graças a uma corrente elétrica muito intensa que ocorre na atmosfera. O relâmpago, que antecede o trovão, é consequência do movimento de elétrons de um lugar para outro. Os elétrons se movem rapidamente e fazem o ar ao seu redor se iluminar, resultando em um clarão, e se aquecer, provocando o som do trovão. O trovão, antes apreendido somente pelo campo auditivo, adquire

atributos visuais tais como cor (vermelha), forma (redonda) e movimento (imóvel). Ao qualificar o substantivo com tais adjetivos, a trovoada se torna visível aos olhos do leitor, proporcionando uma experiência incomum ocasionada somente com a experimentação da linguagem poética.

Ainda sobre a trovoada, constatamos a força propulsora da natureza para a idealização dos poemas em *Películas*, tal como se ela fosse consubstancial ao corpo. Isso porque a natureza está a todo momento apoderando-se do rapaz, como podemos ver em “Vêm-se/à tona da trovoada os lenços/caindo da manhã, com as veias do rapaz/as desta a confundirem-se” e em “Esse rapaz as suas próprias veias/o amarram à manhã”. A hipálage foi utilizada também no verso “dum rapaz arriando a noite, os astros/a afluírem-lhe os cabelos” para proporcionar à noite um caráter concreto, como se o rapaz conseguisse tocá-la e fazê-la descer. O mesmo pode ser dito sobre os astros tocando os cabelos do rapaz.

Para continuar a abordar a hipálage, não podemos deixar de mencionar o verso “a luz mordendo a água” como amostra do que o crítico Fernando do Amaral afirmou como sendo um ponto importante da poética de Nava. Segundo o crítico, Luís Miguel Nava efetua “uniões entre o mais flagrantemente palpável e o que, à primeira vista, pareceria incorpóreo” (AMARAL, 2002, p. 154). No verso selecionado, o estranhamento advém da fusão dos três elementos: primeiramente a luz, apreendida visualmente e desprovida de matéria, ou seja, incorpórea. Depois, o verbo “mordendo”, que na forma de gerúndio indica uma ação contínua e um substantivo concreto, a água. Quando reunidos, a voz poética permite que a luz conquiste uma postura, nas palavras de Amaral, “flagrantemente palpável”. Este verso nada mais é do que o momento em que a luz incide sobre o mar, no entanto a presença do verbo “morder” confere ao poema, juntamente com outros verbos tais como “amarram” e “arrancam-lhe”, uma condição agressiva e violenta.

Novamente, a nudez é abordada e tora-se um aspecto importante que delinea os contornos deste poema, propagando-se como forma de o indivíduo pleitear a libertação. Se considerarmos as vestimentas um acordo social e cultural a que uma comunidade está subordinada, poderemos afirmar que os corpos cobertos estão encarcerados. Isto porque nossas roupas, deste os primórdios, definem e contribuem para a aceitação e posicionamento do sujeito dentro de determinado grupo. Em vista disso, devemos considerar a indumentária uma das convenções responsável pela categorização dos grupos, tomando por base, sobretudo, o julgamento estético e visual. O corpo, visto como

matéria e, do mesmo modo, os tecidos que nos cobrem também nos impedem de buscar nossa verdadeira essência. Em suma, notamos que o sujeito lírico procura extrapolar as condições que o aprisionam, ora por sua transformação tendo como agente a natureza, ora desnudando-se por completo, deixando visível somente as entranhas, pois somente “através da nudez vêem-se os astros”.

O que mais nos chama a atenção é o modo como a voz poética ressalta a materialidade do poema, como nos versos “as mãos no poema” e “do poema veem-se as trovoadas”. Esta particularidade expõe ainda mais o modo preciso como Nava arquiteta sua escrita. Podemos, inclusive, comparar o processo de escrita com a construção de um edifício, em que se faz necessário alicerçar o espaço com matéria-prima. Dessa maneira, a palavra converte-se em substância e adquire propriedades físicas para que o poeta atinja a plenitude no campo expressão/conteúdo por meio da precisão da linguagem, tal como o artesão faz em seu ofício. O exercício da escrita, portanto, é uma experiência de transgressão cujo resultado nada mais é do que a libertação da linguagem de suas amarras e convenções sociais em direção à procura de sua própria essência.

Finalmente, o último verso sintetiza a identidade assumida pela poética naviana. Quando lemos “está alguém ao poema como a um espelho”, podemos examinar que o ato criador, como mencionado anteriormente, busca nova identidade para a linguagem. A poesia moderna não tem a obrigação de traduzir a realidade como nós a vemos, pelo contrário, quando entramos em contato com a experiência poética nos deslocamos para um outro espaço, uma nova realidade criada pela linguagem.

O poeta e crítico português António Ramos Rosa esclarece melhor esta questão ao ressaltar que

A poesia moderna erige a sua total autonomia em relação ao real. \esta autonomia implica a ruptura de causalidade realista. Perante todo o determinismo da realidade, a poesia é um princípio de liberdade criadora e de permanente renovação do real através de figurações inesperadas que surgem da sua própria irrealidade. (ROSA, 1997, p.25)

Podemos afirmar que a principal finalidade do uso das figuras de linguagem juntamente com a conquista da consciência da função poética é a possibilidade de transgredir os limites do real mimético com a intenção de reordenar os sentidos e as imagens e conceber um novo universo, autônomo, que existe somente no seio da poesia.

Cabe-nos concluir, portanto, que quando nos posicionamos diante da poesia, não encontramos nela um princípio de referencialidade. É como se estivéssemos olhando para nosso reflexo no espelho, que nada mais é do que uma ilusão, pois mesmo sendo perfeita a imagem reproduzida, não reflete quem realmente somos.

No poema a seguir, desde o título, já tomamos ciência de que está alicerçado na linguagem metapoética; no entanto, mostraremos como Luís Miguel Nava extrapola a noção de metalinguagem e percorre um caminho em direção à escritura.

O POEMA

É um arbusto, armados
ainda nele os últimos relâmpagos,
o poema.

A pedra cai no ventre
a água - a fruta poderosa, as páginas
onde a brancura se estilhaça, o lenço
como um relâmpago.

Os cães brilham ao alto
- são eles o arbusto.
de imagens onde a força miúda
como um leão íris
a atravessa o poema encarcerado em sua própria imagem.

A pedra, digo, cai no ventre
da água como um punho

- agora está no fundo desta imagem. (NAVA, 2002, p.45)

O pendor visual deste poema é intenso e traz imagens ligadas à claridade como “relâmpagos”, “brilham” e “brancura” e possui uma atmosfera de violência devido ao uso da imagem da pedra caindo no ventre com a força de um punho, um leão atravessando o poema e a brancura estilhaçando as páginas. É perceptível o uso das palavras ligadas ao universo poético como “imagem”, “poema”, “página” e sobre isso observamos que Nava utiliza elementos do código linguístico com a intenção de revelar qual a matéria que constitui o poema.

Neste momento, vamos nos ater às imagens “poema encarcerado”, “força miúda”, “cães brilham” e “brancura estilhaça” e desenvolver uma reflexão sobre a hipálage, figura

de linguagem bastante utilizada por Eugênio de Andrade e adotada por Nava em sua escrita poética, como foi mencionado anteriormente. Desse modo, a cor branca não possui como atributo a possibilidade de se estilhaçar e a força não pode ser vista e, portanto, afirmar que ela seja miúda não condiz com a natureza do substantivo.

Tais procedimentos utilizados por Nava revelam seu peculiar processo de criação poética em que a linguagem se converte, simultaneamente, em “matéria e utensílio”, palavras estas ditas pelo próprio Nava na entrevista concedida a Denira Rozário (1994) sobre o desenvolvimento de seus poemas. Para ele o poema não é fruto de uma receita, visto que a atividade da escrita exige do poeta uma série de tentativas até se chegar ao resultado desejado e isso só se dá por meio da apuração da palavra em busca de sua essência mais pura. Sendo a poesia uma atividade de natureza sensorial, cabe ao poeta a tarefa de privilegiar o uso de metáforas capazes de traduzir as sensações. Luís Miguel Nava revela que a verdade da poesia não deve ser procurada fora de sua realidade, uma vez que essa verdade se relaciona “com o rigor de sua própria formulação” (ROZÁRIO, 1994, p. 329).

A partir desta afirmação, podemos recorrer ao teórico e crítico Roland Barthes que, amparado pela teoria da desconstrução elaborada por Jacques Derrida, concede uma nova perspectiva para a Literatura através da teoria da escritura. Juntamente com o grupo francês *Tel Quel*, Barthes trabalha o conceito de escritura de modo a engendrar uma nova forma de se escrever que substituiria o conceito convencional de Literatura. Estamos diante de uma escrita voltada para sua estrutura linguística e todo seu conteúdo adquire valor; no entanto este texto não permanece isolado. Pelo contrário, o enunciado deste texto dispõe de componentes capazes de expandir as formas de entendimento a partir da exploração da linguagem. Se investigarmos um texto, neste caso o poema de Luís Miguel Nava, notaremos a presença de camadas significativas que nos remetem a outras possíveis análises que extrapolam a função metalinguística. Isto posto, cabe-nos esclarecer que o poema de Nava se apresenta como meio para que os elementos que constituem sua escrita se destaquem e revelem a força da linguagem poética, cujo propósito nada mais é que libertar a palavra de suas amarras comunicativas convencionais e transformá-la em fonte inesgotável de sentidos.

Esta nova perspectiva do texto permite que se recupere o valor expressivo da linguagem ao mesmo tempo em que se afasta da experiência linguística proposta pelos estruturalistas. O crítico Fernando Pinto do Amaral elucida melhor esta questão da linguagem ao mencionar que ela

[...] não consiste apenas em ordená-la numa estrutura sintáctica mais perceptível ou em expandi-la numa discursividade mais ou menos rica de metaforizações; resgatar a linguagem é também resgatar-lhe o *sentido*. É claro que esta dimensão semântica não costuma ter a ingenuidade de se opor carregada de verdades pré-estabelecidas ou de “grandes mensagens”; é ainda mais claro que essa *resemantização* surge fluidificada e muitas vezes difícil de interpretar pelos processos de leitura lineares que usávamos para a poesia mais antiga e que continuam a esbarrar no hermetismo de alguns textos. (AMARAL, 1991, p.51)

Nesse sentido, entendemos que há um desejo de explicitar as emoções, o que ocasionará um marcante retorno da subjetividade por parte do autor. Entretanto, não estamos nos referindo à subjetividade exacerbada a que a Literatura esteve submetida até o período Romântico, mas sim ao efeito causado pela manifestação das emoções. Devemos também destacar que esta subjetividade advém do poeta e da forma como ele deseja expor os sentimentos no poema através das palavras e, deste modo, não devemos presumir que estes sentimentos são fruto da experiência própria, ou seja, da pessoa empírica do poeta.

Concluimos, portanto, que o texto escritural apresenta como características uma linguagem reflexiva e autoreferencial, no entanto não podemos confundir esta escrita com a função metalinguística de Roman Jakobson. A escritura, além de dar primazia ao seu conteúdo, também reposiciona o sujeito no centro da enunciação e a presença do autor transparece no uso que ele faz da linguagem. Ou seja, Nava constrói sua própria linguagem poética e com isso desenvolve uma escrita que, em vez de insinuar seus contornos numa tentativa de explicar seu próprio código, busca impactar seu leitor por meio de uma linguagem performática empenhada em potencializar cada um de seus elementos.

2.3 Luís Miguel Nava e o neo-expressionismo

A ideia de se relacionar a escrita poética naviana à estética expressionista surgiu conforme notávamos a intensa proliferação de imagens que se relacionavam com eventos violentos ou brutais. Conforme abordado anteriormente, as imagens que circundam os poemas permanecem em movimento e se agrupam devido à presença de verbos que

denotam uma atividade impetuosa. Nos poemas analisados pudemos observar o modo como o corpo do rapaz sofre diversas intrusões de elementos advindos da natureza, revelando uma espécie de violência sexual. Outro aspecto relevante é a inusitada forma como as imagens nos são expostas, em sua maioria, relacionadas com fragmentos do corpo.

A associação entre Nava e a estética expressionista foi salientada por Carlos Mendes de Sousa; no entanto, para o poeta, esta escrita está mais próxima de um momento contemporâneo e, portanto, torna-se mais pertinente falar de uma escrita filiada ao movimento neo-expressionista.

Para compreendermos o prefixo “neo” é preciso recorrer à origem do movimento expressionista e a proporção de seu alastramento no momento de seu onício até o presente momento. Durante a passagem do século XIX para o século XX houve uma eclosão de diversos movimentos, os chamados “ismos”, que agitaram o cenário artístico daquele momento. Dentre eles podemos mencionar simbolismo, naturalismo, art nouveau, futurismo e outros tantos cuja característica central apontava para a necessidade em se contestar a forma engessada que a arte apresentava até então. As obras produzidas anteriormente, principalmente as do estilo romântico, predominante nos séculos XVIII e XIX, apresentavam visíveis liames com o extrato da vida burguesa vigente na época. A representação das vivências daquele público garantia obras de artes calcadas a eventos reais, ligados diretamente ao verdadeiro e, portanto, qualquer desvio de padrão causava sentimentos de estranhamento e repulsa. No entanto estes movimentos não seguiam uma direção precisa, ocasionando certa confusão entre os grupos.

Este fator juntamente com o ritmo acelerado das transformações na sociedade moderna demandava uma nova visão, um movimento capaz de agitar o homem e representá-lo diante do novo caos instaurado com o período moderno. A condição humana passava por um período turbulento em que os jogos de tensões oscilavam entre o concreto e o abstrato, entre o real e a representação e, desse modo, havia a necessidade de uma nova expressão subjetiva liberta das amarras da representação mimética preconizada pela tradição, algo que se relacionasse com o novo período que se instaurava, neste caso a modernidade.

As circunstâncias históricas e sociais clamavam um novo movimento capaz de descrever de modo mais intenso e pungente a conjuntura moderna cujo contexto não mais se relacionava com a observação fiel da realidade proposta pelo naturalismo e da passividade contemplativa almejada pelo impressionismo. Outros movimentos como o

simbolismo e o neo-romantismo caíram no preciosismo e tornaram-se conceitos decadentes e improdutivos.

É neste âmbito que se delineiam os primeiros traços do movimento expressionista. Tomaremos este termo como sendo descritivo e que abrange todo o tipo de manifestação cultural: artes plásticas, pintura, literatura, poesia, etc... De acordo com Furness (1990, p.7), o

“expressionismo” é um termo descritivo que deve abranger tantas manifestações culturais dessemelhantes que chega a virtualmente perder seu sentido: de todos os “ismos” da literatura e da arte, parece ser o de definição mais difícil, em parte porque tem tanto uma aplicação geral quanto uma específica e, em parte, porque se sobrepõe em grande medida àquilo que podemos chamar de “modernismo”, com antecedentes no dinamismo barroco e na distorção gótica.

A estética deste movimento relaciona-se diretamente com o romantismo devido à exacerbada valorização da subjetividade e pela presença das emoções como forma de expressão, no entanto essa subjetividade não é de ordem pessoal e individual, pois prevê a expressão de sentimentos a partir da humanidade, do coletivo. Outra fonte perceptível na estética expressionista é o barroco, devido à exposição do irracional, do demoníaco, da distorção, do caos.

O termo originou-se da pintura no momento em que John Willet encontrou a presença de fragmentação e a comunicação de emoção violenta, em 1850, ao descrever a primeira pintura moderna. A diferença crucial entre impressionismo e expressionismo está no modo de exteriorizar a visão do mundo. No primeiro movimento, temos um registro passivo, enquanto o segundo movimento preza pela criatividade mais violenta, enérgica, como por exemplo, Van Gogh ou Edward Munch.

A cintilação do movimento foi perceptível, inicialmente, nas artes plásticas, no teatro e na poesia lírica, a última, como foco da nossa discussão, teve Mallarmé, Rimbaud e Apollinaire como figuras que contribuíram na arte expressionista.

A presença de um fazer ou de uma linguagem que se obscurece para forçar o observador a uma percepção mais intensa é componente fundamental de todo processo artístico, mas o Expressionismo, enquanto estética moderna parece ter exacerbado esse procedimento na medida em que investiu na expressão, entendida como signo, corpo em que se concentram violenta e intensamente potencialidades transfiguradoras. (DIAS, 1999, p. 24)

Depreendemos, portanto, que a estética expressionista evoca a máxima libertação das emoções, deixando transparecer intensidade. Esta força expressiva acarreta a dissolução da forma, ou seja, as obras se distanciam da representação mimética e abrem caminhos para aquilo que a literatura viria a fazer em seu interior, melhor dizendo, a metáfora exerce função central no expressionismo e torna a linguagem mais complexa, diferente daquela que usamos para nos comunicar e, por conseguinte, obscurece a compreensão do mundo da forma que o conhecemos.

Na poesia moderna as imagens se tornaram autotélicas, pois se divorciaram do objeto que representam, portanto, imagismo e expressionismo se relacionam. Predominância da imagem constitui uma característica do expressionismo. O poeta expressionista sente necessidade de empregar imagens que não funcionam necessariamente como reflexo da realidade externa. A imagem é autônoma, independente e age de diferentes formas dentro do poema, ora como força propulsora impulso, ora como agente catalisador.

De modo a atingir maior expressividade, é necessário libertar os objetos de suas amarras com o real, ou seja, praticar o esvaziamento da referencialidade a partir do ato criador. Não poderíamos deixar de notar que Nava utiliza-se dos mesmos princípios da estética expressionista em sua poesia, proporcionando ao texto maior intensidade das percepções. Se pensarmos na fragmentação do corpo, na aplicação de conceitos díspares e no espaço dinâmico conquistado pelo poema, averiguamos que Nava gera um método de distorção da realidade, próprio do expressionismo, cuja impressão inicial é a de estar diante de sentimentos hiperbólicos que suscitam estranheza no leitor.

3. LUÍS MIGUEL NAVA E A FORTUNA CRÍTICA

Desde a leitura do primeiro poema do livro *Películas*, publicado em 1979, é possível perceber o trabalho meticuloso do poeta ao escolher palavras com cargas semânticas parecidas, metáforas densas, construídas em torno de uma escrita transfiguradora e o uso de dicotomias que revelam as contradições e ambiguidades da própria existência humana, transfigurada em poesia. Devido à peculiaridade da poética naviana, podemos constatar que o poeta acaba imerso num espaço flutuante onde diversas tradições se abalroam e se mesclam, constituindo um cenário heterogêneo. Desse modo, o que se depreende de vários textos da pequena, mas já significativa fortuna crítica do poeta é que Luís Miguel Nava, em termos de afinidade poética, adapta-se melhor ao lado de poetas que o precederam, seja da geração anterior, seja de outras épocas. Esta afinidade poética nada tem a ver com cópia ou reprodução da obra original, antes compreende uma espécie de jogo cujas vozes e marcas de determinada leitura se tornam tão impactantes que acabam por irromper na memória durante o exercício da escrita poética.

Para compreender estas afinidades estéticas, filosóficas e ideológicas compartilhadas pelos poetas, críticos também exercem a função de classificar autores segundo seu estilo literário e a geração que à qual pertencem. A definição do período literário se dá de acordo com o momento histórico em que os poetas se inserem e as suas relações estabelecidas com os poetas circunscritos nas mesmas condições, buscando os pontos de convergência das obras. Se levarmos em consideração o panorama literário português, a partir do Modernismo, veremos que este movimento foi inaugurado com alguns poetas como Almada Negreiros, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Caneiro, fundadores da chamada Geração de Orpheu, que trouxe para a poesia portuguesa propostas marcantes, que orientaram várias tendências da lírica portuguesa ao longo do século XX e início do XXI. A partir das tendências formadas com base no Modernismo, surgiram novas escolas e revistas, desde a *Presença*, situada entre os anos 1920 e 1930, o Neorealismo nos anos 1940 e finalmente os grupos surgidos a partir dos anos de 1960.

De acordo com o crítico Eduardo Prado Coelho (1988), a delimitação daquilo a que em geral se denomina como poesia *contemporânea* entra em vigor nos anos 1960 e é a partir deste período que encontramos “o último estágio de um exercício da prática poética catalogável em termos de definição teórica, impulso geracional e plataforma editorial estabilizada” (p. 114). Ao contrário dos períodos anteriores, os poetas que

surgem nesta fase não se agrupam em torno de propostas e plataformas estéticas ou ideológicas em comum. Falta a estes poetas, na opinião de Coelho, uma postura provocativa ou um desejo de romper com as tendências precedentes, atitudes tão caras aos vanguardistas, que conferiam aos grupos e gerações um perfil estético e ideológico bem delineados.

Embora a poética de Nava apresente aspectos que lembram as estéticas de vanguarda, não manifesta qualquer intenção de se engajar em nenhum grupo ligado a propostas de vanguarda, que ressurgem nos anos 1960, como neovanguardas. Não se percebe qualquer esforço de Nava para dar continuidade aos projetos de experimentalismo de linguagem ou de utopia social. Nava realiza uma obra muito transgressora, no sentido de romper com os padrões poéticos adotados pelos poetas do seu tempo. O que impressiona os críticos é sempre o trabalho peculiar que Nava empreende em relação à linguagem, que não se alinha a propostas preestabelecidas. Se cotejarmos os diversos críticos que abordam a poesia naviana, veremos que se destacam algumas peculiaridades em comum, tais como a referência ao “rigor da linguagem”, a “vigilância da discursividade”, a “transfiguração do discurso poético por meio de imagens poderosas”, que traduzem em imagem as sensações precisas e diretas que o sujeito poético tem diante do ser e do mundo.

O teórico alemão Hugo Friedrich (1978), ao abordar as propostas de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire, coloca em questão o modo como o poeta rompe com o fluxo lógico da linguagem voltada para a comunicação em busca de uma linguagem feita de imagens, que se associam umas às outras, sem qualquer relação lógica. Algumas propostas de vanguarda vão mais longe, propondo as sínteses, o simultaneísmo, as rupturas, as fragmentações, que redundam na ruptura completa em relação à discursividade da linguagem comunicativa.

Em Nava, como pontua o poeta e crítico Luís de Miranda Rocha (1982), o sujeito lírico, dominado por uma consciência extremamente crítica, adota uma permanente vigilância sobre a discursividade. Segundo nos aponta o crítico, é possível detectar, na poesia de Nava, “um texto e um discurso conseguidos através dum muito elevado grau de elaboração” (ROCHA, 1982, p.83).

Só o fato de apontar a “vigilância” sobre a discursividade já nos previne sobre a presença de elementos discursivos na poética de Nava, que contrastam com os aspectos mais propriamente poéticos.

A discursividade, na poesia de Nava, pode ser detectada especialmente em certo pendor narrativo, presente principalmente nos poemas em prosa. Mas esta discursividade é permanentemente desafiada e rompida, no corpo do poema, por duas outras linhas de força da poética. São elas a força da expressão metafórica e a vigilância crítica do sujeito lírico, que está sempre mobilizando uma infinidade de recursos para controlar poeticamente a discursividade, dando-lhe uma função de contraponto, que auxilia na criação de um sistema de contrastes entre o em si do texto e alguns aspectos da realidade, tomando-se este termo como tudo aquilo que remete ao mundo fora da linguagem. A presença destes vetores que configuram a linguagem poética de Nava é descrita por um de seus principais estudiosos, Fernando Pinto de Amaral:

Nava deixou-nos uma escrita situada na intersecção entre pelo menos três vetores essenciais: uma extrema criatividade metafórica, com um amplo poder transfigurador; uma vontade narrativa muitas vezes espalhada através de poemas em prosa; e ainda uma extrema vigilância do fluxo discursivo, que lhe adensa o sentido e lhe confere uma força expressiva pouco frequente na nossa tradição lírica. (AMARAL, 2002, p. 19)

Com base nas características apontadas até agora, na poética de Nava, podemos discorrer um pouco sobre a forma como Nava se distancia de sua própria geração, formada nos anos 1970, sobretudo, por figuras como Nuno Júdice, António Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge, cuja poética, de acordo com o crítico Fernando Guimarães (1989):

parece fazer apelo à possibilidade de a linguagem se afastar de dois caminhos, o da metáfora e o da imagem, em que a poesia moderna tanto se fixou desde os finais do século XIX, privilegiando, antes, os caracteres apagadamente distintivos dos “sinais” ou, se se quiser, dos signos. (GUIMARÃES, 1989, p. 113-114).

Os estudiosos de sua poética conferem à escrita naviana um posto de originalidade e notoriedade que há muito não impactava a crítica portuguesa. No entanto, o exercício de agrupar o poeta em determinada geração torna-se controverso, pois as peculiaridades de seu processo de criação revelam vestígios de outras vozes perpetuadas pela tradição.

Apesar deste obstáculo de categorização, é possível compor um cotejo entre o projeto poético naviano e outras propostas precedentes por meio de um compêndio da fortuna crítica do poeta. Entre os estudiosos de Nava, merece destaque Gastão Cruz, poeta e crítico literário, cujos textos integram a fundamentação teórico-crítica deste trabalho.

Para Cruz, Luís Miguel Nava adapta-se melhor ao lado de poetas dos anos 1960, que o precederam, tais como Luíza Neto Jorge e Herberto Helder. Este poeta, ao lado de Ruy Belo, destaca-se, segundo Eduardo Prado Coelho (1988), como sendo uma das figuras centrais da década de 1960 e de toda a poesia da segunda metade do século.

Os paralelos aqui mencionados se devem à temática de exploração do corpo preconizada por Herberto Helder e Luísa Neto Jorge e reinventada na poesia de Nava, pois, como aponta Gastão Cruz (2002), a escrita de Neto Jorge ampara-se fortemente no erotismo, dando ao corpo uma conotação mais sexual, enquanto a poesia de Nava introduz o leitor no misterioso e chocante universo do interior do corpo. A semelhança existente entre Nava e Herberto Helder, para Eduardo Prado Coelho, apesar de não mencionada diretamente, fica implícita devido ao modo como Helder, em seu impactante surgimento no cenário poético, trouxe para o público “um texto tão belo, tão arrebatador, tão decisivamente diferente” (COELHO, 1988, p. 125). O crítico enfatiza, ainda, que a construção de seus poemas se deve a uma “espécie de voracidade generalizada que nos aproxima desse inconsciente das *imagens* que só o cinema, e, sobretudo os chamados *efeitos especiais*, nos sabe dar” (COELHO, 1988, p. 125, grifos do autor). O efeito desta escrita provoca, nas palavras do crítico português, um “abalo irrecuperável” (COELHO, 1988, p.125).

Perante estas colocações, recorreremos ao crítico Fernando J. B. Martinho (2005) que encontra, na obra de Luísa Neto Jorge, o mesmo tipo de escrita lacerante que a aproxima de figuras como a de Herberto Helder e de uma geração calcada nos ideais surrealistas, conforme se vê na seguinte observação: “Luíza Neto Jorge faz inflectir a herança surrealista para uma violência verbal que ela raramente teve em Portugal, para, no fim, constatar o que há de secreto e íntimo na comunicação poética” (p.3).

É de se notar que o próprio Luís Miguel Nava (2004) aponta o poeta Herberto Helder como sendo um dos nomes decisivos para a evolução e consolidação da poesia portuguesa dos anos 1960. A propósito deste tema podemos mencionar o que Nava inferiu a respeito do *A Colher na Boca*, de Herberto Helder, que constitui uma luz para se compreender as raízes desta novidade no panorama da poesia:

Assiste-se, com ela (*A Colher na Boca*), a um esvaziamento psicológico e biográfico do eu, cujos sentimentos são homologados a forças e energias que dele fazem uma espécie de palco onde os fluxos vitais adquirem um sentido cósmico. O corpo passa, assim, a ser predominantemente referido de maneira fragmentária, onde ganham especial importância não as suas partes mais extremas – as mãos, os

dedos, a cabeça –, mas também as vísceras e os pontos através dos quais estas se abrem ao exterior, como a boca, o ânus, a vagina ou os poros. Verbos como *gravitar*, *pulsar* ou *palpitar* dão exemplarmente conta desse movimento que o irmana ao universo. (NAVA, 2004, p.194, grifos do autor)

Todavia, não somente a força da escrita poética aproxima Nava de uma geração anterior à sua própria, mas também a dimensão temática abordada em seus poemas configura uma postura de recusa ao modelo tradicional de representação revisitado pela geração de 1970. Nas palavras de Gastão Cruz, a poética naviana “afirma-se em clara oposição às principais poéticas dos anos 70, recusando um certo informalismo referencial” (CRUZ, 2002, p. 281). Ou melhor, Gastão Cruz se refere às poéticas mais engajadas com o contexto social e político, ou com poéticas comprometidas com certo testemunho histórico que dão um peso à situação do homem no contexto social do momento.

Assim sendo, Fernando Pinto do Amaral (1991), em consonância com Gastão Cruz, delimita que a poesia de Nava “se encontra mais próxima da recuperação de algumas preocupações marcantes da década de 60” (p. 153) e isto se deve a outros vários fatores, dentre eles destacamos o rigor na construção textual e a autonomia do discurso poético, que flutua entre a lírica, a prosa e a narrativa. A respeito deste último aspecto, Gastão Cruz afirma que

Luís Miguel Nava continua, até ao fim, a dar-nos, como poemas, textos que, cada vez mais, assumem características de contos fantásticos, criando um gênero literário híbrido de que, na literatura portuguesa, existe, sem dúvida, alguma tradição, não tanto no que se refere ao lado fantástico, mas sim na produção de um compromisso entre os traços narrativos e descritivos de certos textos em prosa e o seu teor inconfundivelmente poético. (CRUZ, 2002, p. 284)

Entende-se que o propalado “rigor na construção textual”, atribuído por Gastão Cruz e outros críticos à poesia de Nava tenha a ver com esta convergência entre complexidade e precisão na mobilização dos mais variados recursos linguísticos e formais com Nava elabora seus textos poéticos, conferindo-se esse caráter de “gênero literário híbrido” de que fala o crítico na citação acima.

Maria Rosa Martelo (2006), outra especialista em poesia portuguesa contemporânea, fornece informações importantes para reforçar a aproximação que aqui se apresenta entre a obra de Nava e os poetas dos anos 1960: “a poesia portuguesa da

década de 60 ficará majoritariamente associada (...) [à] tentativa de revalorização da textualidade e da experiência dos seus limites”. (MATELO, 2006, p. 132). A professora e ensaísta procura determinar a trajetória que a poesia moderna portuguesa percorreu a partir da década de 1960. Para ela,

A poesia portuguesa se encaminhava para uma radicalidade discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata, circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, bem como o esforço de conquista de um mundo e de uma subjectividade mais livres. (MARTELO, 2006, p. 131).

A apreciação daquilo a que Rosa Maria Martelo chamou de “radicalidade discursiva” pode ser vista por dois prismas. O primeiro diz respeito à forma experimental de romper com a discursividade da língua como instrumento de comunicação, calcada num fluxo lógico dos sentidos, que obedece a uma sequência coerente das ideias. O segundo se refere a uma alusão ao pendor narrativo que está presente na poética de em Nava e em outros poetas, referindo-se a autora a uma espécie de discursividade radical, em permanente tensão com a expressividade lírica, tal como pontua também Fernando Pinto do Amaral. A novidade que integra a estreia de Nava no cenário da poesia portuguesa é o modo como ele combina, em seus versos, a discursividade e as imagens ou sensações, explorando ao máximo as tensões geradas por estes elementos contraditórios.

Em seu estudo, Martelo mostra que esta geração, ainda bastante coadunada com os propósitos de ruptura do vanguardismo, consolida sua própria tradição enquanto as poéticas posteriores buscam restabelecer princípios vigentes na tradição mais remota estabelecendo, portanto, um vínculo com a proposta de crítica poética de Eduardo Prado Coelho, cujo trabalho nos servirá de embasamento para explorarmos posteriormente o cenário que Nava atravessou no momento de sua estreia como poeta. Podemos inferir, portanto, que Nava tem algumas afinidades poéticas com os grupos dos anos 60, à medida que adota certa radicalidade em relação à linguagem, mas, ao mesmo tempo, dialoga com poéticas mais antigas, como o farão muitos poetas dos anos 1970.

Concordamos com os críticos citados acima sobre a dificuldade para se delimitar um espaço onde se possa confortavelmente encaixar a obra do poeta Luís Nava, embora reconheçamos que este tipo de organização facilita o trabalho daqueles que pretendem estudar literatura, pois as características mais gerais convergem para o mesmo ponto e

colaboram na compreensão de aspectos históricos, sociais, políticos e artísticos da época. Daí o esforço que empreendemos, neste capítulo, para relacionar a obra de Nava aos seus contemporâneos e a outros poetas da tradição lírica portuguesa.

3.1 A geração de Luís Miguel Nava e seu surgimento

Luís Miguel Nava surge no cenário poético em 1979, podendo ser situado, cronologicamente, entre o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. No entanto, sua escrita e o impacto de seus poemas acabam levando os críticos a abordar sua obra por uma perspectiva individual, desvinculando o poeta de um agrupamento literário. Eduardo Prado Coelho (1988) afirma, referindo-se aos anos 1970: “de então pra cá, acentuam-se traços comuns de um estado de coisas poético caracterizado por personalidades mais ou menos fortes ou significativas e por percursos isolados de fulgor variável” (COELHO, 1988, p.115).

Ainda nos passos do crítico Eduardo Prado Coelho (1988), destacamos a ênfase dada por ele à dissolução dos grupos e ideais estéticos ocorrida no interior na poesia a partir dos anos 1970, quando se começa a configurar uma estética denominada de *pós-modernidade*. Coelho aponta como características deste momento estético, um contexto bastante heterogêneo, seja nas artes, seja em outras áreas correlatas e relacionadas ao modo de agir da sociedade:

A esta dispersão afável, sem pulsões ostensivas de afirmação geracional, nem mensagens programadas, nem entusiasmos excessivos, poderemos dar o nome, disponível e ambíguo como quase todos os que encontraram para estas funções de *pós-modernidade*. (COELHO, 1988, p. 115)

Em Portugal, embora tenha-se verificado, por volta dos anos 1990, uma rejeição generalizada da crítica em relação às teorias da pós-modernidade, nas duas últimas décadas os mais renomados críticos literários lusitanos, como Jacinto Prado Coelho, Eduardo Prado Coelho, Eduardo Lourenço, Maria Alzira Seixo, Ana Paulo Arnaut, Rosa Maria Martelo, entre outros, seguindo as pegadas do grande teórico Boaventura de Souza Santos, um dos primeiros estudiosos da pós-modernidade em Portugal, adotam esta fundamentação crítica na abordagem de aspectos relevantes da arte e da sociedade na contemporaneidade.

De qualquer modo, os críticos sempre alertam para o fato de a adoção de uma perspectiva crítica pós-moderna não implica em se substituir o paradigma da modernidade por outro, que o teria superado. Fernando Pinto do Amaral elucida melhor esta questão ao mencionar que “a simples substituição de um paradigma moderno por um paradigma pós-moderno viria a confirmar a vitalidade do primeiro, *“cuja sobrevivência dependeria exactamente dessa contínua mudança”* (AMARAL, 1991, p.18 grifos do autor). De acordo a estudiosa Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011), uma das contradições apontadas pelos teóricos na pós- modernidade é que, embora pertençam à modernidade, que se configura como uma tradição de ruptura com o passado, pela primeira vez, dentro deste período, os artistas não superarem o passado. Esta atitude foi vista de modo provocativo principalmente pelos críticos porque eles afirmavam que os escritores e artistas pós-modernos apresentavam uma postura conformista e conservadora, tendo aberto mão do espírito crítico, que caracterizava o espírito moderno.

Apesar da existência de uma continuidade atrelada ao prefixo “pós”, identificamos uma contradição já que os artistas pós-modernos não dizem pertencer ao que vem após a modernidade, pois eles se consideram modernos e, portanto, não desejam se opor ao movimento. Uma de suas reivindicações é o direito de revisitar livremente o passado, para dele retomar estilos, procedimentos e temas, que são misturados a outros elementos típicos da modernidade tardia. Ao contrário do que dizem os seus críticos não é verdade que os artistas pós-modernos abrem mão de pressupostos importantes para modernidade, como postura crítica diante da sociedade burguesa e dos seus antepassados. O que muda é a forma de se posicionar diante dos pontos a serem criticados. Na perspectiva pós-moderna os artistas não se colocam de fora nem do passado nem do contexto social. Criticar o passado é criticar também padrões cristalizados, que herdamos dos antepassados e que, portanto, não estão fora do artista, mas ajudam a configurar sua própria essência. Criticar a sociedade burguesa não significa se colocar contra um contexto no qual o próprio artista está inserido e do qual faz parte. Portanto, a crítica nunca pode ser radical e demolidora como na perspectiva moderna, mas se dilui com outros ingredientes como o ceticismo e o cinismo, além de outras facetas do sujeito na contemporaneidade, com sua dissolução e fragmentação em meio a uma realidade de simulacros, produzidos pela sociedade informatizada.

Neste contexto, a ênfase dada pelos modernistas e artistas de vanguarda na originalidade e na ruptura, é deslocada por uma arte que busca a permanência de formas, estilos, temas, procedimentos de momentos históricos que os precederam. Daí a falta de

entusiasmo pela ideia de se buscar um mundo novo ou de se estabelecer uma arte nova: “Avessos a radicalizações, céticos em relação ao futuro, descrentes da ideologia do progresso, questionam as ideias de ruptura, de novo, de hierarquização e seleção. Deslocando fronteiras, rasurando limites, privilegiam os paradoxos e suplementos, enfatizando a pluralidade” (FERNANDES, 2011, p.59).

O crítico português Fernando J. B. Martinho compartilha da mesma visão de Eduardo Coelho e Fernando Pinto do Amaral sobre a produção poética relacionada com as perspectivas pós-modernas, ressaltando três características destas obras, que podem contribuir para balizar os rumos tomados pelos poetas portugueses. A primeira delas gira em torno da perda de estímulo diante das atitudes vanguardistas fundadoras do modernismo português, uma vez que a noção de vanguarda implica um grupo reunido compartilhando das mesmas atitudes provocatórias, situação abandonada pelos novos poetas em cujo comportamento se pode detectar uma tendência individualista, o que acaba por gerar uma pluralidade de linguagens poéticas, na qual os poetas contemporâneos selecionam percursos bastante distintos, cada qual revelando seu talento.

A segunda característica é a perda da noção do *novo*, ou seja, apagam-se as barreiras que delineiam o conceito de forma absoluta e passa-se a considerá-lo como sendo relativo. Igualmente aponta nesta direção a terceira característica destacada por Fernando J. B. Martinho, cuja força motora se relaciona diretamente com as definições do *novo* citadas há pouco. O impulso pós-moderno dos anos 1970 tem como consequência a conscientização de pertencimento a uma tradição, adquirida também pela geração inaugurada nos anos 1950. Ou seja, com o abandono de preceitos vanguardistas, os poetas entram em equilíbrio com seus antecessores, abandonando o impulso de rompimento estético em busca de uma reconciliação, melhor dizendo, uma continuidade. A propósito desta postura, Martinho comenta em seu artigo que a prática da intertextualidade ganha força neste período e recorre à obra capital do teórico pós-moderno Matei Călinescu, *Five faces of modernity* (1987), para mencionar o *citacionismo* como procedimento frequente entre os poetas contemporâneos que, através de referências, alusões, retomada de tendências estéticas antigas ou utilização de imagens e versos de outros poetas, criam uma poética em constante diálogo com a tradição, seja ela clássica ou mais contemporânea. Desse modo, Calinescu (1987) aponta

Mais frequente entre os meios poéticos pelos quais tal codificação múltipla pode ser alcançada são a alusão e o comentário alusivo, a

citação, referência lúdica distorcida ou inventada, a reformulação, transporte, anacronismo deliberado, a mistura de dois ou mais modelos históricos ou estilísticos, etc. Juntamente neste sentido, a estética do pós-modernismo tem sido descrita como essencialmente “quotationist” ou “citacionista”, em clara oposição às vanguardas “minimalistas” [...]

²

Em relação ao citacionismo, além das questões colocadas acima, de que os pós-modernos buscam se relacionar com o passado de maneira diferente dos modernos, revisitando os períodos anteriores e buscando o diálogo, existem outras implicações que podem ser apontadas para esta revisitação do passado. Por exemplo, a consciência de que a literatura é acima de tudo um diálogo com os próprios textos literários, porque fazer literatura é trabalhar com convenções de linguagem específicas da criação poética, convenções estas que se modificam conforme a época, mas que podem ser invocadas pelos escritores a qualquer momento. Esta consciência da criação como um diálogo permanente com as fontes literárias, dá aos poetas esta liberdade para visitar todos os períodos e adotar procedimentos dos mais diversos. Até mesmo procedimentos típicos das vanguardas, como é o caso da utilização que Nava faz de aspectos relevantes da arte expressionista, conforme vimos.

Outro crítico português que também abordou as características da década de 1970 foi João Barrento que faz um panorama da poesia portuguesa, destacando alguns dos aspectos, entre os quais o gosto poético por assuntos cotidianos e a consequente recuperação de um diálogo poético com o real, atitude já referendada como um novo realismo, além de um crescente gosto e uso de um discurso poético que tende cada vez mais para a narrativa.

Um dos grupos mais representativos desta poesia em Portugal é constituído pelos poetas do Cartucho, surgido em 1976, integrado por Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e António Franco Alexandre. Todos eles formaram uma das mais significativas gerações de poetas portugueses contemporâneos, principalmente em relação às atitudes provocatórias, que os levam a romper tanto com a

² “Most frequent among the poetic means by which such multiple coding can be achieved are allusion and allusive commentary, citation, playfully distorted or invented reference, recasting, transportation, deliberate anachronism, the mixing of two or more historical or stylistic models, etc. Along these lines, the aesthetics of postmodernism has been described as essentially “quotationism” or “citationism”, in clear-cut opposition to the “minimalist” avant-gardes [...]” (1987, p. 285, tradução nossa)

tradição mais antiga da lírica portuguesa, quanto com os preceitos do modernismo e das vanguardas, principalmente no que se refere à Poesia 61, movimento anterior ao Cartucho. Esta nova geração volta-se para a reabilitação da subjetividade e a expressão do desejo, voltando-se para as experiências pessoais e cotidianas.

Barrento aponta Joaquim Manuel Magalhães como o poeta que dá abertura a uma fase considerada pós-moderna, fazendo uma poesia que traz consigo uma perspectiva bem diferente da realidade, a partir de elementos do cotidiano.

Voltar ao real, sim. Como o disse
quando outros se refugiavam
na linguagem da linguagem.
Nessa altura
mudaram quase todos de registo.
Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
desencanto (MAGALHÃES, 2001, p.69-70).

A mudança dessa realidade prevê o abandono de “obsessões metapoéticas ou ideológicas a favor de um novo olhar sobre o real” (BARRENTO, 2000, p. 5), com a consequente “busca sensível, imagética, de campos de sentido enraizados na vivência mais pessoal e também ao paradigma temporal da narratividade” (BARRENTO, 2000, p. 5). É latente, portanto, a presença destas características na poética naviana, cuja escrita carregada de subterfúgios linguísticos nos faz enxergar a realidade sob diferentes óticas. Além da constante depuração das palavras, atitude tão cara aos poetas da *Poesia 61*, Nava presentifica sua própria geração ao adentrar no campo da poesia em prosa, criando assim breves narrativas que nos permitem apreender as emoções e sensações de diversas maneiras. Pode-se afirmar que, apesar das posturas opostas dos poetas das gerações de 1960 e 1970, a escrita Naviana se constrói num entrelugar que resvala pelas duas vertentes.

3.2 As vozes e a tradição poética

Tendo sido professor de literatura, Nava também deixou relevantes ensaios críticos. O ensaio “Algumas Coincidências”, que integra o livro *Ensaio Reunidos*, fornece alguns subsídios para este tópico, cuja proposta é debater as ressonâncias de

outros autores na obra de Luís Miguel Nava. Deste modo, pretende-se esclarecer qual é o papel da memória do poeta, enquanto leitor de poesia, no processo de sua própria escrita. As análises deverão apontar a complexa construção poética dos poemas de Nava cuja matéria advém, principalmente, das vozes e imagens de poetas que incidiram suas luzes no quadro da poesia portuguesa através de um constante jogo de referências e alusões.

No antológico ensaio "Tradição e talento individual" de T.S. Eliot, publicado em 1921, numa coletânea de artigos críticos intitulada *The Sacred Wood*, encontramos um dos textos fundadores do modernismo e que, portanto, apresenta uma das reflexões mais importantes da e sobre a modernidade. Nele nos deparamos com os principais pressupostos da modernidade lírica que serão inteiramente reforçados pelo movimento modernista em vários países do Ocidente, inclusive Portugal e Brasil. Entre estes pressupostos devemos destacar a valorização do talento individual e da originalidade.

Ao refletir sobre estas duas conjecturas, Eliot acaba por reforçar o que Baudelaire (1988) já anunciara em outro célebre ensaio, em relação ao moderno. Neste ensaio, Baudelaire procura esclarecer que o moderno não é focalizar objetivamente o mundo contemporâneo, em sua cotidianidade, mas encontrar uma forma ousada e original de focalizar este mundo, de modo que o artista supere o seu próprio tempo e mereça se tornar eterno. Nas palavras de Baudelaire, "a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes". (BAUDELAIRE, 1988, p.174)

Pela originalidade, o poeta acrescenta um peso novo à tradição, de modo que a própria tradição é alterada a partir de sua obra. Baudelaire e Eliot estabelecem, com este texto um dos principais aspectos da poesia moderna. Trata-se de uma poesia de traços originais e distintos cujo poder impera na mudança da tradição para obra do novo artista que a partir de então passa a ser o modelo das gerações futuras, até que outro gênio venha destroná-lo e merecer ocupar um lugar ao seu lado. O sentido de tradição, em Eliot, é muito singular pois não se trata de tradição como um bloco que ficou no passado e que se tem que reverenciar. Ao contrário, trata-se de um conjunto de obras cuja compreensão vai sendo alterada com o aparecimento dos novos.

É inquestionável o fato de o poeta trazer consigo sua individualidade no momento da criação poética; no entanto, não se deve restringir o seu talento somente ao que se torna

vigente em sua geração. Esse julgamento vincula-se, muitas vezes, à figura do crítico moderno que, sob o pretexto de valorizar as obras que carregam técnicas novas, acaba dando ênfase somente aos traços individuais do artista. Decorre que, com demasiada frequência, diante de uma obra considerada moderna, constatamos a reverberação das vozes que os poetas antecessores deixaram de legado aos seus contemporâneos. De acordo com Eliot, “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

A postura de Eliot transparece a sua visão crítica em relação aos teóricos da arte e até mesmo os escritores que têm uma compreensão equivocada da modernidade ao considerar o moderno somente como a intenção de romper com o passado. O crítico americano acredita que ser moderno implica certos valores nos quais os próprios modernos acreditam. Podemos citar a questão da qualidade, do valor, da obra de arte como um desses valores; ser moderno implica trazer uma contribuição efetiva para a arte, mas que não pactue com os preceitos da modernidade burguesa, das máquinas e do progresso. É necessário que esta contribuição esteja associada à originalidade do trabalho realizado com a linguagem e a forma como os artistas captam a noção do moderno, mas dele se afastam por não admitirem a mediocridade do cotidiano e da sociedade de consumo, cuja arte também não passa de uma mercadoria, um objeto de troca como outro qualquer. Em suma, Eliot declara que a arte deve preservar certos valores e, para isso, necessita estar em contato com suas raízes, com as vozes do passado.

Para que a tradição prossiga em seu percurso, é necessário que o poeta moderno se comprometa com seus antepassados de modo a afirmar o êxito e a imortalidade da escrita poética. Igualmente relevante é ressaltar que Eliot descarta o sentido de tradição como a apropriação do estilo passado de modo indiscriminado, ou seja, a tradição não deve ser herdada, mas antes considerada em seu sentido histórico uma vez que a maturidade do poeta só se dá mediante a relação harmoniosa entre o antigo e o novo. De acordo com Eliot, “a ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi, sequer levemente alterada: e, desse modo, as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo”. (ELIOT, 1989, p. 39). Em outras palavras, o conjunto de obras existente se

configura de modo organizado, sendo que cada obra ocupa um lugar específico até o momento que algo novo surge e promove uma modificação na ordem inicial.

Sobre a definição do sentido histórico apontado por Eliot, ao se produzir uma obra de arte, há que se levar em conta a percepção não somente de seu momento histórico ou geração, mas, sobretudo do passado já que

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 39).

Desse modo, compreende-se a reflexão desenvolvida por Eliot a respeito do sentido histórico cujo propósito aponta para a necessidade do poeta se expressar para além dos limites impostos por sua geração, de modo a abranger a totalidade da produção literária existente desde Homero até a contemporaneidade. O poeta moderno, em busca de seu amadurecimento artístico, compreende o sentido histórico da obra literária e, a partir de sua própria individualidade, engendra uma obra única. Compete a este poeta, a partir do plano de fundo herdado dos poetas mortos, renovar seus talentos individuais e se afastar definitivamente daquela ideia de que o artista é independente e carrega consigo a habilidade de criar suas obras a partir do vazio.

De acordo com o que nos propõe Octavio Paz (2012), a criação poética não resulta de processos ou fórmulas preestabelecidas e transmitidas de uma geração para outra, tampouco o surgimento de uma obra nova acarreta a substituição desta no lugar da obra antiga. Sintetizando as asserções de Eliot, Octavio Paz infere que “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo –, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única”. (PAZ, 2012, p. 25). A consonância entre Eliot e Paz é evidente, sobretudo quando Paz revela o princípio regente dos poetas, ou seja, eles se alimentam dos estilos de seus antecessores e estabelecem um diálogo com eles a partir de um jogo de marcas e vozes que transparecem em sua escrita poética. O poeta que se apropria de um verso, de uma imagem ou analogia está no caminho para engendrar uma obra peculiar sem negar a tradição e levando em conta as figuras que junto dele compartilham o mesmo cenário literário.

O texto poético, tal como se apresenta, assemelha-se a um tecido composto por uma trama de fios que, em conjunto, garante a harmonia da obra. Tais fios, na perspectiva

de Nava, articulam-se na poesia como vozes de outros poetas que ecoam suas imagens e técnicas estilísticas na escrita de autores contemporâneos. É possível, portanto, ao investigar o trabalho de um escritor, averiguar quais outras consciências estéticas contribuíram para tal confecção. Sem dúvida, cada geração toma pra si as influências de poetas de diferentes épocas, mas em seu livro de ensaios Nava infere que

O diálogo dos nossos poetas surgidos nos últimos cinquenta anos tem privilegiado essencialmente três polos: a poesia quinhentista [...], a lírica dos que, através desse próprio gesto, têm vindo a ser reconhecidos como os fundadores da nossa modernidade [...], e, por fim, a obra dos próprios contemporâneos que deste modo uns aos outros se citam, num contínuo jogo de espelhos, ecos e reenvios. (NAVA, 2004, p. 75).

No prefácio de *Ensaio Reunidos*, livro organizado e publicado após a morte de Nava, o crítico português Carlos Mendes de Sousa (2004) destaca a necessidade de Luís Miguel Nava de realçar sua individualidade no quadro da poesia portuguesa a partir de suas reflexões e interrogações acerca de seus precursores e contemporâneos. Apesar do desejo em se mostrar um poeta singular dentro de sua geração, Nava tece em suas observações uma espécie de fio condutor que nos leva a refletir sobre sua própria escrita, cuja matéria, além da palavra poética impregnada de múltiplos sentidos, delinea-se a partir de vestígios destes mesmos poetas analisados por ele. Tais vestígios e marcas são para Nava como ecos que se manifestam no momento da escrita poética e podem ser classificados em dois grupos:

aqueles em que, sem que o autor de tal se aperceba, intervém a memória de uma leitura mais ou menos recente, aqueles em que se manifesta como uma coincidência e em que, se há alguma intervenção da memória, esta adquire um carácter colectivo e não já meramente individual. (NAVA, 2004, p.327)

Faz-se necessário, portanto, traçar o caminho de Luís Miguel Nava desde sua iniciação na poesia, a fim de apontarmos as principais figuras de quem Nava tomou emprestado as vozes e estilos e abordarmos quais mecanismos, entre os acima citados, sua memória ativou no momento da escrita de seus poemas.

3.3 A memória e a escrita poética naviana

Ainda criança, aos sete anos, Luís Miguel Nava ditava à mãe, pela primeira vez, o primeiro dos diversos poemas que viria a escrever ao longo de sua carreira. Seus pais, também poetas, tornaram-se a primeira influência na vida de Nava. A relação afetiva do casal, cujo resultado fora uma tumultuosa separação, marcou para sempre a infância de Nava. A partir de seu relato no ensaio “Algumas coincidências”, tomamos consciência que, desde muito cedo, logo na adolescência, sua mãe esteve ausente. Diante de tal drama, Nava amparou-se na figura de Mário de Sá-Carneiro. Tal aproximação fora, porém, mais de ordem afetiva, devido à identificação do poeta com a vida de Sá-Carneiro do que pela novidade de seus escritos.

No entanto, a trajetória de Luís Miguel Nava sofreu determinante transformação após seu encontro com Eugênio de Andrade, poeta português a quem conheceu pessoalmente num encontro em 1975, aos dezessete anos. A amizade com Eugênio foi determinante para que Nava tomasse “consciência da especificidade da linguagem” (NAVA, 2004, p.326), situação que o conduziu para seu amadurecimento poético e lhe impactou de tal forma a ponto de fazê-lo mudar radicalmente sua postura como poeta, levando-o a destruir todos os seus escritos anteriores. Este fato explica a razão do livro *Películas*, de 1979, ser considerado seu livro de estreia ao passo que o poeta ignora em sua biografia a existência de seu primeiro livro publicado em 1974, *Perdão da Puberdade*.

De modo semelhante, Nava também destaca o fascínio que os livros de Herberto Helder lhe despertaram, entre os quais *Poesia Toda*, em 1977 e *Cobra*, alguns anos mais tarde seriam, nas palavras de Nava “como a encarnação mesma da modernidade, no sentido em que Rimbaud a definira, conduzindo até os limites do possível o que eu tinha por uma comum experiência da linguagem onde eu próprio arriscava os primeiros passos”. (NAVA, 2002, p.327).

Em dado momento de seu ensaio, de modo bastante vago, Nava nos revela que havia uma tendência do público em associar a sua escrita às poéticas de Herberto Helder e Eugênio de Andrade. Aos olhos de Nava a estética destes poetas lhe afigurava completamente opostas e, no entanto, cada um deles em sua singularidade lhe emprestara sua voz e alguns procedimentos para a composição de muitos poemas. Por fim, esta tentativa do público em adequá-lo numa esteira lírica, fê-lo refletir sobre as motivações pessoais que tais leituras lhe assomaram e, porventura, impulsionaram seu exercício de escrita.

Nesse sentido, faz-se necessário retomar a discussão acerca das vozes ou ecos – como Nava prefere denominar, e sublinhar o mecanismo por trás de suas manifestações. No que se refere ao primeiro eco, sua origem advém da memória individual do sujeito após uma leitura mais ou menos recente, ou seja, as imagens conservadas na memória do sujeito são desencadeadas e irrompem em seu consciente devido a um estímulo. O segundo eco advém de certa "coincidência", melhor dizendo, da manifestação inconsciente da memória que impulsiona e dispara imagens, palavras ou versos, idênticos ou semelhantes, de outros escritores a quem o poeta até então desconhecia.

À luz dos estudos de Henri Bergson, faremos uma breve síntese a respeito do papel que o corpo exerce diante das imagens expostas e em seguida armazenadas na memória do sujeito. De acordo com o que nos assevera Bergson (1990), o nosso corpo torna-se o mediador entre as imagens com as quais nossa percepção entra em contato e a ação propriamente dita. As imagens agem como matéria que, num dado momento, serão revisitadas pela memória, mediante um movimento.

No entanto, uma vez observado este movimento, não se pode afirmar que a manifestação da memória é ativada tão somente pela vontade e o desejo do sujeito em lembrar. Apesar de nossas percepções presentes estarem condicionadas pelas impressões do passado, estas impressões não se conservam integralmente em nossa memória. Isso ocorre porque a memória não respeita a linearidade na qual o nosso tempo está imerso e nossas lembranças vêm à tona mediante processos de assimilação e associação, podendo ser recentes ou muito remotas e, como a memória é falha e nossos sentidos nos enganam, podemos não lembrar com exatidão das coisas que passaram.

Num de seus ensaios sobre a obra naviana, a pesquisadora Carla Miguelote (2008) procura definir qual o papel da memória no processo poético de Luís Miguel Nava. Segundo ela a memória assume um valor paradoxal, pois ao mesmo tempo “permite que o *eu* seja o mesmo, garantindo-lhe identidade, e que o transforma em outro, colocando-o em devir”. (MIGUELOTE, 2008, p.33).

Apesar de o nosso corpo realizar a ponte entre a memória e as imagens dos objetos, a nossa capacidade de percepção é subjetiva e, portanto, nem sempre é autêntica. Segundo a estudiosa, não é possível apreender na memória a percepção pura e fiel dos objetos, pois a partir do momento em que uma imagem é trazida à consciência a sua relação com a realidade é posta em xeque, sobretudo porque a memória realiza uma série de associações com as lembranças armazenadas no passado. Desse modo, podemos dizer que a memória recorta as lembranças, colocando-as em patamares de maior ou menor

grau de importância e, portanto, transmitindo a elas maior relevância e permitindo uma ação mais efetiva da memória no momento da recordação.

Ocorre que a memória, em grande parte, tem um aspecto sensitivo e seu mecanismo de armazenamento se dá por meio da relação entre o sujeito e as imagens, cheiros e toques e, portanto, a absorção desta memória atua de forma individual, no entanto sua ativação, ou seja, o movimento desta memória do interior para o exterior se dá, principalmente, com o auxílio de estímulos externos.

Averiguamos que a linha de pensamento de Carla Miguelote circunscreve as ideias postas pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990). Para o teórico, a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com os grupos de convívio uma vez que a dimensão da memória ultrapassa o plano individual, ou seja, as lembranças do indivíduo não podem ser consideradas a partir de uma perspectiva individualista, apartada da sociedade.

Para Halbwachs, as memórias são construções de ordem social e, portanto, é o grupo que determina os lugares onde essa memória será conservada. Já a memória individual existe mediante a presença de “testemunhas” que possam vir reforçar ou mudar qualquer informação a respeito de lembranças cuja memória não se configura clara o suficiente. Parece oportuno frisar que o outro, ao se tornar a testemunha responsável pela coleta de referências do passado, realiza uma espécie de reconstrução da memória do sujeito a partir de suas próprias experiências e reminiscências.

Cabe-nos a conclusão de que a memória não funciona como um depósito de imagens do passado prontas para eclodir em nossa consciência. E, avançando a discussão para o papel da memória de Luís Miguel Nava como poeta, pensamos que ela não possui um mecanismo psicológico encontrado em toda memória vital. Entendemos que esta memória é toda literária por estar mediatizada pela imaginação criadora, esta que decompõe a realidade e a reorganiza. Aquilo que Nava denomina ressonâncias/ecos nada mais é do que é o trabalho da citação e, apesar de o poeta afirmar o caráter inconsciente dessa apropriação, devemos ter cautela com suas proposições.

3.4 Análise das imagens reminescentes - As vozes contemporâneas de Herberto Helder, Herman Melville e João Cabral de Melo Neto

Se a memória traz para a superfície as imagens que ficaram impressas no sujeito, concordamos que Luís Miguel Nava revisita o passado e o conduz para o tempo presente a partir de imagens armazenadas em sua memória e por meio do processo de escrita poética atribui-lhes nova configuração. Diante desse quadro, podemos recorrer a dois poemas do livro *Películas* (1979) em cujo interior ecoam vozes de poetas contemporâneos que, por meio de suas obras, impactaram a escrita poética de Luís Miguel Nava.

Destaquemos, para começar, o primeiro verso, que serve de abertura ao poema intitulado “Atrás da página”: “As mãos no poema, pelas páginas”. A propósito dele Nava comenta no ensaio “Algumas coincidências” que, pouco tempo depois da publicação de seu livro *Películas* (1979), no qual se insere o poema, decidiu reler o poeta Herberto Helder e, ao chegar no poema homônimo do livro *Cobra* se deparou com os mesmos versos encontrados no começo de seu próprio poema. São eles: “As mãos no poema, o pénis / gravitando / a prumo como um corno de mármore”. (NAVA, 2002, p. 328).

Este episódio Nava caracterizou como uma espécie de memorização inconsciente, ou seja, a apropriação exata da frase de Herberto Helder não decorre de uma decisão premeditada. A imagem das “mãos no poema” aderiu em sua memória devido ao ato repetitivo da leitura e durante a escrita o verso irrompeu em seu inconsciente como se a ele pertencesse.

Já o poema “O mar”, também do livro *Películas*, tem como alicerce dois ecos provenientes de dois poetas citados por Nava, ainda no ensaio “Algumas coincidências”. O primeiro, situado na segunda estrofe, nos remete a uma referência direta ao escritor Herman Melville e a um determinado trecho de seu livro *Moby Dick*. O segundo eco, por outro lado, se projeta numa imagem encontrada pelo poeta, novamente após a publicação de seu livro, no poema “Poema(s) da cabra” de João Cabral de Melo Neto a quem Nava se propôs a ler naquele momento pela primeira vez.

Segue o poema de Luís Miguel Nava, abordado e citado por ele mesmo em seu ensaio “Algumas coincidências”:

O mar

As ondas fazem-se às imagens, a manhã

do sol caindo os raios
esticam-na
na água despenteada

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

Iniciaremos o cotejo da primeira referência. Extraído do ensaio “Algumas coincidências”, lemos a seguir o trecho de *Moby Dick* a que Nava faz alusão: “O mar robusto era um macho cujo peito se eleva em poderosos e lentos haustos, como Sansão adormecido” (NAVA, 2002, p.48).

O poeta, consciente dessa memória, transmuta o trecho citado à sua maneira a partir da exploração semântica, fonética e imagética das palavras. Ao contrário do escritor norte-americano, Nava reconstrói o verso em seu poema atribuindo ao mar características humanas. Se, por um lado, o macho, para Melville, se revela como Sansão adormecido, para Nava, estas características fazem alusão ao mar. No entanto a presença de tal antropomorfização confere ao quarto verso de ambas as estrofes a associação entre mar e cabelos. E mais que isso, este paralelismo também invoca a forte presença do sol cujos raios se confundem ora com o mar, ora com os cabelos. Desse modo, o macho a que Nava se refere não só adquire uma dimensão marítima, característica que garante a formação de uma imagem suntuosa, como também confere à figura masculina um cariz solar.

Com base nos versos do poema, “As ondas fazem-se às imagens, a manhã / do sol caindo os raios” e “[...] o mar / do sol servem-lhes os raios de cabelos”, compreende-se que existe uma lacerante presença da luz nos poemas de Nava e que, neste caso, esta presença da luz se engendra por meio da presença do sol. O poeta e crítico português Gastão Cruz a este respeito menciona que a presença da luz torna-se insuportável e notamos sua ocorrência desde seu primeiro livro, *Películas*. Há, pois, uma atmosfera de violência abrangendo grande parte dos poemas e que se repercute em forma de explosões, relâmpagos e, principalmente, como desejamos fazer ressaltar por meio da análise, da figura do sol. De acordo com o que nos assevera Gastão Cruz em seu posfácio do livro *Poesia Completa* (2002), esta luz tem um viés erótico que se liga ao corpo da juventude.

A respeito da segunda natureza de eco, Nava o caracteriza como sendo uma coincidência. Reproduzimos abaixo o poema de João Cabral de Melo Neto (1994, p.254) para apontarmos a incidência de seu verso no poema de Luís Miguel Nava:

O Mediterrâneo é mar clássico,
com águas de mármore azul.
Em nada me lembra das águas
sem marca do rio Pajeú.

As ondas do Mediterrâneo
estão no mármore traçadas.
Nos rios do Sertão, se existe,
a água corre despenteada.

As margens do Mediterrâneo
parecem deserto balcão.
Deserto, mas de terras nobres
não da piçarra do Sertão.

Mas não minto o Mediterrâneo
nem sua atmosfera maior
descrevendo-lhe as cabras negras
em termos da do Moxotó.

No último verso da segunda estrofe, deparamo-nos com a imagem “a água corre despenteada”, idêntica àquela utilizada por Nava no poema “O mar”. O referido eco é por Nava caracterizado como sendo um exemplo de “coincidência”, haja vista que o poeta desconhecia os versos de João Cabral de Melo Neto no momento de criação dos poemas de *Películas*. O caráter de coincidência torna-se viável neste contexto, pois não há uma teoria sobre a memória capaz de elucidar o modo como dois poetas, situados em países distintos, conceberam a mesma imagem em seus respectivos poemas.

3.5 O tanque de Matsuo Bashô: A presentificação da tradição

Até o presente momento, procuramos elencar as imagens mencionadas por Nava em seu ensaio “Algumas coincidências” e, sobretudo, relacioná-las com os poetas que originaram os ecos. No entanto, devemos agora apontar ecos de uma voz da tradição nipônica, que também ecoa na obra de Luís Miguel Nava. Num de seus poemas do livro *Películas*, Nava recorre à figura Matsuo Bashô e seu mais emblemático *haikai*, que procura capturar o instante do salto de uma rã para dentro de um tanque. Para compreendermos o sentido desta tradição, muito presente em nossa cultura poética, será necessário um passeio pela história do surgimento do *haikai* e sua dissipação para o Ocidente.

O tradicional haikai, modelo de poesia originário do Japão surgiu entre os séculos IX e XII. De acordo com Paulo Franchetti (1991) o haikai deriva de uma determinada forma anterior enaltecida no Japão, o *waka*. Outro sinônimo para *waka* é o *tanka*, cujos 5 versos se organizam numa sequência de 5 a 7 sílabas. O precursor do *haikai* no Japão foi Bashô Matsuo (1644-1694), que provinha de uma linhagem samurai, no entanto, ao longo de sua vida adotou uma prática mais simples, visível inclusive em sua poética. Este padrão de poesia possui uma longa história que retoma a filosofia Zen-budista e procura exprimir em seus curtos versos os preceitos, pensamentos e imagens correspondentes a essa filosofia. Sendo o *haikai* uma das expressões da filosofia zen-budista, Bashô valorizou este pensamento em seus versos.

O *haikai* não obedece a regras pré-estabelecidas e pode ser adaptado mediante as circunstâncias. No geral, o poema se apresenta em três versos e as sílabas são distribuídas no formato 5-7-5. Também não há esquema de rima e a forma do poema se apresenta de modo bastante conciso. Fascinado pela cultura japonesa, Roland Barthes (2007) busca esclarecer que a concisão do *haikai* não é um preceito atribuído como norma, pois a “brevidade do *haikai* não é formal; o *haikai* não é um pensamento reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa” (BARTHES, 2007, p.99). Expostas as características formais deste modelo, pretendemos pormenorizar a construção e a filosofia que cingem o universo do *haikai* e, para tanto, iremos nos embasar nos textos de Octavio Paz (1972) sobre Bashô e a poesia japonesa, além do já citado texto de Roland Barthes (2007).

Na perspectiva de Octavio Paz com base na leitura do texto “A poesia de Matsuo Bashô”, o haikai nos conduz para dois caminhos diferentes de percepção. Um deles é o sensorial, de imediata apreensão, modo de percepção geralmente construído a partir de elementos da natureza. O outro caminho nos conduz à percepção sugestiva e mais abrangente no campo semântico, possibilitando diferentes assimilações. Além disso, no interior deste poema, processa-se o emprego de alguma sensação concreta, seja ela visual, auditiva ou tátil como forma de aglomerar associações, sentimentos e memórias. Entre as duas formas de percepção, localiza-se uma palavra responsável pela separação e futuro elemento de surpresa. Entre estas duas percepções, estabelece-se uma forte relação entre o particular e o geral, principalmente no que se refere ao homem e a sua união com a natureza. Essa atmosfera entre elementos opostos cria um estado de choque, com a finalidade de aproximar dois universos distantes no tempo. Octavio Paz menciona como questão relevante da poesia japonesa, em harmonia com a filosofia zen-budista, a abolição

da dualidade consolidada na nossa cultura ocidental. Melhor dizendo, o homem, desvinculado de sua individualidade e realizando um trabalho interior de autoconhecimento, pode encontrar acesso à integração completa com a realidade coletiva.

Dentre os ensinamentos da cultura nipônica, ressaltamos o mais importante: cabe ao homem sentir mais e pensar menos. O sentir não está relacionado com o conceito de sensação propriamente dito, mas amplia-se no limiar do sentimento e da ideia. Para melhor esclarecer o fundamento do sentir, Octavio Paz nos apresenta a palavra *kokoro*, cuja tradição nos remete à palavra coração. Indo por um caminho contrário, outro poeta mexicano, Jose Juan Tablada, considera demasiadamente limitado sentir apenas com o coração e, portanto, o sentir situa-se nas fronteiras entre dois conceitos em contínuo movimento, oscilando de hora em hora, entre eles, coração e mente, sensação e pensamento, entranhas e coração.

Outro aspecto notório do *haikai* é a ausência da objetividade, ou seja, o processo descritivo de cunho mimético está banido desta poesia, permanecendo apenas a objetividade captada pelos sentidos. Fica a critério do leitor fazer seus posicionamentos diante do poema. No entanto, o sujeito poético do *haikai* também não injeta em seus versos qualquer apreciação pessoal que exceda os limites do que seu próprio poema pretende revelar. Desse modo, não notamos a presença de conectivos e comparações.

Se a postura do homem diante da filosofia Zen requer introspecção e meditação, do mesmo modo o *haikai* transparecerá esse modo de vida, fazendo-nos perceber sutis momentos que passariam despercebidos se olhássemos com a perspectiva do homem ocidental. Segundo esta perspectiva, a forma comedida do *haikai* captura o efêmero, o passageiro, deixando de lado as longas descrições e narrativas e valorizando a natureza, os contrastes e o transitório. Há, portanto, uma estima pelas impressões, ruptura do contínuo, contrastes entre momento e eterno. Isto se deve à tentativa da poesia oriental de transcender a limitação imposta pela linguagem cotidiana e pela razão linear, que consistem em formas de cercear o homem de um envolvimento mais profundo com seu interior.

É possível estabelecer uma comparação a fim de compreendermos melhor o significado do *haikai* na tradição poética. Sendo este modelo um dos ramos da filosofia zen-budista (e cabe ressaltarmos que os valores estéticos preconizados na cultura japonesa não se vêem desvincilhados da religião, ao passo que o rompimento institucional com a esfera religiosa se deu, de modo explícito, no Ocidente), o homem

permanece integrado ao mundo, em harmonia com a natureza e transparece em sua poesia o contínuo esforço em se manter vigilante para registrar todo e qualquer momento ou impressão que esteja em atividade. Desse modo, a meditação torna-se um importante exercício para atingir a iluminação necessária que compõe o universo do *haikai*. Esta forma poética capta os momentos na velocidade de um *click* fotográfico e registra a imagem proveniente do instante contemplativo e meditativo do poeta de modo sucinto e impoluto.

O poeta simbolista português Camilo Pessanha foi o que mais se aproximou da técnica oriental do *haikai*, principalmente devido ao seu trabalho inovador de aproximação entre a palavra e a música. Isso porque Pessanha passou quase toda sua vida em Macau, na China e lá pôde assimilar a cultura oriental em sua escrita poética. O poeta simbolista possui uma visão de mundo fragmentária e carrega em si certo pessimismo em relação ao mundo material. Em face de tal posicionamento, Pessanha adentra no universo das sensações e, não podemos deixar de mencionar, há em sua poesia a experiência de outras leituras, principalmente de poetas como Baudelaire, Verlaine e Mallarmé os quais deixaram como legado uma visão de mundo com base nos efeitos das sensações. Desse modo, o poeta ao falar do mundo o faria de modo sugestivo, fazendo alusões por meio de impressões sensoriais ou sinestésicas.

Os vestígios dessa cultura oriental deixada por Pessanha alcançaram, inclusive, poetas da nossa modernidade, tais como Fernando Pessoa e Eugênio de Andrade, responsáveis pela continuidade desta tradição até os tempos atuais, como fica evidente no poema de Luís Miguel Nava intitulado “O tanque de Bashô”. Antes de uma análise mais aprofundada do poema de Nava, reproduziremos abaixo a tradução do poema de Bashô, feita por Paulo Franchetti:

O velho tanque —
Uma rã mergulha,
Barulho de água.

O aspecto tangível deste texto permanece na imagem do tanque, espaço onde o corpo do poema encenará o restante dos versos. Temos, por tanque, o lugar onde a água repousa, como a representação da quietude, do silêncio. O segundo verso invoca a presença da rã em movimento, num salto que resulta no mergulho. A rã é parte integrante

da natureza e mediadora do instante a ser evidenciado. Notamos que, neste *haikai*, a ausência de conectivos dificulta a compreensão exata dos versos. Sabemos da presença do tanque, da rã e da água, mas não há elementos suficientes para comprovar que o mergulho da rã tenha sido no referido tanque. Parte do entendimento do *haikai* deve-se à interpretação do leitor e da sugestão desencadeada pela combinação e disposição das imagens. O mergulho da rã movimentava a água do tanque e rompe com o silêncio predominante por meio do barulho da água.

O poema abaixo, retirado do livro *Películas*, revela desde seu título a reverberação da tradição do *haikai* no período moderno.

O tanque de Bashô

O tanque junto a que o crepúsculo mo traz é o de Bashô.
A água maravilha-se.
Inquinam-se as imagens, a pequena rotação do outono, o dia
decompõe-se, o sangue explode contra a claridade.
Um nó de leite a nudez cresce pela água. (p. 40)

No referido poema, a voz poética invoca a presença da imagem do tanque utilizado por Bashô em seu *haikai*. As descrições são mais detalhadas, podendo inclusive determinar o período do dia evocado, que é o crepúsculo. De modo semelhante, as águas deste tanque movimentam-se, mas sem a presença da rã e seu salto. O verbo maravilhar em posição reflexiva revela um ato autônomo, em que as águas realizam um movimento sem qualquer estímulo externo. Os dois versos que seguem denotam uma atmosfera de decomposição onde as imagens estão manchadas, o dia está decomposto e o “sangue” invade o espaço por meio de uma explosão. Notemos que o tanque surge ao entardecer, no entanto a explosão contra a claridade transforma a ambientação e confere a ela luminosidade intensa. O último verso apresenta-se como um recomeço, um renascimento. O surgimento de um nó de leite no meio da água traz a ideia do novo.

A disposição dos versos na página lembra um *haikai*, pois temos três estrofes separadas, cuja ordenação se divide em três momentos. O primeiro deles é a apresentação do elemento concreto, o tanque de *Bashô*. A segunda estrofe, que constitui o segundo momento, mostra a decomposição, a decadência. A terceira e última estrofe traz a renovação e termina com o elemento da água.

Tentamos mostrar de que maneira Nava absorveu e aplicou a tradição em sua escrita poética, seja de maneira consciente e intertextual, seja de modo imprevisto e, portanto, por uma coincidência. Ainda recorrendo aos seus ensaios, podemos mencionar que o poeta português defende, de maneira bastante geral, que certas imagens, apesar de sua significação universal, muitas vezes estão presentes em diversos poemas e utilizados por uma gama de poetas sem que possamos definir este fenômeno como um jogo de influências.

É o caso da imagem dos cabelos associada à figura do mar e das ondas citada anteriormente. Esta associação foi utilizada na língua francesa pelo poeta Charles Baudelaire e teve sua continuidade na tradição poética, como vimos no poema de Luís Miguel Nava. Por sua vez, outras tantas imagens ganham predileção e acabam por pertencer a um âmbito universal. Concordamos com Carlos Mendes de Sousa quando sustenta que a poesia de Luís Miguel Nava orienta-se por meio de ideias obsessivas que se intercalam e se sobrepõem.

Da infindável rotação das imagens somos conduzidos à escrita obsessiva. A sua poesia parece fundada por um forte propósito de se organizar em torno de ideias obsessivas girando umas sobre as outras. A própria ideia de uma obra a construir-se, numa construção cerrada, aparece perseguida como em poucos casos. Socorre-se de um apoio fundamentador que começa por ser o suporte sintático – como que a alavanca desencadeadora que se persegue na forma de obsessão e que se pretende tornar natural apoiando-se simultaneamente na concentração de alguns núcleos temáticos recorrentes”. (SOUSA, 1997, p. 177)

Parece acertado concluir que a profusa carga imagética da poesia naviana é a responsável pela novidade desta escrita e conseqüente característica transfiguradora. A exploração destes recursos poéticos se deve à competência técnica do poeta, angariada graças ao seu vasto conhecimento da função poética da linguagem, dos mecanismos próprios do texto poético e sua conseqüente vigilância sobre o discurso. De modo contundente, o poeta Gastão Cruz conclui que “Todos os grandes poetas fazem sínteses das várias linguagens em circulação no seu tempo e no tempo que os precede. E é certo que Luís Miguel Nava fez também a sua. Raras vezes, porém, uma síntese terá tomado forma tão radicalmente individualizada e inovadora”. (CRUZ, 2004, p.282).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no levantamento do corpus e nas análises propostas no presente estudo, constatamos que a aproximação que o poeta faz de imagens e conceitos díspares por meio da utilização de figuras de linguagem tais como a hipálage e o hipérbato é a chave do universo poético naviano, considerado singular e transgressor. Pensamos que estes atributos advêm da transformação da realidade por meio de uma poética calcada na percepção dos sentidos e do olhar singularizante.

Desse modo, constatamos que há, ao longo do livro *Películas*, diversas marcas como a referência à esfera do cinema e da fotografia que estimulam o leitor a realizar uma leitura apoiada na sensação e no olhar, como se estivéssemos diante de um álbum de fotografia ou revendo filmes de outras épocas. Além disso, o processo de revelação do filme também anuncia o modo como Nava projeta as imagens no branco da página. Nesse sentido, a claridade cumpre o papel fundamental de demarcar e corromper o corpo do indivíduo e a folha em branco. Não somente a claridade, mas a força da natureza também invade este corpo, seja o mar, as raízes ou os astros. Entendemos que esta invasão nada mais é do que o alcance do limite, seja da escrita por meio da experimentação linguística, seja da vivência, por meio das experiências vividas e eternizadas na pele e nas entranhas.

Ao adentrarmos no universo de construção textual de Luís Miguel Nava, notamos também que um dos seus elementos mais evidentes é a dicotomia. Ela surge como uma forma de opor duas vertentes, porém não é possível excluir e nem negar a existência de nenhuma delas. O autor dá primazia à dicotomia *interior/exterior* e estende sua problemática ao longo de *Películas*, valendo-se de componentes linguísticos como o uso da metáfora para equivaler o universo do corpo e a natureza e suprimir a distância entre o interior e o exterior. À medida que o poeta aproxima dois conceitos de naturezas afastadas, maior será o impacto de estranheza causado durante a leitura.

Com base no resgate da fortuna crítica pudemos constatar que o período da poesia em Portugal nos anos 1960 foi marcado por figuras como Herberto Helder cuja poética se calcava numa linha dita “experimental”. Deparamo-nos com um posicionamento agitador cujo vanguardismo transparece em pressupostos de caráter semântico, fônico e morfo-sintático. Melhor dizendo, a novidade da modernidade estética da linguagem está em seu esvaziamento até o momento em que ela cria seu próprio significado.

Experienciamos também, com a geração *Poesia 61*, a recusa do princípio de referencialidade e consequente autonomia da linguagem poética.

Averiguamos também que a década de 1970 resgatou os princípios do realismo, mas não aquele vinculado à representação mimética da realidade. Pelo contrário, trata-se de um estado de consciência cuja preocupação é advertir sobre a crise da mimese e a consequente destruição da ideia de que a arte imita o real. A retomada de temas como a descrição do cotidiano, privilegiando experiência pessoais em forma de poemas híbridos em prosa ou pequenas narrativas constituem essa nova perspectiva do real na poesia.

Entendemos que Nava, apesar de não pertencer a uma geração específica, também não nega os preceitos da tradição e da modernidade. Pelo contrário, o poeta alia sua escrita às mais diversas técnicas e imagens de seus antecessores e, ao mesmo tempo, consolida sua poética na esfera moderna. A chave para esta postura e reconhecimento de sua especificidade é a utilização da linguagem poética e sua disciplina estilística. Além da experiência estética arrojada, que leva ao extremo a utilização das suas concepções a respeito da função poética, Nava também faz com que a escrita torne-se instrumento de sua criação poética cuja linguagem autoconsciente revela suas camadas significativas.

Mesmo Nava não se apoiando a uma geração específica, o poeta foi capaz de dialogar com a tradição e com a modernidade, adquirindo consciência dos processos poéticos e realizando uma obra plural. Ainda no âmbito da modernidade, Luís Miguel Nava pode ser considerado moderno pois foi capaz de dar autonomia à linguagem poética ao mesmo tempo em que recuperou elementos da tradição, dialogando com o passado.

E ainda, se avançarmos a discussão para o fazer poético naviano, concluiremos também, em consonância com a pesquisadora Carla Miguelote, que, sob a influência das vozes de seus antecessores e contemporâneos, Nava transforma a memória num mecanismo no qual o passado se converte em presente, delineando um espaço em constante movimento.

Ou seja, o corpo torna-se o espaço onde estarão gravadas as experiências do sujeito, é de onde irradiam os sentidos e é por meio das entranhas deste corpo que se poderá viver cada instante. O excesso é uma característica que acompanha a vivência deste corpo no mundo, pois não bastará apenas sentir, terá que se expor cada uma das vísceras para experimentar o limite da existência.

Conclui-se, portanto, que na poesia de Luís Miguel Nava o corpo realiza duplo movimento: um mergulho até as entranhas, espaço em que a intensidade das emoções é

vivenciada e um regresso à superfície da pele. Identificamos a semelhança entre pele e mar, pois estes dois movimentos assemelham-se às ondas, que trazem à orla todo tipo de impureza que havia nas profundidades do mar. Do mesmo modo, a memória é estimulada, ora com as impressões marcadas na pele, ora com o impacto da natureza nas vísceras do sujeito e a corporificação destas experiências, além perpetuar em forma de cicatrizes, também se irá externar na página e no poema.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida Ferreira. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 12, p. 179-195, 2002.
- _____. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. **Terra roxa e outras terras**. Revista de Estudos Literários UEL, Londrina, 2002.
- _____. Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90. **Revista de Letras**, UFP, Curitiba, 2003.
- AMARAL, Fernando Pinto do. O desejo absoluto: a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80. **Revista Colóquio/Letras**. n. 117/118, Lisboa, p. 237-246, set. 1990.
- _____. **O mosaico fluido**; modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- _____. As cicatrizes da lava. Prefácio. In: NAVA, Luís. **Poesia completa**; 1979-1994. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 19-31
- _____. Recensão crítica a 'O Céu sob as Entranhas', de Luís Miguel Nava. **Revista Colóquio/Letras**, n° 123/124, p. 379-381, jan. 1992.
- AZAM, Gilbert. Una crítica de la modernidad. In: _____. **El modernismo desde dentro**. Barcelona: Anthropos, 1989. p. 85-112.
- BARRENTO, João. **Expressionismo alemão - antologia poética**. Lisboa: Ática, 1980.
- _____. O astro baço - a poesia portuguesa sob o signo de saturno. **Colóquio/Letras**, n. 135/136, Lisboa, p. 157-168, jan.-jun. 1995
- _____. Palimpsestos do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta. In: _____. **A palavra transversal**; literatura e ideias no século XX. Lisboa: Cotovia, 1996.
- _____. Um quarto de século de poesia portuguesa. In: **Semear** n. 4, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_19.html Acesso em: 07 abr. 2013.
- BAUDELAIRE. Charles. O pintor da vida moderna. In COELHO, Teixeira (Org.) **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.159-212.
- BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. Escrever, verbo intransitivo. In:____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 21-39.
- _____. Da obra ao texto. In:____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-95.
- _____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. Literatura e metalinguagem. In:____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 27-29.
- _____. A literatura hoje. In:____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-80.
- _____. **Império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- BERARDINELLI, Alfonso. **Da prosa à poesia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- BETHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 7-36.
- BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje, amanhã. In:____. **Tudo que é sólido desmancha no ar**; a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-33.
- BEST, Otto F. (Org.). **Theorie des expressionismus**. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, Rosa Alice. Operação cirúrgica e cirurgia plástica (o corpo na poética de Luís Miguel Nava e David Mourão-Ferreira). **Revista Agulha**, n. 38, abr.2004.
- BRILL, Alice. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 389-448.
- BÜRGER, P. O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jürgen Habermas. **Arte em Revista**, Rio de Janeiro, n. 7, p.91-2, 1983.
- _____. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- CALINESCU, M. **Five faces of modernity**; modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Poéticas do olhar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 205-216.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1995.
- CANTINHO, Maria João. Luís Miguel Nava: o corpo como inscrição do real ou o corpo radical. **Revista Agulha**. São Paulo. n. 25, jun. 2002.
- _____. Luís Miguel Nava ou o corpo do excesso. **Polichinelo Revista Literária**, s.l, n. 2, p. 24-25, 2004.
- _____. Luís Miguel Nava: o corpo como inscrição do real ou o corpo radical. **Revista Agulha**. São Paulo n. 25, p. 1-5, jun. 2002.
- CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. Expressionismo. In:____. **A literatura alemã**. Posfácio de Willi Bolle. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 219-251.
- CASTRO, E. M. de Melo. **O próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973. (Crítica e história literária)
- _____. **As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte**. Lisboa: Icalp, 1980.
- _____. **Projecto: poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- CAVALCANTI, Claudia (Org.). **Poesia expressionista alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- COELHO, Eduardo Prado. A poesia portuguesa contemporânea. In _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. O autor. In:____. **O demônio da teoria**; literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CRUZ, Gastão. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

- _____. Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luis Miguel Nava. Posfácio. In NAVA, Luís. **Poesia completa; 1979-1994**. Dom Quixote, 2002. p. 281-290.
- _____. Imagem do paraíso e luz negra. **Relâmpago**; revista de poesia, Fundação Luís Miguel Nava. Lisboa, n. 16, p. 133-140, 2005.
- DE MICHELI, Mario. O protesto do expressionismo. In : _____. **As vanguardas artísticas do século XX**. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 59-130.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. Köln: Taschen, 1994.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERNANDES, Annie Gisele. Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro. In MOTTA, Paulo. (Org.). **Literatura Portuguesa Aquém-Mar**. Campinas: Komedi, 2005. p.183-195.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond**. São Paulo: Unesp, 2011.
- FERREIRA, António Manuel. Luís Miguel Nava: até à raiz da alma. In: **Diagonais das letras portuguesas contemporâneas**. Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996. Disponível em: www2.dlc.ua.pt/clássicos/DiagLetrasPort_125_131pp.pdf. Acesso em: 16 abr. 2015
- _____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: PELLEGRINI, Tânia. (Org.). **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, no. 39, Brasília, jan.-jun.2012.
- FRANCHETTI, Paulo. **Haikai: antologia e história**. Campinas, SP : UNICAMP, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.
- FURNESS, R. S. **Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronímia. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**; estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 82-91.
- GONÇALVES. Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 679-720.
- GUERREIRO, Fernando. Alguns aspectos da poesia contemporânea. **Revista Relâmpago** 12. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava. P. 11-18.
- GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992.
- GUINSBURG, Jacó. **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Stylus 11)
- GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: _____. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 7-15.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HELENA, Lúcia. **Movimentos de vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993.

- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- INIMIGO RUMOR n. 14. Rio de Janeiro, São Paulo, Lisboa: Viveiros de Castro, Cosac Naify, Cotovia, 2003.
- JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1990.
- _____. *Linguística e poética*. In **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JESUS, Alilderson Cardoso de. **A poesia de Luís Miguel Nava enquanto secreta religião**. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- JÚDICE, Nuno. O cânone narrativo na poesia portuguesa contemporânea. In _____. **As máscaras do poema**. Lisboa: Árion, 1998, p. 187.
- JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: **Baudelaire, Charles: As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LEPECKI, Maria Lúcia. O mar e o relâmpago. **Diário de Notícias**, Lisboa, 14 fev. 1988
- LYOTARD, Jean-François. *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 24-25.
- LOPES, Anchyses Jobim. **Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico**, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- MAFFEI, Luís. Agora a dizer de agora, um esboço contemporâneo. In ALVES, Ida; MAFFEI, Luís. **Poetas que interessam mais; leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Azougue/FAPERJ, 2011. p. 381-396.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, de Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARINHO, Maria de Fátima. **A poesia portuguesa nos meados do século XX; rupturas e continuidades**. Lisboa: Caminho, 1989.
- _____. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MARTELO, Rosa Maria. “O mar no conjuntivo” e a fulguração sublime. Nexos a partir da poesia de Luís Miguel Nava. In MAGALHÃES, Isabel Allegro et alii. **Literatura e pluralidade cultural; actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**, 1998. Lisboa: Colibri, 2000. p. 873-880.
- _____. *Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX*. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Lisboa, n. 74, 129-143, jun. 2006.
- _____. **Em parte incerta; estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MARTINHO, Fernando. Poesia portuguesa na atualidade. **Anais do XIV Congresso de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 72-83

- MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Estampa, 1994.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983, p. 199-216.
- MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.
- MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese – Ensaio sobre lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MIGUELOTE, Carla. **A poética de Luís Miguel Nava: vem sempre dar à pele o que a memória carregou**. Dissertação. Mestrado. Universidade Federal Fluminens. Niterói, mar. 2006.
- _____. A escrita de Luís Miguel Nava: uma poética da impureza. **Labirintos: revista eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses**. Bahia, n. 2, p. 1-18, 2007. Disponível em:
http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2007/04_artigo_de_carla_da_silva_miguelote.pdf Acesso em: 16 abr.2015
- _____. A poética de Luís Miguel Nava: “Vem sempre dar à pele o que a memória carregou”. In PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 33-40.
- _____. Algumas coincidências em torno de Luís Miguel Nava. In ALVES, Ida. **Um corpo inenarrável e outras vozes; estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2010. p. 184-192.
- MOISES, Massaud; DIAS, Maria Heloisa Martins. **A estética expressionista**. São Paulo: íbis, 1999.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia portuguesa contemporânea**. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- _____. **A palavra essencial; estudos sobre poesia**. São Paulo: Nacional, 1965.
- NAVA, Luis Miguel. **Poesia completa; 1979-1994**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. Em poesia o sucesso quando surge é para desconfiar. Entrevista. In ROZÁRIO, Denira. **Palavra de poeta; Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 327-342.
- _____. **Ensaio reunidos**. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. Entrevista. **Revista Relâmpago**, Lisboa, n. 1, p. 147-153, 1997.
- NETO, João Cabral de Melo. Poema(s) da Cabra. **Obra completa**, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994, p. 254.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. Ensaio. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **A clave do poético; ensaios**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Crivo de papel**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2008.
- ORNELLAS, S. O “nó de pensamento” de Luís Miguel Nava: cenas, alegorias e memórias. **Crítica cultura**, v. 5, n. 1, jul. 2010.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

- PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 155-167.
- _____. A tradição do haiku. In: _____. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 167 – 184.
- _____. **Os filhos do barro**; do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.
- PUCHEU, Alberto. Alguns motivos pelos quais não consigo fugir dos poemas de Luís Miguel Nava. In ALVES, Ida; MAFFEI, Luís. **Poetas que interessam mais** leituras da poesia portuguesa pós-pessoa. Rio de Janeiro: Azougue/FAPERJ, 2011. p. 331-350.
- RICHARD, Lionel (Org.). **Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ROCHA, Clara. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985
- ROCHA, Luís de Miranda. Recensão crítica a ‘Películas’, de Luís Miguel Nava. In: **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, nº 62, Jul. 1981, p. 83.
- ROSA, António Ramos. **A poesia moderna e a interrogação do real**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. O conceito de criação na poesia moderna. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 56, p. 5-11.
- ROZÁRIO, Denira. **Palavra de poeta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- SARAIVA, António J.; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 2.ed. Porto: Porto, s/d.
- SCHWARTZ, Jorge. Expressionismo. In:____. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: USP/Iluminuras, 1995. p. 375-385.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: **Comunicação, representação e práticas sociais**. PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2005.
- SOUSA, Carlos Mendes de. Matadouro. In SILVESTRE, Osvaldo Manoel, SERRA, Pedro (Orgs.). **Século de ouro**; antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. p. 499-505.
- _____. A coroação das vísceras. **Relâmpago** - Revista de poesia, n. 1, p. 31-55, Lisboa, out. 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 17.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. Poderes da poesia. In LOPES, Gil; CÍCERO, Antonio (Org.). **Forma e sentido contemporâneo**: poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 19-37.
- VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VASCONCELOS, Ricardo. **Campo de Relâmpagos: Leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava**. Lisboa: Assírio&Alvim, 2009.