

Vogar: em todas as línguas saber saudar a morte

André Tavares Marçal

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

(versão corrigida e melhorada após defesa pública)

Dezembro 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Gustavo Rubim e co-orientação do Professor Doutor Paulo Lima.

Agradecimentos

à Sara, que é "mais pura uma delícia de doçura e mel / bondade da que é boa de verdade não me engano", pelos dias infintos em que não pude sair do buraco. "Não pago é lei / pelo bom que herdei / mas é isto só meu bem / que eu vou fazer enquanto sei / por ti e para mais ninguém".

ao Paulo, pela imensa amizade e dedicação, pelo raríssimo dom da escuta.

ao Tópê, pelos pensemos-em-conjunto, pepitas de ouro no meio de toda a lama.

a todos os que me mantiveram à tona neste ano em que voguei para longe da vida, amigos e amigas, mas sobretudo ao Pai, à Mãe e à Mana.

e ainda à Catarina e ao Ricardo, por provarem verdadeira a mais alta dádiva.

Abraço-vos

VOGAR: EM TODAS AS LÍNGUAS SABER SAUDAR A MORTE
TO ROVE: KNOWING HOW TO GREET DEATH IN EVERY TONGUE

André Tavares Marçal

PALAVRAS CHAVE: poesia, Manuel de Castro, busca, sentido, morte

KEY-WORDS: poetry, Manuel de Castro, search, meaning, death

Esta dissertação visa aproximar-se do território inexplorado que é a poesia de Manuel de Castro, reunida no volume *Bonsoir, Madame* e editada em 2013 pela Língua Morta/Alexandria. Para lá chegar, parte do pensamento de Maurice Blanchot em *L'espace littéraire*, onde são problematizados, entre outros, os conceitos de *obra* e de *leitura*. Deste modo, e procurando ter em conta o carácter da obra poética como afirmação impessoal e anónima (Blanchot), este trabalho aproxima da obra castriana outras vozes – como as de Antero de Quental, Camilo Pessanha, René Daumal e Herberto Helder – que a iluminam através do princípio da afinidade, conforme teorizado por Maria Filomena Molder. Assim, traça um itinerário que se concentra na leitura dos dois livros do poeta (*Paralelo W* e *A estrela rutilante*) e ensaia uma hipótese final – a aprendizagem e o trabalho da morte –, acentuada pelos escritos não publicados em vida e pelos dispersos (*Chuva no Dia de Finados* e *Hiperacusia*).

This dissertation aims to approach the unexplored territory of Manuel de Castro's poetry which was published in 2013, by Língua Morta/Alexandria, in a volume called *Bonsoir, Madame*. To get there it starts by addressing the thinking of Maurice Blanchot, specially the concepts of *work* and *reading*. This way, and at the same time, baring in mind the poetic work as an impersonal and anonymous affirmation, it hopes to enlighten Manuel de Castro's work by approaching it to the voices of other poets – such as Antero de Quental, Camilo Pessanha, René Daumal and Herberto Helder – following the principle of affinity as it is proposed by Maria Filomena Molder. This text's itinerary focuses on the two books published by the poet during his lifetime (*Paralelo W* and *A estrela rutilante*) and aims at a final hypothesis – the learning and the work of death – through the reading of his previously unpublished texts and collected poems (*Chuva no Dia de Finados* and *Hiperacusia*).

“os livros abrem-se e fecham-se no ar e pesam”

Manuel de Castro

“Nem de outra forma seríamos capazes de juntar tantas palavras ao longo de tantos dias e saber continuar a juntá-las depois da separação das noites.”

Eduardo Prado Coelho

Índice

I

1.1. Preâmbulo e princípio.....	1
1.2. Acordar no pleno dia da leitura.....	6
1.3. Alvo e Aviso.....	12
1.4. Ler com lastro de leitura.....	14
1.5. Ainda algumas notas necessárias.....	18

II

2.1. Um sentido de navegação: que remo?, que rumo?.....	27
2.2. Um ponto de vista panorâmico do espaço navegado.....	39
2.3. Os astros obsidiantes que asseguram a paisagem.....	51

III

3.1. Encontrar a dignidade na lama.....	62
3.2. As outras faces, as línguas.....	76

IV

4. Saber saudar a morte.....	91
Bibliografia.....	98

Nota

Todos os excertos citados de *L'espace littéraire*, de Maurice Blanchot, e de *L'expérience intérieure*, de Georges Bataille, foram traduzidos por mim. Tomei esta opção porque que não existem traduções portuguesas e porque o trabalho que aqui desenvolvi parte, em grande medida, de uma relação profunda com as propostas de pensamento desses dois livros.

1.1. Preâmbulo e princípio

Por demasiado tempo esteve votada à bonança a vela um dia tecida e içada pelo poeta Manuel de Castro, arredada a um canto onde os ventos convocados para fazer avançar a embarcação do mundo insistiam em não soprar, impedindo-a de se espargir. E esta é uma vela capaz de se ocupar da propulsão mas que também quer ser acesso ao próprio sentido da navegação, capaz de influir sobre o rumo a que estamos atidos. Irascível que é o avanço, o mais grave ainda é que torne indistinta a sensação da possibilidade da perda – como tudo segue independentemente do tempo em que esta obra esteve confinada ao silêncio dos tempos e continuaria seguindo se não ressurgisse. Em tão pouco isto nos faz acautelar a nossa presença e acordar o olhar. De tão parca que é a nossa atenção, cairemos em cinzas. Mas é inescusável – perante a existência da poesia – essa força que move, que faz com que os escritos ressurgam e sejam lidos e exijam de nós a sua vida; pois que apenas essa vontade assegura o nosso sumo comprometimento com a busca. É dentro deste movimento que resiste a matéria poética, à medida do que lhe infligem as mãos dos homens.

O percurso deste poeta, à margem dos seus contributos para revistas (como a *Pirâmide*, a *Grifo* ou o *&etc*) e para a imprensa (*Diário de Lisboa*, *Diário Ilustrado* e *União*), resume-se à publicação de dois livros em edição de autor – *Paralelo W* (1958) e *Estrela Rutilante* (1960) –, ambos desaparecidos por razões completamente distintas: a maioria dos exemplares do primeiro não chegou a sair da tipografia senão em 1969 e o segundo esgotou inesperadamente (de acordo com o testemunho de Luiz Pacheco no texto “Os poetas sonegados” (PACHECO: 1972, p.155). Por demasiado tempo nos esteve vedada a chance de os poemas de Manuel de Castro tomarem corpo em nós. Soterradas que estavam as duas obras, foram necessárias várias décadas até que esta voz voltasse a poder ressoar para reclamar e retomar a propagação dos seus ecos. Ela fulgura hoje graças a *Bonsoir, Madame* (Língua Morta/Alexandria, 2013), que reúne os dois livros publicados em vida, um outro livro deixado inacabado – *Chuva no Dia de Finados* – e ainda um volume de poemas dispersos – *Hiperacusia*.

Na realidade, além deste livro suprir duas faltas, vem reunir, de acordo com um princípio agregador (e necessariamente ambicioso), aquilo a que convencionámos chamar uma obra poética. Este objecto, como garante material da obra de Manuel de Castro, pode iludir-nos com a sua aparência de totalidade resgatada, pode aparecer-nos

como resolvida ou concretizada, posta no mundo; mas cabe-nos a nós superar essa sua dissimulação, cumpri-la na leitura:

O escritor escreve um livro, mas o livro não é ainda a obra, a obra só passa a ser obra quando se pronuncia por si mesma, na violência de um começo que lhe é próprio, na palavra ser, evento que se cumpre quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT: 1955, p.15)¹

Eis-nos hoje finalmente capazes de testemunhar esta intimidade, uma vez ultrapassada a razão material que ditou tão longo eclipse. E se é verdade que, independentemente do seu acabamento ou não-acabamento, a obra não pode aspirar a outra condição que não essa que é a sua – de “ser” –, e que não admite nada para além da sua solidão essencial, como no-lo disse Maurice Blanchot, então é do lugar de uma intimidade com ela que partiremos. Esta dissertação visa constituir-se como movimento de aproximação a este *corpus* e tentará, ao mesmo tempo, ocupar-se do seu próprio percurso rumo ao encontro a que aspira mas que é impossível alcançar. Assim, começaremos por dar forma a esta possibilidade de leitura, por averiguar quais as suas ambições e delinear limites a partir da conceptualização blanchotiana da obra e do acto de leitura. De seguida, avançaremos o princípio da *afinidade* como critério de aproximação dos vários textos que vêm alumando o caminho traçado na senda desta poesia.

No primeiro capítulo de *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot inicia a problematização de uma série de conceitos que são estruturantes e que orientam necessariamente qualquer tentativa de produção de discurso sobre Literatura – *obra*, *livro* e *escritor*. A sua reflexão, guiada pela preocupação de colocar a *obra* num plano outro, constrói-se como um processo de decantação que retém as propriedades decorrentes do uso coloquial destes termos. Neste sentido, importa salientar a dimensão da distinção levada a cabo entre os dois primeiros:

A *obra*, em lugar de apontar para aquilo que poderíamos commumente designar como a série de livros/títulos com diferentes graus de relevância que constituem um percurso literário, eleva-se até um estatuto etéreo, uma constelação de significados que se estabelece como projecção a partir daquele que a escreve mas que o exclui mantendo

¹ Doravante, durante a primeira parte (I) dessa dissertação, sempre que citarmos o livro *L'espace littéraire*, constará apenas entre parêntesis o número da página.

um regime próprio a que Blanchot chama “a solidão da obra” (p. 13-15). A instauração deste regime segundo o qual a obra “é” e nada mais, sem dever nem reclamar nada ao mundo, baseia-se no movimento de afirmação que ela própria funda ao existir. Este estatuto da obra existe mesmo antes de o leitor cruzar o seu limiar, guiado pela vontade de aceder a essa paisagem pura onde o sentido se rege segundo as leis próprias e íntimas do texto. Uma vez aqui chegados, podemos compreender o enunciado blanchotiano da obra como “afirmação impessoal e anónima” (p. 16). É este o estatuto que guiará a nossa reflexão sobre a poesia de Manuel de Castro e a que voltaremos para clarificar as condições em que é possível avançar uma leitura.

O *livro*, por sua vez, é relegado para a sua materialidade situacional, como suporte físico da *obra* no mundo; ele não é a obra, está mais perto de ser apenas despojos do esforço da sua projecção gorada. Por outras palavras, a obra, como resultado da necessidade e vontade de criação de uma paisagem-outra, é esse universo cuja determinação (o seu fazê-la existir) apenas se pode tecer alguns planos abaixo – na realidade do livro – e onde fica sempre aquém, sem espaço para realização ou cumprimento, visto que as possibilidades e significações que lança não alcançam ainda o âmbito pleno do seu fulgor, da sua potência. Daí que Blanchot quase arrede o livro ao chamar-lhe “aglomerado mudo de palavras estéreis, aquilo que há de mais insignificante no mundo” (p. 16).

É à luz de tudo isto que a tarefa do *escritor* vai sendo deslindada e inquirida em função daquilo que o ser pode a braços com a inevitabilidade da escrita, à luz de algumas tensões essenciais que resultam desta inevitabilidade. O mapear do conceito *espaço literário* é feito em torno do movimento sempre solitário que é escrever e do que ele cria, do que dele é gerado. É por isso que esta tentativa, através de um processo minucioso de focagem, acaba por resultar num afastamento daquilo a que Blanchot associa ao “trabalho do mundo”, na medida em que isso se encontra ainda fora do âmbito da solidão desta tarefa. Daqui podemos depreender que tem de ser tomado em conta um distanciamento primeiro entre *escrita/leitura* e *mundo* sem que isso signifique esquecer aquilo que a obra vem no fim de contas a ser entre nós (e que nos permite também pensar esse entre-nós). Partimos, no entanto, para a compreensão da circunstância do escritor ainda à margem de tudo isto.

Sob esta perspectiva, aquele que escreve está colocado numa posição de impotência decisiva perante o trabalho. Por um lado, o escritor encontra-se irremediavelmente separado da sua obra, expulso por ela, impossibilitado de a ler

segundo o princípio do *Noli me legere* que ela lhe impõe – isto significa que ele até pode julgar olhá-la, mas nunca dela será íntimo –, ficando como que na presença de um segredo coberto por um véu que não pode cair. Por outro lado, é através do gesto da decisão da escrita que a obra tem um começo efectivo, que se torna “o fechamento do começo” – gesto esse que a inaugura de um modo irremediável e que se tece em função de *algo que nele reside* sem nunca dar lugar a uma consumação que venha a ser efectiva. Neste sentido, a obra recusa reportar-se a qualquer discurso que não confirme a sua condição interminável. A leitura dos seus textos não pode fornecer, assim, a um escritor, aquilo que nela poderia procurar: uma aferição de coordenadas, um ponto de situação rumo a outro ponto que se quereria final. Isto faz com que ele esbarre na solidão da obra e com que não possa senão render-se à “indecisão do recomeço”, que constitui então o “trabalho ilusório” a que aquele que escreve parece estar condenado de cada vez que a mão leva avante o escrever. (p. 18-19)

Através desta compreensão da relação do escritor com a obra somos levados ao gesto decisivo, a esse *algo que nele reside*, à matéria em devir que é a escrita. Seguindo as notas deixadas por Kafka nos seus diários, Blanchot procura explicitar o carácter e a força da instância da escrita de modo a realçar a impessoalidade que lhe é própria e que a leva a ser um exercício de linguagem que excede as circunstâncias e as exigências de uma presença efectiva no mundo. Dentro do mundo criado pela obra, aquele que escreve é destituído daquilo a que poderíamos chamar a identidade da sua enunciação; isto é, ele anula-se em prol da liberdade absoluta de que disporá nesse espaço literário, que também é o de toda a criação artística. A isto está associado o salto de alteridade implicado neste distanciamento e que constitui a característica principal da relação com a escrita: o silenciar do *eu* e o incorporar do *ele* anónimo passa a ser a prova decisiva da passagem da fronteira derradeira (p. 21). O cruzar deste limiar essencial, a fundação que é essa alteridade, com o abandono da primeira pessoa de um ponto de vista ontológico, significa, quanto à escrita, uma renúncia capital, e, ao mesmo tempo, uma cedência de autoridade, uma aquiescência de liberdade às palavras e ao texto. Não se trata aqui de uma mudança que funcione ao nível da enunciação ou que contribua para a eficácia de um certo tipo de dispositivo formal que sustentaria a obra. Trata-se, sim, de atingir o que está para lá desta realização segundo a qual pode aquele que escreve estar ciente do estatuto impessoal da matéria que cria, na medida em que ela assenta nessa abnegação que elimina os constrangimentos de quaisquer circunstâncias pessoais ou privadas. E ela cria-se, como já vimos, segundo a forma da afirmação que *é*, que se vai tornando *si-*

mesma, ao errar no entorno da sua essência sem centro segundo leis próprias. Leis essas que se furtam à aceitação das exigências do mundo que reclamam das palavras o seu carácter de “signos, valores, poder de verdade” (p. 18). Daí que escrever seja sempre “retirar a linguagem do curso do mundo” (p. 21).

Tendo em conta esta posição, estamos mais aptos a compreender em que consiste o trabalho do escritor. É em função de tudo isto que Blanchot situa a escrita à margem de um mundo onde a linguagem tende a assumir um carácter utilitário e a responder a uma exigência pragmática – através do acto de comunicação, da forma da mensagem –, onde é mero invólucro da informação, estrutura que se pretende eficaz, capaz de construir verdade ou de ser instrumento de poder. Mas nessa margem onde vive a linguagem criadora da obra o mundo não pode senão calar-se – aquele que escreve (ou a sua interioridade já deslocada de uma identidade própria) só pode residir nesse lugar-infinito onde a palavra *fica a ser*. Esse infinito corresponde ao rumor que toma a força do “interminável, [do] incessante” (p. 20). Gera-se, na verdade, uma situação de pertença a esse lugar que dita que a única decisão possível passe pela descoberta e o uso de uma força de silêncio:

Escrever é fazer-se o eco daquilo que não pode nunca parar de falar – e, por causa disso, para me tornar nesse eco, tenho, de uma certa maneira, que impor-lhe o silêncio. Trago a essa palavra incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrompida, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, abrindo-se, se torna imagem, imaginário, profundidade falante, indistinta plenitude daquilo que é vazio. (p. 21-22)

A escrita é, no fundo, um trabalho de relação com esse rumor incessante de que nos fala Blanchot e que institui por si só fidelidade e submissão. Aquele que escreve termina subordinado da afirmação que origina pois nela se quebra o acordo tácito da comunicação que tem origem numa interpelação – daí que esta afirmação nunca comunique algo, nem tenha propriamente conteúdo: ela é apenas o dizer-se do ser na sua máxima despersonalização, na sua condição de ninguém. Para dar origem à obra, isto é, tornar-se capaz de ecoar esse fundo infundo, o escritor tem de descobrir a autoridade de uma mediação silenciosa que possibilitará a criação de um imaginário. É enquanto relação profunda com a torrente desse interminável que vamos abordar a poesia de Manuel de Castro.

1.2. Acordar no pleno dia da leitura

Pensar a leitura como o propõe Maurice Blanchot implica, antes de mais, perseguir a adesão a esse movimento que ela gera e que nos exclui do curso do mundo, inaugurando uma atemporalidade onde a obra se funda, desvelando sob os nossos olhos um íntimo tecido de sentidos. Na primeira parte do capítulo “A obra de arte e a comunicação”, um dos pontos de partida é precisamente a defesa de uma leveza característica desta adesão, partindo do princípio de que a capacidade da leitura está isenta da posse de um dom natural. Este dom, que se adquire ao estabelecer uma relação com artes como a música ou a pintura, valoriza o património intelectual do “já ouvido” / “já visto”, constitui-se como “chave” para seguir caminho, abrir portas dentro do gosto a fim de transformar o apreciador num músico ou num pintor (p. 251). Por oposição, a leitura é um movimento que não exige àquele que a ela se entrega um contacto com algo exterior à própria realidade da obra; antes exige que saiba deixar-se desaparecer nela, que aceite a perda da sua consistência ontológica em virtude do texto. Nesse sentido, tanto autor como leitor são absolutamente não-dotados, qualquer sensação de dom se transforma imediatamente no seu oposto, no desapossamento desse mesmo dom, na evidência da sua impotência – pois a todo o dom anteriormente recebido e incorporado a leitura exige o olvido, o seu desaprender. Assim, na leitura empenhamos mais ignorância do que saber, ou, nas palavras de Blanchot, a leitura “exige um saber que investe uma imensa ignorância” (p. 252).

Só através desta ignorância, da capacidade de entrar no texto esvaziados de nós, sabendo aderir ao nada do lugar do nosso tudo, podemos aceitar a transposição do limiar, ouvir o SIM que confirma a necessidade do esquecimento de nós mesmos que o texto pede – e, perante esse apelo, ceder à sua vontade, garantir as asas à leitura. É da aceitação incondicional deste apelo que Blanchot fala quando projecta esse SIM que, ao ressoar dentro do legente, confirma a adesão ao texto (p. 258). Insistimos em explicitar os pontos através dos quais se firma este movimento de adesão e entrega, uma vez que só à sua luz poderemos pensar as consequências que esse movimento dita para o acto da leitura. Ao retomar a comparação entre o estatuto da obra plástica e o da obra literária e aprofundá-la ao considerar a redescoberta, o ressurgimento de um objecto artístico que o mundo teve silenciado, Blanchot continua a distinguir as diferenças essenciais que nos aproximam desse modo de relação que é a leitura: uma estátua desenterrada parece-nos, na verdade, desterrada (“arrancada do seu lugar”) porquanto escusa o nosso olhar e

nos faz sentir a mais; o livro, por seu turno, uma vez devolvido ao mundo, onde foi manuscrito perdido ou livro exumado, renasce com a leitura: “Ler seria então, não um escrever de novo o livro, mas um fazer com que o livro se escreva ou *seja*² escrito [...]” (p. 253-254). Nesse caso, não-lido é não-escrito: texto como incerto nascituro – se não for aberta a sua redoma de treva ficará nesse nenhures, pronto para o silêncio e a cinza.

Exumar um livro. A expressão blanchotiana faz-nos repensar a situação com que nos deparamos quando este *corpus* poético se nos propõe. Se é verdade que *Paralelo W e Estrela Rutilante* são livros exumados, que os dispersos são uma miríade cuja leitura só é possível depois de delicadas escavações bibliográficas que revolvem lenta e atentamente a terra dos textos (um solo de mistura pura, contaminado, contaminante, infinitamente composto, imensos os níveis, indestrinçáveis as camadas...); então este gesto de reunião, esta edição salvífica, compõe aquela espécie de livro a que se chama obra poética (ou a já quase ilegível para lá deste ponto: poesia completa), cuja circunstância material e editorial pode, para alguns, resolver uma linha por preencher num capítulo da História, mas que irá, certamente, noutros, despertar o imenso SIM que, a cada leitura, a continua conduzindo ao espaço onde as obras existem – algures no coração da nossa fragilidade. Porque mesmo reunida a obra não há obra reunida – e agora sim, perante esta capa roxa de morte, estamos ainda mais em falta: “(...) um só livro em perigo causa uma perigosa brecha na biblioteca universal.” (p. 257).

Regressando cientes disto podemos estar mais próximos de acordar no pleno dia da leitura. Quando, afastados de toda e qualquer circunstância, dissolvidos, o livro nos é todo revelação e abertura, fazendo com que tudo nele se reúna e pouco depois se perca diante dos nossos olhos, testemunhas da sua desapareição, do seu regresso ao nada que é, na verdade, a sua libertação. Aí teremos sido o leitor de que nos fala Blanchot:

O leitor é sempre fundamentalmente anónimo, ele é um leitor qualquer, único mas transparente. Não juntando o seu nome ao livro [...], apagando antes todo o nome através sua presença sem nome, desse olhar modesto, passivo, intercambiável e insignificante, que inflige essa pressão ligeira debaixo da qual o livro aparece escrito ao arpejo de tudo e de todos (p. 254-255)

Aí a leitura será esse movimento capaz de desvelar lentamente um universo no sopro das linhas. Não raras vezes vemos Blanchot metaforizar esta leveza recorrendo ao

² Itálico do autor

imaginário da natureza: sejam mar e vento a polir a paisagem ou a sombra das coisas todas espalhando-se à medida do sol, embora na verdade seguindo a rotação do chão que as tem. E através dessas imagens chegamos mais próximo desse movimento tão abarcador quanto supérfluo. A leitura que só pode ser sempre a única, a primeira, a crucial, a que fará a obra aparecer da sua dissimulação (de que é evidência a realidade material do livro), é então “liberdade sem trabalho” (p. 258).

Na segunda parte do capítulo que vimos lendo, Blanchot faz um trabalho de reunião e focagem: aborda a questão da comunicação, ao pensar a existência da obra na comunidade de todos os leitores, mas partindo sempre do próprio acto da leitura, da intimidade que ela gera, desse fulgor só dela que *fará* a obra e determinará a sua comunicabilidade. A leitura é o momento-chave que lança a obra para esse espaço onde ela se origina e pode ter lugar, aquele que cria um laço de abertura entre o leitor que sedia a afirmação da obra ao mesmo tempo que é cedência de si próprio, abnegação, anonimato, e a obra que, por seu turno, se cumpre, nasce estrela dessa nebulosa dos textos escritos para aparecer ao leitor. Assim, em vez de ser processo através do qual se obtém comunicação da obra, ler é “*fazer* com que a obra se comunique” (p. 254). A metáfora estelar entra em linha de conta com o reino dentro do qual se move o imaginário blanchotiano. É verdade que a astrofísica nos mostra hoje mais claramente aquilo que se passa em eventos ordenadores de escala maior, primos do nosso vento e das marés carcomendo devagar a terra. A obra pode, por isso, corresponder ao nascimento de uma estrela no universo dos textos se a leitura agir como a força da gravidade age, aproximando e fundindo partículas afins que pairam nessa nuvem molecular. As partículas, essas, já vêm vogando indefinidamente nesse espaço, como restos de outras estrelas (outras obras idas), e partilham essa condição dúplice que faz delas inertes mas activas em potência. Ler é o movimento íntimo e abarcador que faz com que a obra tenha origem ao aproximar essa matéria poética para lhe dar fundo e forma. Seria importante continuar a inquirir a natureza destas partículas e as suas propriedades – o que serão ao certo esses restos das obras que outrora fulguraram?

É no acto da leitura, como espessura de realidade-outra tornada presente, que a obra é ela mesma comunicação que se gera perante o poder da leitura (que é essa leveza, intimidade fruto de um desejo inocente, conseguida à custa de abandono, abdicação de si, responsabilidade, decisão, paixão) e a impossibilidade do acto da escrita (que é relação com o interminável, o incessante, trabalho inacabável, retalho de símbolos a

partir de um desejo simples que só pode resistir na condição de ser tornado inarredável). Blanchot enumera as tensões que daqui desdobram – listemo-las num outro arranjo³:

Do lado da leitura:	Do lado da escrita:
“A exigência de ler	A exigência de escrever
A mesura da obra que a torna poder	A sua desmesura que tende para a impossibilidade
A forma com que a apreendemos	O plano limitado em que ela se recusa
O seu começo como decisão	A indecisão do seu recomeço” (p. 263)

Estas tensões permitem-nos olhar o acto da leitura como essa intimidade que só pode existir em situação de combate, uma vez que é nele que se reúnem todas estas valências de atrito. O aparente antagonismo presente na tensão principal volve afinal a própria força da comunicação da obra que vive precisamente graças a esses dois movimentos que a *fazem* – a escrita e a leitura. Este jogo contínuo, que sustém o universo do texto, parte então destas duas forças que tomam a “forma personificada do leitor e do autor” (p. 264). Blanchot aproxima-nos das consequências desta tensão primeira que está presente desde a origem da obra na medida em que já na escrita se enseja um leitor futuro naquilo que é a decisão do começo da obra. Isto é, no momento em que ela está a ser escrita, já contém em si “a parte do leitor” – “poder ou possibilidade de ler”. Na verdade, é a exigência do trabalho da escrita como resistência contra a impossibilidade de escrever, associado à leveza e à inocência de uma leitura que já está presente mesmo quando ainda não teve lugar, aquilo que vai ser o garante da obra no mundo, essa “impossibilidade que se afirma como poder” (p. 265)

Estamos já em posição de compreender algumas das consequências do pleno dia com que tentaremos partir para a nossa leitura. De facto, elas assentam nesta tensão primeira que assume as tais instâncias personificadas do autor e do leitor mas também na compreensão da leitura como momento de fecundação da obra, capaz de assegurar o seu devir. Para isso, é essencial que a leitura seja realização de um vazio, com todo o horror que isso implica (p. 268). A duplicidade de sentido desta expressão ajuda-nos a clarificar o movimento: a leitura tem não só de navegar na obra ciente de que há um espaço impossível de preencher que a separa de tudo o resto, como tem também de ser, ela própria, movimento que esvazia a obra de autor e de qualquer vestígio de mundo.

³ O alinhamento do texto é propositado para que se mantenha a horizontalidade da leitura da citação e para que possa, ao mesmo tempo, ser consultado como lista em que os reinos estão divididos

Esta duplicidade está ligada, por um lado, à condição inacabável da obra a cada momento da escrita e, por outro, à leitura como momento decisivo do cumprimento desse vazio, dessa distância, que é, na verdade, o garante da *liberdade violenta* da obra: “[...] a leitura nasce no momento em que a distância da obra, a despeito dela própria, muda de signo e deixa de indicar o seu inacabamento, para indicar o seu cumprimento [...]” (p. 267).

Pensando o devir da obra como ele é observado por Blanchot, apercebemo-nos da relação oximórica que subjaz a todo este funcionamento e que corresponde à criação de uma intimidade distante – a consequência principal do acordar no pleno dia. Tudo o que viemos lendo (uma teoria da obra e uma teoria da leitura) conflui neste ponto preciso. Com efeito, é nesta distância que, segundo Blanchot, reside a justa medida de intimidade entre a obra e o leitor (p. 270). A leitura, enquanto garante à obra esse vazio, é também o processo através do qual o leitor lhe reconhece um espaço que não implica a sua presença enquanto ser único, individual e identificável. Daí que seja um movimento associado à mais alta inocência, pleno de desejo e paixão (p. 270), que nos transporta sempre para o reino da experiência da obra, onde o texto não é senão evidência do que está para lá dele; não das circunstâncias ligadas à criação, mas sim de todos os seus traços que apontam para esse vazio que a leitura desvela e sustém – a própria intimidade da obra comunicando-se, mostrando o conflito que dá lugar à sua origem obscura (p. 271).

Interessa-nos, antes de mais, considerar as implicações desta distância íntima para aquilo que virá a ser a nossa leitura da obra poética de Manuel de Castro. Para isso, seria importante começar por ressaltar que vimos inquirindo aquilo a que Blanchot chama *leitura autêntica* e que se distingue, evidentemente, tanto da leitura vulgar (aquela que diz respeito aos textos que não são objectos artísticos mas sim produtos culturais⁴), como da leitura crítica (aquela que vem corromper a leitura autêntica, movimento em que incorreremos ao longo desta dissertação). Procuraremos, por último, compreender em que medida pode uma leitura autêntica constituir a fonte de intimidade com a obra a que a leitura crítica virá beber a todo o momento, durante o seu processo, para se sedimentar como distância. Além disso, gostaríamos também de nos aproximar da dimensão dessa corrupção implicada na passagem do estado da releitura (ainda autêntica?) com vista a uma leitura (crítica) que já é também escrita. Esta mudança

⁴ Sobre os perigos da rápida expansão e das consequências deste tipo de leitura/literatura cf. Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa: Língua Morta, 2017.

fulcral no modo de relação com a obra levanta problemas importantes no que toca à propagação da sua vida a partir do momento em que a leitura crítica aparece como decisão e nos aproxima dos terrores da escrita. Há que notar que dar este passo é reforçar a conjugação dos contrários do princípio da intimidade distante, uma vez que a intimidade conseguida na primeira leitura (isenta de qualquer intenção crítica) passa a ser sucessivamente revista à medida que a distância se constrói com releitura (ou seja, com proximidade). Deste modo, poderemos ficar tanto mais longe quanto nos conseguirmos aproximar. Uma aproximação que contemple a todo o momento o retorno como prova decisiva do seu conseguimento. Um trabalho de aproximação a um *corpus* que se nos torna tanto mais estrangeiro quanto mais o conseguirmos acolher em nós, um trabalho de relação na diferença.

Assim, se por um lado, como nos ensina Blanchot, a leitura autêntica é esse primeiro movimento ideal mas supérfluo, capaz de activar os textos, de fazer com que assumam a plenitude da propagação dos seus ecos, a leitura crítica corresponde, por sua vez, ao perigo essencial de a obra tomar um lugar no mundo às mãos daquele que a lê e à revelia do vazio que ela própria é, da sua génese sucessiva e imparável que faz com que ela se furte a uma presença neste mundo que lhe exige a comunicação de qualquer coisa e a sua realização histórica. Este movimento é-nos apresentado n’*O espaço literário* como uma consequência de certo modo expectável, isto é, prevista e proporcionada pelo próprio carácter da obra, mas sem que isso nunca se confunda com ela ou com o movimento da leitura autêntica. A obra não impede o trabalho do mundo, não faz parte dos desígnios da sua existência impedi-lo – antes mantém sempre de si para si esse vazio que lhe virá sempre permitir tomar uma nova forma, um novo acabamento, jamais cedendo a fixar-se mesmo quando uma leitura crítica efectivamente o faz (p. 273-274).

Por tudo isto talvez seja mais fácil compreender de que modo também esta transformação – pela qual passa a obra e que prolonga a sua existência como uma oscilação entre aparição e desapareção – faz parte da sua trama de infinito, da sua origem oculta com a qual importa estabelecer uma relação consciente dessa irremediável distância íntima entre sujeito legente e obra lida. Nesta relação, a formação de uma unidade pela fusão é impraticável e as duas instâncias não estão justapostas linearmente – é outro o peso, outra a conta e a medida –, daí que não possamos cair na ilusão da possibilidade de construir um diálogo. Poder então aprender aqui a importância, a inevitabilidade da nossa dissolução.

1.3. Alvo e Aviso

Este trabalho de relação parte do seu porto com a noção de leitura híbrida sugerida pelo oxímoro blanchotiano que vimos explorando. Se, por um lado, ela é motivada pelo primeiro contacto com a obra, pela valorização da leitura autêntica como intuição valiosa e impulso estruturante da intimidade possível com dada obra, por outro, assume alguns dos movimentos em que necessariamente incorre a leitura crítica, a saber: o lançamento de sentidos, frutos de releitura e distância (a que a obra tratará de se furtar); a preocupação com um contexto que, sem declarar a obra produto das suas circunstâncias, possa servir para aprofundar detalhes de alguma referência mais explícita; ou até a sua inevitável inscrição na realidade histórica do mundo da cultura.

Deste modo, esperamos aproximar-nos daquilo que Paul de Man define, a partir do pensamento de Maurice Blanchot, como sendo o “acto de leitura nos termos da obra” (DE MAN: 1999, p. 92). O trabalho de relação a que nos propomos tem de viver de uma abertura a um contágio contínuo da poética castriana a que só podemos aspirar partindo cientes de tudo o que se joga na leitura autêntica da obra como *afirmação impessoal e anónima, liberdade violenta*. Este princípio tem sido o caminho para a dissolução que procuramos, um apagamento identitário do sujeito legente durante a leitura em favor da obra como acontecimento. “Desta maneira, uma linguagem interpretativa tem origem no contacto com a obra. Só na medida em que a leitura se limita a “escutar” a obra é que se pode *tornar* um acto de compreensão interpretativa.” (DE MAN: 1999, p. 93).

Cioran, o irascível, renegaria num piscar de olhos os termos em que Paul de Man veio a reforçar a pertinência de uma hermenêutica guiada pelas concepções blanchotianas (a relação autor-obra-leitor, a escrita/leitura, e a crítica). A coincidência com Blanchot quanto à distância entre leitura autêntica e leitura crítica só serve para acentuar a dimensão falível de qualquer gesto interpretativo, a sua dimensão castradora das obras. Lemo-lo, nos seus *Cadernos*, cobrindo de desprezo o impulso de escrever textos sobre outros textos, acusando quem cede a esse desperdício de verve (a imagem do suor sobre o suor alheio!). Desconsiderar amplamente este tipo de relação significa também habitar quase exclusivamente no reino da leitura autêntica, nesse pólo onde só tem lugar uma leitura a cada vez única e primeira – como se depois de o mundo ser silenciado pela obra, o sujeito, uma vez regressado, só pudesse ser fiel a esse imenso silêncio onde nem o mais incontido suspiro tem lugar. Mas também nesses cadernos vemos que não pode ser inteiramente assim todo o tempo: até no deserto do maior

cepticismo aparecem miragens inelutáveis – ao longo desses escritos, Cioran deixa-nos vestígios do (seu) pleno dia da leitura sob a forma de curtas confissões sobre livros e obras, apontamentos incontidos de experiência de leitura, citações brevemente comentadas... Podemos entrever o que o leva a prescrever uma crítica que seja compreensão do texto, domínio e rememoração da obra entregues com o princípio orientador da clareza (CIORAN: 1997, p. 544). E podemos também, a partir daqui, intuir a importância dessa precaução que leva a que uma linguagem interpretativa nunca se desenvolva no sentido de sobreposição e muito menos de superação da obra de que se ocupa. À luz destas prescrições, não podemos deixar de notar a polaridade entre as suas propostas de uma metodologia paliativa para essa crítica moribunda e o veneno que lhe segue propinando ao longo de anos de existência escrevente. Será, no entanto, crucial mantermos sempre por perto a reserva absoluta deste pensador (para que aqui nos pese da maneira certa):

Analisar é desfazer; conhecer, aprofundar, ir aos elementos, é entregar-se a uma obra de destruição. É aquilo que faz, por vezes, o filósofo e quase sempre o crítico. Todo o conhecimento é um atentado à integridade do espírito.⁵ (CIORAN: 1997, p. 781)

Estranho e forçoso passo este, o prelúdio ao próprio acto da leitura também ele fruto da inevitabilidade que a ela nos guia. Ele também significa preparação desse estado de rememoração contínua de que nos fala Cioran – um acolhimento da obra nos dias, uma atenção às fendas no real de onde ela se esvai – como ponto de partida para uma linguagem que se desdobre da própria obra, que por ela seja pedida.

⁵ Tradução nossa.

1.4. Ler com lastro de leitura

Se a leitura autêntica dá lugar a esse acontecimento único a cada vez que é a obra, então algo se jogará no interior de quem envida essa disponibilidade entre responsabilidade e risco. No leitor tece-se o manto de retalhos suspenso entre memória e esquecimento, urdido de versos, vozes, imagens sonantes, cenas, enredos, testemunhos. E se tudo está em jogo a cada leitura, então o mesmo manto, em devir, não cessa de ser tecido. Mas aqui há mais do que o trabalho de uma Penélope (tecer e destecer contra o esquecimento); há sucessivos acrescentos livres, encurtamentos inesperados, e por cima deles remendos, camadas... É nesse tecer que é, ao mesmo tempo, navegação da matéria tecida, que importa notar os filamentos que se unem desde longe, as ligações que são fortificadas e florescem à medida que a matéria se estende e agrega. A releitura de uma obra em particular, como resposta a um chamamento, pela inevitabilidade da sua decisão, é um trabalho que dá acesso a uma dimensão acrescida deste processo. Através dela se empreende um mapeamento minucioso e obsessivo que é também realização (efectivação/apercebimento) dessa matéria e que resulta numa atenção acrescida aos seus íntimos filamentos e a pontos de contacto essenciais. Assim, é na releitura, como processo de acolhimento/habitação, que estes pontos de contacto mais se acendem.

Esta dissertação visa também explorar esse impulso e participar da construção de um apercebimento do lastro de leitura. É através da observação das forças abarcadoras que o constroem que entramos no reino da afinidade (como Molder o concebe em *Símbolo, Analogia e Afinidade*, partindo de Walter Benjamin). Assim, com um trabalho de releitura, os pontos de contacto e as ligações essenciais que podem ser surpreendidas neste *manto-lastro* acendem-se da sua pertinência. Pensar a afinidade a partir da teorização de Molder implica embarcar na sua sequência de distinções conceptuais e aproximações (colagens de conceitos) que têm como objectivo clarificar aquilo que nela se joga. Esta compreensão passa, primeiramente, pela observação do funcionamento da metáfora poética, daquilo que nela visa a formação de um todo (a partir das leituras de Aristóteles). Com efeito, a integridade e eficácia da metáfora poética estão dependentes da força da descoberta de afinidades. É claro que nem todas as metáforas (mesmo aquelas que aspiram a um funcionamento poético) partem dessa força para conquistar o seu fulgor. A diferença essencial entre uma metáfora assente em analogias funcionais (fruto de um processo que procura surpreender semelhanças entre os objectos para dar imagem de uma dada realidade) e uma metáfora poética reside no facto de a formação

do todo desta última estar dependente de um acolhimento ontológico (não em termos identitários) para dar lugar ao seu fulgor poético. Afastamo-nos assim do elencar de semelhanças que o trabalho da analogia leva a cabo, do seu funcionamento estritamente racional. Desta maneira, podemos compreender que a afinidade não pode resultar de uma operação lógica mas apenas ser “reconhecida pelo sentimento” – ela tem lugar nesse reino íntimo onde a linguagem esbarra sempre naquela que é a sua insuficiência fundamental e é por isso que é “inexprimível discursivamente” (MOLDER: 2009, p. 33). No seguimento do esforço de distinguir entre analogia e afinidade vemos clarificado pela negativa o *isso* de que a afinidade provém: “(nem intuição, nem raciocínio), o seu assento é puramente sentimental” (MOLDER: 2009, p. 36). Interessante como ao longo deste caminho – que tem em vista uma distinção – Maria Filomena Molder acaba por surpreender uma das forças da expressão poética que está em sintonia com a concepção blanchotiana da escrita como propagação do eco daquilo que nunca pode parar de falar, o interminável, o incessante: “[o bom poeta] tende a transfigurar todas as expressões de analogia em expressões de afinidade, *do que se falou e se voltará a falar*”⁶ (MOLDER: 2009, p. 33)

Ao longo desta dissertação surgirão passagens/momentos/versos de obras outras cuja afirmação se nos apresentou como irrecusável durante todo este período em que vimos, com Manuel de Castro, saudando a *Madame* a cada noite. Descobrimos assim, com Molder, aquilo que vinha sendo, ao longo do trabalho de releitura, a força que reunia estas vozes sob os nossos olhos e que se torna, aqui, o princípio de aproximação desses textos. A força reveladora que exercem de fora para dentro dá origem a uma constelação de vozes que se formará, neste escrito, em torno da poética castriana para que ousemos distinguir a sua luz ainda mais vivamente no firmamento. Importará, para isso, não ignorarmos os perigos máximos da analogia e da afinidade que Molder releva neste livro e que estão ligados pela ideia da metamorfose (MOLDER: 2009, p. 38-39). A analogia, como figura cuja construção racional procura discernir semelhanças entre objectos, se for um processo totalizante, pode incorrer numa identificação de tudo com tudo, o que implica a equivalência entre todas as coisas, e, por conseguinte, a perda das suas identidades. A afinidade, por seu turno, aponta perigosamente à fusão: ela sustenta-se nessa força que atrai dois corpos e ela é a sua aproximação inevitável, dando lugar à metamorfose que se afirma neles à medida que se desenvolvem aproximações

⁶ Sublinhado nosso

específicas nesses campos irradiados de força. A mudança em cada um dos corpos, a maneira como a força que determina a inevitabilidade da sua relação os altera ao estabelecer o seu território comum, pode levá-los ao contacto que ditaria a sua fusão, originar uma plenitude. Essa possibilidade é colocada por Molder na indecisão que existe entre “expectativa desejada ou perigo temido” (MOLDER: 2009, p. 39). No trabalho de leitura que aqui terá lugar, ao aproximarmos outros textos, ao afirmarmos a necessidade da construção dessa constelação, caminhamos inevitavelmente na fronteira, no *ou* que separa estas duas forças. A leitura convoca, para trazer consigo, um interminável lastro que vai garantindo o seu vogar.

Procurar a origem deste lastro leva-nos a inquirir esse instinto comparativo que poderia encontrar um paradigma (um modo de olhar⁷) do qual se servir e que é, por certo, o da Literatura Comparada. É no texto “Who or What Is Compared?” (na realidade uma série de seminários) que Jacques Derrida põe em equação todo o campo de poder ligado à formação de uma disciplina, à sua validade epistemológica, transmissão e cientificidade, para problematizar a legitimidade e as implicações da existência do projecto da literatura comparada na sua especificidade. A definição da disciplina é enciclopédica e simples:

the practice of establishing relations in all forms (comparison, citation, translation, inheritance, contamination, graft, misappropriation [*détournement*], etc.) in all figures and in all tropics between different literatures (different in their language, be it national or not, but also in their genres, their periods, etc). (DERRIDA: 2008, p. 26)

Partindo do problema intrínseco ao próprio título da disciplina e ao propósito que ele anuncia, Derrida lança o princípio que pode estar aqui implicado: ser da essência da literatura comparar-se consigo própria, isto é, comparar-se consigo própria enquanto Outra (ser o sujeito e o objecto da comparação) ou estar submissa a uma “actividade não-literária” que exerce essa comparação (Derrida exemplifica-o, não inocentemente, nos moldes da instituição universitária). Daqui advém o principal problema epistemológico que marca toda esta possibilidade de um projecto para a literatura comparada ligando ambas as hipóteses anteriores, e que é a pressuposição de uma definição estável e operativa daquilo que é a literariedade:

⁷ Como o trata Eduardo Prado Coelho em *Os universos da crítica*.

the existence of a literary element that is one and identical to itself in general, an element upon which all national literatures would depend, as would all literary phenomena and types in any language or culture; one must presuppose *the horizon of this general literariness*⁸ in order then to be able to highlight, recognize, select, classify, sort, and compare comparable phenomena, perhaps establishing laws by induction, etc. (DERRIDA: 2008: p. 29)

É neste texto que Derrida capta aquilo que na verdade é o carácter geral deste projecto da literatura comparada na sua pretensão de abarcar esse largo horizonte que é toda a expressão artística humana e enfrentar a totalidade da cultura – que possibilidade dentro do delírio enciclopédico? No entanto, aquele que é o paradoxo essencial, o dessa *literariedade* indefinível capaz de ligar objectos entre si (os filamentos e os seus pontos de contacto), e cujas diversas manifestações procurámos enquadrar com a noção da obra e a teoria da leitura blanchotianas, manter-se-á na abertura que significa o seu sucessivo questionamento – a *dobra crítica* de que nos fala Derrida. Que essa procura da essência, neste caso, do poético, reúna, de um modo transversal, as afinidades encontradas, e possa garantir a respiração deste escrito.

A linguagem interpretativa, nascida do contacto com a obra (e as obras) viverá mais de modos de relação que ora podem significar pontuais transportes imediatos, ora aspiram a ser momentos capazes de irradiar a afinidade entre imaginários. Menos, assim, de movimentos que denotem uma preocupação conjectural (seja ela historicista ou tematólogica) que esteja em condições de se afirmar como uma linha ou um motivo objectivo de leitura. Esta dissertação espera poder ser sobretudo testemunho da leitura e releitura enquanto experiência desse vogar no(s) texto(s), enquanto caminho para a criação de uma constelação dos símbolos nelas lidas, que possa tão-só dar uma breve imagem incompleta do preciosíssimo horizonte que é dádiva da direcção bussolar do poema de Manuel de Castro.

⁸ Sublinhado nosso

1.5. Ainda algumas notas necessárias

Estas páginas que se seguem poderiam, por delicadeza para com o leitor, assumir-se como o lugar de reunião dos apontamentos dispersos a partir dos quais pudemos recriar e conhecer o percurso de vida deste poeta. Talvez não fosse despropositado tentar ao menos constituir uma súpula das informações que encontramos dispersas em várias fontes e que divergem tanto de tom e modalidade entre si – basta confrontarmos a brevíssima nota da antologia *Edoi Lelia Doura*⁹ com a página da wikipédia cuja redacção anónima expõe detalhes íntimos que em mais nenhuma fonte pudemos verificar. Acreditamos, no entanto, que este não é o lugar: a biografia e a história estorvaram por demasiado tempo (e continuam a estorvar) a propagação da vida da obra e por isso só nos podem servir na qualidade de adendas. Assim, porquanto tudo ao nosso humano redor se torna irrespirável se lhe subtrairmos a temporalidade que nos tem agrilhoados, não podemos fugir à entrega das duas datas fatais: Manuel de Castro nasceu em 1934 e morreu em 1971, aos 36 anos. Apesar da declaração daquela que não é a nossa intenção, acabaremos inevitavelmente, como Alberto Caeiro, falando de nascimento e morte num certo *Inconjunto*, por deixar uma ou outra palavra mais adiante – dessas a que, ao longo do caminho, percebemos ser impossível escapar. Em todo o caso, gostaríamos de reencaminhar qualquer legítima necessidade de amparo para a nota que nos oferece, de modo tão sucinto e delicado, o livro *Bonsoir, Madame*. Esperamos, no entanto, encontrar o leitor para lá dessa fronteira, onde já nem o nome interessa ao viver do texto; para lá desse limite, estaremos ainda mais próximos de explorar, por exemplo, o gesto de auto-renomeação levado a cabo no livro *Estrela Rutilante*.

É certo que o poeta Manuel de Castro teve o seu contexto altamente específico e identificável (como o são todos, se os quisermos explorar e problematizar): o da vivência sob esse manto cinzento que a ditadura impôs a grande parte do século XX português e que levou alguns a exprimentar uma simbiose entre veia artística, resistência na recusa pela afinidade e aspiração à Liberdade; também ele era um dos muitos que aparecia nos cafés lisboetas para partilhar tudo o que encontrava para lá da cortina de fumo com que o regime toldava juventudes e vidas. O grupo que frequentava o Café Gelo é um dos últimos frutos de uma árvore (aqui ainda a árvore,

⁹ Herberto Helder, Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

necessariamente) cujas raízes remontam aos ideais do surrealismo francês da primeira metade do século. Assim, antes de podermos abordar os resultados do encontro destas almas a partir de 1957, procuraremos relevar algumas das linhas essenciais da consciência artística que até aí nos traz.

Para chegarmos à formulação das propostas surrealistas é necessário ter em conta, primeiramente, um contexto cultural que é enformado pelo processo de dessacralização do mundo ocidental. A dissolução de um poder centralizado à imagem de Deus, como regulador exemplar da vida do Homem, tornou mais nítida e inevitável a queda da prevalência do *homo religiosus*. A viragem do século XIX já com o coração da Europa industrializado, a primeira Grande Guerra, a sucessiva dissolução dos impérios e a conseqüente secularização do Estado e dos vários sectores da sociedade – entre eles o da Cultura – são factores que viriam a aproximá-lo gradualmente da sua dimensão de *homo profanus*. A ascensão social e económica da burguesia vem confirmar e reforçar um novo quadro de valores tendencialmente materialista sendo que esse quadro procura afirmar-se num mundo cultural progressivamente autonomizado. No entanto, a conquista desse campo tardou em efectivar-se por completo, uma vez que se desenvolveram movimentos de resistência a esta tendência que vem subordinar a criação artística, entre outras coisas, a uma lógica de mercado.

Por um lado, no início do século XX, e ainda durante a Primeira Guerra, o movimento dadaísta apresenta uma proposta, ou melhor, uma força de sentido que é puramente negativa e que se quer destrutora de um campo cultural incapaz de se transcender a si próprio ao manter-se como esfera autónoma auto-regulada, “ressacralizada” pelas pretensões burguesas. O objectivo é claro: dinamitar todas as formas de pensamento filosófico e expressão artística apontando-lhes uma insuficiência essencial, uma inverdade incapaz de almejar à “vida autêntica” para a qual a única resposta possível era a destruição ou o espelhar irónico desse ridículo a que a Cultura humana teria chegado. Assim podemos compreender esse “empenho de reinverter e realizar na vida de todos a arte e a filosofia, liquidadas enquanto formas ideológicas, enquanto elementos da cultura” (DUPUIS: 2000, p. 14).

É impossível olharmos para o surrealismo, por seu turno, sem reconhecer que ele se define como uma proposta que está em linha de conta com a busca de uma *verdadeira vida* para além da *survie* – a qual Rimbaud já havia dito estar alhures. Esta sobrevivência é imposta por um mundo capitalista que preza acima de tudo o que é passível de ser transformado em valor com o maior grau de eficácia e que dita então

uma vida à mercê de marés onde o espírito mal se mantém à tona. Assim, o surrealismo propõe uma luta contra esta subjugação assente num princípio assumidamente criador cujo negativo ideológico é o dadaísmo. Se este último visa um trabalho de destruição da cultura capaz de alcançar até os seus mais bem guardados redutos, se sonha com a desapareição dos últimos resquícios, o primeiro encontra uma via que permite reinventar uma esperança na regeneração da Arte como prática revolucionária da vida e como derradeiro campo de batalha contra a imposição monolítica do quadro de valores que o capitalismo trouxe consigo e que apenas são capazes de dar seguimento a um progressivo embrutecimento da experiência humana. E se é verdade que “o surrealismo existia adormecido nas incapacidades de Dadá” (DUPUIS: 2000, p. 22), não esqueçamos que este ponto essencial postulado como princípio de toda a criação artística foi uma das principais razões que levaram às quezílias grupais e aos sucessivos afastamentos e aproximações que pautaram a tão atribulada história do movimento. Mas mais do que explorar o contexto dos entendimentos e desentendimentos que, de algum modo, permitiram a constante reformulação do grupo e a actualização das suas tomadas de posição públicas não raras vezes propositadamente espectaculares e escandalosas, interessa-nos notar algumas linhas de acção que vão ser herdadas pelo surrealismo português, à medida que se forma na sua paisagem, para poder posteriormente surpreender afinidades ou diferenças quanto à maneira como se afirma a poesia de Manuel de Castro.

A retrospectiva crítica feita por Raoul Vaneigem, que assina com pseudónimo a *História desenvolva do surrealismo* (DUPUIS: 2000), permite compreender em que medida o olhar surrealista procura chamar a si e valorizar elementos teóricos e artísticos que eram novidade à época. Entre eles: a determinação do inconsciente e do sonho trazida pela produção teórica freudiana, a valorização do “jogo desinteressado do pensamento” (que André Breton evocava no manifesto de 1924) e a procura de uma libertação do jugo do quotidiano humano. É num contágio da atenção a uma subjectividade interior e individual que o surrealismo vê a nascente em potência daquilo que pode gerar essa transformação da vida e da realidade. Projecto colectivo e unitário que se serve das possibilidades da Arte e a valoriza como veículo para novos modos de criação que privilegiam a espontaneidade e a experimentação.

Necessariamente de uma margem, o surrealismo gera uma importante crítica não só da recepção estética da Arte, mas também da Razão como força motriz da compreensão do mundo por parte do Homem – Vaneigem, investindo contra tudo de

oficial e mercantil em que o movimento incorreu, chamar-lhe-á “subversão cultural da cultura” (DUPUIS: 2000, p. 69). No entanto, na busca da conquista dessa totalidade, ou melhor, na senda de um desígnio unitário, pesou ao surrealismo a miragem de uma solução – um desígnio político. A luta acaba por ser completada no campo societário tomando o partido da proposta revolucionária do bolchevismo.

Sem reproduzir o itinerário crítico do livro, interessará, para o nosso caso, ressaltar os apontamentos que permitem abrir, dentro da proposta surrealista, as diversas vias para a criação artística e o espaço tomado pela Arte na vida. Dentro das vias que são enumeradas – “a autoparódia, a esperança de uma superação, a vontade de destruição, [e] a escolha literária” (DUPUIS: 2000, p. 107), – interessam-nos as que mais estiverem em contacto com um caminho de dissidência, de afastamento de tudo o que signifique a rendição de uma subjectividade individual a um Ideal, mas também da escolha que é a queda na Literatura, da inanidade esteta da simples prática de um estilo, das manhas da Arte institucionalizada, institucionalizando-se. Sem dúvida que o enquadramento do situacionista belga favorece a focagem de uma resposta que pode bem ser aproximada dessa postura: a de Antonin Artaud. Seguindo a segunda via sem abdicar inteiramente da terceira (é disso testemunha um livro como *Para acabar com o julgamento de Deus*), o poeta pôde lograr uma fuga a todas as convenções literárias que a arte surrealista acaba por criar, fuga essa se reconfigura numa busca individual onde se joga a vida:

Artaud parte da escrita automática, mas dirige-se [...] para a interioridade, para o drama da consciência alienada. Tão afastado como os outros surrealistas do aspecto histórico do conflito entre as associações verbais espontâneas e a linguagem como *em si*, consegue isolar a contradição e tratá-la enquanto sofrimento ontológico, enquanto maldição do ser (e daí a sua procura constante de exorcismos). [...] Aponta bem a origem da oscilação, em que ele próprio se define, entre a derrocada da escrita e a escrita da derrocada espiritual e física [...]. (DUPUIS: 2000, p. 112).

A “esperança da superação” tem um preço elevado. Principia na dissidência que se afirma através de certos traços onde lemos a fuga perpétua a uma Ordem (seja ela qual for, a de um Estado, a do Mundo ou a da Fome). Uma vez disposto a pagar com a vida (pois de que outra moeda de troca dispomos?), tudo o que resta é a busca e a aferição de respostas capazes de constituir índices de esperança dessa superação, uma

resistência (em vez de uma rendição) perante a insuficiência da linguagem como modo de pensar e de habitar o mundo. Avançando por estes caminhos de maior mistério, é nas palavras de Artaud, onde tudo é dramático e extremo (e por isso vital), que encontramos o tema colocado à beira do precipício de que nos vimos aproximando, o único capaz de inaugurar uma via-única onde a Arte é consequência de uma busca que lhe é exterior, que a abrange:

Le difficile est de bien trouver sa place et de retrouver la communication avec soi. Le tout est dans une certaine floculation des choses; dans le rassemblement de toute cette pierrerie mentale autour d'un point qui est justement à trouver.

Et voilà, moi, ce que je pense de la pensée:

CERTAINEMENT L'INSPIRATION EXISTE.

Et il y a un point phosphoreux où toute la réalité se retrouve, mais changée, métamorphosée, - et par quoi ?? – un point de magique utilisation des choses. Et je crois aux aérolithes mentaux, à des cosmogonies individuelles. (ARTAUD: 1968, p. 98)

Poderá a Arte, ou, mais precisamente, a poesia ser o motor da busca desse ponto para lá do qual a realidade se transforma? Tratar-se-á de resistir fundando uma prática mágica. A actividade poética passa a pertencer ao reino da exploração mágica do mundo demarcando-se assim, num esforço de libertação, dos diferentes poderes que a cercam, enformam, limitam – e entre eles contamos já o Capitalismo, a História e a Ciência. É a partir desta incompatibilidade que irá, de certo modo, abrir o escopo do humano. Ela tentará, assim, uma série de portas tendencialmente ocultas dentro da imposição da mera sobrevivência; levará o poeta a pôr as suas raízes em questão e a considerar todo um mundo subterrâneo, isto é, tudo aquilo que a paisagem dissimula. É nesta miragem do mistério que o surrealismo conhece os seus momentos mais disruptores da Cultura dum Ocidental: esoterismo, iniciação hermética e sobretudo uma vasta redescoberta de algumas mitologias primitivas que História e Progresso mantinham arredadas. Aparece-nos uma obra ímpar, no contexto do surrealismo português, em que se encontra um contributo importante no sentido de descrever o espaço aberto pela magia. Falamos dos escritos de António Maria Lisboa, aquele que levará mais longe a teorização de um “Pensamento Poético” que apenas vê caminho numa actividade poética mágica, que

parte de uma acção profundamente individual que almeja transformação da vida – mais uma vez, o que é posto em jogo é nada menos que tudo.

O ponta-de-lança do surrealismo português, que esteve em Paris e procurou os protagonistas da tempestade lá, bem no olho do furacão, é o exemplo cimeiro deste tudo que se empenha. A sua correspondência mostra a crença cândida numa revolução que era preciso ligar e fazer atravessar fronteiras, que era preciso traficar. Nas suas cartas lemos sobre os encontros e desencontros cafés fora, mãos cheias de textos, de desenhos, de pinturas, para troca, para transmissão, mas também essa preocupação com a comunicação e (sobretudo) o esclarecimento da história surrealista portuguesa, isto é, da demarcação do Grupo Surrealista Dissidente¹⁰. Procura-se Breton e Péret mas encontra-se Maria Helena Vieira da Silva. E mantém-se sempre uma desconfiança em relação ao lado encapotadamente submisso do movimento – às convenções, concessões e consagrações – que é inseparável da via que acaba por tomar. A sua obra avança a *Negra Actividade Poética* como uma doutrina iniciática que visa “destino, afirmação, realização” (LISBOA: 2008 p. 106). Estamos, assim, definitivamente afastados de qualquer prevalência de uma função estética como fim da criação artística. Para António Maria Lisboa, a poesia é um ritual de procura que visa a passagem de uma fronteira, desse ponto capaz de transformar a realidade pelo qual também Artaud suspira. A poesia torna-se também sobrevivência e transmissão de uma crença que o mundo tende a tentar degradar, resistência pela tríade “Liberdade, Amor, Conhecimento” (LISBOA: 2008 p. 56).

Esta força da degradação, na sua carga de mundo, é talvez o maior obstáculo ao sonho da surrealidade e é o que o leva a declarar a resistência a esta força que inevitavelmente conduz o homem a viver “uma VIDA EXTREMA” (LISBOA: 2008 p. 59). Aqui reside a afinidade entre o viver poético de António Maria Lisboa e a proposta abjeccionista que já no final dos anos 40 fará o seu par, Pedro Oom. Ambos se unem nesse “contra” que age no nojo e que procura quebrar certas ilusões. Esta mesma aproximação é notada por Fernando J.B. Martinho quando sintetiza a proposta abjeccionista e a distingue do surrealismo na medida em que ela aprofunda e relança o conflito no coração de um aspecto essencial da proposta bretoniana. Este ponto, que é precisamente *o ponto*, já o tínhamos encontrado em Artaud explorado de um modo bem

¹⁰ A paisagem em que se dá esta separação aparece-nos com exímia clareza nas duas primeiras partes do capítulo “A poesia surrealista portuguesa”, no livro *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, de Fernando J. B. Martinho (cf. 35-73)

mais particular, quando falava do tal ponto fosforoso, aparição incerta de um horizonte luminoso de que se procura rastros de fios de luz que possamos vir tecendo até nós:

“Pedro Oom esclarece [...] que «Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas», e ele diz «que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese». A posição de Pedro Oom aproxima-se, assim, como vemos, da de A. M. Lisboa quando invectiva, em “Certos Outros Sinais”, os que ficaram presos à “fácil expressão”, a partir de uma falsa dialética, [...] ao “hábito” onde vêm um ponto de equilíbrio, de estabilidade, negador, afinal, da dinâmica da autêntica dialética. Para o abjeccionismo (A.M. Lisboa, no texto acabado de citar, diz que “destruir é *realizar-se outro* objecto ou noutro mas nunca construí-lo”), a síntese não equivale a uma *paragem*, não põe termo ao movimento, i.e., não impede a emergência de uma «proposição contrária a essa síntese», não bloqueia o aparecimento de «novos antagonismos.” (MARTINHO: 1996 p. 64).

De facto, depois de olhar o epicentro francês e a réplica portuguesa ficamos sem dúvidas quanto à existência dos insurrectos, aqueles que recusam liminarmente qualquer proposta destinada a estancar o risco de um avanço até às últimas consequências. Isto é particularmente visível no não-grupo do Café Gelo, em que Manuel de Castro é habitualmente inserido, e cujo encontro se dá já na segunda metade dos anos 50 (na sua obra, Martinho chamar-lhes-á “Segunda geração surrealista”). Uma vez que podemos dizer que a resposta e conseqüente reescrita das propostas surrealistas é feita sobretudo por um leque vário de posturas poéticas individuais (ou de cosmogonias individuais, nas palavras de Artaud), procuraremos então reunir, em torno da obra de Manuel de Castro, as tais possíveis afinidades que se manifestem. Estas posturas têm em comum, de um ponto de vista cultural e societário, uma revolta que está em consonância com aquele que acaba por ser o princípio de crítica de Dupuis em relação ao surrealismo: a acusação de que veio “repor o velho mecanismo ideológico que faz de toda a contestação parcial de hoje a cultura oficial de amanhã” (DUPUIS: 2000, p. 16). É visível que toda a exploração em detalhe que o autor faz das propostas, das histórias e dos intervenientes serve apenas o fito crítico que permitirá, por sua vez, melhor enquadrar a invectiva situacionista. Mas é outro o nosso objectivo: ao ler Manuel de Castro, ao estabelecer contacto com essa cosmogonia, procurar o ponto de vista sobre a experiência original de

outras que lhe são afins. Afinal de contas, por estas bandas “QUER-SE COMPANHIA!” (LISBOA: 2008, p. 21).

Com já umas tantas coisas por perto mas com tantas outras muito ao longe, resta uma última observação a fazer sobre o carácter da obra publicada de Manuel de Castro. A sua marca editorial, apesar de curta, é distinta sobretudo por uma razão: *Paralelo W* e *Estrela Rutilante* são edições de autor. Não que a prática seja uma raridade, basta olharmos a bibliografia estudada por Fernando J.B. Martinho para vermos que ela é até um tanto corrente. Mas não é tanto a popularidade da escolha que nos merece esta ressalva. No caso de Manuel de Castro, ao pesarmos a sua obra publicada, aquilo que sobressai é o fazer do livro (o amuleto mudo), como um gesto levado até à última instância – o poeta escolhe participar no nascimento da obra, é a si próprio e aos seus próximos que confia a necessária materialidade da obra – a capa de *Paralelo W*, por exemplo, resulta da proximidade com o artista João Rodrigues; no caso da *Estrela Rutilante* conseguimos entrever o imprescindível da sua publicação através do testemunho de Luiz Pacheco: “Lendo o livro, tive a consciência de um dos meus graves, talvez o maior, falhanço de Editor” (PACHECO: 1972, p. 158). Ambos os livros de poesia de Manuel de Castro espelham uma estranha irredutibilidade, aparecem-nos como as obras que são. Isto apenas é legível à luz da intensidade e da relativa dispersão da sua actividade poética, artística, crítica e de tradução. Perante a regularidade com que escreve para a imprensa e continua a publicar poesia em revistas e jornais, torna-se inequívoco o modo como ambas as obras são corpos compósitos dentro do seu universo poético, mas nem por isso mais relevantes ou significativas. Na verdade, alguns dos poemas decisivos da sua obra surgirão isoladamente, num período já relativamente tardio da vida do poeta. Este será também um dos desafios da nossa leitura: procurar explicitar o carácter da integridade que encontramos nos dois livros sem descurar a relevância da articulação de certos dispersos com esses dois todos.

Vemos, por fim, como a resistência em vida e a postura editorial de Manuel de Castro formam uma via-própria, uma dissidência que importará acompanhar até às últimas consequências.

II

2.1. Um sentido de navegação: que remo?, que rumo?

O que é que confere, a um livro como *Paralelo W*, a organicidade que ostenta? Esta não é ainda, sem dúvida, a pergunta mais profícua que podemos fazer a partir da leitura deste livro. No entanto, essa organicidade aparece-nos de tal modo clara e determinante, que se torna inevitável adiar outras, acreditando que a resposta a esta pode, de algum modo, fazer-nos continuar a perguntar. Sem dúvida que a palavra organicidade faz arrepelar muitas cabeças sensatas, e com alguma razão. Se ela pode denotar, à primeira vista, uma preocupação com aquilo que é da ordem da forma e da estrutura (que poderíamos identificar como tipicamente formalista), aquilo que pretende é, na realidade, enunciar a percepção do livro como um elemento profundamente compósito, para desse modo se aproximar da heterogeneidade dos seus constituintes, da harmonia da sua comunicação. Começamos então por aquilo que nos aparece como sendo o poderoso e misterioso agrafio das várias direcções de sentido do livro: o seu nome.

Será difícil argumentar que este não é um dos mais meândricos títulos com que a poesia portuguesa nos presenteou. Apesar disso, ele é capaz de exercer uma estranha força capaz de reunir estes poemas, e de nos dar sobre eles uma visão panorâmica – como se apontasse sempre para o horizonte em jogo sem privilegiar uma direcção ou um ponto cardinal. O mesmo seria dizer que mesmo os poemas que nos podem parecer deslocados, numa primeira leitura, também por ele são contidos. Os paralelos, como linhas abstractas que formam círculos menores no globo a partir do seu irmão maior equador, permitem, em conjunto com os meridianos, traçar uma esquadria da Terra. Esta necessidade de medida e catalogação do espaço vem servir todos os desígnios humanos que se coadunam com a relação com uma totalidade que é preciso conquistar, ordenar e dominar. Permite que nos orientemos e obtenhamos coordenadas exactas, ajuda à navegação no oceano tão competente em abolir linhas rectas mas também nos concede um olhar mais preciso que autoriza a nossa compreensão (e previsão!) do clima em dado ponto da Terra consoante a sua proximidade dos trópicos (visão que outrora pertenceria apenas a deus). Acontece que estas linhas rectas, que podemos seguir rumo ao nascente ou ao poente, são numeradas. Estamos, então, no nosso caso, perante um Paralelo desconhecido que merece letra; que encerra o mistério nessa letra que o baptiza e que não tem, para o leitor, qualquer referente. Paralelo incógnito mas noção de rumo e ambição de horizonte inarredáveis. Excluamos desde já associação do carácter W (que

pelo menos à data não fazia parte do alfabeto português) à palavra *west*. O paralelo é uma linha imaginária finita (um círculo na esfera terrestre), mas quando percorrido à escala humana é percebida como linha recta que dura como infinita até ser reencontrado o ponto de partida (isto já soa a vida, à vida em jogo). Especulemos sobre ele num outro sentido que nos trará mais próximo de questionar os símbolos em que se sustenta a organicidade deste livro que começámos por realçar. Esse sentido pode ser representado através da seguinte proposta visual:



A propagação do desenho deste carácter, além de ser possibilitado por uma continuidade gráfica que não tem par no alfabeto ocidental e que mesmo o espaçamento normal entre caracteres mal consegue abolir, dá-nos uma linha principal e uma linha secundária. Os pontos de começo e de fim de cada W (ao contrário do que aconteceria com qualquer outra letra com forma finita ou não, à excepção obviamente do V) estão praticamente juntos. Permitem assim o salto que queremos dar: a linha principal, de partida, une os 3 vértices superiores de cada W; mas está subordinada a essa outra recta em potência que se formaria ao longo dos 2 vértices inferiores de cada W. Gostaríamos de afirmar que este *Paralelo* é sobretudo vontade de horizonte e rumo, um rumo capaz de se sustentar precisamente através da força de desvio que intimamente o constitui. Esta linha imaginária a percorrer, cuja travessia nunca termina, parece sugerir uma proposta de rota perpétua que abraça esse desvio à força de querer percorrer todo um redor e ostenta uma sede de circum-navegação. Tentemos em conjunto uma travessia que lhe seja irmã. Busquemos um ponto de partida agora que temos rumo e horizonte.

É desta maneira que, ainda perante o pórtico deste livro, podemos começar a pesar a epígrafe escrita pelo poeta: “chama-se um homem ao que sabe o que está fazendo”. Este aparente critério de nomeação é, no fundo, uma pesada condenação da condição humana. Condenação do humano a uma responsabilização a que ele parece furtar-se, porque é da sua natureza que a fuga se lhe apresenta como subterfúgio, como escape daquilo que implica a pesada aferição da sua condição neste mundo. Isto é, não nos pode admirar a fuga se cabe ao homem a responsabilidade de envergar o seu próprio nome – saber passa a ser decidir querer saber. O movimento só ganha o corpo da incerta dignidade a que a palavra homem/mulher parece apelar se a sua postura contemplar um contínuo acordar da atenção a isso que de si se desencadeia. A formulação é

problemática se a extirparmos da sua aparente positividade. E, afinal de contas, *saber* o quê e como?

No seu livro *L'expérience intérieure*, Georges Bataille procura explorar de que modo é que a profunda experiência do desconhecido pode ser integrada na vivência humana e quais as consequências que inflige ao saber e ao conhecimento, como estabilizadores e limitadores do escopo do humano. É interessante que a primeira frase do livro arrume de vez qualquer suposição de estarmos prestes a entrar num discurso que procura encapotar um facto essencial e que afirme, no fundo, a operação em curso, que é a de um deslocamento semântico: “Entendo por experiência interior aquilo a que habitualmente chamamos experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada” (BATAILLE: 1954, p. 15). Podemos então começar a entrever de que modo é que a epígrafe de Manuel de Castro nos leva a uma possibilidade de transcendência humana, processo que medita esse saber aberto a um desconhecido, que reconhece um estatuto humano que é preciso merecer. Haverá alguém, afinal, a quem se possa chamar homem ou mulher? Tentemos pelo menos aventurar-nos um pouco mais longe inquirindo o saber em causa.

Em primeiro lugar, é importante clarificar em que medida é que este saber se inscreve num outro enquadramento que contempla precisamente a *experiência interior*, isto é, que não está limitado pelas fronteiras de um *logos* absolutamente crente nas suas possibilidades de representar o mundo sensível. Mais ainda, ele próprio só vive se encetar a tentativa de atrair constantemente atenção para o seu processo. Desta maneira, gera uma desconfiança quanto à inteligência “que leva à secura da vida” (BATAILLE: 1954, p. 20), uma vez que aquela ignora todo o domínio que parece situar-se além dos seus limites. É isso que faz com que Bataille procure descobrir o ponto em que a inteligência deixe de funcionar como fronteira capaz de condicionar uma presença no mundo que se quer aberta a experiências em relação às quais a sua pulsão de domínio se torna infrutífera. Então passa a ser a *experiência* a “autoridade” (BATAILLE: 1954, p. 20) (não Deus, não a História ou a Ciência), a alavanca capaz de nos erguer desse impoder e de nos pôr perante novo paradoxo:

O paradoxo na autoridade da experiência: fundada a partir de um questionamento, ela é questionamento da autoridade; questionamento positivo, autoridade do homem definindo-se como questionamento de si próprio. (BATAILLE: 1954, p. 19)

Ao que Blanchot replica (e Bataille reproduz essa invectiva no seu livro, bem como as suas repercussões, aludindo à conversa com o amigo por várias vezes) que a autoridade se expia (BATAILLE: 1954, p.19, 67]. Vamos tentar descobrir como uma *obra* pode ser o palco desse ritual. No entanto, importa ainda continuarmos na senda desse saber que o homem procura sobre si próprio e que é determinante na definição da sua condição. Lembremos também que esta busca não é projecto de poder ou repercussão das servidões da lógica, muito menos visa a glória; que o universo onde ela se dá, que é o da poesia, acaba por não passar de um meio – que pela sua operação “abra real no real” (DIAS: 2014, 34) – para atingir o fim dessa expiação, para se poder seguir caminho. É aqui que reencontramos a organicidade de um livro como *Paralelo W*, que assenta no facto de ele ser o lugar de uma decisão metaforizada como partida, na maneira como a paisagem muda diante dessa decisão, no despojamento a que ela obriga para olhar os “Largos largos largos LARGOS HORIZONTES” (CASTRO: 2013, p. 15)¹¹ que nos abre. A organicidade de que falamos está então relacionada com o carácter compósito do livro, que deriva do seu imaginário, na medida em que o terreno em que se dá esta busca é o da linguagem. É do tecido textual da poesia que parte o movimento que esta obra inspira:

A poesia fala do que resiste à linguagem, ou antes, ela é presença, no limite da linguagem, do que no ser resiste a toda a discursivização. Ela cria realidade, cria vida, por meio da linguagem, sendo essa criação o único critério da verdade poética, a marca de água da verdadeira *poiesis*. Mas criar realidade, criar vida, não significa exprimir o vivido ou poetizar o real, muito menos explicá-los. (DIAS: 2014, 34)

Ora, se a poesia é capaz, pelo contacto com o seu próprio movimento único, na *leitura autêntica*, de “criar vida”, e se, com Bataille, a opusermos “à experiência do possível” (BATAILLE: 1954, p. 53), aproximando-nos da *experiência original* que ela cria (ao mesmo tempo que nos afasta de todo o movimento do mundo, que se distingue de todas as outras actividades humanas) nos termos em que a coloca Blanchot, poderemos então repercutir a imensa pergunta que este último faz para que forme lastro na nossa travessia, para que nos possamos aproximar do *essencial*:

¹¹ Doravante, e até ao final da dissertação, todas as citações onde constar apenas a página dizem respeito ao nosso *corpus*, o livro *Bonsoir, Madame*.

Porque é que, no preciso momento em que o absoluto tende a tomar a forma da história, em que os tempos têm preocupações e interesses que já não se ajustam à soberania da arte, em que o poeta dá o lugar ao literato e o literato ao homem que dá voz ao quotidiano, no momento em que, pela força dos tempos, a arte desaparece, por que é que a arte aparece pela primeira vez como uma busca onde qualquer coisa de essencial está em jogo, em que o que conta, não é o artista, nem os estados de alma do artista, nem a próxima aparência do homem, nem o trabalho, nem todos esses valores sobre os quais se edifica o mundo, nem sequer todos esses outros valores sobre os quais se edificava anteriormente o para lá do mundo, essa busca ainda assim precisa, rigorosa, que quer cumprir-se numa obra, numa obra que seja – e nada mais? (BLANCHOT: 1955, p. 292)

Olhemos a pedra *Paralelo W* pensando já nas amarras que estão a ser soltas, sabendo a dança de deriva e de navegação que ela contém em si. É logo no primeiro poema, homónimo, que se dá esta partida, um deslocamento ininterrompível capaz de inaugurar outra realidade, de a baptizar dos nomes do novo que ela pede e formar o seu imaginário. O lançamento das possibilidades que sucede a decisão da partida vem no encaço de um rumo pressagiado, cheio de avisos e adendas, que mostram a inclinação para um desconhecido que é urgente enfrentar; porque ele se afirma pelos seus próprios meios, ao longo desta obra, torna-se a pulsão que a leva a “cumprir-se”. No princípio do poema “Paralelo W” (p.15), vemos imediatamente traçada uma dimensão espacial incomensurável na figura desses “HORIZONTES”, que sugere, em conjunto com os outros dois versos do terceto, uma irreduzível necessidade de avanço (sem no entanto o tornar explícito). Mas não estamos apenas perante um largo espaço aberto à frente. Trata-se, mais precisamente, de uma revelação espacial que motiva uma cisão profunda na maneira como o espaço é percebido, uma vez que essa cisão implica também uma dimensão temporal: “- não te recordarei” aponta para um tempo em que já não, depois do tempo em que sim, que é agora ainda. Alguém será esquecido mais adiante. Mais adiante “Há um país fatal, existe uma zona de aventura, um segredo”, mas não será esse país aquilo que se revela desde o primeiro verso?, que é forçoso habitar porque é toda a parte? Toda a parte que agora é a de cá. Estamos no momento da aparição, o último que parece poder ainda comportar uma despedida de uma antiga ordem das coisas. E então ela surge, logo aqui nesta primeira estrofe, dissimulada pela aparência da certeza de que há memória prestes a perder-se. Como quando os pés se despedem da terra firme e de repente já só há alto mar.

Vamos navegar num segredo. Este poema marca a cisão com tudo o que havia antes deste agora que urge ser desvendado. Ele abre desde já a paisagem marítima que será o domínio por excelência da poesia castriana, isto é, que constituirá um dos pólos metaforizantes do seu imaginário poético. Põe também em jogo uma oscilação na enunciação entre o uso da primeira pessoa e o uso de um “nós” que já aqui começa a permitir desenhar a ideia de uma condição comum que é partilhada por uma minoria de vozes distintas. Importa regressar ao poema para atentarmos em alguns momentos em que estes aspectos estão presentes e recolhermos os indícios que permitem entrever o rumo.

Em primeiro lugar, é de notar que a abertura do imaginário marítimo é feita através do primeiro verso do segmento seguinte; ele brota mesmo dentro daquilo que a regência do amor ignora – é um situar necessário do plano da partida e da viagem:

[...]
O amor possui o tempo – Ignora
que já não há velas nem os capitães
são agora donos dos seus barcos.
Tudo que nos transporta participa
do nosso imparável movimento,

Ignora

que os ancoradouros são para navios
mas os navios partem
e por vezes não regressam

[...] (p.15)

Vemos que o primeiro verso funciona como princípio regulador de uma nova realidade. No momento em que aparece, faz decorrer de si duas circunstâncias que o definem, mas que na realidade são duas perdas, duas realidades anteriores caindo da memória. O efeito aparece pelo modo como a construção no presente do verbo “ignorar” (sempre maiúsculada e do lugar da sua cesura) parece instaurar um reordenamento do mundo que torna o poema uma partida, o último momento em que há possibilidade de reter propriedades das origens. Agora “O amor” comanda e dita a sua medida, o seu compasso, o ritmo temporal da navegação nesse espaço que acaba de se

revelar, na medida em que força o arredar de tudo o que era ritual de uma anterior navegação: os barcos são despojados dos seus capitães, sem velas içadas; os barcos assumem a plenitude do seu rumo incerto e entregam-se ao destino que dita um possível não-regresso a terra. No fundo, aquilo que subjaz a toda esta partida, é já um sentido de navegação, é a necessidade da clareza de uma direcção – um ponto cardeal, “eis O SUL”, que seja – profundamente capaz de ser ostentada pelo próprio movimento, mesmo durante os desvios que a podem trazer a terra de novo. E vemos também como esta direcção que é preciso envergar se traduz numa multiplicidade de significados que irradia o processo mágico da sua consubstanciação: “uma palavra, um gesto / um lugar, um anel”. Processo esse que se espalha, pois que os “anéis” acabarão oferendas nas mãos dos “mendigos”. (p.16)

Aproveitemos para reparar, em segundo lugar, mas também desde já, numa operação habitual desta poesia (mais frequente no livre verso livre que Manuel de Castro cultiva) que é essa tal imiscuição violenta, anteriormente referida, que se dá ao nível da enunciação. Ela é capaz de gerar cortes como o que, neste poema, é efectuado com a estrofe “No entanto” (p.15), propiciando uma grave reviravolta na enunciação. Há sempre um sentido íntimo, uma *solidão essencial*, que mesmo assim está, para já, irremediavelmente investida num sentido comum, comunitário até, pois são “as nossas frotas que partem” (p.16). Tentaremos seguir a afirmação deste impulso abarcador.

Vejamos agora como esta partida, que se quer plena de sentido, que crê na sua direcção, se consoma num ritual de contornos mágicos e se inscreve como precedente de tudo o que virá a ser a rede de gestos mágicos fruto da iniciativa alquímica desta poesia. Um suspiro pesado já tardio, vindo de Heidenheim, em 1965, dirá, como veremos: “Eu sou um inventor de pedras. / Um lírico reflexivo. Oriundo / do amor. / Da morte. / Da sombra.” (p.186) Estamos perante uma experiência poética vivida como luta nos limites da linguagem, que crê poder agarrar o indizível mesmo no mais escuro escuro, cujo desígnio é persistir nessa crença de poder fazer com palavras silêncios que respondam à altura do silêncio das coisas. Mas regressemos “ao som dos clarins”, ao derradeiro momento da partida dos barcos, com o anúncio “Viagem de Flores / Perigo”. A quadra seguinte marca também este novo tempo baptizado de mortes (“os Príncipes”), dá início aos “ritos bárbaros / da Grande Velocidade” (p.16). A “noite” tombará, então, como aparição, como evento reordenador do cosmos, capaz de nos mostrar, de inscrever na realidade a dimensão da viagem prestes a ter início:

[...]
manchas no céu da noite
quebram e reúnem seus corpos
em cósmicos espelhos
enquanto um mágico aceno de fluor
descreve a partida das nossas frotas
na imensidão azul escura
cristalizando no oculto um sentido
para a vida e para a morte
concretizando o movimento dos nossos músculos
- um brilho que cheira a limo e sal

Sobre os cadáveres assim incorruptíveis
dos velhos Príncipes desagregados no mar
passam os navios
e a geração angélica e terrível
talha o seu destino sobrehumano
onde a noite vai expulsar os astros
iniciar-se, e ter um nome diferente. (p.16-17)

Por ora, tudo que podemos dizer é que a noite é a primeira manifestação evidente de uma incomensurabilidade, ela é a paisagem que rege, torna-se entidade que força o seu próprio presságio através do sujeito poético. É o “mágico aceno de fluor” que “descreve”, isto é, repercute na noite a partida. Os gestos ligam-se numa sincronia íntima – o aceno não é a buzina da noite para quando os barcos partirem; ao invés, a noite acena, isto é, está na partida como a partida está na noite. Assim, as “frotas” partem e a noite reage, espelha na sua linguagem a partida “cristalizando no oculto um sentido / para a vida e para a morte” (p.16). A noite é, ao mesmo tempo, espelho de vida e espelho de morte, é nela que se inscreve um sentido que excede a vida como totalidade, uma vez que pode comportar a morte, todo o *para lá* que funda o seu reino no indizível, e que participa já do “destino sobrehumano” dos navegadores. É com navegação que a noite vai “ter um nome diferente”, mas o nome da noite vem sempre por último. Fiquemos por isso, para já, nesta sede de viagem com rumo tão lato quanto preciso.

Quase sempre a poesia castriana é fruto dessa metáfora maior da navegação, de um livre buscar eterno, de uma atenção incansável ao encontro e ao desencontro, à violenta partilha da vida. Todos estes sentidos estão contidos nos 23 poemas no que eles têm de hino, de confissão, de cenário quase sempre limite. Neles é testemunhado um nomadismo profundo, uma incessante procura do rumo por onde se é capaz de colher vida e morte. Trata-se sempre de partir, de ficar ou já ter ficado; mas sobretudo da atenção ao caminho. Um poema como “Ausência para Leste” (p.42) também aparece no epicentro desta preocupação: ele fala do indizível avassalador de uma presença no mundo afogada na sua circunstância, naquilo que decorre do seu percurso, nos obstáculos e perigos que o rumo lhe inflige. E parte justamente de uma ausência outra que não parece ser a que é expressa pelo título e da qual já tínhamos tido rasgos em “Paralelo W”, mais concretamente da ausência do ser amado a quem se dirige que parece ser implicada pela “distância” própria do sujeito poético na sua “Ausência para Leste”. Abrem-se dois tempos: um passado que aparece como consumado, tempo fechado como plenitude, ao qual nos podemos dirigir para extrair algum do significado (“Sem observar, possuí o plano do teu corpo”) que permite receber o outro tempo, um presente pós-partida, onde se continua “apenas esta rota sem final mas certa”. O segundo não se sustém sem a certeza da estranha plenitude encontrada no primeiro, sem o indizível de uma “saudade” que se impõe. Temos então o retrato de uma paisagem amorosa passada capaz de transparecer a serenidade que faz dela perene, uma força que dura contra a força que dura sempre, que é a de existir numa solidão irremediável: “como estar só é a força flexível / de tudo que se toque, e abandone”. E temos também a cruel certeza desse toque agora impossível: “Nunca mais direi a cor das veias / como era tecida a teia de membros que propus” [...] “a isto se chama saudade / a isto está morto o tacto / sem que a órbita da terra se transtorne / antes que seja tarde muito tarde” (p.42).

Com efeito, estamos diante de um sujeito poético que está sempre numa posição de acolhimento de uma realidade inextricável que o enleva – e é no poema, como esforço de atenção possível, que realidades distintas convivem, que se procuram os sentidos de uma continuidade inabalável que permanece sempre no seu reino de segredo: “Ocorrem-me palavras: lua flutuar sereno. / Deixaram porém a sua direcção exacta nas folhas que o Outono carboniza”. Este acolhimento forçoso, mesmo que marque uma cisão face a um passado, aponta sempre para a viagem como inevitabilidade, é apelo ao fôlego da navegação que se procura suste a todo o custo, ao rumo que se afere e sobre o qual se infere:

[...]

Onde a vida me vá eu a prossiga
com um indício profético, finado
com um indício irracional perfeito,
pois com o tempo os remos submergem
sempre ao mesmo nível fatigado
transeunte e rítmico
musical, nem triste, e concludente. (p. 43)

Nomadismo sedento da paisagem, imbuído da sua metamorfose, ciente de uma duração impossível de medir, que se percorre e ao mesmo tempo “persegue”. E vemos já aqui, também, indícios de cansaço, da exigência de um ritmo que é preciso manter – através da acção “remar” e retomando o imaginário marítimo –, do modo como esse esforço adquire uma força de reincidência que se constitui como cadência, ritmo, música dentro da qual se resiste.

Vemos agora como todo o sentido da navegação está dependente do resultado variável de uma constante simbiose entre aquilo a que poderíamos chamar a *Paisagem*, a totalidade de uma humanidade que a habita, e a interioridade própria do sujeito poético – o seu reino de segredo. O poema nasce sempre de um impulso original de navegação, ele sonda o caminho cambiante de acordo com o equilíbrio destas forças. Lemos um desses momentos em “Cabo Finisterra” que, à semelhança de outras paisagens epigramáticas de Manuel de Castro, vem num sopro ligeiro, declarativo, metricamente estável. É límpido o modo como ele espelha todas aquelas facetas do presente – citemo-lo:

Tudo tomou rumo diferente do previsto
– pouso as mãos nas asas quebradas dos pássaros
de quem o sentido inútil se fez vida (p.18)

Há nesta poesia uma obsessão com a prefiguração de uma totalidade que a cada momento parece furtar-se a ser por ela contida. O poema vem marcar um “rumo” malogrado contra aquele que havia sido “previsto”. Ele é lápide de abandono a esse movimento imparável que dita o malogro de planos, põe a nu as fragilidades daquele que se vê obrigado a incorporar o desvio na sua direcção. E então esta imagem que predica nos pássaros (e cuja construção sintática como que prepara e sustém aquilo que

desvela), torna-se o apogeu desse abandono (“pouso as mãos”, confio) às “asas quebradas dos pássaros”. Vejamos ainda que esta inutilidade não os destitui, ainda assim, da condição de pássaros. Eles seguem voando, mas nos seus cautelosos passinhos que ditam agora o seu ritmo de marcha em vida.

Olhemos também outro poema curto mas já não tão próximo deste registo: “O arco” (p. 25). Ele transporta-nos para uma infância na distância, uma vez que se instala através de uma alteridade implícita. Prova de que a partida, em vez de apagar ou de significar um corte, transfigura a memória, funda o seu regime de evocação. Mas nesta infância já se desenterra muito do que viria a ser condição de nómada, fusão com a rota. O reduto essencial acaba por ser a percepção de que o sujeito poético adquire uma condição de estrangeiro no seio do mundo familiar e nas suas redondezas. Ficamos a saber que não pertence porque na “Rua dos Maltrapilhos” o seu “disfarce” era logo descoberto, uma vez que “trazia uniforme de quem anda à gandaia” – eis aqui, de algum modo, aquele que não pertence ou não pode pertencer e que não sobrevive nem escondendo as suas origens; o problema era o “uniforme”, que o preparava, tal qual actor à boca de cena, para o território estrangeiro que queria pisar. Mas era preciso partir do “bairro”.

Também um poema como “Notícia pessoal para um amigo em Londres” (p.26) nos aproxima das forças que originam esta partida irremediável, do andamento nómada agora ostentado através desse sinal particular (o “filete na frente”), que mostra a que custo se sustém essa pulsão de vida e de desconhecido – de facto, a “temperatura” parece apontar para uma tensão vital, uma reserva de energias essenciais que vai carburando à medida da navegação. E justamente aqui, na descrição do ritmo exigido ao corpo e ao espírito, encontramos também esse reenvio à infância, na imagem desse “metrónomo que insiste / na divisão da velha casa”, e que, por sua vez, vai permitir uma definição mais clara da curvatura do “arco de infância”, uma retrospectiva acompanhada de aprendizagem para seguir caminho: “– infância, estrutura corroída de gestos / da qual só resta o modo inclinado e lento / de procurar memória especial / para os objectos a gente e as paisagens” (p. 26). Se até a infância não passa agora de um resquício, de um símbolo da aprendizagem do mero modo de guardar aquilo que de precioso nos vai ficando do mundo, então importa dar notas desse desenraizamento de onde parte esta condição de nómada. É também disto que este poema dá conta: da comunicação do derradeiro embarque, da irremediabilidade de uma partida totalmente investida, de uma busca que só encontra se o que encontra não for “possuído impuramente”, se for aberta

“a cada movimento inengrenado” (p. 26) inconvenção, inconvençável, e se apontar sempre a esse “inumano agora / predestinado galaxial a oriente” (p. 28).

É importante não estranhar esta carta, esta “notícia pessoal para um amigo (...)”. Ela surge como ocorrência de um esforço amoroso neste livro (que toca também vários poemas posteriores) e parte desse movimento de confissão resultado da transfiguração da realidade achada na sede de rumo, na decisão de partida. Quando o poeta escreve “deixei perturbar o espaço / entre mim / e a urgente paisagem deserta que me acolhe” (p. 26), está a deixar cair precisamente o que o impedia de aderir à “paisagem”, está a possibilitar a confissão de uma decisão íntima e solitária que abre um caminho sem regresso. A confissão responsabiliza a decisão. Já estamos no domínio da amizade, da partilha de uma clarividência achada, e que é impossível de transmitir – porque como nos diz Cioran: “A clarividência é o único vício que nos torna livres – livres num deserto.”¹² (CIORAN: 1997, p. 44). E os poemas são então muitas vezes aquilo que tenta suprir essa impossibilidade, convocando o leitor impossível como único destinatário possível, mostrando as despedidas, as partidas, as cartas, como gritos convocando miragens no deserto. Delas restam os delicados mistérios que encerram versos como “Todos os meus amigos são rosas brancas” (p. 15). Algo se cristaliza nesta delicadeza, algo nela permanece imaculado porque ela é a afirmação do imaculável. Como quando, na performance “Terrace of Unintelligibility”¹³, de Arthur Russell, o poema, flutuando com a melodia, chega ao verso “I want to make friends where the islands go”; e diz da amizade o profundo abandono que a norteia (abandono de si próprio a um desejo inalienável do outro), o levíssimo esforço de sublimação que através dela tem lugar quando há afinidade entre dois seres, entre duas vidas tecendo-se de inevitabilidade, sem mácula, sem erro, só engano e querença.

Será importante não perdermos de vista este esforço amoroso. Tentaremos explorar mais adiante se esta querença implacável, esta preciosidade, é mantida nos termos daquilo que designamos como um esforço. Esperamos chegar a ver como ela resiste na paisagem, como se agiganta perante as ondas que desdenham do seu motivo.

¹² Tradução nossa

¹³ “Terrace of Unintelligibility” é o vídeo capturado por Phillis Niblock, no seu apartamento, de uma performance musical de Arthur Russell, tocando violoncelo e cantando um poema encantatório, que se reescreve a si próprio. Sobre a performance cf. <https://pitchfork.com/features/resonant-frequency/6034-resonant-frequency-25/>

2.2. Um ponto de vista panorâmico sobre o espaço navegado

A poesia de Manuel de Castro parte de uma sede de rumo, de uma decisão de navegação que se entrelaça profundamente com a paisagem que cria e por onde voga. Será necessário pensar a maneira como ela nos aparece ao longo do primeiro livro e também mais adiante. Ao acompanhar a contínua transformação do seu imaginário, sob as mais múltiplas formas, esperamos chegar, no final, a um elemento que nela seja perene, à presença que rege o espaço desde o seu interior. Este texto e o seguinte, são movimentos em direção a vários aspectos e facetas que decorrem do estatuto da paisagem, palavra que adquire um sentido cada vez mais lato (uma vez que ela é reactiva e não estática, agente e não passiva; fecunda de uma magia que cria a sua língua). Assim, começaremos por buscar *um ponto de vista panorâmico sobre o espaço navegado* para, em seguida, tentar olhar *os astros obsidiantes que asseguram a paisagem*.

Tentemos então seguir o curso desta navegação livre, explorar e caracterizar a paisagem onde ela se desenrola, para conseguirmos olhar os horizontes que propõe. O primeiro aspecto que é necessário clarificar é esta distribuição e oscilação do espaço navegado entre terra e mar. Esta poesia, como busca de um sentido na navegação, coloca-nos quase sempre diante destas duas paisagens fundamentais. Mas, se antes tínhamos dito da paisagem marítima que ela constituía um dos pólos metaforizantes da poesia castriana, impõe-se agora problematizar mais agudamente esta noção e afastá-la de um carácter técnico e/ou estilístico.

Nesta reflexão, guia-nos o livro *O que é poesia?*, de Sousa Dias; em especial o último ensaio: “A metáfora para lá da metáfora”. Nele, o autor começa por afastar o funcionamento deste recurso expressivo e estilístico da linguagem poética propriamente dita, recusando liminarmente o facilitismo desta designação, para retomar, sob um outro prisma, a exploração daquilo que nos aparece, muitas vezes, efectivamente sob a forma de uma metáfora em poesia. Trata-se, de facto, de isolar uma deslocação altamente específica que faz com que o “primado da metáfora” se aproxime de uma noção de imaginário (mais em linha com a proposta blanchotiana) e que permita, sobretudo, um tratamento diferente e sem correspondência. Assim, se a metáfora é “um sentido figurado distinto (e no lugar) de um sentido «original», uma imagem representativa ou significativa”, ela *opera* exclusivamente um sentido forçosamente referencial a qualquer

coisa que lhe é exterior. Assim, comparando e relacionando, ela “é em essência essa substituição, esse meio de produção de um certo efeito de significação por troca de um significante por outro significante, do significante literal por um significante literário (...)”. (DIAS: 2014, p. 49)

Pretendemos, ao acompanhar esta deslocação, compreender em que medida é que a formação de um imaginário se afasta do processo de “troca” proposto pela metáfora e ganha um significado próprio, tornando-se, assim, o vidro que em nascendo já tende para o copo de onde a poesia nos fará beber. Só assim podemos aproximar-nos da especificidade das imagens poéticas, afastando-nos da metáfora como simples meio que viria acrescentar expressividade, seja ela de que género for, à outra realidade que substitui e em função da qual ela se tece: “A metáfora, a imagem-metáfora, no seu próprio conceito, só possui pertinência no interior das oposições sobreponíveis ideia/imagem, literal/figurado, próprio/impróprio, exacto/inexacto” (DIAS: 2014, p. 51).

Ora, Sousa Dias observa, a partir de Nietzsche, que o funcionamento da linguagem poética é profundamente outro e que é inalienável das misteriosas origens da própria linguagem porque ela se estabelece “como o autêntico plano transcendental da experiência humana do ser. [Daí que] não [haja] mundo senão como mundo-linguagem, como efeito «poiético» da linguagem.” (DIAS: 2014, p. 54). Reparemos que é a partir daqui que estão aqui a ser postas em confronto duas concepções possíveis: a linguagem poética como tentativa de procura do Belo e sublimação da linguagem corrente (usando a metáfora como um meio) e a linguagem poética como acto mágico inspirado pelo delírio babélico, como febre de aproximação a uma essência originalmente metafórica das palavras que é irrecuperável mas desejável, permitindo apontar ao desígnio de superação que a poesia ostenta. Ainda nas palavras de Sousa Dias:

[...] um sentido poético próprio, um sentido propriamente poético ou poiético, um fazer-sentido, uma criação de sentido por torção da semântica «normal» das palavras e eventualmente da sintaxe da língua, uma criação de alucinatórias percepções ou revelações de um excesso de real indizível noutra linguagem. Tudo menos um sentido em segunda mão, a mera figuração de um sentido enunciável, pré-enunciável, na linguagem comum. Em suma, o sentido poético, esse sentido auto-referencial que nada mais é do que o seu próprio fazer, é indiferente à distinção entre sentido próprio e sentido figurado. É um sentido literal anexacto, que se traça ou só faz sentido fora

quer de todo o sentido próprio (prosaico) quer de todo o sentido metafórico. (DIAS: 2014, p. 55).

Procuramos então acompanhar tão perto quanto possível o surgimento de um imaginário nos poemas de Manuel de Castro e aquilo que origina com a oscilação entre o tempo que passamos embarcados e o tempo que passamos em terra – as duas paisagens fundamentais. Em *Paralelo W*, esta incursão nos mares aparece ainda essencialmente ligada à decisão de partida que o livro esboça. Isto já é claro em poemas como “Paralelo W”, “Ausência para Leste” ou “Imunidade”, onde vemos “A proa alta do Navio Fantasma” (p. 29). Por ora temos apenas a inscrição da partida, o soltar amarras; ainda não se afigura inteiramente a maioria de mar que domina este espaço poético. Mas agarremos então a força de sentido da partida como movimento decisivo e irrevogável que lança este imaginário – a primeira “Marinha”:

Impróprios vão os barcos, são as velas,
– Vento do Sul que traz outra canção.
Fundo do barco, esguio, embala o mar
de encontro ao som opaco das estrelas.

Já quase nasce o dia.
Ténue luminosa luz críspas no rio
cintilações, negrúmes e segredos.

Um barco vai cair na água.
Um barco vai partir. (p. 36)

Este poema fala de uma condição de navegante que está tatuada no sujeito poético, fala dos dias que decorrem nas águas. Mas o que nele é notório é sobretudo uma violenta disrupção espaço-temporal que vem inscrever no imaginário a irremediabilidade da partida. De um modo intrincado, ele lança uma primeira premissa que atribuiu a qualidade “impróprios” aos “barcos” e às “velas”. Logo depois, os três versos iniciados pelo travessão geram o cenário da “canção” em que a nave (ou o barco) tem uma existência capaz de agir como elemento de ligação entre o mar e o tecto celeste. No entanto, o carácter aparentemente sintónico desta ligação contrasta com a amplitude de que é capaz a adjectivação anterior: impróprio significa também inconveniente, inexacto, revela inadequação. Como se o barco, pela força da navegação,

que é movimento de insistência vindo da sede de rumo, um vogar resoluto, forçasse a *paisagem* a refazer a sua harmonia, a redistribuir os seus encantos mediante o barco, sua testemunha. E assim plantasse os seus “segredos”.

Além disto, são indistintas as águas, o mar volve rio à segunda estrofe, rio banhado de “ténue luminosa luz”. É necessário reparar como, neste caso específico, a adjectivação, que é em Manuel de Castro um dos reinos mais capazes de disrupção, redundante sem pudor no nome que qualifica para reforçar aquilo que o primeiro verso da mesma estrofe aponta – a partida é crepuscular como por vezes sucede que seja o poema. Mas é o precipício da estrofe final que anuncia a partida, derradeira, anafórica. Que fazer de todo este presente? Uma outra interpretação passaria por dizer que não é certo que este poema não decorra apenas de uma interrupção da canção que se tecia à beira rio, ao raiar do dia, antes de abalar. Se o segundo verso lança essa “canção” trazida pelo “vento do sul”, o que dele decorre é uma projecção da navegação futura que depressa desperta para o dia, para a brevidade da partida decisiva. Qualquer que seja a leitura que nos escolhe, estamos diante de um poema que aponta para *o vogar como condição de vida, para a navegação como trabalho interminável* – cada alba renova a partida com o seu presente. Como quando Camilo Pessanha roga a “San Gabriel”:

Vem conduzir as naus, as caravelas,
Outra vez, pela noite, na ardentia,
Avivada das quilhas. Dir-se-ia
Irmos arando em um montão de estrelas.

*Outra vez vamos!*¹⁴ Côncavas as velas,
Cuja brancura, rútila de dia,
O luar dulcifica... Feeria
Do luar não mais deixes de envolvê-las!

Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa
Que do além vapora, luminosa,
E à noite lactescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...
– Almas tristes, severas, resignadas,

¹⁴ Sublinhado nosso

De guerreiros, de santos, de poetas. (PESSANHA: 1992, p. 41)

Tentaremos ficar pelo menos com este sentido: navegar é tornar sempre a partir – eis a nossa “marinha”. Mas talvez seja ainda necessário agarrar outros preciosos vestígios que nos deixa este poema de Pessanha; ele mostra uma profunda afinidade com a poética castriana quanto aos elementos da paisagem que são postos em jogo – o dia, a noite e a lua – no entanto, é sobretudo em relação a esta última que se pode falar de uma verdadeira afinidade de forças no movimento do poema – a lua é astro obsidiante e regente da *paisagem* e, em última instância, da navegação, do rumo. Mais adiante teremos oportunidade de olhar mais atentamente o céu para encontrar maneira de “[segu]irmos arando em um montão de estrelas”, de poemas. Por agora atemo-nos a esta visão latitudinal, aos nossos horizontes, por isso, seguimos navegando as águas.

Como neste meio as fronteiras se diluem irrisórias pela força das marés, também nos permitimos vogar tão longe quanto necessário para mostrar a maioria de mar desta poesia, e o modo como ela se estende além de *Paralelo W*, onde é lançada e indiciada. Isto leva-nos a pegar num poema d’*A Estrela Rutilante*, mais concretamente o último, “Os Argonautas” (p. 113). Nele encontramos aquele que é talvez o mais ordenado episódio épico da poesia castriana. Com efeito, o poema intermeia a voz que sustenta a narração da navegação (basta atentar nos tempos verbais) e os cantos que aparecem em itálico e entre aspas e que constituem três intervenções distintas. Estamos mais uma vez dominados por uma partida (note-se a anáfora na primeira estrofe) e pelo acompanhar do destino desses que “partiram em quatrocentos navios e todavia / jamais chegaram porque não era esse o seu fim” – e continuamos colhendo desta voracidade que mostra o que impele o avanço, o sentido do rumo face ao desconhecido.

Importa notar que a realidade que é inaugurada com a navegação vai inscrevendo os seus significados no reino da paisagem, e, gera, por isso, uma vidência, e consequentemente, uma intuição profética. Basta pensar no gesto dos próprios marinheiros que “em todas as coisas colocaram tiras de papel”, como lembretes de um obituário comum envergado em vida, que é, ao mesmo tempo, um retrato da sua condição:

Somos alavancas e não morreremos
em cada vaso existirá a flor
somos anêmonas no topo dos grandes monumentos
o nosso jogo circense é ímpar e novo
só os mortos conhecem a nossa história

porque só os mortos são livres como nós (p. 113)

Aproximamo-nos então daquilo que estes lembretes nos revelam: o vogar desses que instam à margem de todo um mundo, em direcção a um outro, mas apoiados numa condição de vida que bebe uma liberdade em tudo semelhante à dos mortos, inspirados pelo presságio que os mantém (“em cada vaso existirá a flor”) e que alimenta o movimento voluntário e perpétuo a que eles se prometem. A segunda estrofe permite delinear o meio exacto em que resiste esta busca e a diferença que ela instala vai ao encontro da primeira polaridade que procuramos explorar na poética castriana; ela prende-se, mais precisamente, com esta escolha de uma dissidência que resiste no deserto marinho, com tudo aquilo que coloca os navegantes à margem do mundo que seria o seu – fazendo deles as “alavancas” de um avanço, nesse “jogo circense”, nómada, esquivo e equilibrista – mas também com aquilo que neste poema nos aparece sob a forma de um deixado domínio terrestre, da força que nele impera e que os retém nas águas:

Indubitavelmente haveria um motivo
ou um grande silêncio sobre a terra
ou uma enorme máquina-monstro
para que não vencessem e continuamente
continuassem sobre a água imensa (p. 113)

Sobre o outro domínio, que é a extensão terrestre, mantém-se um feroz domínio que traz consigo a amputação de uma liberdade só reencontrada com a partida e com a navegação, como resistência e exílio. Uma figuração próxima desse reinado de “grande silêncio” ou da “enorme máquina-monstro” seria Moloch, entidade que tanto é o carrasco como o palco do sacrifício (aquele que evocava Allen Ginsberg poucos anos antes, em 1956). Mas teremos a nossa oportunidade de encetar a tentativa de atracar, à semelhança desta poesia; aí avistaremos melhor a incomensurável massa humana que Manuel de Castro evoca quando mobiliza palavras como “corpos”, “mortos” ou “cadáveres” em poemas como “Transversão lírica” (p. 30) ou “O cerco” (p. 131). Mas não percamos de vista esta pele de mar da qual nos vamos começando a aperceber. Daqui em diante, o poema é a confrontação com esses cantos-outros que vão chegando para se disseminarem pela paisagem. Ela devolve aos navegantes indícios do que nela

perseguem. Seja na segunda instância, sob a forma do “eco” do “som das lágrimas distantes e do suor / dos escravos pluriformes dos países”, que traz o “chicote” e a “mentira”; ou na última, com a noite a acompanhar o encerramento do acto “dos eternos errantes” (p. 114) com esse retrato da pureza de um corpo que sofreu a travessia das águas e que se prepara para abraçar o seu devir.

Na verdade, nesta partida, neste relato das sortes dos navegantes, as vozes confundem-se num mesmo ditame profético. A história dos navegantes, que se conta mais através da paisagem que os acolhe, transforma-se, no final, apenas na de um deles – ele aparece-nos como devolvido às águas porque renascido na sua navegação. E aqui se opera um movimento de fusão entre sujeito poético e paisagem marítima que vem sendo sugerido já desde o início do poema, logo na primeira estrofe, com a descrição dos “braços cobertos de escamas e os torsos enlameados” (p. 113) Depois do baptismo da partida, as águas não cessam de tomar para si aqueles que nelas vogam, daí que o último canto, que já contempla o amortalhar do sujeito poético pronto para a derradeira fusão, se faça pelos mesmos meios – “com arcos de água / com sonho e com lama / cobrirei meu corpo / vizir das areias / meu corpo alongado de fibra de plantas” (p. 114). Até desse corpo só restar a profecia que visa cumprir o seu último e derradeiro desígnio (marcado pela mudança do tempo verbal e da pessoa da enunciação), que é ver continuada a sua presença nas águas, recuperar e inscrever agora do lado delas toda a força que lhes tinha devotado, aguardar a passagem do “fundo do navio” para se tornar “o Sortilégio das águas sibilinas” (p. 115). Tudo aqui conflui no sentido da integração do devir do navegante na própria paisagem, como se, por dentro dela, também ele passasse a poder influir no destino do navio, na ambição que pode afinal ter o seu intimorato escalracho perante a imensidão aquática. É curioso notar que este poema, junto com alguns outros, mantém a preciosa indistinção das águas já antes relevada, uma vez que aqui vemos evocado o “Silêncio do rio” (p. 114).

Outros poemas, já incluídos em *Chuva no Dia de Finados*, expandem ainda mais a força exercida por este imaginário marítimo e podemos dizer que se mantém o ímpeto sacrificial, a força que, mais tarde ou mais cedo, unirá o sujeito poético à *paisagem*, para lá da sua dissolução. Embora em “Poema para uma Hera” não tenhamos um ponto de vista puramente marítimo, temos, ainda assim, uma paisagem investida de um poder inequívoco de que é testemunha devota o sujeito poético, dando notícia da decadência que dura antes da fusão:

o cansaço é um combate ao longo do mar
a caminho da destruição
com o cérebro desfeito em algas
alimento dos peixes
a espuma amarelada escorre da ponta dos dedos
num alquímico gesto sábio

[...]

o universo percorre o périplo do meu corpo decapitado
tal um rio onde crescem árvores
e o amor povoa de círculos o ar
em homenagem ao sacrifício
[...] (p. 156)

Como a vimos intuindo, esta dissolução assume um carácter especial. Ela estabelece-se enquanto rendição de uma efectiva presença no mundo que é o sujeito poético. Não se trata aqui de um movimento de metempsicose exclusivamente humano, que reintegre o humano na ordem do humano, mas sim, pelo contrário, de um renascer e incorporar em algo que supera a condição vérmica e condoída que é a falha experiência humana, como integração na paisagem que a sustém, por sua vez, como possibilidade duradoura e sucessivamente gorada, talvez até excessivamente gorada. Afinal, como nos diz Cioran, em *Do inconveniente de ter nascido*, “Viver é perder terreno.” (CIORAN: 1990, p. 76). Perder terreno para a paisagem que nos vai engolindo. Isto é especialmente visível na voz exausta que o poeta ostenta, já tardiamente, quando nos diz em “Navio”, de 1967: “sobrenado, sobrevivo” (p. 197).

Por ora, sabemos que esta poesia vive de um trabalho que procura alcançar o maior grau de contacto possível com a paisagem dominada pelo imaginário marítimo, de maneira que mesmo em terra há sempre uma pulsão de mar. Como quando em “Coração de ave e areia” (p. 168), esse “buda loiro, / nu, examinando / pequenas conchas, algas, limos, seixos”, quase se funde com a “estranha carne pulverizando ao sol” que colhe e investiga, na enumeração que leva a cabo a última estrofe: “Veios, malhas, numa teia de filigrana / estalada em vincos, em linhas orográficas, / íntegra rocha húmida, animada / de viscos, animais de presa, / peixe miúdo, marisco, água salgada”.

Mas tentemos um cais, atraquemos. Se é verdade que é através da navegação que a viagem ganha a sua força de sentido de resistência e lonjura, então a permanência em terra será sempre um desafio à continuidade da navegação, um *desvio necessário*. Sobre este aspecto, e regressando a *Paralelo W*, é preciso atentarmos num poema como “Fresta” (p. 22). Ele é o momento em que se traçam alguns apontamentos sobre a permanência num espaço citadino e sobre as implicações da sua partilha forçosa com outros. A primeira estrofe fecha desde logo este espaço a tudo o que está “para lá da muralha”, marca uma fronteira que ao longo do poema vai sobretudo reforçar o facto de esta cidade ser um espaço ocupado, um lugar de exílio. Não podemos esquecer, no entanto, que partimos de um “íntimo remorso” que vem do lado de lá (pois que tudo em redor é vago “estrangeiro”) e que se mantém como rumor pelo “olvido” daqueles que estão do lado de dentro. Que mistério paira sobre esta cidade? E por que segue sendo lembrada e censurada mesmo depois de abandonada à sua sorte? Sobre os que a habitam temos uma certeza: “Pois que a causa / da nossa decisão individual e humana / é o perigo de um olhar mais atento / – eis-nos exilados.” (p. 22)

O poema torna-se lugar de demarcação de território, de resistência perante o cerco; lugar onde as distâncias se afirmam com uma clareza severa; meio para medir e justificar uma delicada prudência necessária a esta permanência, um modo de reunir apontamentos que cheguem para gerar advertências e edificar um modo de estar: “não sejamos irmãos nem oremos / mas a fútil beleza dos gatos / introduzamos na cidade”. Especialmente violento é este apelo que é lançado à não-queda na ilusão da irmandade e que é um traço transversal à obra de Manuel de Castro – o poema “Criptograma” dir-nos-á, em *A estrela rutilante*, que “não há tempo para a piedade / não há espaço para a solidariedade” (p. 63). A este respeito seria importante recuperar o eco de uma voz irmã como a de António José Forte, quando nos alerta, em “Quase 3 discursos quase veementes”, para a “destruição [que] prossegue docemente” (FORTE: 1989, p. 15) e perante a qual nada resta senão envidar a todo e qualquer custo: “Fazei todo o mal que puderdes e passai depressa”. À medida que formos agarrando a força que nos permite escrever a nossa rota, para nos tornarmos mais íntimos do *corpus*-astro que circundamos, será importante pesar sempre este aviso quanto à idealização de uma irmandade fácil, criada no conforto de algo apriorístico. Esperamos conseguir mostrar o quanto o imo desta poesia, que aspira à “utopia de uma humanidade espiritual” (DIAS: 2014, p. 39), é dominado por esse sentido de resistência às sublimações fáceis, por uma luta de sentido que se sabe minoritária e até perdulária. É isto que nos levará, por

exemplo, a inquirir as notas que esta poesia lança para uma tentada reinvenção do amor. De onde vem esta restrita irmandade de solidões?, esta autoridade individual da experiência interior que é preciso expiar?

Além disto, há ainda um outro traço curioso deste poema que reincide várias vezes ao longo de *Paralelo W* (por exemplo em “Casa de Hóspedes”, “Adeus” e “Imunidade”): a presença benigna dos gatos e dos felinos, que tendem a criar um regime de aparição próprio. Aqui, no entanto, passa-se antes uma operação que sugere a correlação entre a sua presença e a harmonia do espaço ocupado. Assim, o sujeito poético traduz essa vontade de os procurar e receber com vista a popular a cidade de testemunhas isentas, das posturas exemplares desses perfeitos profetas silenciosos. Talvez os únicos que não dão sinal nem propagam o “remorso” que perdura para lá da muralha.

Perante o mapeamento deste espaço e a necessidade de intervir “demograficamente” para que se afigure uma possibilidade de existência e coexistência destes “esquecidos”, o seguimento do poema joga-se num futuro profético que procura antever e nutrir os resultados de uma postura que permita “explorar a esperança”, manter viva a via da salvação para os emparedados a fim de criar “a muralha em torno da cidade / [que] não limita nem marca o coração”. Daí que se arrisquem novos e específicos elementos sobre o devir do refúgio através dos quais a paisagem termine por assumir a sua regência inata – o aflorar dessa “delicadeza dos isolados” guardado pela magia de um “musgo tenuemente dourado na muralha”. Mas, acima de tudo, há ainda a notar a presença daquilo que se constitui como uma influência fulcral capaz de, por si só, assegurar todo um modo de vida. É a lua que surge aqui como elemento indubitavelmente perene, como elemento regente da paisagem que engloba e contém a possibilidade humana: “e consoante se nos revele a lua / será a nossa vida”. É assim que ela, juntamente com o sol (como veremos em seguida), se assume como elemento subordinante da paisagem castriana. Só os astros são capazes de exercer uma influência tão preponderante ao ponto de ditarem o rumo do nomadismo, de poderem lançar as suas sortes.

Se nos afastarmos de *Paralelo W* novamente, encontramos um poema em particular que será determinante na definição do espaço terrestre e cidadão. Se “Fresta” se impõe como o ponto de vista dos exilados e nos faz saber dessa condição que os obriga a arriscar tudo o que for necessário para manter esse domínio, esse reduto de liberdade, um poema como “Cerco” (p. 131) é capaz de nos dar precisamente a

perspectiva inversa, voltada para fora do exílio. E mais até do que uma postura de combate, que já conhecemos pelo movimento de resistência tempestiva que a navegação das águas desperta; nele figura sobretudo a sátira do modo de vida dominante, que é o dos “homúnculos”. Ao ler este poema juntamente com “Fresta” (p. 22), somos imediatamente afastados de uma distribuição de forças disposta linearmente no espaço, isto é, da defesa da última cidade verdadeira contra um exterior que a procura engolir. Este poema vem complicar a geografia do combate, vem pôr o inimigo entre nós, dizer-nos que é isso que o torna verdadeiramente perigoso.

Na verdade, o inimigo esconde-se dentro de todos nós, o inimigo é o homem impedido de dizer-se homem, é todo aquele que se abandona aos desígnios de uma paisagem pronta a engoli-lo. Perante aquilo que neste poema nos aparece, é inevitável continuarmos a nutrir e alargar a ideia de paisagem. Aqui, fala-se não da paisagem pura que vínhamos descrevendo, mas de tudo o que nela é impuro, isto é, tudo o que foi introduzido pelo homem, que é fruto da sua pulsão de domínio – se uns procuram gatos que possam acolher, outros trarão tanques para as portas da cidade. Assim, podemos verificar que a tendência castriana, que procura descobrir uma via de acesso, um retorno à relação com um sentido de pureza idílica, que se alinha com tudo o que na paisagem é intocado e intocável, passa também por justapor a essa pureza tudo aquilo que se apresenta como poluído pelos gestos humanos, tudo aquilo que é capaz de toldar o apercebimento dessa outra evidência mágica:

eis agora o movimento possível
mastros de bandeiras riscam nas fachadas as suas sombras
as portas ainda possuem números as ruas nomes
os homúnculos atravessam a vida numa feérie de imbecilidade
atravessam os sexos com agulhas atravessam a emoção
com estiletos de papel
vão colocando anúncios no interior das próprias cabeças
contam o tempo por horas por minutos
contam o espaço habitável apenas pelo corpo
a chamada fome matemática da saliva
é transportada pelo correio em raivas políticas hidrofóbicas
acompanhada de alguns elogios ao papa
o futuro a desejar é o hiperdigestivo o confortável
o amor comprimido solúvel imediatamente

em água morna com açúcar música americana a lua
telegramas de regozijo toneladas de prazer (p. 132)

Se este é o “movimento possível”, aquele que é efeito do envenenamento, ditado pelo “ar onde se desfez uma ampola pestilenta” (p. 131), então não estranharemos o raro ímpeto histórico com que o poema acaba, parodiando os gritos publicitários que apelam à fácil conquista do mundo tal qual nos é oferecido. Tudo nele vem já medido e quantificado, só precisamos de aderir ao seu jogo e à sua linguagem, de caber nesses espaços que foram deixados para os nossos corpos. É sempre outro mundo aquele que Manuel de Castro visa na sua poesia, mais precisamente o negativo deste que é descrito no “Cercos”: em que cada existência não sofra os entraves que a impedem de encontrar os seus próprios desígnios, um mundo de superação, amor e liberdade. Mas a prova de que este tom é inalienável ao movimento de resistência é que de facto o reencontraremos noutras violentas invectivas, como por exemplo a que é dirigida contra toda a cupidez intelectual. Reencontraremos também, na terceira parte, o questionamento com que começa este poema – sobre a necessidade de uma transmissibilidade –, ligado ao sentido de resistência que vimos explorando.

2.3. Os astros obsidianes que asseguram a paisagem

As forças essenciais através das quais a poesia de Manuel de Castro voga no enlaço do presságio, que exercem o sentido da navegação em vida, são as da lua e do sol. Eles são os dois astros dados à Terra, os garantes directos da possibilidade humana; asseguram o “tenso [e] periclitante equilíbrio” (p. 224) de tudo o que para nós existe. Para conseguirmos medir a força que os torna símbolos obsidianes ao longo desta poesia, teremos de os olhar separadamente primeiro e só depois tentar descortinar as implicações da sua dança, da simbiose complexa que nos oferecem.

No livro *A magia que tira os pecados do mundo*, Alberto Pimenta elenca tanto a lua como o sol num conjunto de arcanos cuja escolha propicia uma vasta exploração simbólica e mitológica. Parte do princípio de que a literatura, como fundadora de um “discurso simbólico” próprio, está fora da “história da humanidade”. A partir de São Tomás, Alberto Pimenta realça que a dependência que a poesia tem dos símbolos se deve à “sua intrínseca falta de verdade” (PIMENTA: 1995, p.1 da introdução não numerada). É neste sentido que, não procurando gerar verdade e não sucumbindo à *adequatio* que o mundo lhe exige, a linguagem poética é ela própria exílio impessoal, dádiva de solidão ao leitor, criação de um imaginário sustentado por símbolos que será parte da tessitura do seu “sentido literal anexacto” (regressando às palavras de Sousa Dias). Por isso, muito fundo, muito além da metáfora, temos o símbolo Lua. Para o propor como astro hegemónico no coração da paisagem da poesia castriana é imprescindível pararmos num poema como “O pesquisador de luas” (p. 24) e atentarmos no modo como ele estabelece a regência de uma força capaz de redefinir a paisagem poética. Essa redefinição dá-se a partir do interior do sujeito, como ponto de acesso à paisagem, sendo que ele nos aparece, ainda assim, também profundamente contido pela influência lunar. A lua como que baptiza a própria perspectiva do sujeito poético. Daí que o poema comece com a imagem da marca lunar, da sua tatuagem, indubitável inscrição:

O crescente na fronte.

Lua, cicatriz da noite, gôndola de vidro
onde voga meu romance – bronze sob a água...
No coração da árvore, no búzio,

o transporte certo de uma folha
– balada na região d’esferas
– reino exceptuado de alga e cinza...

Nuvens.

Um tépido clarim risca no vento
subtis nostalgias, gentilezas, cores...
Perfeitamente suspendo uma figura
entre espelhos e estrelas...

Lírios. (p. 24)

Aquele que se tenta apropriar da paisagem já lhe pertence. Há um indizível “romance” íntimo contido pela lua, uma tatuagem que marca o sujeito do oculto consubstanciado na presença lunar. Através da lua, “cicatriz da noite”, a paisagem dança o “transporte certo” e reencontra, espelha no seu ritmo essa evidência. Infinita aspiração lunar esta que nos transporta ao inatingível do seu “reino exceptuado de alga e cinza”, elementos ausentes, sobras de água e luz (pela alga), e de terra e fogo (pela cinza) que nos faz ouvir a silenciosa “balada na região d’esferas”. E se aderirmos à maneira como Alberto Pimenta adensa este símbolo, se considerarmos a possibilidade de origem da Terra como inteiramente dependente da influência lunar (e aqui o autor faz eco da teosofia de Helena Blavatsky), estaremos mais próximos do mistério improvável desta interdependência. Com efeito, o encadeamento da dança em que a lua e o sol se hão-de manter por mais alguns milhões de anos, à medida que as rotações de ambos os astros forem mudando, acelerando e desacelerando as marés, é a sintonia de que somos estranho fruto. Repercutimos então o questionamento:

Virá daí a saudade das águas, das marés, que ciclicamente se atiram na direcção da sua origem? Talvez. E as águas do humano inconsciente também ciclicamente se atiram nessa direcção: viagem à lua. Claro que a vida é uma viagem, a obra é uma viagem, e há a viagem aos céus, tudo metáforas interiores. Mas a viagem à lua é uma metáfora exterior, que dizer, está sempre presente, está à vista, e no entanto não está: é a perfeita ‘utopia’. É o contrário da viagem de Alice, feita esta ao fundo de si, que é invisível mas está lá; a lua é visível mas não está lá. Este é o labirinto dos símbolos: o invisível

que está, e o visível que não está. No primeiro caso fala-se de ‘alegoria’, no segundo, de ‘símbolo’. Se ajuda, por que não? (PIMENTA: 1995, p. 252).

O céu ostenta a nossa utopia, o símbolo que encerra o nosso mistério. E é sempre nesta direcção que a poesia de Manuel de Castro nos impele, rumo ao impossível que a lua embandeira. Na verdade, é neste poema que toda a paisagem é reordenada em função da busca, da atenção cultivada a que a lua impele: Estamos sempre no domínio de uma alta maré, já alta noite, em que se vê estendido o “bronze sob a água”. Mas esta luz leva-nos além das águas, transporta-nos (é esse o verbo), volta a ligar-nos à terra, tem-nos nessa oscilação – no poema vêmo-lo “no coração da árvore, no búzio” com o mar no seu coração. Dando um passo em frente, podemos sustentar que estes ecos do espaço navegado, que já explorámos, começam aqui a participar de uma indistinção que revela a sua simbiose totalizante, no sentido que vem adquirindo a palavra paisagem, que tende a aparecer-nos como um todo compósito. Como se o olhar poético se movesse sempre em função desse todo tendo-o inteiramente à vista, contendo tudo o que por ele é abrangido, e isso lhe permitisse viajar, transportar-se de domínio para domínio – daí que a primeira quebra do poema (estrofe de uma palavra) seja o horizonte “Nuvens”. A partir daqui, o poema torna-se o acontecimento anunciado sinestesticamente na paisagem pelo “clarim” (instrumento reincidente em *Paralelo W*), que reforça essa percepção da paisagem como um todo múltiplo submetido à influência lunar; faz-se entrega ao sucinto ritual mágico antes da segunda quebra, que se revelará última palavra. Que figura perfeitamente suspensa? Por que lhe deixamos os lírios? Que pureza e que morte? – perguntamos, lembrando com Rimbaud “a branca Ofélia a flutuar como um grande lírio”¹⁵ (RIMBAUD: 1999, p. 56). Se a figura suspensa “entre espelhos e estrelas” for a do próprio “pesquisador de luas”, este é o seu abandono à paisagem, o derradeiro despojamento de tudo aquilo que é secundário ao seu desígnio.

Olhando o poema “Recordações do presídio”, vemos aprofundada esta dimensão de abandono – não tanto da abnegação a que conduz a busca encetada pelo homem, mas da própria paisagem em relação ao homem. Vêmo-lo desabrigado numa paisagem que já não o cativa, que não desperta nele a possibilidade da sua plena presença. Com efeito, o poema parece apresentar-nos uma dessintonia fracturante. Aquele que queira participar na orquestração do mundo é deflectido, reconduzido ao vazio que tem diante de si, aprisionado – “Um corpo. Uma sonolência levemente febril / agradável,

¹⁵ Tradução nossa.

perigosa”. Sobrando os deuses caídos, os “deuses por inventar (...) / chegámos onde o homem está só / dilemático / a música não o absorve / o vento não o absorve / seus passos distraídos não atingem / um minúsculo regato, cabelo necessário / prendendo a talvez ponte” (p. 35). Se o homem fez da paisagem a sua própria prisão, se se condenou ao modo através do qual ela agora o expulsa e encerra para arredar o seu excesso, então estas forças têm sempre de ser tidas como parelha. Na verdade, é assim que elas se nos apresentam ao longo de toda esta poesia, ora ostentando uma harmonia procurada e revista, de onde se extraem sinais de uma harmonia maior a produzir e transmitir, ora sofrendo a recusa que a paisagem é capaz de instaurar através da sua força misteriosa e implacável sobre a navegação humana. Assim, também a lua nos oferece a face que reflecte tudo quanto no homem é gorado. É certo que ela é a sedução do “para lá”, de que nos fala Alberto Pimenta, por ser “o lugar aonde não se vai, e aonde se quer ir.” (PIMENTA: 1995, p.252), o símbolo de um ideal impossível; mas é, ao mesmo tempo, a evidência, o espelho do nosso aprisionamento, ela reina sobre o nosso presídio. Daí que a primeira estrofe nos apresente o “luar” abrangendo quer a paisagem desolada dos “vulcões extintos”, quer a “cidade”, e o trate como “uma doença interna / minando a pureza da presença / com que se devora o ruído da água / ou se mata um jardim no coração”.

Vemos então como este astro pode também revelar-se muralha entre o homem e o seu caminho em direcção ao que o permite tornar-se si-próprio, como nos impede de estar verdadeiramente aqui, quer seja para auscultar as águas em que navegamos, ou para deitar fogo a um lugar precioso no seio do mais íntimo de nós. Em qualquer um dos casos: abandono – a um ideal vislumbrado ou a um impossível. Ainda nas palavras de Pimenta: “Da prisão sai-se, abandonando lá uma parte de si, como a raposa que se liberta da armadilha roendo a própria pata. Daí o descrédito da lua, a armadilha onde sempre fica uma parte de quem a contempla.” (PIMENTA: 1995, p.252).

É através da importância dada por esta poesia à “inevitabilidade do movimento lunar” (p. 40) que a lua assume um carácter de guia, de astro cuja influência dita o rumo da navegação, a harmonia possível com a paisagem. Cada lua descoberta revela-se capaz de incidir sobre todo o visto, vem povoá-lo de mais significados. Com Manuel de Castro o *nihil nove sub sole* volve *omnia nove sub luna*; é inaugurado o “tempo dos luares” (p. 37). Vemos já como é neste astro obsidiante que reside a maior força da noite nesta poesia, noite essa onde reside o inominável, em torno do qual gira febril a torrente do interminável, do incessante de que nos fala Blanchot. Assim, é a partir da lua na

noite e desta sua perspectiva que se chega a reinventar a significação da luz solar. Convém lembrar que o assassinato baptismal de um jovem em “Tenho como certo que isto não resiste” (ainda no *Paralelo W*) se faz “a fim de o ver sereno listrado de luar” (p.33); declara-se aí também a recusa de olhar o sol, habitualmente símbolo de vida e fecundidade. No capítulo que consagra ao sol, no livro *A magia que tira os pecados do mundo*, Alberto Pimenta fala dele como “a luminária dadora de vida” (PIMENTA: 1995, p.259), a partir dos textos religiosos e das tragédias shakespearianas.

É logo desde o primeiro livro que a poesia castriana nos entrega o símbolo sol como elemento associado ao trabalho do dia no sentido que lhe dá Blanchot, ou seja, como perseguição dos desígnios da verdade, do poder e da glória. É num poema como “Transversão lírica” (p. 30) que nos podemos aperceber desse outro sol que é tudo menos criador. Olhá-lo permite-nos também alinhar desde já ambos os astros com os diferentes espaços que encontramos na navegação castriana – a saber, terra e mar. Se nos poemas predominantemente marítimos a presença lunar é obsidiante, será naqueles devotados à terra que o sol se fará sentir. Podemos relevar alguns dos seus principais sentidos precisamente a partir deste poema. Mas precisamos primeiro de atentar na paisagem-limite que é lançada logo na primeira estrofe, antes de conseguirmos olhar o ambiente cada vez mais árido que o Sol inflige a essa mesma paisagem. Parece desde logo certa uma definitiva alçada solar sobre esta imagem, no entanto explorá-la não vai sem percorrer todo o imaginário do poema, o seu cenário de confronto que vive, a todo o momento, na eminência do seu final. A paisagem é limite porque parece estar prestes a extinguir-se, porque nela se vive um frente-a-frente na precisa fronteira da vida. Vai-se tornando lentamente indubitável que a possibilidade de leitura deste poema representa, assim, apesar de tudo, a prova de estarmos do lado de cá – é para nós que “O Sol está muito quente”, mas vive connosco, entre nós, essoutro “– que virá absolutamente quente”. Eis-nos vivos e ei-los mortos entre nós – “fétidos e podres, / perturbando o espanto da planície / meditam os cadáveres sob o Sol”. (p. 30-31)

Nesta terra ampla que se abre e é povoada de corpos sofrendo o crescendo da influência solar, a profecia máxima do nosso fim, emerge a resistência humana – afinal, “o homem ainda não tombou”. O poema desenrola-se como uma cena. Note-se como aparece violento, O “papagaio de papel que oscila o horizonte”, personificado como elemento decisivo na paisagem, aparição capaz de redefinir a percepção do espaço. Embora sejam subtis os traços, há nele um animismo, uma vez que ninguém o segura, ninguém agarra o fio. Assim, ele funciona como medidor, estabelece-se como símbolo

do quanto a vida pesa à paisagem, é sinal da ainda sobrevivência do homem no seio dos seus mortos que se aproximam, como se aproxima o engolir da Terra pelo Sol. A cena entre os mortos, os homens e o papagaio propicia o relato de uma espera onde o sujeito poético mantém o olhar sobre a paisagem e o horizonte e, ao mesmo tempo, deixa emergir o canto que surge a partir do apelo à “conversa”. São estas duas realidades que vão sendo intercaladas ao longo do poema, estrofe a estrofe, que se vão fundindo no poema até à cessação da cena, onde os mortos aguardam apenas a subida do papagaio para estabelecer o seu domínio, domínio esse que vinha sendo anunciado pelo crescendo da força solar (reacentua-o o suor do “homem da frente” na estrofe imediatamente anterior):

[...]
O homem da vanguarda, lentamente,
está sendo assimilado pelos mortos.
O papagaio de papel sobe um pouco mais
e a linha parte.
[...] (p. 31)

Debaixo da força que o sol inflige a quem habita a paisagem vai-se formando uma espécie de mantra, embora se pudesse igualmente dizer que o poema é a busca do próprio refrão com que termina. E é precisamente o suster da conversa que possibilita a conciliação das peças já que a estrofe final é constituída pela recolha de versos ao longo do poema (justamente nas estrofes iniciadas em “Conversemos entre nós de coisas amáveis.”, “Continuemos conversando.” e, finalmente, apenas “Conversemos”). Citemos o dito refrão, a estrofe final, que é imprescindível trazermos connosco, e que ecoa junto com os apontamentos em direcção a uma permanência no espaço (tal como surgem em “Fresta”), ou com muitos outros momentos da poesia de Manuel de Castro, em que no poema assoma a interpelação e se faz do leitor apóstrofe implícita:

[...]
Não te persigas a vida. Deixa
que se vão tornando anónimas, veladas
paisagens concebidas no teu sangue.
Jamais o tempo urge a quem se existe
que o tempo para cumprir é já tão largo
que muito resta a quem amou bastante.

É a excessivamente luminosa
claridade entre a manhã e a noite
que irá contrair a tua mão
oferecer à tua boca inerte
um sabor a erva e a verdade. (p. 31-32)

O poeta envida contra a luz do Sol que já cá está a iluminar o Nada por vir. O seu trabalho e a sua busca não fazem da poesia um fim em si mesmo, elevam-na até um outro plano em que a sua realidade se aproxima perigosamente da plenitude do sentido de resistência que vai desocultando. Redescobrir a vida trazendo para dentro dela tudo o que parece estar para lá do alcance a que ela nos atém, chamar poesia a isso que no homem faz com que ele adira a um desconhecido e o explore, nos limites da linguagem, onde estaria profundamente preso, mas onde afinal se reencontra verdadeiramente livre – e nos chama como testemunhas do seu testemunho. É sobretudo em momentos como este que a poesia de Manuel de Castro se coloca na senda da descoberta que, num sentido diferente do da máxima colectiva surrealista “mudar a vida”, espelha antes uma luta profundamente interior, íntima e individual – o que pode também ser dito de alguns outros poetas da grupo do Café Gelo. Mas isto não significa que o poeta tenha renunciado à comunidade dos homens, ou que tenha sido abortado pela República, como o queria Platão – vêmo-lo antes votado a uma interioridade que o leva a vogar apátrida, a escapar aos ditames da ordem do “trabalho do dia”, que procura fixar uma comunicabilidade racional e racionalizante e por isso se ocupa apenas do lado do visível, que é o mesmo que dizer do lado do dizível. A poesia vai num outro sentido. Nas palavras de Sousa Dias:

Toda a arte, toda a obra de arte, se situa nesse “espaço” enigmático do indizível, e é dele que nos acena ou é para ele que nos transporta como para toda uma outra face de tudo o que é dizível, para um outro domínio das coisas e de nós. É esse «obscuro domínio» (Eugénio de Andrade) que a palavra poética, por isso necessariamente obscura também, é a única a *dizer* na sua indizibilidade mesma. Mas para quê uma palavra assim obscura, para quê um dizer paradoxal que apenas diz a sua impotência ou impossibilidade de dizer, para quê a poesia? Sem dúvida, para que o tempo não tenha razão sobre todas as palavras e uma palavra se destaque do tempo e fique, «contra a ausência do homem no homem» [ainda Eugénio] e como apelo a uma comunidade por vir. Para dar testemunho, para dar prova de uma sensibilidade

superior possível à espera dos homens, à espera de uma humanidade que se faça sua. Objectivamente a poesia, como toda a arte, é a utopia de uma humanidade espiritual e já a sua antecipação. Ela é já, nesse sentido, a revolução antecipada. E que essa utopia possa não se realizar nunca fora da arte não afecta as possibilidades da arte, mas apenas a única possibilidade do homem. (DIAS: 2014, p. 39)

Se podemos dizer que a última estrofe do poema nutre o sentido de abandono à paisagem que vimos identificando na poesia castriana, ela também deixa claro que a navegação e a viagem são sobretudo questão de vida, uma busca de sentido como *experiência interior*. O Sol surge então como símbolo abrasador, como o astro combustível da vida que é, sempre dotado de uma perenidade que o próprio poeta esvazia porque nos tem sempre próximos da infinita pequenez humana, do nossos ínfimos dias de sol – “sei quanto é doloroso / que exista um sol que nasce e morre” (p. 48). Resistir perante o sol, resistir aos dias, e, com tudo o que for possível, pesquisar luas – saborear a dor.

Estranho amor, conciliação impossível, pede-se fôlego desmesurado. Ainda em “Transversão lírica” vemos sugerida essa imperiosa sucessão de luas e sóis, que ao longo do Paralelo W se adensa e preenche a paisagem de significado. Lembrando: “É a excessivamente luminosa / claridade entre a manhã e a noite (...)”. O decisivo momento crepuscular é importantíssimo nessa sucessão, torna-se o cerne da ciclicidade que impera. Ele desenrola-se como um momento de indefinição luminosa em que a ciclicidade uma vez mais se comprova mas que, ao mesmo tempo, pode durar como momento de particular indistinção: se o captarmos num só olhar, não sabemos se o sol se levanta, se se deita. Como se levantar-se tornasse mais certo que desapareça e deitar-se que ressurja – daí que seja “esforço fútil [...] / ver um pôr-do-sol e concordar (p. 38). Já em *Húmus* também Raúl Brandão notava: “Certas existências são crepusculares” (BRANDÃO: 1991, p. 40). E o ciclo se completa inverso mas com a fatal irremediabilidade (a que a navegação já nos vai habituando): “o sol contém a noite a lua o dia” (p. 38).

A conciliação dos astros que aqui ocorre, bem como a atenção à sua dança são os principais traços daquilo que, na obra poética de Manuel de Castro, confere à paisagem um especial animismo em que o mundo se torna figura irrecusável, ao impor o sofrimento da sua continuidade. Sobre a sintonia que se forma entre os dois astros, e sobre os significados do movimento em que eles incorrem, não podemos prescindir de

regressar aos apontamentos simbólicos lançados por Alberto Pimenta, quando compara os seus arquétipos como “vias de conhecimento (amoroso)”. Assim, seguindo a teoria teosófica de Helena Blavatsky, o Sol, pleno de luz e virtude, está ligado ao elemento ar, e é, por sua vez, a sua “beatitude” que por fim reconcilia o indivíduo transitório com a totalidade, uma dissolução na indiferenciação da paisagem, fazendo assim “emergir de novo o zero do Nirvana” (PIMENTA: 1995, p. 262). A lua, por seu turno, vai buscar densidade simbólica à fluidez das águas, põe em confronto os opostos, afirma-se como o compósito, ostenta o charme da síntese, da possibilidade de resolução que dá azo à inevitável manutenção da “consciência da individualidade” que se transforma na desilusão da possibilidade de síntese, “do arroubo continuado”. É sob uma outra perspectiva que se conciliam então estas duas irradiações simbólicas na poesia de Manuel de Castro. Com efeito, as forças da lua e do sol não reproduzem a dialética dos *topoi* “do amor de salvação (solar) e de perdição (lunar)” de que fala Alberto Pimenta. Mas caminham antes no sentido de formar uma consistência simbólica que se mantém através da força da sua ciclicidade, da presença mútua e duplamente obsidiante ao longo de muitos dos poemas que vimos abordando. Regressamos então à importância dos momentos crepusculares como reveladores dessa essência em potência, como momentos onde se dá a pura conciliação dos opostos engrenados nos seus próprios ciclos (dia e noite, sol e lua, nascimento e morte). Assim:

A fórmula desta conjunção amorosa é agora $1 + 1 = 1$, o que remete para que «a fórmula da vida contínua seja a morte»¹⁶. Morte que tem em si o renascimento, «meia noite que traz em si a manhã» (Keats) [...] Um + um = um é também a fórmula de integrar símbolo e tempo (sendo o tempo aqui o que se costuma chamar ‘realidade’ e ‘verdade’). Esse será o *amor perfeito*, aquele em que o sol da realidade e a lua do símbolo se juntaram, sem mutuamente se castigarem com reflexos hostis por se terem entregue nessa junção. (PIMENTA: 1995, p. 264)

Tudo isto pouco mais que prenúncios ainda, significados ocultos que a circulação destes poemas propicia. A poesia, como imaginário impessoal em acção, faz-se contra o indizível da *experiência interior* do sujeito poético. E só por isso chegamos a envidar a misteriosa harmonia entre “símbolo” e “tempo”, a participar da sua acção

¹⁶ Aqui Alberto Pimenta lança-nos para uma nota anterior, logo no início do 14º texto, “a temperança”, onde encontramos as imagens que, segundo os escritos de Aleister Crowley, ditam que “o conhecimento solar [se] torna acessível através do veículo lunar” (cf. PIMENTA: 1995, p. 191).

sabendo com Bataille que a *experiência interior* “é a denúncia da trégua, é o ser sem atraso.” E que é um princípio seu “sair do domínio do projecto através de um projecto” (BATAILLE 1954, p. 60). Estar em contacto com a paisagem significa, desta maneira, aderir a ela de tal modo que o nosso projecto parte do que sugere a sua irredutível irremedeabilidade. Uma dimensão de projecto tornar-se-á mais clara ao olharmos, em seguida, alguns dos movimentos propostos pelo livro *A estrela rutilante*. No entanto, a nossa partida faz-se carregando já algumas certezas. Entre elas, essa que dita que “o homem pode o seu coração: / o que tem a verdade – a viva ou se assemelhe / o que tem a lua indique a ilha / ou seja o seu limite” (p. 50). Está tatuado que este é um projecto que visa a vida porquanto tudo nela se dirige já para a morte, para uma consumação que obriga a procurar sentido naquilo que a transcende (Bataille poderia dizer no “êxtase” e no “não-saber”), a encetar a vivência de um projecto cujo rumo vai além da sua dimensão comunicável. Assim, ainda com Bataille, podemos dizer que nesta poesia “o que conta não é o enunciado do vento, é o vento.” (BATAILLE 1954, p. 25).

III

3.1. Encontrar a dignidade na lama

Vimos seguindo pelo *Paralelo W* que encontrámos e que abre esta larga Terra; vimos aderindo à sede do rumo a decifrar perante o acontecimento da vida. A única dádiva é a da paisagem, através da qual navegamos, guiados pelos astros, limando memórias, lançando augúrios. Partimos com este livro que nos aponta a viagem (em que navegar é sempre tornar a partir), que aguça a visão dos largos (largos...) horizontes, que nos desperta a atenção vital para tudo aquilo que reclama a nossa presença mas que sobretudo nos põe em contacto com o nosso gesto, com a condição humana. Ao adentrar-nos ainda mais na poesia de Manuel de Castro vemos como se desenvolvem estas notas da experiência de leitura de *Paralelo W*. Elas ganham particular dimensão e corpo no segundo livro uma vez que são mantidas e adensadas as vertiginosas clivagens nos seus versos entre o sujeito poético e a imensa escala humana. Neste texto procuraremos explorar a primeira parte de *A estrela rutilante*, composta de cinco poemas que levantam essa preocupação do estar-entre-humanos, que repercutem o eco da violência encontrada nessa paisagem (e este uso contamina desde já aqueloutro que vínhamos fazendo da palavra). Importará também deixar já intuído o quanto este livro parece dar-nos uma perspectiva poliédrica de si próprio: quando o olhamos através de uma face, as outras marcam presença nos reflexos do seu interior. Assim parece ser a nossa aproximação a este livro, ele não se deixa olhar de um ângulo sem revelar magicamente todas as outras faces, de modo que forma uma percepção que nos atém somente à imagem da sobreposição dos vários planos sem que nos possamos libertar dela. Tentaremos ainda assim isolar alguns âmbitos desta contaminação.

O primeiro passa então pelo que está em jogo logo nos “Poemas de combate” (parte de livro que é retomada e adensada posteriormente, no volume *Chuva no Dia de Finados* sob o nome “Novos poemas de combate”). Entramos desde o primeiro poema num novo andamento que apenas poderíamos intuir a partir de alguns poemas de *Paralelo W*, naqueles que se abalançavam para o que aqui já é claramente uma torrente formada por enumerações insidiosas, que ora capotam ora são deixadas em suspenso. Na verdade, pode mesmo dizer-se que estes poemas operam um raro efeito de suspensão em vários sentidos: não só transportam o sujeito poético para um ponto de vista tendencialmente mais alto ou alargado (consoante dispõe do espaço e do tempo), como também o têm sustido ao alto, tentando o seu movimento forçosamente abarcador contra

o excesso de si que a paisagem faz sempre prevalecer. Como se se mantivesse uma instância de julgamento. Repararemos aqui como este excesso, que já vinha sendo intuído em poemas como “Transversão Lírica”, está ligado à presença humana, ao desenrolar da sua possibilidade, ao peso das suas acções. O poeta é o primeiro a dar o passo à frente, a querer responder, ainda assim, contra o imenso silêncio.

É a partir do primeiro poema do livro, sem título, que se vai começar a desenhar a imensa nuvem de imagens que irá adensar, tornar sensível o “ódio multissecular” (p. 56). Estamos ainda perante aquele que é o repto de uma escrita do desastre, que nunca pára de se interrogar sobre as ruínas que ninguém virá desenterrar, que vem “velar o sentido ausente” (BLANCHOT: 1980, p. 72). Estamos desde logo lançados num periclitante equilíbrio, nesse que dita a paisagem agreste que os homens inflamam e cujo consumo aceleram. Com efeito, o sujeito do primeiro poema é o próprio ser humano: “por entre segredos e grades / que entre eles se oferecem / por seu humílico amor degradado / preparam os homens um novo destino” (p. 55). Procuraremos sondar este destino que é preparado sob as condições impostas em que eles se aprisionam, que infligem entre si em nome do “humílico amor degradado”. Que há na paisagem que confirme a novidade, que apresente o presságio desse destino? A segunda e a terceira estrofes do poema transportam-nos de volta para a dimensão da preparação, formam uma pequena cena que caracteriza essa maioria humana ([estão/são] “bastardos / tépidos do hábito”), ao mesmo tempo que ditam num chamamento visceral (“ao som da pele que estala e arde / ao paladar do olho viscoso / de lágrimas e pus”), a aproximação instância de morte, da sempre iminência do fim necessário. Os mortos batem à porta dos vivos, acordam-nos do lugar da morte irrecusável, da noite que vem, empurram-nos contra a dádiva de poder recusar (a vida); chamam-nos ao nosso futuro “adubo”. E eis que as duas últimas estrofes trazem os presságios, gestos que nos são cada vez mais próximos, que visam sempre e só adiante, aonde o olhar não pode chegar. Virá “a última convulsão da peste” encarregar-se da desapareição, instaurar a harmonia absoluta, voltando a dar a paisagem por intocável, ou terá ainda o homem a chance de expiar o mal que o vota à sua aflição?

[...]

aproxima-se o encontro
de cada homem com o seu instante
de cada objecto com o seu lugar

do sorriso com o lábio
do ódio multissecular
com o dia necessário (p. 56)

Para onde aponta este presságio? De que consumação e completude nos fala? Dissolução (no nada) ou transcendência (contacto com o tudo)? Se a vida é entendida como viagem que não dispensa um sentido de navegação, então é no fino fio que a segura que encontramos esta instância de julgamento, o peso da decisão, a necessidade de uma atenção. Mas sobressai, acima de tudo, uma solidão, não olhada como condenação mas como inevitabilidade – sabemos que é do lugar da *solidão essencial* que partimos. É num notável poema como “Criptograma”, aquele que fecha este conjunto, que esta dimensão individual é posta em evidência com uma força irrecusável. Vejamos o que a decifração reclama para si uma vez que nos volta a introduzir numa lógica de contacto e contaminação de opostos (já tínhamos terra/mar, dia/noite, sol/lua, e agora começamos a entrever vida/morte).

“Criptograma” é um hino de vida, uma prece que aponta à responsabilização do humano, ao significado da sua permanência, que passa impreterivelmente por um sentido de memória individual que se quer colectiva, e que é necessário propagar. Todo o poema é sustido pelo ritmo anafórico com base abrangente na palavra “Não” – na recusa de abandonar o homem a um destino sub-humano. A primeira estrofe é aquela que sustém este apelo de modo a que reincida ao longo do resto do poema que, operando outras viragens, lançando reptos e vaticínios, nunca deixa de prosseguir silenciosamente o infinito inventário que professa a primeira estrofe (daí que regresse e repita, na última estrofe, esta primeira estrutura anafórica compósita):

Não esqueçamos estes dias não esqueçamos
é imprescindível transmitir
não esqueçamos as nuvens não esqueçamos os nomes
nem os mortos nem os vivos
nem os que há para matar ou morrer
não esqueçamos o traçado das ruas não esqueçamos
as balas as facas o lume o cuspo
não esqueçamos a ira dos inocentes
as longas noites de tragédia subterrânea
com agulhas punhos lâminas covardia

não esqueçamos o significado de determinadas palavras
nem as palavras que significaram morte ou violência
que cada poro vosso seja um momento da história
para sempre inesquecível de uma luta pela conquista
da vida dignificada (p. 63)

É importante reparar que o ritmo tem de tal modo o seu sustento na ciclicidade da anáfora que todo o *enjambement* parte daí mesmo, implicando assim e sem pejo partir o verso onde a sintaxe discordaria, ou abdicar da pontuação que viria, essa sim, conferir graficamente um sentido de ritmo ao acrescentar nexos e silêncios. Não nos são inteiramente estranhos estes ímpetus livres; estão bem presentes noutros trabalhos poéticos próximos do de Manuel de Castro como é o caso do de Herberto Helder ou de António José Forte.

Há uma memória a guardar, uma memória de verdadeiras cicatrizes que é preciso reconstituir para ficar à tona na iminência do dilúvio. Adensando-se na sua torrente, esta memória procura edificar uma atenção capaz de informar a postura presente. O poeta rompe o amplexo da História, do contextual, abraça a ancestralidade que ainda o liga ao mundo para, dessa maneira, poder avançar o seu projecto. Neste poema, esse projecto aparece-nos sobretudo lançado pelos sentidos acumulados na enumeração anafórica e que estão sempre ligados ao exercício da memória, a um trabalho de inscrição – e veremos de que outras formas é tratado o problema da memória, que ressurge ao longo deste livro. Importa aqui, mais do que construir uma dialética para esta memória, notar o movimento em que este poema nos faz incorrer: a rememoração. Mais lastro, mais remos para chegarmos aonde esperamos poder chegar. Aqui encontramos talvez aquele que é o primeiro movimento essencial desta obra poética, que aqui é proposto como sendo próprio da procura de uma postura, de uma maneira de estar no mundo.

Em “Criptograma” a rememoração é um acto profundamente abarcador (noutros poemas é um fulgor, um instante preciso e agudo). Aqui ela quer poder conter todo o mundo para poder arriscar uma sua verdade – a verdade da sua *experiência interior*. Bataille avisa que o alcançar dessa “sombria incandescência” não é possível sem o apoio da razão (BATAILLE: 1954, p. 60) que está necessariamente em contacto com uma interpretação do mundo. São “estes dias” que não podemos esquecer, é “cada homem voluntariamente sacrificado” (p.63). A dimensão de projecto de que é parte esta

ideia de rememoração toma corpo ao longo da segunda estrofe. Repetimos e retomamos:

Não seja inútil cada homem voluntariamente sacrificado
ponde vossos hábitos talares de combate
e iniciai o cálculo geométrico do sentimento
não há tempo para a piedade
não há espaço para a solidariedade
não existe eco para as lágrimas que não sejam de raiva
de pura justiça (p. 63)

Uma vez mais: a rememoração, acto interior, necessário, condensa-se para formar uma resposta ao exterior, reemitir, retransmitir. Esta resposta toma essencialmente a forma de uma luta, de um ímpeto de combate e passará por esse “cálculo geométrico do sentimento”. Fica também lançado o repto, dado o derradeiro aviso aos incautos das comunidades fáceis na forma desse apelo à não-queda na ilusão da irmandade (que já tínhamos tido oportunidade de notar na comunidade descrita em “Fresta”). Palavras como “piedade” e “solidariedade” têm uso nenhum nesta guerra já que também desses inscientes compadecimentos vão morrendo os dias. Como combater a peste, impedir o planeta fundido em nojo? Está em causa uma decadência espiritual do humano e a tarefa a cumprir é “renovar o espírito antes que se dissolva no excremento”.

Avançamos neste poema procurando aprofundar a ideia de responsabilização. Se o percorrermos vemos proposta a conciliação entre uma forma de liberdade individual e um íntimo compromisso ético para com o todo, para com os outros. Conciliação que parte do princípio de que está dentro do escopo do humano a percepção íntegra do seu modo de estar, das suas acções, ou seja, de que o humano tem ao alcance a edificação da sua postura. Para isso, precisa de tomar parte do combate, de realizar as dimensões que ele atravessa, mas também as suas implicações. Em suma, de se colocar na disposição que permite acolher a necessidade de o abraçar. O poema não vai sem inscrever alguns dos alvos simbólicos deste combate: “é o momento de quebrar as estátuas / de rasgar todas as bandeiras / de eliminar as palavras por excesso / de destruir as máquinas” (p. 64). Assim se congregam os significados que conduzem à mortandade física e espiritual, curiosamente todos eles símbolos de poder e glória (ecoa Blanchot ao fundo). Ora, todo o movimento implícito a este poema, como negação, rememoração e apelo ao combate

trazem o humano à sua responsabilidade enquanto tal, enquanto bicho a quem aconteceu tornar-se essencialmente criador (e destrutor). Fica a poesia como dádiva de outrem a braços com o suplício dessa responsabilização, fica a figura do poeta como aquele que é capaz de dizer não. (Blanchot chega à boca de cena e diz) – “Je cherche celui qui dirait non. Car dire non, c’est *dire* avec l’éclat que le « non » est destiné à préserver” (BLANCHOT : 1980, p. 102). A *transmissão* do eco reside precisamente nessa responsabilização absoluta do humano (gesto e linguagem), e cabe ao vento e aos livros espalhar a palavra do combate em curso, da negação proposta contra esse ar pestilento – que já líamos no poema “Cercos” – e da edificação de uma resistência íntima contra o movimento de uma paisagem que o homem torna avassaladora e que o acabará por engolir. E no meio de tudo isto, há que lograr o dia, chegar vivo à noite:

Não esquecer não esquecer
nem o tempo nem as armas
nem o sonho nem a verdade
do que por vós passou
e o dia será vosso (p. 64)

Que promessa de um dia que seja verdadeiramente nosso? Como podemos cumprir o dia? Importa seguir na senda daquilo que nos responsabiliza. Mas não sem antes parar neste *nós* que o poema nos propõe. A dimensão do uso do plural majestático percorre toda a poesia castriana e tende a aparecer, em grande medida, nos poemas que tendem para uma acção com horizonte (os poemas-cena, poemas que levam ao combate e que são de combate), como alguns dos que já encontramos nos seus dois livros publicados. Eles conferem uma ampliação que nos põe constantemente em contacto não só com a escala humana, mas também com o todo, com o colectivo humano como presença. Porém é preciso distinguir um outro nós dentro deste *nós*, que vimos reencontrando e aprofundando. Estoutro nós é iluminado por uma estrofe de “Pequena explicação absolutamente”, poema de *Paralelo W*:

Uma espécie de pessoas, um grupo
(inexactamente um grupo)
de gente não malograda
corre, um tanto desesperadamente,

em busca da planta, a tal. (p. 48)

Fala-se de um grupo de certas raras almas encontradas no meio da devastação da paisagem – outros focos de resistência, a cada um seu rumo e navegação. Ressoam os amigos, as rosas brancas, as ilhas do Arthur Russell. É importante distinguir, no caminho solitário contra o mundo, essas outras presenças benignas que iluminam a paisagem, que acompanham a nossa navegação com uma magia violenta, plena de mistério e querença. Há purezas a incorporar, aparições no nosso caminho. Outros que, acordados, também procuram a planta derradeira. Mas é uma busca que não se afigura fácil perante o estado da paisagem que vimos explorando. Um poema que toma como título a sua própria dedicatória oculta – “A Erc Josamu Jove”, que não nos podemos impedir de citar na íntegra – condensa exactamente estes vários sentidos do ser-entre-outros:

Nós os intocáveis, os imundos, recusamos
nossa vida à condição comum.

Porque é intemporal a rosa que nos leva
entre o dia e a noite.

Nós os derrotados, impuros, oferecemos
nossa miséria a um significado
oculto e diferente –

asa branca na varanda
nome escrito nos telhados
estrada atravessando a terra de ninguém

Nós os últimos dos últimos coroamos
impérios e jardins (p. 21)

Célebre e estranho soneto descompassado e abortado que, por sua vez, coroa a geração de mendigos do espírito perante a ruína da paisagem. Trabalho notável este de imiscuir ritmo nas ruínas do ritmo corrente (afinal o soneto ainda não caiu – e isso tem grandes consequências na poesia castriana). Aquilo que emerge aqui, verdadeiramente, é o encontrar de uma condição comum na recusa da condição comum – ergue-se a minoria de vozes distintas, cada uma devota ao seu “significado / oculto e diferente”. Dá-se a visão de uma comunidade idílica de renegados, de espíritos que recusam

participar do movimento voraz da paisagem uma vez reinantes as ordens da perfídia e da maldade, daqueles que aceitam a responsabilização em causa – não esqueçamos, regressando a “Criptograma”, que “cada homem conhece onde estão o bem e o mal em si próprio / e só têm cumprido os que sucumbem” (p. 64). Ei-los então, os que sucumbem, que cumprem com a necessidade da resistência ao seu contexto objecto, à pestilência da paisagem – é este o reino que vemos espelhado pela adjectivação desses poucos que se encontraram. No entanto, apesar do momentâneo vislumbre de uma comunidade, este sentido de reunião e pertença não acompanha até às últimas instâncias aquele que é o móbil desta poesia, e que diz respeito à experiência interior.

À semelhança dos membros integrantes da expedição-sonho ao *Monte Análogo* ver-nos-emos obrigados a depor o “mocho vil da cupidez intelectual” (DAUMAL: 1992 p. 86). Também nessa narração de um ataque ao cume onde o céu e a terra se tocam, à essência oculta terrestre, preparada por René Daumal, aqueles que abraçaram a aventura rumo ao desconhecido se vêem a braços com a disputa das suas condições individuais. Mas só depondo as armas lhes é dado efectivamente partir e chegar a participar do novo que a paisagem lhes preparou, graças à sua ousadia. Ainda que a empresa possa ser colectiva, ela não vive sem um certo recolhimento por tudo quanto dela resulta nos apontar e redireccionar também para o interior. É o peculiar padre Sogol quem lança a derradeira farpa e propicia as palavras do narrador:

- Pregar esse mocho vil à porta, e partir, sem olhar para trás!

Todos conhecíamos esse mocho vil da cupidez intelectual, e cada um teria que pregar à porta o seu, sem contar com algumas pegadas tagarelas, perus, pavões, rolas arrulhantes, e os gansos gordos! Mas todas estas aves estão de tal modo enraizadas, enxertadas na nossa carne, que não podemos extraí-las dela sem dilacerar as entranhas. Teríamos de viver com elas ainda durante muito tempo, suportá-las, conhecê-las bem, até que elas caíssem de nós como as crostas, numa doença eruptiva, caem por si próprias à medida que o organismo recupera a saúde: é mau arrancá-las antes de tempo. (DAUMAL: 1992 p. 86)

Cada um por si com as suas feridas. E assim regressamos ao sentido íntimo do combate proposto e testemunhado pela poesia de Manuel de Castro. Ainda dentro dos *Poemas de combate* será “Pêndulo” o poema que reclama a nossa atenção, essencialmente por marcar e inscrever este movimento interior de tal modo que o

primeiro verso lança logo a negação, a permanência do íntimo no íntimo. A recusa é cortante, a dissidência evidente: “Não a ninguém meu sonho ou meu desejo, // um rosto mercador um rosto vagabundo”. O poeta, “inventor de palavras”, é um ser em trânsito, que lê e nomeia o seu entorno, que joga na contaminação dos símbolos as sortes de tudo o que há – para ele. E a paisagem alinhada pela segunda estrofe confirma isso mesmo, dá-nos a sua perspectiva do exterior, dos “palcos” da vida onde as “figuras” não vão além da sua “aparência”, seguem o seu movimento compassado pelo tempo do relógio (“como se a verdade fosse um relógio o dono”). (p. 57-58)

O poeta não parece participar desta agitação que a paisagem gera; pelo contrário, subverte o próprio mecanismo que encontra no seu coração – o tempo. Ele sai da sua alçada, desmente-o como dono da sua realidade, e assim desrespeita o relógio. Surgem então as estrofes em itálico irrompendo logo após a descrição da percepção aprisionada; o tempo não é dono no reino do poema. Ressurgem ecos da infância, vozes que se convocam por si sós. Escreve Herberto Helder em *Photomaton & vox*:

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontrolável gramática sonhadora. (HELDER: 2006, p. 22)

Tamanha é a liberdade estilística que esta irrupção no poema acaba redobrada, reforçada para se sair dela (com o célebre verso “uma citação para salvar uma citação”). Falas de infância recolhidas pelos augúrios desta maturidade. O pêndulo oscila entre tempos: passado, presente e futuro. O resto do poema desenrola-se para propiciar o presságio e suste o presente de tal modo que revele o futuro. De facto, o poeta vem carregado, sustém o seu monstro (a sua lira?): “anda meu animal, minha besta, diz o poeta / e põe o bicho às costas / estamos quase a chegar”. O futuro é anunciado na paisagem – instala-se a lua derradeira, como uma instância de julgamento, infligindo o acto final sobre a paisagem até à convulsão final:

há uma lua transoceânica, há uma lua súbita
donde tomba um martelo especial
para quebrar os relógios, para rasgar
provocar terremotos nos cérebros

nunca sendo demais, numa sendo a desculpa
angelismoangelismojeangenet

o poeta diz

perdi-te no mar
na minha última grande viagem
com um enormíssimo ramo de flores (p. 58)

Lira pousada, lira perdida? Onde leva a voz? Além do bem e do mal, certamente. A um jogo obscuro onde já pesa o momento final, onde se medita o grande silêncio por vir. Daí esta peculiar “desculpa” em catadupa, esta síntese abrupta e codificada que nos transporta imediatamente para a amplitude do conflito entre o bem e o mal na obra de Jean Genet. Valerá a pena registrar que esta é a única referência explícita (tanto quanto pudemos descortinar) a um autor ou a uma obra na poesia de Manuel de Castro. Chamar ao julgamento e à pesagem desta questão de vida o rosto da mais violenta e profunda vagabundagem não é inocente. Surpresa das surpresas, foi logo em 1953 que o autor foi traduzido para português, vindo a *Querelle de Brest* editada pela Europa-américa sob o título *Qerelle: Amar e Matar [sic]* – há que ficar agradecido por belezas destas. Impossível, portanto, de dizer se Manuel de Castro terá agarrado Genet por altura da edição desta tradução ou se o terá lido em francês (uma vez que dominava essa língua e mais uma mão cheia de outras). Especular sobre qualquer uma das hipóteses revela-se por demais infrutífero. No entanto, esta referência tão densa e particular parece sugerir que as suas raízes já chegavam fundo no solo do texto castriano em 1960, data de publicação d’*A estrela rutilante*.

Importa um desvio que nos permita ter em vista um pouco do que possa significar este angelismo que qualifica “a desculpa” que não serve para o julgamento final do “Pêndulo”, para o momento em que a Lua finalmente faz tombar sobre o relógio – dono da verdade – o peso da sua sombra, estilhaçando o seu domínio. Estará aqui implícito que essa “sacralização do mal” (BONNEFOY: 1965, p. 151) que Jean Genet cumpre no plano da vida e da escrita é, apesar de tudo, uma resposta insuficiente, mesmo que envergada por um mártir da ordem humana? Pela lama humana subjogado e dela ressurgido, o poeta e ladrão, *enfant terrible*, vagabundo por excelência, carrega uma certa aura de anjo-demónio capaz de irradiar e afirmar de tal modo a sua diferença

e distância, de nos oferecer o espectáculo da sua beatificação maldita, de ter vencido pelo mal; mas estamos sempre atidos à mesma lama. Manuel de Castro, por seu turno, incorre a nossa presença num universo de criação e destruição simbólicas, num acto íntimo e silencioso cujo alcance se quer mais largo do que a escala humana e que, por isso, a encara como um todo – é um gesto que tende à aproximação, à luta que almeja suprimir o mal pela aproximação ao outro (não pela fusão). Ao passo que, para o anjo, maldito que seja, só existe a evidência do seu brilho, que impõe a distância para manter a integridade do seu reino individual e interior. Este angelismo não serve, portanto.

Procuremos então explorar qual a postura possível quando a visão de mundo do poeta dita uma colectiva perda do espírito em curso, ameaçando assim a conquista de uma “vida dignificada” e a luta de todos aqueles que já se sentiram chamados. Vejamos como o poema lhe vai revelando sucessivamente o corpo com que acolher as balas da vida, como ele próprio vai deslindando percepção da sua finitude no imaginário atemporal e simbólico que a sua poesia cria.

Para lá chegarmos, é impreterível pararmos noutro destes “Poemas de combate”. Justamente aquele que é o momento máximo da afirmação de uma *solidão essencial* que existe em parilha com o sentido comunitário que vimos descobrindo. Solidão esta que é, em parte, uma autoridade da *experiência interior* e que precisa ser expiada. Na verdade, esta parilha cria, na poesia castriana, a tensão constante de que ela vive, entre o sentido íntimo e secreto da solidão essencial que descobre e esse ímpeto que dita que “é imprescindível transmitir” (p. 63), ou como perguntará, já em *Chuva no Dia de Finados*, por ocasião do “Cerco”: “mas como desarticular a palavra formá-la transmissível / integralmente dotada qualificada renascida” (p. 131).

Esse outro poema é aquele que marca o acto poético mais transformador da poesia castriana, aquele onde se dá a derradeira auto-renomeação: “Situação do terceiro grau”:

na manhã e na rua
com lâminas incandescentes nos olhos
passeia um homem a sua liberdade corrompida
embebida em álcool
cercada por polícias de várias nações

deixei os medos na casa dum livreiro reles

o meu impasse está agora para lá do fosso
e atingido isso nenhum regresso é possível

não me chamem portanto
a vida a que pertença colocou-se exacta
e estes domínio e atributo não são compartilháveis

de face a face
apenas a integridade dum corpo exausto
estabelece o último exemplar de ligação eléctrica
entre o mago e o escravo

a perfeição solar do encantamento
atinge as vísceras da floresta mágica
habitante dum sonho que se cumpre

meu nome é A ESTRELA RUTILANTE
e viagem não é substantivo é estilo
de em cada pedra um som particular
e o mínimo degrau o livre abismo (p. 61)

A paisagem é delineada logo desde a primeira estrofe (notamos sempre esta preocupação cénica no engendrar das imagens), mas sensivelmente a meio do poema apercebemo-nos da viragem que o transforma num intrincado poema-ritual. Numa primeira instância é imprescindível ligar este retrato do poeta à condição de vagabundo anteriormente descrita e que vem sendo adjectivada desde *Paralelo W*. Estamos perante alguém se coloca à margem de uma humanidade que é olhada, ao mesmo tempo, como vítima e culpada da sua queda, da perda do seu carácter verdadeiro, da deposição da mágica possibilidade humana quando rendida aos desígnios do poder e da glória. Assim sendo, vemos aqui esse retrato continuado: o poeta é procurado pelos objectos que perpetuam o controlo, a harmonização cívica onde não pode caber o ideal humano. A liberdade não pode ser outra que não "corrompida" e torpe. Mas ele não se limita apenas a dar conta da marginalidade até onde a vida o empurra, procura renascer mesmo sob o jugo dessa perseguição, sob o domínio das forças que arredam a legitimidade e a

diferença da sua presença. E é justamente um renascimento aquilo que procura para nunca se contentar com o exílio como resposta à ostracização.

Este estado da paisagem já vinha, na verdade, sendo descortinado desde o primeiro livro – disso é plena evidência um poema como “Equidistante e neutro” (p. 40). Já aí se desenha esta geração, “os jovens loucos [que] transformaram a meta”. Também aí se projecta este sentido de uma viagem (entenda-se, a vida) como um rumo que se quer cumprir, que vive do seu íntimo e revoltado esforço. E se, em *Paralelo W* vemos ainda o delinear desse território, desse espaço conquistado para si próprio na paisagem – “Aqui / é a muralha impalpável / é a terra de ninguém / índice actual equidistante e neutro / – esse é o meu domínio e coração” (p. 41); neste poema, que é o nervo central d’*A estrela rutilante*, os dados estão lançados, deixados os “medos [versos?] na casa de um livreiro reles”, é ultrapassada uma fronteira, o “fosso” que dita que “nenhum regresso é possível”. A viagem passa a ser para dentro mediante a prova de um “corpo exausto”. Mas o sujeito dessa viagem é a obra ou o poeta (sem nome)? Se podíamos, agora mais do que nunca, dizer que eles se confundem, este é o poema que trata de dissolver ambos os planos para nos dar a plenitude daquilo que significa univocamente como *afirmação impessoal e anónima*. Apresentação da capa, do rosto. Poema onde se encontra o nome da obra, aquele que poderia ser um verdadeiro nome seu. Daí que esta ideia de auto-renomeação, dependente de um crescente compromisso com a presença, que significa uma subida de grau (o terceiro?), e implica poder já sustentar todo o abraço do indeterminado, possa aqui surgir como acto derradeiro, certeza da posse dos elementos necessários ao ritual que condense o símbolo capaz de reunir a sua coleção de pedras-som.

A viagem passa a ser para dentro. Começamos por encontrar a dignidade deste “corpo exausto” pelo combate pelo nome que perdurará seu. E a viragem, que faz deste um poema que revela alguns intuitos muito precisos da poesia castriana, reside precisamente na terceira estrofe – que uma vez mais nos traz de volta à tensão extrema entre os méritos devidos à ideia de transmissão (que adquire um tom veemente nestes Poemas de combate) e o sentido de *solidão essencial* que leva à auto-renomeação, o passo que vem depois da partida (ou do começo, se pensarmos na linguagem blanchotiana: “O obra é a *liberdade violenta* pela qual ela se comunica e pela qual a *origem*, as profundezas vazias e indecisas da origem, *se comunicam* através dela para formar a decisão plena, o fechamento do *começo*.” (BLANCHOT: 1955, p. 271).

Começa um nome e já se vai perdendo uma vida, o corpo já não é todo juventude e partida. Ter atentado já aqui na sugestão do brotar de um íntimo sentido de finitude, a par da mortandade reinante que leva ao combate, é importante para continuarmos na senda dos outros sentidos deste livro. Reencontraremos *certos outros sinais* que nos farão aproximar-nos ainda mais deste pedido:

[...]
não me chamem portanto
a vida a que pertença colocou-se exacta
e estes domínio e atributo não são compartilháveis
[...] (p. 61)

Mas ainda mundo por ver, ficará sempre mundo por ver.

3.2. As outras faces, as línguas

A estrela rutilante emite uma luz obscura e difícil de receber, é demorado destrinçar os seus raios. Mas trata-se de palavras. Antes dizíamos que este livro se nos oferecia como mágico poliedro, que de onde quer que o olhássemos veríamos essa contaminação profunda de reflexos interiores das suas várias faces. Mas em vez de faces, e afastando-nos do imaginário mineral tão querido a Manuel de Castro, talvez fosse mais profícuo propor que este livro fala várias línguas, tamanha é a contaminação a que se dá a sua linguagem, o seu corpo de texto. E, embora seja um livro constituído por partes, ao contrário de *Paralelo W*, estabelecem-se, no seu interior, relações profundas a vários níveis. Para nos guiar, seguimos as pistas de Pimenta, quando, a partir de uma frase de Aleister Crowley (que se atira a uma definição de poesia, que curiosamente se nos torna cada vez mais familiar, à medida que vamos conseguindo manter o olhar na pedra poliédrica, no raio de sol, a escuta dessa voz que fala várias línguas não raras vezes misturadas). No primeiro arcano d'*A magia que tira os pecados do mundo*, “O mago”, isolam-se as ideias em torno das quais nos permitimos agora reorganizar esta última incursão através do imaginário d'*A estrela rutilante*:

True poetry is itself a magic spell which is a key to the ineffable. São dois os factores analógicos que é necessário ter em conta: o ritmo (elemento essencial na poesia e na condução dos processos mágicos) e o tema. (PIMENTA: 1995, p. 46)

Guiando-nos pelas noções de ritmo e de tema conseguimos acompanhar esta toada vária, conseguimos aproximar-nos daquilo que diferencia as diversas línguas que vemos faladas neste livro, na forma que tomam em verso. A ideia deste leque de línguas, que são no fundo as faces entrecortadas do poliedro, é amparada pela vincada diferença de ritmos entre diversas construções poéticas, mas também pela profunda contaminação temática que existe neste imaginário. Podemos assim arriscar avançar, como princípio, que a ideia de ritmo é aquela que recorta o domínio de dada língua, aquilo que mais a distingue das outras; ao passo que a ideia dos temas vem nutrir precisamente o movimento de contaminação das línguas porque irrompe dentro dessa diferença. Para seguir a ordem da leitura precisamos de lançar desde já alguns princípios gerais que delineiam as essências destas línguas para os voltar a encontrar, já na sua específica circunstância, à medida do resto do nosso percurso.

Assim, além deste ímpeto combativo que procurámos descrever, o qual descreveríamos agora como *língua de combate* (onde ritmo e tema atingem especial sintonia), restam-nos quatro outras línguas que estão presentes, em graus diferentes e variados, ao longo das restantes partes deste livro. Essas, por sua vez, podem ser condensadas noutros três temas ou âmbitos temáticos que seguem, em grande medida, a divisão do próprio livro, mas que, ao mesmo tempo, têm o poder de aglutinar certos outros poemas, revelando uma também uma ligeira contaminação ao nível temático. A título de exemplo, isto é particularmente evidente na relação entre os “4 poemas para a destruição de um mito” e “Retorno ao Oriente” (poema que constitui uma parte do livro por si só). Assim, como segundo tema (depois do *combate*), temos aquilo que para nós é já uma revisitação (e outra particular sintonia entre ritmo e tema) – *a viagem* (que propomos explorar através dos poemas presentes na parte “A terceira viagem”); como terceiro tema *a destruição de um mito* (que põe em jogo os poemas do anterior exemplo); e por último, como quarto tema *o ouro soterrado* (em que estarão em jogo os poemas de “O rosto de Ísis”).

Do lado do ritmo temos a já referida *língua de combate*, *a língua de viagem*, *a língua ritual* e *a língua mítica*. A fim de as destrinçarmos procuraremos em especial os momentos das suas sobreposições, aqueles em que várias línguas acorrem à construção de um mesmo imaginário ou de dado edifício simbólico. Para cada tema há sempre pelo menos duas que estão em jogo constante – ir mais além nesta ideia de mistura das diversas línguas que propusemos, na ideia das suas sobreposições, implicaria um trabalho de fundo que teria de viver de um recorte, quase verso a verso, deste livro¹⁷. Mas sigamos a ordem da leitura, que coincide com a temática, uma vez que a contaminação de ritmos é tanta que nos levaria a incorrer na deambulação e na dispersão. (Vale a pena referir que o mesmo não pode ser dito em relação à exploração de uma outra construção rítmica específica – a do soneto. Uma simples colectânea, mesmo diacrónica, dar-nos-ia sem dúvida um olhar mais vertiginoso sobre o infinito fundo que revela a prática do soneto em Manuel de Castro.)

Em suma, é importante dizer que esta condensação temática tem como sustento essencial a própria divisão do livro mas que não pode deixar de se apoiar nesse sentido de contaminação rítmica que é entrevisto. De resto, isto traduz-se na escolha dos poemas a que nos agarramos para seguir a nossa viagem.

¹⁷ Sobre indícios de um breve trabalho que parece alinhar-se, de certo modo, com esta proposta, vale a pena ler o texto de Luiz Pires dos Reis, no número 73/74 da Revista IDEIA. (p. 29)

Se nos aproximarmos de um poema como “Habitat” (p. 67), para reentrarmos nesse âmbito da navegação, encontramos ainda um forte pendor da violência da paisagem em função da qual o poeta constrói a sua resistência e enceta o seu combate. Damos com a paisagem num estado absolutamente pantanoso, nela impera um ambiente paúlico que adensa com o uso de vocábulos desse campo semântico conciliados com outros do campo do nojo. Esta conciliação dá lugar a várias construções que depressa esclarecem o tipo de violência que a paisagem é capaz de exercer: tudo paira nesse “vago marasmo de lianas podres” onde os “inábeis clowns sonolentos” estabelecem a sua vigia, encetam a perseguição do sujeito poético “com movimentos exsudando veneno / e as mãos cobertas de visco” (p. 71). A paisagem sufoca, afasta e persegue aquele que nela se aventura, aquele que se atira ao seu imo usando as palavras como arma de combate. Mas elas são devolvidas, ou melhor, a paisagem opera o mágico estratagema de as devolver: “as palavras regressam degradadas / muscularmente trituradas alucinadamente nítidas / no esforço de uma gigantesca corola de guindastes” (p. 71).

Lembremos o poema “Pêndulo” (p. 57) em que o poeta é retratado como “um inventor de palavras / com a sensualidade das máquinas de guerra”, isto é, aquele cuja criação de linguagem assume características capazes de estabelecer o seu próprio domínio e poderio, de se instalar na paisagem e sofrer autonomamente os desígnios que inflige a sua degradação. Assim avança o poeta, achando meio de fazer valer os méritos do trabalho do dia para continuar o íntimo trabalho da noite. Esta crença numa palavra capaz da “transmissão”, de travar guerras por si só, apoia-se em grande medida na semântica bélica posta em jogo por Álvaro de Campos, nos poemas em que nos mostra essa vertente da febre futurista. Como exemplo específico do grito claro dessa afinidade, temos a presença do clarim, instrumento sempre pronto a anunciar essa guerra (que tem várias aparições ao longo da obra castriana) e que é evocado logo desde o início da “Ode marcial”, quando tudo o que ouvimos são os “clarins na noite” (CAMPOS: 2002, p. 147)

Começamos a entrever de que modo este poema é um entrelaçamento de duas línguas, visto que age também como transição para aquele que será o fulcro dessa viagem continuada. Assim, estão em jogo, desde o início, a *língua de combate* e a *língua de viagem* – de que modo todas as motivações que dão sentido à viagem se reafirmam na sequência de uma predisposição combativa – essa “tarefa de combate de combate no tempo total / no tempo incolor inodoro absoluto contínuo” (p.67).

Regressamos à viagem tendo agora incorporada a *língua de combate* e seguimos na oscilação que nos propõe a poesia castriana, entre a terra e as águas, debaixo da alta noite:

as cidades oferecem a sua ausência iluminada
são aqui o farol de madeira e de carne
no espírito heróico da viagem
e os seus rumores pequenos miseráveis
apenas aderem confusamente à esteira do leme

navio sem bandeira
risca sua trajectória placidamente
como um voo de pássaro
através da música que a chuva
tamborila na noite

o porto é um limite que se afasta
e o lugre é uma presença única
na imensidão da treva (p. 68)

Embarcados que estamos nesta “presença única”, neste foco que é o navio, que se distancia cada vez mais do espaço citadino – uma vez que iluminam pela ausência – para seguir o curso desta navegação apátrida, votada somente à paisagem, aos seus ditames. Regressa a força das marés escuras onde a embarcação “risca a sua trajectória” inscrevendo também o seu significado na paisagem, indo buscar a harmonia desse significado ao próprio fundo de imaginário que a palavra já vem adquirindo, e que aqui reaparece adensado pela percepção sinestésica e alucinada da harmonia do alto mar. Embora nestes primeiros poemas em que estamos de novo embarcados tenda a existir um maior grau de impessoalidade, de dissolução do sujeito (mais próximo por isso do *desaparecimento ilocutório do poeta* a que apontava Mallarmé), ainda está presente o eco profundo de uma afirmação íntima só passível de transmitir através das palavras de Álvaro de Campos na “Ode marítima”, quando nos diz: “O que eu quero é levar prà Morte / Uma alma a transbordar de Mar” (CAMPOS: 2002, p. 120).

O poema imediatamente a seguir a “Habitat” continua a levar-nos ainda mais para as profundezas deste imaginário, adensa mar e noite no entorno da embarcação.

“Lugre” vem estabelecer um cenário cerrado pelas águas, declarar a embarcação como único chão possível onde pousar os pés. Também é ele que nos permite aprofundar o sentido que a *língua de viagem* vai buscar à própria paisagem, a maneira como a medição do avanço neste rumo, só pode ser descrito e edificado através dos termos que a própria paisagem propõe – o primeiro verso é desde logo esclarecedor quanto a este aspecto: “o lugre *neste momento do mar*¹⁸ / mergulhou numa atmosfera vibrátil” (p. 69).

Como dizíamos, é esta cena (que parece até partir da última estrofe do poema anterior e apresentar-se como seguimento), na qual se dá o pleno cerco aquático. É dentro do reinado dessa treva verdadeira que a paisagem marítima se une ao plano celeste, uma vez que “a chuva entrou na sua fase urgente cintilante / através da noite” (p. 69). É ela que vem promover um cruzamento de planos, que nos faz voltar a observar o lugre – é isso mesmo que a transição da primeira para a segunda estrofe vem cumprir. Vinda do plano celeste, a chuva une-se às águas que são o entorno do navio, vem fazer com que olhemos ao alto o “cacho humano no mastro maior / um grupo de revoltosos enforcados” – símbolo e ostentação do sacrifício, “roxa corola delirante” (p. 69). Não temos como ignorar o modo como a chuva corta e preenche a espaços, tudo o que encontra entre o céu e as águas onde cairá e com as quais se fundirá.

É este cruzamento entre céu, chuva, navio e mar que inscreve uma harmonia na paisagem que quase nos leva a suspeitar da total dissolução do sujeito nela, mas o livro tratará de nos recordar que atrás de um leme estão sempre umas mãos. Esta oscilação entre o plano da chuva e o plano da embarcação cria, assim, um efeito de harmonia secreta, oferece-nos essa paisagem anónima e velada (como Manuel de Castro a prevê, circulando no sangue, logo no poema “Transversão lírica”). Esta harmonia erige-se graças ao efeito sintónico conseguido nas duas últimas estrofes, que garantem essa aproximação entre a insistência da chuva e a da navegação:

miudamente a chuva insiste
em musical tristeza
voluptuosa obsessiva pensadora

a embarcação caminha quietamente
isolada indiferente distante e sóbria
navega entre canções

¹⁸ Sublinhado nosso

sobre a sepultura d'água
levemente oscilante (p. 69)

Une-se a “musical tristeza” que a queda da chuva instaura junto com o escalracho e o ritmo do barco, que “navega entre canções”. A água ostenta, por si só, o estatuto de perenidade que cria, ela é já “sepultura” de toda a água por vir, sugere o dilúvio como o último acto.

Mas não se trata ainda do afogamento derradeiro do sujeito poético na paisagem que constitui o seu entorno, isto é, as águas ainda não engolem os “últimos dos últimos” – por ora vão sobrevivendo embarcações como “jardins”. O desenrolar desta parte do livro vai adensando a paisagem e preparando esse sentido de dissolução último. Nele ainda encontramos a *transmissão* e o amor como horizontes possíveis, como actos que permitem pôr em questão a autoridade que a experiência individual funda e a qual nos restitui sempre ao estado de angústia profunda do não-saber. Tentativas de contacto, de ampliação dos horizontes que o “refrear-se a si próprio” (BATAILLE: 1954, p. 24) vai fazendo sucessivamente abater. Mesmo ao misturar *língua de viagem* e *língua de combate*, o poeta ainda não está coberto da “imensidão da treva” (p. 68), ainda não se abateu sobre ele tudo o que essa desapareição implica. Assim, este segundo livro torna a ser um lugar de viagem, de incursões distintas e que se interpenetram; o plano íntimo e interior está ainda aberto à chance de uma partilha, ainda deposita a crença num sentido para comunhão, para o estar-entre-os-outros.

Um poema como “O asteróide em fuga” vem já indiciar estes últimos sentidos que são especialmente visíveis nos três poemas finais do livro. Ele põe em jogo a desenvoltura necessária ao sustento desta crença que dita a possibilidade de as palavras serem justamente o meio dessa “transmissão”, o território onde se pode ter uma chance de disputar uma verdade, um sentido. É aqui que entra a voracidade que a noite vai adquirindo à força da sua transformação, à medida que o poeta infere significados na paisagem e procura operar a sua mudança, inscrever o seu sentido: “Cada centímetro cúbico da noite / se adquire no precipício do jogo / com as palavras decompostas livres / propulsoras / lubrificadoras de ossos / vorazes / no ritmo largo das muralhas vencidas. Procura-se “o exercício do extremo limite” como modo de alargar possibilidades e sustento a crença “no regresso possível à pureza dos nomes” (p. 72)

Deste modo, vai-se procurando um ser aposto, alguém a quem transmitir este sentido de navegação interior – e vêmo-lo já sugerido nas canções deste livro (nos

poemas “Canção” e “Canção fútil”) e em plena força nos quatro poemas finais desta “Terceira viagem”. Num deles vemos precisamente essa conciliação encontrada na descoberta de um ser afim durante a navegação, quando, a dado momento, o poeta escreve: “Situado na cadência dos brilhos marítimos / o teu olhar é um abraço cor de púrpura / o caminho para a livre conquista de um nome” (p. 82). Toda a possibilidade que deixe o mais pequeno augúrio que possa conter as pistas que levam à descoberta de um nome é aquela que é seguida, levada até às últimas instâncias. Mas é, na verdade, o último poema desta parte que, pertencendo ainda ao esforço de navegação, vem lançar aqueloutro sentido de modo derradeiro, preparando assim o terceiro tema deste livro: *a destruição de um mito*. Se, por um lado, com o poema que evocávamos e com as canções, começamos a entrever um ser amado, este último poema, “Rio”, envolve-nos num sentido de fusão com a paisagem que parece deixar implícito que ela, de algum modo, chega a conter a própria possibilidade desse ser amado.

A figura do rio instala-se de tal modo como regente da paisagem, é motivo de contemplação absorta, vidências nas águas onde pairam os navios das viagens. É na paisagem fluvial que se desenterram os indícios daquilo que leva à “permanência // Luminosa” (p. 83) do ser amado, é nela que se explora essa possibilidade de transmissão e contacto, de partilha. O sujeito poético está diante do “rio intenso e secular” (p. 82) como paisagem que tende a formar a sua totalidade, a tomar conta do seu foco de atenção – “o rio dilata-se” (p. 83), e é ele que vai fazer durar esse espectáculo onde “vogam pulsos de louça”, onde as memórias de desenrolam como as infinitas águas e revelam afinal apenas um “sorriso amável” (p. 82) que é preciso guardar e recordar.

As possibilidades da permanência do ser amado e entrevisto jogam-se na paisagem, no “Rio” como fulcro capaz de acolher (movimento que aparece consumado pelas “ondinas”, as deusas das águas) os presságios dessa aparente fusão entre o sujeito, o ser-amado, e a paisagem. O rio, como símbolo, contém todas essas dimensões. Emerge aqui, de algum modo, um sentido de pureza, visto que os “Poemas de combate” nos davam a ver o entorno do sujeito como um espaço degradado, apodrecido e lamacento. “A terceira viagem”, por sua vez, parece propor uma reaproximação de uma pureza essencial que faz com que o poeta se foque e dirija a tudo aquilo que ainda não foi tocado pelo nojo.

Encaminhamo-nos assim rumo à possibilidade de um mundo amoroso, renascido sobre o signo da sua existência e significado. Mas este momento de especial fulgor é na

verdade um último acto, um ritual que vem desfigurar mais um arquétipo. Procuraremos tentar vislumbrar um pouco daquilo que leva a que os “4 poemas para a destruição de um mito” e “Regresso ao oriente” sejam esforços num mesmo sentido: a destruição do amor enquanto mito. Investigaremos este sentido que apela a que se destrua aquilo que é tantas vezes dado como precioso. Ele começa justamente lançado pela ideia de fusão idílica com que termina o poema “Rio” e adensa-se com a elaboração do *locus amoenus* que nos é revelado no poema “Eurídice” (p. 87).

É a memória da primeira aparição desta personagem, quando caminhando anónimo e solitário pela rua infinda da noite. Ela já nasce nesse nome fatídico desde o título do poema, vai tomando corpo dentro do imaginário que esse nome traz. Mas a cena é a de um bairro festivo, de uma praceta animada “onde / dançava muita gente e muita luz” e se alcança ao longe, com o olhar, o ser amado. Descobre-se uma ínfima sintonia nesse momento, nessa proximidade infinita mesmo à distância. Basta um olhar, bastam as pequenas grandes coisas que se agigantam prontas a cumprir o momento, a fazer do tempo brisa breve e não corrente morosa:

No ouvir a música qualquer coisa longe
em teu sorriso
vi a blusa simples o teu ar tangível
frágil
como estávamos próximo e o tempo era breve
ali (p. 87)

É claro que Orfeu ainda não desceu aos infernos. Temos aqui o retrato de uma cena de pura inocência, o primeiro encontro com Eurídice, aquela cujo amor se vai inscrever tão fundo, que arreda o que for necessário para se instalar, e assim abre um fosso irreparável perante o qual o poeta não tem outra escolha que não procurar, através da poesia, a conciliação dos opostos que esta aparição força na sua vida. Eurídice é o motivo da descida aos infernos. É nítido como alguns destes sentidos se tornam mais claros logo no poema seguinte, “Ainda um poema de amor”. Chegamos a um outro cenário em que reina uma estabilidade que aparece, de certo modo, como indesejada, mortiça. O ser amado é alcançado pelo sujeito poético e alavanca, com ele, a mudança da paisagem (que aponta sempre para esse esse sentido de fuga que se vai compondo subterraneamente): “utilizo a imobilidade do teu olhar / num mágico ritual de viagem / e

a cor da tua carne quente, loura, / para uma imposição gloriosa de bandeiras // marco o lugar do teu sorriso / com um arco no dia / colocando-o entre um teu ombro e um meu” (p. 88).

Logo desde o título estava impressa a frustração expressa pela palavra “ainda”, pelo perdurar de um sentido de estabilidade, como uma comunicabilidade inegável mas estagnada, que passa a minar o ideal amoroso. Daí que a vida comum seja comparada a um corpo apenas capaz de um gesto sem ânimo, de “uma cobardia exânime sem flores”. Quererá esta sede de fuga dar indício de um reduto romântico que ainda é preciso dinamitar?

O terceiro poema da série – “Último poema possivelmente de amor” – também joga com o título para revelar o pé em que estamos neste caminho. Ele permite que resida a dúvida, põe em questão a possibilidade de dissolução do reduto que vem sendo anunciando e que é necessário reinventar. Tece-se este significado guardando precisamente a ambiguidade essencial que ainda distancia os seres que se amam – a enunciação lança a possibilidade de as duas partes desta dança de fusão tomarem a palavra no poema, na cantiga da memória, do julgamento da situação amorosa. Começamos exactamente por aí, por um convite a recordar fora do tempo, “como se os dias não fluíssem em dias”. Para o sujeito da enunciação, que começa por ser masculino, importa esse símbolo de abandono máximo – “meu braço no teu corpo anfiteatro / da mais pura derrota rumo às constelações”. A segunda estrofe, por sua vez, vem revelar a perspectiva feminina, protagonista da aparição (como já antes a víamos descrita), vem garanti-la como sujeito inteiramente disposto ao risco implicado nesta partilha profunda, nesta esperança de harmonia que possa ser partilhada e transmitida – esse “tudo que se arrisca sem limite” (p. 89),

O poema guarda para si, dentro da sua ambiguidade, um território inviolável que começa nesta ambiguidade dos sujeitos da enunciação. Lemos uma despedida, e já a memória começa a laborar na estranha forma do poema, como contacto com *o interminável e o incessante*. Como se o amor não pudesse caber nos versos, e essa figura feminina que já vinha ganhando corpo desde Paralelo W, com “Versão de um antigo tema” (p. 44), sofra o afastamento. Porque não pode estar em causa que o amor se cumpra nos versos e muito menos que à conta do amor se cumpram os versos. Aquilo que é preciso cumprir está para lá da obra.

Voltamos inevitavelmente a Maurice Blanchot e às páginas que ele próprio avisa, no início do livro, serem o ponto fulcral para onde *O espaço literário* se dirige – “O

olhar de Orfeu” (BLANCHOT: 1955, p. 225-232). Trata-se precisamente de adensar e reproblematicar a infinita matéria mítica e simbólica – uma vez que tudo aquilo a que podemos almejar com as palavras são jogos de combinação – para nos oferecer uma outra leitura que aponta para a obra como a insistência rumo ao que permite criar uma outra morte (que não é a do mundo). Para Blanchot o mito do resgate da amada simboliza a procura da arte. Quando Orfeu desce rumo aos infernos para trazer Eurídice de volta à vida, é a arte que lhe garante o caminho livre (a sua lira), ela é o “poder” que faz com que a própria noite (a treva) o acolha. Eurídice é, por sua vez, para Orfeu, “o extremo que a arte pode atingir [...] o ponto profundamente obscuro em direção ao qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem tender” (BLANCHOT: 1955, p. 225). Continuando a exploração do movimento do próprio mito, torna-se claro que a obra de Orfeu passa por devolver Eurídice ao dia (à vida), retirá-la do âmbito da noite, para que possa tomar “forma, figura e realidade”. Mas é só à luz do verdadeiro impedimento de Orfeu que conseguimos perceber para onde se dirige e o que implica o seu movimento. O imaginário posto em jogo por Blanchot para aprofundar este simbolismo coloca Eurídice como o fulcro e a essência da própria noite em que residia, faz dela o ponto essencial em função do qual todos os movimentos de Orfeu se orientam. E embora os seus poderes sejam variados (Blanchot enumera os diferentes planos em que se jogam), aquilo que determina o movimento que pode fazer acompanhado de Eurídice é, na verdade, o “desvio” que ela lhe inflige, a impossibilidade de a olhar, de estar perante o “ponto”, rosto a rosto com a essência da sua noite. O movimento de Orfeu é interrompido pelo erro crasso do seu esquecimento:

[ele] esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra, mas que alguém se detenha face a esse ponto, que lhe agarre a essência, lá mesmo onde essa essência aparece e é essencialmente aparência: no coração da noite. (BLANCHOT: 1955, p. 225-226)

Todo este percurso serve para nos ajudar a trazer à tona as observações que Blanchot lança a propósito da natureza e do contexto deste movimento mítico. É certo que Orfeu perde Eurídice por imprudência e impaciência mas também “porque a deseja para lá dos limites confinados do canto” (BLANCHOT: 1955, p. 228). E perde-a porque abandona a obra, trai a sua chance de tomar forma no dia, vota-a à sua morte e desapareção. Mas o mito adquire um sentido mais profundo, uma vez que deposita nessa

inevitabilidade do desejo de Orfeu aquilo que revela que era, na realidade, impossível desejar o dia para Eurídice, dia esse onde ela teria “essa tranquila morte do mundo”. Assim, a verdade deste desfecho aproxima-se mais do sentido que dita que Orfeu é condenado a que o seu canto contenha para sempre a tatuagem da Ofélia perdida para uma “outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim” (BLANCHOT: 1955, p. 227). Começamos a entrever como pode o poema ser um caminho para a morte:

Ele apenas é Orfeu no canto, apenas pode ter uma ligação com Eurídice no imo do hino, apenas pode dispor de vida e verdade depois do poema e através dele, e Eurídice não representa nada mais senão essa dependência mágica que fora do canto faz dele uma sombra e só o torna livre, vivo e soberano no espaço da medida órfica. Sim, isto é certo: somente no canto é que Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas é também no canto que Eurídice já está perdida e Orfeu, ele-mesmo, é o Orfeu disperso, o «infinitamente morto» que a força do canto faz dele, desde já.

[...]

A impaciência de Orfeu também é, então, um movimento justo: nela começa aquilo que vai tornar-se a sua paixão, a sua mais alta paciência, a sua habitação infinita na morte. (BLANCHOT: 1955, p. 227-228)

Cruzamos esta demorada esquina para chegar à “Proscrição do amor” (p. 90). Se até vínhamos explorando a língua mítica presente em *A estrela rutilante*, é neste poema que a dimensão de uma língua ritual começa a ganhar forma para se acentuar, mais adiante, neste livro. Aqui se procede à íntima recusa da Eurídice diurna, que é também uma figura mítica por si só, um amor solar. Reencontramos Orfeu derrotado, retornado após ter envidado rumo à essência, expiando a dor desse regresso, a saudade do ser-amado – voltando-se para si próprio para enfrentar as últimas consequências, tecer um acto final que nos aparece sob a forma daquele início radiofónico e gritante que nos transporta até Heliópolis, no Antigo Egipto, essa remota cidade do sol, de onde se grita a missão a levar a cabo. Mas ressurge Eurídice no corpo que guardado na memória:

As tuas mãos – ponte para o deserto
como um perdido farol de vegetais marítimos
perante as ruínas de um arco triunfal –
desfazem-se numa lenta poeira de saudade
e são a perfeita indicação topográfica

do meu quotidiano reencontro com a morte

porque tu és
o meu clássico sentido de aventura
votado à morte
proposto ao mar
proposto a estoirar num terreno minado
mas não este fim inglório e suburbano (p. 90)

Neste poema de recusa da condenação a um amor diurno fala-se a língua ritual que procura encetar o último ataque possível de um Orfeu cercado na paisagem, à mercê dos mortos, que são os vivos. Escreve-se a declaração de guerra, o aviso aos que desejarem aproximar-se durante o tempo que resta. Trata-se de um acto que salvaguarda uma dignidade íntima que a vida ameaça, um gesto de últimas consequências perante o sufoco. Ele coloca-se para lá da deposição do amor, reclama a sua ostracização, promete-lhe esta guerra e a sua quota parte do combate. Esta dobra é para nós essencial uma vez que acentua precisamente o sentido da tal viagem que se faz para dentro, no *espaço do interior* (como diria Henri Michaux). Em função desta exploração poderíamos perguntar-nos: como pode continuar a obra a ser, se há uma condenação ao dia, ao trabalho do dia? De onde vem a resistência desta ânsia (o mesmo é dizer escrever) que leva sempre a procurar o ponto que houvera sido achado na Eurídice nocturna, e que é a própria essência imperscrutável da noite?

Em função destas duas perguntas impõe-se que nos precipitemos para o nosso fim. Têm de ficar necessariamente por ler uma face d'*A estrela rutilante* que assoma aqui pedindo um desvio que se antevê profícuo mas que o nosso caminho já não pode conceder. Essa face seria aquele que propusemos como último tema central neste livro e a que resolvemos chamar *o ouro soterrado*. Ele prende-se com um movimento que é, em si, oposto a este que vimos acompanhando e que se vem revelando nas últimas páginas. É um movimento de vida que visa ampliar ainda mais o esforço de partida e volta a misturar, uma vez mais, a *língua de viagem* com a *língua ritual* e a *língua mítica*. Somos transportados para uma maré de exploração de sentidos distantes ou escondidos, como é o caso da mitologia egípcia, do hinduísmo e do budismo. As línguas faladas ao longo de “O Rosto de Ísis” (e em muitos outros momentos da obra castriana) constituem, por si só, o suficiente para justificar busca e exploração aprofundadas. Seria

precioso um trabalho cuidado capaz de apresentar o modo como estes textos propagam significados, traduzem ritmos, ocultam e desocultam referências ancestrais.

O significado de algum deste ouro, além dos seus principais sentidos remotos, pode ser entrevisto sem no entanto nos desviarmos demais do ponto que nos atrai. Um poema como “Retorno ao Oriente”, que aparece isolado no livro, não só aponta já na direção a que esses sentidos distantes aludem, como vem provar renovado o ímpeto que se julgava perdido na sofreguidão e no cerco. Este ímpeto de “esperança” é nítido quando ensaia, logo a seguir à “proscrição”, uma definição do amor que redundava na negativa para até achar um volte-face:

Partir é renascer inteiramente.

Extensos fogos sobre o Oceano
expostos à análise dos aventureiros
reconduzem a esperança
à interpretação dos signos
sob o céu maleável da beleza.

O amor não é um símbolo.

O amor não é natural.

O amor não é felicidade.

O amor não é sofrimento

O amor é uma arte mágica.

O amor é a indiferença absoluta

perfeita

e agente (p. 95)

De resto, o próprio poeta anuncia já, neste poema, a busca profunda no reino do ancestral, anuncia a sua partida e pressagia a viagem quando escreve “Vou descer em busca da Kabala / e reaparecer demóniorritmo entre campos [...]” (p. 96). Ele procura e pressagia os indícios desse ouro oculto. Chega até a propor o objecto, a convocá-lo; e que outro poderia ser? Promete-se em “Scorpius”:

Um único livro detém a Verdade
onde são as tarântulas magníficas
movendo-se e vivendo a sua obra
UM ÚNICO LIVRO

onde está o animal de diamante
e se encontra a palavra..... [p. 110]

Importa agora que regressemos à vertigem que nos atém com o lastro das possibilidades destas outras rotas remotas, que abracemos também a nossa queda.

IV

4. Saber saudar a morte

Até aqui quisemos sempre acordar no pleno dia da leitura, procurámos o lastro da embarcação que o poeta nos oferece, acompanhámos o movimento da paisagem, tomámos contacto com a sua incomensurabilidade, com o seu modo de inscrever sentido na obra, que é afinal trabalho de vida. Vimos que espécie de ousada magia é possível erigir, com os elementos que são dádiva da paisagem, para operar mudanças e recriar sentidos através de um imaginário. Sentimos tangível a procura de um sentido na transcendência, pudemos entrever um pouco mais dessa irmandade em potência, na condição de um espírito humano responsabilizado (e não glorificado). E percebemos como a verdadeira busca, aquela a que se chega por intermédio da poesia, é feita à custa de um corpo (pois que se trata também de matéria e de sentidos) que tem de ser capaz de exceder em voracidade de verdade a própria voracidade da paisagem. Mas sabemos por uma voz afim que “Escrever é perigoso” (HELDER: 2006, p. 32). E poucos terão chegado a envidar tanto e a vogar tão longe quanto Manuel de Castro rumo ao mistério de onde advêm esses perigos.

O combate em que este poeta se quer implicado vai muito além do plano societário (sem nunca o excluir), está para lá do problema comunitário, da condição do indivíduo alienado ou solitário. É a guerra pela transmissão da semente que irá redespertar noutrem o sentido de combate. A semente de uma atenção à preciosidade da experiência interior humana. É sempre isto que esta poesia quer avivar em nós, o poema é sempre a dádiva desse sentido, testemunho e transmissão da luta. No poema “A guerra santa”, René Daumal está muitíssimo próximo de condensar o essencial do sentido de combate que percorre quase toda a obra castriana até aos poemas dispersos. Assim, para se aproximar da verdadeira guerra, escreve:

Das outras guerras – dessas que suportamos – não falarei. Se falasse delas, isto seria literatura comum, um substituto, uma desculpa. Como já me aconteceu usar a palavra “terrível” quando não estava arrepiado. Como usei a expressão “morrer de fome” sem nunca ter chegado a precisar de roubar. Como falei de loucura antes de tentar ver o infinito pelo buraco da fechadura. Como falei de morte antes de ter sentido a minha língua tomar o gosto do sal do irreparável. Como alguns falam de pureza, esses que sempre se consideraram superiores ao porco doméstico. Como alguns falam de liberdade e só adoram e polem as suas correntes. Como alguns falam de amor, mas só

amam a sua própria sombra. Ou de sacrifício, sendo que por nada deste mundo chegariam o mindinho à faca. Ou de conhecimento, mascarando-se aos seus próprios olhos. Como é a nossa grande doença falar e não ver nada.¹⁹ (DAUMAL: 2018)

Mas este combate, esta guerra santa, levada até às últimas instâncias fará com que o poeta pague a pena capital – “vai-se perdendo a voz, quase silêncio / um corpo oco gasto frio / a morte é uma cor que foi escolhida / para encontrar a direcção do vento” (p. 112). Depois do corpo exausto, devastado, a morte é o último recurso, a decisão que é preciso envergar ao alto, o indeterminado rumo que o vento esconde. O nosso contacto com essa decisão, reside na força simbólica que a noite toma na paisagem poética castriana: ela é o seu centro perene, o movimento portador do derradeiro significado; ela engloba desde cedo a aceitação da outra noite, da noite que vem, aquela que é imperscrutável em Eurídice. Um dos poemas d’A estrela rutilante já procura o ritual, a maneira de converter a noite que é, a noite que está, nessa outra noite. Ele transporta-nos para o centro dessa noite onde se descobre uma forma oculta de amor, que por sua vez tece o seu significado simbólico na paisagem e se amuralha a sua essência: “o meu amor é a correcta magia dos sons / a ultrapassagem da noite / [...] / o meu amor é uma trovoadas nas margens da noite / uma proposta veinulada a sangue”. O poema é o testemunho da aparição da noite, através dele é atingido o auge da exuberância, o momento em que a noite ganha corpo próprio, e o poeta se pode dirigir a ela porque a habita. E então “a noite e um coral magnífico na noite”. Não tardará até que esta escuridão conquiste o seu domínio e leve até às últimas instâncias o “jogo de perigo” (p. 71). Já em “Melodia”, poema que integra a colecção de inéditos e dispersos coligidos sob o nome *Hiperacusia*, o poeta surge-nos submisso à força da noite na paisagem, não esconde como também ela já drena a sua vida para encaminhá-lo até si. E ele canta-a, procura-a no seu canto, deixa-se tomar por ela para lhe suplicar o final que ela lhe guarda:

[...] A noite afoga-me. Dispara
seu corrosivo veneno em minhas veias.
Eu sou a noite, eu a canto a noite, eu vivo a noite.
Desce sobre mim, ó integral mansidão, quieto silêncio
simples simplicidade do que é simples [...] (p. 232)

¹⁹ Optámos por traduzir este excerto uma vez que a tradução portuguesa de E. Leão Maia, anexa ao livro *O Monte Análogo*, revela algumas incoerências e imprecisões.

Esta figura da noite, ao aparecer personificada, não só passa a conter simbolicamente a lua, que julgávamos reger a paisagem castriana, como estende ainda a sua abrangência ao seu negativo, que é o dia e o seu trabalho (e que agora deixamos, por fim, para trás). No coração ainda (sempre ainda) incógnito da noite reside o verdadeiro silêncio, a simplicidade da morte. Porquê a morte? Responde Blanchot: “É ela que é o extremo. Quem dispõe dela dispõe integralmente de si, está ligado a tudo o que pode, é, integralmente, poder. A arte é aptidão do momento supremo, suprema aptidão.” (BLANCHOT: 1955, p. 110). O mesmo é dizer que o trabalho da vida passa a ser o infundo trabalho da morte, que a força e a dignidade da nossa presença residem nas possibilidades que contém a postura última, no momento em que, por fim, nos é dado saudá-la – e essa terá sido a nossa arte. Mas é na poesia que se dá toda a procura e aprendizagem, toda a acumulação de sentido que vem preparar a postura última. Inaugura-se assim uma proximidade decisiva que se transforma num poder oculto, uma vez que aquele que escreve fá-lo “para poder morrer” (BLANCHOT: 1955, p. 114). O poeta lança sussurros na paisagem convocando a morte, tece intrincadas canções cujos ritmos denunciam esse amor à perfeição incógnita do sentido final, prolonga a ânsia de um fim até a voz o permitir, mas sabe-se votado a esse sentido que trará a derradeira decisão. Noutro “Poema” escreve:

disciplinada pelo fogo e purificada
a minha face pelo sistema das cores
sobrepota às fontes
oferto-a à solidão e ao sacrifício
[...]

sei a planta sei a vida sei algumas palavras
o lugar geométrico aonde conduz o rito
e só agora entrego o coração
pois só agora estou perto de ser puro
[...] (p. 142)

Embora *Chuva no Dia de Finados* ainda contemple certos breves entusiasmos, ele é já o palco de uma voz dolente e quase extinta pela viagem e pela navegação, diz-nos que “o cansaço é um combate ao longo do mar” (p. 156). Vogamos cada vez mais perto do ponto de não-retorno, da rendição a esta perdição que encontra na morte o

refúgio da vida, que não se furta à sua instância mas decide presentificá-la, torná-la premente por toda a paisagem. Os poemas tardios, que constituem uma parte considerável daqueles que figuram em *Hiperacusia*, fulguram graças à busca da mestria da morte, cortejam-na delicadamente, procuram a sua transformação na perfeita morte sem mestre. Ela que terá por fim cumprido a sua promessa, destronado o mestre que é seu pedinte, aquele que lhe confia a sua “arte pesada, malabar”, que lhe devota as suas palavras, que mesmo quando se define o faz sob os seus olhos: “Eu sou um inventor de pedras. / Um lírico reflexivo. / Oriundo / do amor. / Da morte. / Da sombra. / Da sombra da morte. / Do amor da morte. / Da morte do amor. / Da sombra do amor. / Da sombra da morte. Do amor da sombra.” (p. 186).

É nos poemas escritos na fase de Heidenheim, no início dos anos 60, que esta estranha forma de paixão atinge o cume da sua força totalizadora da expressão poética. O canto eleva-se até ao ponto onde tudo aquilo que perceciona pertence já ao reino deste apurado sentido de morte. A mortificação que através dele o poeta se inflige deixa de ser uma perda de vitalidade, a sensação do corpo extenuado, para passar a ser um êxtase, um planalto que revela e sustém a convicção de que é possível atingir a determinação do indeterminado a que aspira a arte:

Refiro-me às coisas, ao silêncio das coisas,
ao sagrado silêncio expressivo
dos objectos. É sempre
a minha morte em jogo, é sempre
a palavra oculta na cor, na forma,
no silêncio
dos objectos. (p. 206)

É o último grau do desregramento dos sentidos que propulsa a palavra rumo ao silêncio cimeiro dos objectos, que vê neles a aura expressiva desse silêncio. A morte é aquilo que faz envidar o jogo, que abraça todo o campo de acção do poeta perante a ânsia desse êxtase do não-saber, e assim ela torna-se a noite desejada, onde já se habita antes de ela chegar. É nos sonetos de Antero de Quental, tão afins da voz castriana, que esta ideia encontra um outro elevadíssimo grau de expressão. No “Elogio da morte” (QUENTAL: 1886, p. 96-100), o poeta esculpe na forma perfeita do soneto esse idealismo do não-ser que oferece a comunhão do amor e da verdade. Sete sonetos

encerram essa paisagem com “um muro de silêncio e treva em torno”, louvam-na porquanto ela é o mistério, a “austera imagem” que trará a desapareição “E o silêncio sem par do Inalterável, / Que envolve o eterno amor no eterno luto”. A morte espelha o mais profundo sentido da vida em função do qual se vai desenrolando o jogo perigoso de a ter por “irmã coeterna” da alma, de presentificar as várias mortificações possíveis, as maneiras de nos aproximarmos dela, de chegarmos a ousar olhá-la – e é aqui que Antero fecha o ciclo dessa entrega, dirigindo-se directamente à sua figura:

[...]

Talvez seja pecado procurar-te,

Mas não sonhar contigo e adorar-te,

Não-ser, que és o Ser único absoluto. (QUENTAL: 1886, p. 100)

É precisamente um tardio soneto mutilado de Manuel de Castro que nos vai aproximar de um sentido de súplica que já vínhamos perseguindo. O seu trabalho continuado desta forma, revela que, à semelhança de Antero, o poeta não ignorava a razão perfeita que o soneto propicia. Aquilo que nos oferece é então um soneto cansado e sem embalo, que suspira de desespero, de ânsia pela chegada da morte, que volta a fazer convergir os astros e os outros elementos da paisagem. O poeta circula trôpego pela “noite silente” e clama:

Foi violenta e veloz a minha vida

– que a morte seja plácida, indolor.

Oh sol! Oh lua! Oh meu navio perdido

– qual horizonte, morte ou direcção?

[...]

Quando virá o sono que permite

um corpo quieto, leve e distendido? (p. 196)

O trabalho de encontrar *o lugar e a fórmula* vai mais além deste lamento de um presente inquieto e gorado cuja dor só a morte pode aliviar. Esse trabalho, mesmo à beira do precipício, nunca cessa de recomeçar porque um só silêncio pode devorar de verdade a voz – e enquanto ele não chegar tudo continuará em falta. É por isso que tem

de seguir a presentificação, a corte da morte até ao último momento. Tão próximo quanto Antero da essência deste significado, Manuel de Castro oferece a sua voz terminal a esse trabalho de aproximação, é ele quem afixa, numa “hipérbole com lugares comuns”, o último e mais alto convite a essa noite que virá chamá-lo à boca da eternidade – hasteia a “Comunicação” ao alto no mastro central do seu lugre: “Aproxima-te, morte, com o teu sorriso pétreo, claro e atraente. / [...] / Aproxima-te, morte, geométrica, mineral e afável. / [...] / Aproxima-te, morte, inteligente, delicada e pacífica. // Bonsoir, Madame” (p.245-246).

Resta apenas deixarmos que as palavras do poeta selem o lastro que vimos reunindo com a mais despojada e humílima despedida:

Regresso a Heliópolis

Adeus, com serpentinas no tecto
adeus solidão com música ao longo das paredes
adeus, a minha vida não está ao nível do mar
adeus, com a boca como um poço na noite
e flores que olham e flores que aguardam a morte
adeus, eis as cicatrizes ocultas, eis o manto
sobre o qual esmaguei os ossos e o sorriso
a benevolência, o sofrimento, o traje
adeus, com todas as sombras de lágrimas
humedecendo os farrapos dos meus irmãos,
dos mendigos, dos loucos, dos suicidas,
adeus e três ou mais balas para a ocasião
adeus, desta ilha donde nitidamente vos observo
(enquanto um pião de madeira escarva o solo,
girando como o amor na intempérie, no vento furibundo)
adeus, vou falar-vos duma invenção irónica
(os livros abrem-se e fecham-se no ar e pesam)
duma invenção maliciosa, áspera,
riso na garganta, abafada voz de lama –
as minhas mãos são estas
– não há erro possível. (p. 207)

E resta-nos também regressar ao retrato do poeta nessa cena cerrada, logo em *Paralelo W*, onde:

para lá da cortina, além da porta errada
silencioso e só está sentado
e lê num livro velho
a sua própria história (p. 20)

Para afirmar, desta feita, aquilo que era só presságio: um final extremo e decisivo do qual só sobra o anonimato, o sentido críptico que é a perda do nome, a deposição do poder e da glória – uma vez que o poeta se coloca para lá da fronteira, no reino que dá para o errado, e entrevê esse final possível e indesejado da possibilidade da memória, de uma obra lograda no nome, no trabalho do dia inscrito no livro que a guarda. Desta preciosa recusa nos lembra Blanchot (quase a cada página), ao avivar esse desejo de uma outra *porta certa*: “O que é preciso não é quedar-se na eternidade preguiçosa dos ídolos, mas mudar, desaparecer para cooperar na transformação universal: agir sem nome e não ser um puro nome ocioso”. Porque, no final, a dignidade que o poeta encontra na navegação, fruto da sede de rumo, que é esforço de partida que tende para o absoluto indeterminado, para o acolhimento da verdadeira morte que é a essência da noite, está votada a um sentido íntimo, outro e oculto, a que só é possível almejar depois de “estabelecer com a morte uma relação de liberdade” (BLANCHOT: 1955, p.116).

Bibliografia

Obra lida:

CASTRO, Manuel de. *Bonsoir, Madame*. Lisboa: Língua Morta / Alexandria, 2013.

Obras citadas:

ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes*. Paris: Gallimard, 1968.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. Ed. de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CIORAN, Emil. *Cahiers (1957-1972)*. Paris: Gallimard, 1997.

CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard, 1990.

DAUMAL, René. *O Monte Análogo*. Trad. de Maria de Lurdes Júdice. Lisboa: Vega, 1992.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. de Miguel Tamen. Braga, Coimbra e Lisboa: Angulus Novus & Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. "Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation", trad. de Eric Prenowitz in *Discourse*, vol. 30, nº 1/2, 2008, pp. 22-53. Consultado em https://www.jstor.org/stable/41389791?seq=1#page_scan_tab_contents.

DIAS, Sousa. *O que é Poesia?* Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2014.

DUPUIS, Jules-François. *História desenvolva do Surrealismo*. 2ªed., trad. de Torcato Sepúlveda, Lisboa: Antígona, 2000.

FORTE, António José. *Corpo de Ninguém*. Lisboa: Hiena Editora, 1989.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 4ªed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LISBOA, António Maria. *Poesia*. Org. de Mário Cesariny, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da*

década de 50. Lisboa: Colibri, 1996.

MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

PACHECO, Luiz. *Literatura comestível*. 1ªed., Lisboa: Estampa, 1972.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. 7ªed., org. de João de Castro Osório. Lisboa: Edições Ática, 1992.

PIMENTA, Alberto. *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia, 1995.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos*. Org. de J.P. Oliveira Martins. Lisboa: Alêtheia Editores, 1886.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999.

Obras consultadas:

ALBA, Sebastião. *A noite dividida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard, 2003.

BAAREN, Th. van. *Les religions d'Asie: de l'Islam au Bouddhisme Zen*. Paris: Marabout Université, 1962.

BARAHONA, António. *Pássaro-Lyra*. Lisboa: Averno, 2015.

BARAHONA, António. *Pátria minha*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

BARAHONA, António. *Maçãs de espelho*. Lisboa: Língua Morta, 2012.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BOBIN, Christian. *La lumière du monde*. Paris: Gallimard, 2001.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1975.

CESARINY, Mário de. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

COELHO, Eduardo Prado. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CIORAN, E. M. *Silogismos da Amargura*. Trad. de Manuel de Freitas. Lisboa:

Letra Livre, 2009.

COHEN, Jean. *A Estrutura da Linguagem Poética*. 2ªed., trad. de José Victor Adragão. Lisboa: Dom Quixote, 1976.

DAUMAL, René. *La Grande Beuverie*. Paris: Gallimard, 1966.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

GARCIA, José Martins. *Linguagem e Criação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

GARD, Richard A. *Budismo*. Trad. de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Difel, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa. Do final dos anos 50 ao ano 2000*. 3ª ed., Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

GUIMARÃES, Fernando. *A Obra de Arte e o Seu Mundo*. 1ª ed., Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Trad. de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoel, 1989.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Trad. de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Trad. de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1981.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Língua Morta, 2017.

MANDELSTAM, Ossip. *De la poésie*. Paris: Gallimard, 1990.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

- MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra*. Lisboa: Documenta, 2016.
- PIMENTA, Alberto. *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- RENOU, Louis. *Hinduísmo*. Trad. de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- ROSA, António Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.
- SAMPAIO, Ernesto. *Ideias Lebres*. Lisboa: Fenda Edições, 1999.
- SENA, Jorge de. *Poesia e Cultura*. Porto: Edições Caixotim, 2005.
- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
- TAVANI, Giuseppe. *Poesia e Ritmo*. Trad. de Manuel Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1983.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do Sentimento Trágico da Vida*. Trad. de Cruz Malpique. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. 4ªed., trad. de M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.