

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

“CADA VIDA É UM CORPO A FECUNDAR”:
OS CORPOS AMADOS NA POESIA DE HELDER MACEDO

Carolina Casarin da Fonseca Hermes

2008

“CADA VIDA É UM CORPO A FECUNDAR”:
OS CORPOS AMADOS NA POESIA DE HELDER MACEDO

Carolina Casarin da Fonseca Hermes

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas da Universidade Federal do
Rio de Janeiro como quesito para a
obtenção do Título de Mestre em Letras
Vernáculas (Literatura Portuguesa).
Orientadora: Prof^a. Doutora Teresa Cristina
Cerdeira.

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

“CADA VIDA É UM CORPO A FECUNDAR”:
OS CORPOS AMADOS NA POESIA DE HELDER MACEDO

Carolina Casarin da Fonseca Hermes

Orientadora: Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Examinada por:

Presidente, Prof^a. Doutora Teresa Cristina Cerdeira

Prof. Doutor Eucanaã Ferraz – UFRJ

Prof^a. Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves – UFF

Prof^a. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

Prof^a. Doutora Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

FICHA CATALOGRÁFICA

HERMES, Carolina Casarin da Fonseca.

“Cada vida é um corpo a fecundar”: os corpos amados na poesia de Helder Macedo/ Carolina Casarin da Fonseca Hermes.
– Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras, 2008.
xi, 90 f.

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2008.

Referências bibliográficas: f. 103 – 106.

1. Literatura Portuguesa. 2. Poesia Moderna. I. Cerdeira, Teresa Cristina. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. “Cada vida é um corpo a fecundar”: os corpos amados na poesia de Helder Macedo.

RESUMO

“CADA VIDA É UM CORPO A FECUNDAR”: OS CORPOS AMADOS NA POESIA DE HELDER MACEDO

Carolina Casarin da Fonseca Hermes

Orientadora: Prof^a. Doutora Teresa Cristina Cerdeira

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Esta dissertação propõe a leitura de *O lago bloqueado*, livro de poemas de Helder Macedo, publicado em 1977. Três corpos são ali eleitos pelo sujeito lírico. O corpo da amada, o corpo da poesia e o corpo da pátria fulguram como objetos de desejo que permitem ao sujeito fugir das seduições narcísicas. A presença do lago – dobradamente bloqueado – acentua o caráter de inalterabilidade especular e, nesse caso, intransitiva, que o eu lírico anseia por ultrapassar na conquista de uma fecunda alteridade (amada, pátria, poesia). A permanência do registro do bloqueio num texto publicado quatro anos depois do 25 de Abril causa certo estranhamento, e, nesse sentido, obriga o leitor a um esforço de contextualização que lide de modo menos eufórico e apocalíptico com os desdobramentos do processo revolucionário. Helder Macedo chama a atenção de seu leitor para um bloqueio remanescente e quase perigosamente invisível. O poeta anseia por conhecer, e aprende com o corpo e no corpo. *O lago bloqueado*, portanto, poderia ser definido como um livro em que a consciência dos bloqueios – naturais e artificiais – convive com o desejo incessante de desbloquear, nem que seja minimamente, o corpo do outro, para adentrar amorosamente o desconhecido, seja este a amada, a poesia ou a pátria.

Palavras-chave: Helder Macedo – poesia portuguesa – corpo – erotismo

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

ABSTRACT

“CADA VIDA É UM CORPO A FECUNDAR”: THE BODIES BELOVED AT HELDER MACEDO’S POETRY

Carolina Casarin da Fonseca Hermes

Orientadora: Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

This thesis proposes a reading of *O lago bloqueado*, book of poems by Helder Macedo published in 1977. Three bodies are there elected by the I lyrical. The body of the beloved, of poetry and of the homeland happens on the *Lago bloqueado* as objects of desire of a subject that seeks flee of the seductions of narcissism, given the presence of a lake that is just blocked, stresses its character inalterability of speculation and, in this case, intransitive, that the I lyrical wants to overcome in winning a fruitful otherness (beloved, homeland, poetry). The permanence of the record of the blockade in a text published four years after the April 25 issue certain estrangement, and compels the reader to a necessary effort to contextualization that deals as less apocalyptic with the development of the revolutionary process. In this sense, Helder Macedo draws the attention of your reader to a standstill and left, almost, invisible. The poet keen to know and learn with the body and on the body. *O lago bloqueado*, therefore, could be defined as a book in which the conscience of blockades – natural and artificial – coexists with the incessant desire to unlock, even if minimally, the body of another, to lovely enter the unknown, be it the beloved, the poetry or the homeland.

Keywords: Helder Macedo – portuguese poetry – body – erotism

Rio de Janeiro
Agosto de 2008

DEDICATÓRIA

*Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.*

*Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.*

“Resíduo”, Carlos Drummond de Andrade

À memória das minhas avós, Nilda e Mariinha.
Aos meus pais, Nino e Mayse.

Resíduos que vivem em mim.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada aos meus irmãos, Carlos Eduardo e Pedro Henrique. Amo-os desde sempre, com o espanto, a dificuldade, e a graça de ter descoberto em vocês a diferença. Obrigada por me amarem também, e por serem uns olhinhos admirados, meus primeiros fãs.

Obrigada minha tia Ângela: fonte de afeto e carinho interminável: memória.

Obrigada minha tia Mimi: por ser, por querer muito, e me ensinar a desejar.

Obrigada Renata, Tatiana e Mônica: pessoas infinitamente doces e amáveis, que me tornaram quem hoje sou. Meu amor por vocês é pleno, inesgotável.

Obrigada professora Monica: a mãe da idéia.

Obrigada Nino e Mayse, meu pai e minha mãe, por absolutamente tudo. Meu amor por vocês é um lago que se abriu: nasci amando-os e depois aprendi a amá-los.

Muito obrigada professora Teresa Cristina Cerdeira: foi em você que tudo começou. Este texto nasceu há quatro anos, quando você me falava de amor e eu ouvia apaixonada. Este texto nasceu na ponta de sua língua. Obrigada.

MEUS CORPOS

Alguns dos corpos com os quais aprendo.

Tonia: meu par de olhos azuis.

Carol Barbieri: minha amiga mais antiga, sabe meus primeiros medos e minhas melhores risadas.

Nanda: minha pequena.

Bel: minha amiga que me ensina a ser.

Dani: minha lua, que ama.

Mariana Waldeck: minha memória.

Chico, Pita, Celme, Tessi, Tião, Hugo: meu tempo.

Nane: a mulher mais linda que eu conheço.

Alexandre: minha história.

Dani Legrazie, Roberta, Paula, Katya, Marcella, Dani Hermes.

A família do pai e a família da mãe.

E a família do sul, por inteira.

E uma certa Rosa e um certo Mateus, ambos Casarin, que um dia vieram da Itália.

Aida, Helena e Carlota Ramos: presenças ausentes, sangue, corpos falados.

Rosane, minha professora de português na sexta-série.

SUMÁRIO

1 – Introdução	12
2 – Os fundamentos	20
2.1 – A palavra poética	21
2.2 – Nomear o mundo	27
2.3 – O espelho de Narciso	36
3 – “Cada vida é um corpo a fecundar”	47
3.1 – “Cada peça de mim não me contém”: Fingimento/ jogo/ ficção	51
3.2 – “Não posso rejeitar o que não sou”: Espelho/ conhecimento/ amor	68
3.3 – “os lagos que os rochedos separaram”: Erotismo/ morte/ conhecimento	82
4 – Conclusão	99
5 – Bibliografia	103

*A melhor poesia é sempre uma pesquisa,
uma tentativa de dar forma ao desconhecido.*

Helder Macedo

*O amor é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado.
Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que “está lá fora”.*

Amar é contribuir para o mundo.

Zygmunt Bauman

1 – Introdução

*De amor e de poesia e de ter pátria
aqui se trata: que a ralé não passe
este limiar sagrado e não se atreva
a encher de ratos este espaço livre
onde se morre em dignidade humana
a dor de haver nascido em Portugal
sem mais remédio que trazê-lo n'alma.*

Jorge de Sena

Não podemos dizer da poesia de Helder Macedo que ela seja uma poesia *engajada*, ao menos naquele sentido mais óbvio a que o conceito abriu espaço depois de criado por Sartre na fronteira tensa do existencialismo e do humanismo marxista. Não estamos exatamente diante de uma poesia de peso político claramente exposto, que põe a literatura a serviço de uma causa que a ela se sobrepõe como valor fundamental. Por outro lado, diante da sua produção lírica, narrativa ou ensaística, tampouco poderíamos colar-lhe a etiqueta displicente de autocentramento ou auto-referencialidade, como se o mundo, os homens, seus atos, seus desejos não agissem sobre ele.

Sua poesia é, digamos, discretamente participante, parecendo guardar um mistério profundo, um enigma que clama por ser descoberto. Estamos aí diante de uma literatura consciente de sua opacidade, consciente de que a poesia – como escrita em modo de sedução – não se desnuda nunca inteiramente. O texto, tecido de mil fios a serem deslindados, “embaraçada meada”, como diria Garrett, permite que se entreveja seu significado, mas nunca de modo claro e evidente, antes por trás da espessura textual. A palavra poética é densa, não transparente, o que não significa que dela se ausente a exuberância do brilho. Aquela referida opacidade aponta tão somente para a densidade do tecido de que é feito. Enxergamos no espaço por entre os fios, ou enxergamos esse espaço de muitos fios.

Escrever sobre os corpos amados na poesia de Helder Macedo, ou melhor, sobre os corpos amados que emergem no conjunto de poemas *O lago bloqueado*, é escrever

sobre corpos fluidos, fictícios, construídos, e é especialmente inscrever na página em branco o corpo do poeta, um corpo desmembrado pelo prazer doloroso de amar. De amar o corpo feminino, de amar a poesia e de amar a pátria. Os corpos amados da poesia de Helder Macedo são, portanto, “de amor e de poesia e de ter pátria”.

Não é coincidência, entretanto, que a tríade eleita como objeto de pesquisa desta dissertação esteja num verso de Jorge de Sena¹. “De amor e de poesia e de ter pátria” é também o título de um artigo de Helder Macedo sobre a poesia de Sena. Nesse ensaio, escrito em 1999, para um encontro que comemorava os vinte anos de morte do poeta, Helder Macedo parte justamente do verso seniano para analisar a presença das três instâncias – amor, poesia, pátria – num breve recorte da obra seniana, ao mesmo tempo que, em jeito de homenagem saudosa, relata parte de sua experiência como amigo próximo que foi de Jorge de Sena, lembrando alguns momentos importantes que viveram juntos. Afinal fora justamente o poeta homenageado quem encorajara o jovem poeta Macedo a publicar os seus primeiros escritos: “Fui amigo de Jorge de Sena. Conheci-o antes de publicar o meu primeiro livro de poemas, tinha eu vinte anos. Encorajou-me como poeta e, mais tarde, encorajou também a minha carreira universitária” (MACEDO, 2006, p. 196). Mas evocar Jorge de Sena para o então crítico Helder Macedo era sobretudo recordar que tinha sido ele quem escreveu a introdução à sua primeira antologia de poemas, publicada em 1968, ajudando-o a entender melhor a sua própria escrita². E seria finalmente Jorge de Sena quem escreveria igualmente a introdução a uma nova antologia alargada publicada por Helder Macedo, dez anos depois, acrescida então de uma essencial sequência de poemas intitulada *O lago*

¹ Trata-se do poema “Aviso de porta de livraria”, que se encontra no livro *Exorcismos*, de 1972 (SENA, 2001, p. 174).

² Faço referência ao seguinte trecho do artigo “De amor e de poesia e de ter pátria”: “Em 1968 publiquei uma recolha de poemas para a qual Jorge de Sena escreveu um estudo introdutório que me ajudou a entender melhor a minha própria escrita” (MACEDO, 2006, p. 197).

bloqueado. O destino, porém, não permitiu que Jorge de Sena concluísse seu trabalho, deixando, ao morrer, o texto introdutório apenas iniciado na sua máquina de escrever:

Dez anos depois, em 1978, quando esse volume ia ser reeditado com o acrescentamento de uma nova sequência de poemas, (Sena) imediatamente concordou em actualizar o seu estudo. Mas já estava à beira da morte, não o pôde completar. Mécia de Sena – a companheira que ele mereceu ter – achou no entanto por bem mandar-me esse fragmento e autorizou que fosse publicado. Disse-me também que foi o último texto que ele escreveu, que a última página tinha ficado tal como a deixara na máquina de escrever (MACEDO, 2006, p. 197).

Além do encorajamento à publicação e do texto analítico esclarecedor, Jorge de Sena parece ter tido uma influência sutilmente importante na poesia de Helder Macedo. Se, em dado momento do ensaio que escreve sobre o grande poeta português de uma geração antes da sua, Helder Macedo chama a atenção sobre o “modo como [Jorge de Sena] fala de si no que escreveu sobre mim” (MACEDO, 2006, p. 190), deixando inferir – não sem a ousadia que ele próprio confessa – que havia entre os dois, com a distância que o tempo permitia, um encontro de vozes, não será menos interessante notar que explicitamente esse jogo de espelhos retorna, agora às avessas, no texto de 1999, e, ao falar de Jorge de Sena, Helder Macedo está também dizendo de si, falando de suas questões, que eram próximas às dele, lançando um olhar analítico enviesado para o seu próprio conjunto de poemas *O lago bloqueado*, como fica claro nas últimas linhas do artigo:

Na carta que Mécia de Sena me mandou acompanhando o que Jorge de Sena tinha escrito sobre *O Lago Bloqueado*, informou-me que na primeira página ele tinha anotado alguns dos versos que porventura tencionaria comentar mais pormenorizadamente. Entre os quais, os seguintes: “Não rejeito o amor”; “Cada vida é um corpo a fecundar/ como uma pátria”; “assim de novo quase nos cumprimos”. Ouso perguntar: amor, poesia e pátria? (MACEDO, 2006, p. 199)

O amor, a poesia e a pátria estão, portanto, também presentes em *O lago bloqueado*, de maneira ora mais evidente ora mais sutil. Sendo o verso de Jorge de Sena uma espécie de mote para esta dissertação – pois assim intuímos que tenha sido, de modo subliminar, à escrita de *O lago bloqueado* – convém analisarmos minuciosamente a frase seniana, posto que acreditamos que nela aconteça uma metonímia reduzidíssima da estrutura poética de *O lago bloqueado*.

Não foi sem propósito que Jorge de Sena uniu as três palavras, amor, poesia e pátria, enlaçando três significantes que nos remetem a múltiplas significações. O uso inesperadamente reiterado da conjunção aditiva *e* (“De amor e de poesia e de ter pátria”), para além de semanticamente guardar o sentido da adição, estabelece uma separação tensa – porque inesperada para a dicção portuguesa – entre as palavras, pois ao mesmo tempo em que as une as mantém distanciadas, provocando, inclusive, uma prosódia pausada motivada por sua repetição. O resultado rítmico e sonoro da utilização do conectivo amarra as palavras de tal modo que gera a sensação de se tratar de um único vocábulo, como se amor, poesia e pátria, dispostas da maneira como Jorge de Sena as dispôs, tivessem um único significado. Essa estratégia poética cria um emaranhado de significações, pois a impressão de tratar-se de um vocábulo único não anula os significados próprios de cada sintagma. Assim, as redes semânticas de cada palavra entrecruzam-se, influenciando-se umas às outras. Não é de amor que Jorge de Sena está falando, mas de amor e de poesia e de ter pátria.

Ao começar o verso com o amor tem-se a sensação de que esta palavra ilumina as outras duas – poesia e pátria. O sintagma “De amor” é aquele que inicia o verso, não há conjunções aditivas antepostas a ele, o amor impõe-se. O poeta ama a poesia e a pátria. E, é claro, ama o amor. A poesia, posposta ao amor, mas não por isso menos importante (o que se pretende estabelecer aqui não é uma ordem hierárquica), funciona

como se fosse a base, o esteio do verso, o modo do amor e o modo de amar. Se pensássemos numa figura geométrica que exemplificasse este belo verso poderíamos eleger uma pirâmide invertida, quem sabe de cristal como a do novo Louvre: a poesia na ponta de base equilibrando as outras duas instâncias, o amor e a pátria. Não que se trate, porém, de um equilíbrio linear, mas antes circular, como o da mítica serpente a morder a cauda. Seria talvez oportuno lembrar uma frase de Eduardo Prado Coelho, aliás, finíssimo leitor de Jorge de Sena e de Helder Macedo: “Ler é um infinito pessoal como morrer e amar: é entrar num espaço onde só a releitura é leitura” (COELHO, 1998, p. 139). Glosando Prado Coelho, poderíamos afirmar que também *escrever* é um infinito pessoal como morrer e amar, pois toda escrita é, afinal, leitura. Fiquemos de início pelo amar (embora a morte venha ao contexto com extrema adequação). Escrever é ato de amor, experiência de infinito pessoal como só se equivalem o amor e a morte. O amor é, pois, um valor precedente, gerador de uma escrita (poesia) que fala do lirismo amoroso (amor), e do compromisso com a história (pátria).

E é mesmo a poesia aquela que possibilita o verso, pois, afinal, trata-se de um verso dentro de um poema. É portanto de um exercício de escrita poética que estamos falando, logo, literalmente, de poesia. Sendo assim, “e de poesia” é o aviso do poeta – não nos esqueçamos de que o título do poema é “Aviso de porta de livraria” – de que a escrita poética estará em pauta em sua poesia, assim como o amor e a pátria. Em algum nível, refletir sobre a poesia é necessariamente refletir sobre o amor, e refletir sobre a pátria, e no caso seniano de poeta em exílio, tal como Macedo, sobre o fato de ter pátria. Digamos que o modo poético é o canal que o poeta utiliza, é o seu meio, a sua linguagem. E os três sintagmas estão fatalmente imbricados, são um emaranhado de sentimentos profundos.

A pátria, eu diria, é a palavra que suscita maiores contradições para o poeta. Ter pátria significa possuí-la, e é preciso levar em consideração o caráter corporal e erótico do verbo possuir. O homem possui a mulher, assim como possui a terra. O homem ama a mulher, assim como ama a terra. E rejeita-as, e desconhece-as, e abandona-as, e morre por elas, na mesma medida. Como disse Helder Macedo no artigo “De amor e de poesia e de ter pátria”, “as nossas [dele e de Jorge de Sena] experiências existenciais significam modos semelhantes de exercermos, mesmo se à revelia, a mesma condição de portugueses” (MACEDO, 2006, p. 199). Trazer a pátria na alma é, citando Jorge de Sena, irremediável. É ter no corpo a marca da terra – e com corpo quero dizer alma, olhos, pulmões, coração. Carregar, mais do que a pátria, mas a dor de haver nascido naquela pátria, é ter responsabilidade sobre o pedaço de terra onde se nasce, pois a dor nasce da inelutável presença da pátria no corpo do poeta exilado. E esta presença se dá fundamentalmente na língua. Por isso, desejando ou não, longe ou perto, a presença da terra dá um sentido de responsabilidade ao poeta, seja a pátria indigna, esteja ela maltratada ou ferida, ela faz eco no poeta que a fala, a escreve e a ama, sentindo-a indelevelmente sua.

Essa rápida *excursão* – no sentido de um aparente curso para fora do centro iluminado que será *O lago bloqueado* de Helder Macedo – pareceu-me vital para o entendimento da proposta e do *corpus* desta dissertação. Primeiro porque a idéia desta proposta de trabalho, apesar de nunca antes ter sido desenvolvida, encontra-se inferida no ensaio “De amor e de poesia e de ter pátria”. Ouso dizer que foi o próprio Helder Macedo quem a lançou, como um corpo, esperando ser fecundado. Depois porque o modo como as palavras amor, poesia e pátria surgem no verso de Jorge de Sena aproxima-se imenso da maneira como as imagens eleitas aparecem em *O lago bloqueado*. Também neste conjunto de poemas de Helder Macedo elas fulguram

emaranhadas, mutantes, metamorfoseadas umas nas outras. Uma rocha, por exemplo, é um corpo feminino, e é também a resistência da palavra a se tornar poesia.

Tendo sido publicado em 1977, *O lago bloqueado* é, nas palavras de seu autor, “a um nível – não sei se ao nível mais profundo, mas certamente não o mais evidente – o meu modo de lidar com a revolução que o 25 de Abril poderia ter sido e já se tinha tornado claro que não ia ser. Daí o título: *O Lago Bloqueado*” (MACEDO, 2006, p. 197). É, portanto, inevitável que se passeie também minimamente pelas páginas históricas de um Portugal pós-revolucionário, fertilizado, prenhe de esperanças, mas que “se aborta em seu tardio mês-truô” (MACEDO, 2000, p. 81).

Para finalizar esta primeira parte de um texto que apenas se anuncia, gostaria de trazer à cena outra poeta magnífica, de uma geração que se chamou muito conscientemente “Poesia 61”: Fiama Hasse Paes Brandão. Ouçamo-la:

Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura
exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra
e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos
é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente (BRANDÃO, 1974, p. 261)³.

Existir sobre o anterior significa carregá-lo consigo. Somos corpos que carregam corpos que carregam corpos, até ao infinito de nossa história. Exercitar a escrita poética é lançar-se radicalmente nessa espiral sem fundo que é a existência de outros textos que revelam sempre outros mundos. Por isso a escrita poética é sensível à “menor mutabilidade aparente da pedra” e à “maior mutabilidade da grafia”, pedra que parece mudar pouco mas que muda quando a grafia *metamorfoseante* altera o próprio material aparentemente intransitivo que a recebe. Nada afinal é intransitivo. Por isso a escrita é sangue e cicatriz, versão e lápide. Sendo sangue e versão correlativos da metamorfose

³ O trecho destacado faz parte do poema “O texto de João Zorro”.

viva que é o processo constante da escrita e da re-leitura, e cicatriz e lápide as marcas da tradição, o seu peso e a sua incisão.

Torna-se ousada, por isso mesmo, a aventura crítica diante de material tão sedutoramente transmutável. Daí que, como numa invocação, peço agora ajuda ao equilíbrio entre a sedução do texto e o rigor da sua leitura. Que eu carregue comigo, nessa minha própria aventura que é escrever um texto sobre poesia, o olhar atento e minucioso que Jorge de Sena, Helder Macedo, e Fiama Hasse Paes Brandão souberam lançar com amor sobre a poesia e sobre a pátria. Que a poesia esteja sempre, não ao meu lado, mas à minha frente, para poder olhá-la amorosamente; e dentro de mim, como um lago rodeado de terra por todos os lados, que esconde, no fundo, o mistério da areia. Seremos assim, na escrita, nas muitas escritas, como corpos que se tocam e que existem ao tocar-se, num desejo que se converte em palavras, e que escuta amorosamente a palavra do outro.

2 – Os fundamentos

O próprio acto de cognição é um acto apaixonado.
António Ramos Rosa

Há muitas maneiras diferentes de se estruturar uma dissertação de mestrado. Para a minha, optei por apresentar a teoria que será utilizada como suporte da análise literária e, no capítulo seguinte, trabalhar o texto propriamente dito. Não que a teoria tenha precedido a leitura, o que seria contrário às bases de reflexão que eu própria elegi; mas porque, por paradoxal que seja, uma introdução teórica, mesmo que inserida no início de um ensaio literário, para apontar as vias do trabalho intelectual, só é passível de expor claramente seus princípios porque foi amadurecida a partir da leitura do *corpus* textual.

Um capítulo, no entanto, intitulado *Pressupostos teóricos*, não diria de maneira exata o que este quer ser. Justamente porque os pressupostos desta dissertação estão além, e aquém, da teoria, preferi chamá-lo, simplesmente: *Os fundamentos*. Suponho que esta palavra consiga abranger melhor tanto os fundamentos teóricos que sustentam minhas leituras, quanto os fundamentos históricos em que o texto foi gerado e, se posso me exprimir assim, entremeados neles também os fundamentos emocionais.

O fundamento deste trabalho é, portanto, este: se vou em busca de conhecer os *corpos amados* na poesia de Helder Macedo parto de dois princípios: o primeiro é que o sujeito que fala é um sujeito amoroso, e assim fica evidente minha filiação teórica à obra de Roland Barthes; e em segundo lugar eu, enquanto leitora que se propõe a conhecer e a penetrar a camada tangível do texto, também o faço amorosamente – no duplo sentido de amar a poesia e de me deixar amar por ela, como a seguir a formulação poética de António Ramos Rosa, que de maneira não anódina apus em epígrafe. Sou também, de certo modo, um dos *corpos amados-amantes* da poesia de Helder Macedo, pois é através dos meus olhos que os poemas se materializam, e nesse sentido amo-os e

sou amada por eles. Minha linguagem, ao modo barthesiano, “é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 2003, p. 99).

2.1 – A palavra poética

Acredito, como Ramos Rosa, que o conhecimento é fruto de uma paixão. Conhecemos somente aquilo que nos amarra, que nos toca em nosso *pathos*. E, obviamente, quando nos propomos a escrever sobre determinado tema, ou texto, ou livro, ou poema, propomo-nos, de modo fundamental, a conhecê-lo. E esse ato já é assumir a paixão que se tem pelo objeto. Conhecer pressupõe tocar, apalpar, sentir o calor que emana do corpo alheio. Foi assim, por exemplo, que José Saramago imaginou Jesus conhecendo o amor através do corpo de Maria de Magdala:

Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo (SARAMAGO, 2006, p. 234).

Conhecer é, enfim, reconhecer a fisicalidade daquilo que nos propomos a aprender. A teoria do texto, ao valorizar no discurso literário o cruzamento de possibilidades infinitas de significação que a superfície do significante eleito abriga, entende-o não como uma transparência que facilite a múltipla descodificação, mas como espessura, densidade, tecido composto de fios oferecido ao prazer da leitura. A palavra, ou melhor, a palavra dentro da poesia, a palavra poética, é, assim, um corpo físico, e, para que se possa conhecê-la, é preciso enxergá-la na plenitude de sua corporeidade,

enredando e desenredando os dedos nas suas teias de significação. Escrever sobre poesia é assumir essa materialidade do discurso, lançando-se à paixão que se tem por aquele corpo verbal. Indo mais além, como afirma Rosa Maria Martelo, explorar a fisicalidade da palavra é sugerir que o discurso “ocupa o espaço como qualquer corpo físico, e assim resiste a um ordem social inscrita na ordem imposta pela língua” (MARTELO, 2004, p. 147). Ordem imposta nos remete, evidentemente, ao poder: poder e língua: binômio para o qual Roland Barthes encontra uma formulação magistral em sua aula inaugural para a cadeira de Semiologia Literária do Collège de France. Em seu desejo de baldar o poder, ele mostra por que este “parasita” (BARTHES, s/d, p. 12) está “emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder” (BARTHES, s/d, p. 10): o poder habita a linguagem, a língua, e “não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva” (BARTHES, s/d, p. 12). A literatura seria então para ele o único lugar de onde é possível se ter um discurso desgarrado do poder, pois a literatura é uma “trapaça salutar, uma esquiva, um logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, s/d, p. 16).

Lançar-se ao conhecimento da poesia é, portanto, reconhecer a sua materialidade, sua corporeidade, o que significa enxergar o corpo poético como capacidade de resistência ao poder que reside na língua. Resistir, aqui, é tocar de maneira incessante aquilo a que se resiste. Transformando o processo em metáfora, poderia lembrar um pequeno trecho do conto “As águas do mundo”, de Clarice Lispector, numa cena modelar: são seis horas da manhã e a mulher entra no mar; no encontro do corpo da mulher com a água do mar é inevitável a resistência que o corpo feminino e a água se fazem simultaneamente. Isto é contato: “A mulher é agora uma

compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se põe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido” (LISPECTOR, 1998, p. 145). A relação entre a língua e a linguagem poética aproximar-se-ia da relação que se estabelece entre esta mulher e o mar: assim como o mar *é*, impondo-se à mulher, a língua *é*; e se a poesia irrompe necessariamente na língua, ela necessita, para que seja poesia, ir além da língua, precisa ultrapassá-la, explodi-la, afirmar-se como um outro na língua, em outras palavras, precisa enganar a língua, *jogar* – para utilizar um termo absolutamente barthesiano – com a língua.

Diz-nos Octavio Paz que “a poesia, de um lado, faz regressar seu material [isto é, a linguagem] ao que *é*, e assim se nega ao mundo da utilidade; de outro, transforma-se em imagens e desse modo se converte numa forma peculiar de comunicação” (PAZ, 1982, p. 27). A relação que a poesia estabelece com a língua *é*, portanto, dialética. Numa face a poesia devolve à palavra sua originalidade⁴, recuperando o que há nela da força, se quisermos, mítica da sua origem, afastando-a da sua função meramente utilitária; noutra, a poesia extrapola as possibilidades de investimento limitado da linguagem no mundo, através das imagens que ousa, a partir dela, construir. O regresso à materialidade da linguagem (ao que ela era na origem, como lembra Octavio Paz) significa o afastamento do mundo da utilidade; e a extrapolação desta mesma linguagem, através de qualquer coisa tão inusitada quanto planejada como *é*, justamente, a imagem, permite que no poema a palavra ganhe em autenticidade – se atrelamos este atributo à recuperação da sua materialidade –, de tal modo que o que ali se vê *é* muito

⁴ É necessário que se faça uma pequena observação. Apesar de ter optado por usar a palavra originalidade, sei da possibilidade de entendê-la como ligada ao que *é* novo, à novidade. Contudo, o sentido que lhe quero atribuir aqui atrela-a, antes, ao que *é* originário, isto *é*, à origem, estando, desse modo, relacionada à materialidade. Cito o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, em que este sentido aparece nas primeiras acepções da palavra “original”: “1. Relativo a origem. 2. Que provém da origem; inicial, primordial, primitivo, originário”.

mais que um simples conjunto de palavras desejando informar, apontar, identificar, significar.

O diálogo entre poesia e linguagem, ou entre literatura e língua, é também discutido por Roland Barthes na *Aula*. É ali que ele afirma que a literatura é, ao mesmo tempo, e sem contradição, realista e irrealista. Realista porque, em sua força de *mathesis*, a literatura “assume muitos saberes” (BARTHES, s/d, p. 18), como uma enciclopédia construída por saberes em revolução, nos “interstícios”, dirá Barthes, do saber científico, sendo, nesse sentido, “o próprio fulgor do real” (BARTHES, s/d, p. 18). Ao mesmo tempo, porém, que a literatura (ou a poesia) é a incandescência do real, que ela transforma os saberes utilitários em sabores, ela deseja, em sua força *mimesis*, quer dizer, dentro da perspectiva mimética, representar o real, o que, lembra Roland Barthes, é uma evidente utopia, pois o real é irrepresentável. Mas se a língua cede a esta evidente impossibilidade, a literatura usa de todos os artifícios para superar o abismo entre a linguagem e o mundo, como a negar em delírio esta absoluta inadequação. “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana” (PAZ, 1982, p. 43), afirma Octavio Paz. O homem, inconformado diante da inadequação da linguagem ao real, produzirá, como diz Barthes, “numa faina incessante, a literatura”, pois “é precisamente a essa impossibilidade que a literatura não quer, nunca quer render-se” (BARTHES, s/d, p. 22). Sendo assim, é a sua obstinação em afirmar seu desejo de aproximação ao real que a coloca, justamente, no lugar da improbabilidade e, logo, da irrealidade. E Roland Barthes confirma a aporia:

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES, s/d, p. 23).

Acreditando ser sensato o desejo do impossível (definindo este impossível como a representação do real pela linguagem) a poesia anseia pela realidade, “aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência – o impulso amoroso” (PAZ, 1982, p. 80). O desejo da poesia pela realidade, contudo, não é – e nem nunca poderá ser – realizado. Foi Helder Macedo quem afirmou que “no fim de toda demanda talvez nada mais haja para encontrar” (MACEDO, 1998, p. 394). A demanda da poesia pelo real é, conseqüentemente, infinita, ela nunca cessa de desejá-lo, e ele, por sua vez, nunca deixa de ser desejável. O real, com sua amplitude interminável, é a matéria da poesia. “Cada coisa ordinária é um elemento de estima”, diz uma poesia de Manoel de Barros. E é cada uma dessas coisas insignificantes que a poesia deseja, ama, menos para repetir que para extrapolar: “O que se encontra em ninho de João-Ferreira:/ caco de vidro, grampos,/ retratos de formatura,/ servem demais para poesia” (BARROS, 2001, p. 12).

O mundo, portanto, é passível de ser nomeado, mas não representado: “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. O real é apenas demonstrável” (BARTHES, s/d, p. 22). Por ser capaz de demonstração, de nomeação, de apresentação, a poesia é livre, libertária. Ordenadas de determinado modo, produzindo um determinado ritmo, rechaçando tantas vezes as expectativas da sintaxe, a linguagem poética é nova, inusitada. Ela ocupa não mais os limites das probabilidades, mas as dimensões muito mais amplas das possibilidades.

O lago bloqueado seria um bom exemplo, até certo ponto, da definição de poesia moderna cunhada por Roland Barthes em *O grau zero da escrita*. Segundo Barthes, o

que caracterizava a poesia chamada por ele de clássica⁵, com as relações ainda previsíveis entre as palavras, desapareceu na poesia moderna, dando lugar àquilo que ele chamou de “explosão de palavras” (BARTHES, 2004, p. 42), o que implica fundamentalmente a explosão das relações entre as palavras. Nessa “explosão”, as palavras assumem radicalmente a infinidade de seus significados: “por trás de cada Palavra da poesia moderna subjaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássicas” (BARTHES, 2004, p. 43).

A expressão “geologia existencial” é justamente bem significativa, principalmente quando se considera a palavra poética como um corpo, e se leva em conta o trabalho de escavação que compete ao leitor, que ela pressupõe e exige. As relações e os significados não estão dados *a priori*, não contentam o leitor com a sua previsibilidade; eles precisam ser descobertos, e o gesto de escavar significa descarnar o objeto sobre o qual se está debruçado. Quase involuntariamente lembro de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “Mineração do outro”: “O corpo em si, mistério: o nu, cortina/ de outro corpo, jamais apreendido,/ assim como a palavra esconde outra/ voz, prima e vera, ausente de sentido” (ANDRADE, 2003, p. 476). O corpo e a palavra – lembrando que a proposta desta leitura é investigar os corpos da poesia de Helder Macedo – mantêm entre si uma relação de analogia – tanto lá como cá. Minerar o outro é não encontrar respostas perante o encanto e o espanto que causa o corpo alheio. A palavra, também corpo, e especialmente a palavra da poesia moderna, mergulha na engrenagem da palavra que esconde outra, que esconde outra, até à radicalidade da palavra desmembrada no corpo do poema: “prima e vera, ausente de sentido”.

⁵ Em *O grau zero da escrita* Roland Barthes chama de clássico tudo aquilo produzido desde 1789 (Revolução Francesa) até meados do século XIX. Moderna, por sua vez, é a literatura de Rimbaud até a data de publicação do livro, isto é, 1953.

2.2 – Nomear o mundo

*A missão do poeta não é salvar o homem,
mas salvar o mundo: nomeá-lo.*
Octavio Paz

Nomear o mundo significa conservá-lo, preservá-lo, livrá-lo da ruína total. Há, entretanto, de se ter cuidado para que não se faça uma leitura romântica da missão do poeta proposta por Paz. Como poeta moderno – além de crítico – e consciente dos limites e dos poderes da palavra poética, ele afirma que a única e imensa incumbência do poeta é salvar o mundo no sentido de reinventá-lo em palavra. A poesia tem a missão de preservar o mundo para além de uma cópia imperfeita, o que significa dizer, de outro modo, que ela quer fundar uma história pela ultrapassagem da História, fundar uma história para além do puro espelhamento – impossível. Portanto, a poesia tem também uma função histórica.

No nosso caso, para o projeto de leitura de *O lago bloqueado*, saber que este conjunto de poemas de Helder Macedo foi publicado em 1977 pressupõe não ignorar, mais do que a surpresa, o espanto que a permanência do adjetivo “bloqueado” causa entre os incautos. O adjetivo teria como que o peso de um contra-senso, pois, afinal, três anos antes da publicação desses poemas uma revolução perfumada a cravos livrara o país de uma ditadura de mais de cinquenta anos. A importância quase paradoxal do adjetivo de tom inesperado não pode por isso mesmo ser recusada ou elidida. Quero dizer, com isso, que concordo com Antonio Candido quando afirma: “só podemos entender a obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13). Nomear o mundo, salvando-o, é resgatá-lo do esquecimento. E não é pela pretensão do retrato, como já foi dito, que se dá esse resgate. Ao contrário, é a força da literatura contra o poder que lhe dá o estatuto de memória. O poder sabe destruir a memória, sabe desgastá-la, reduzi-la a pó. Mas quando a memória é literatura,

ou obra de arte, ela dificilmente pode ser destruída, pois é reinventada a cada geração, a cada par de olhos que a lêem, e a fazem redizer-se.

É interessante o modo como Theodor Adorno inicia um texto que se intitula “Palestra sobre lírica e sociedade” (ADORNO, 2003). O crítico chama a atenção para o possível estranhamento que uma interpretação social da lírica causaria nos amantes e conhecedores de poesia. Pois, afinal, é quase do senso comum que a poesia é algo absolutamente individual e subjetivo, que estabelece suas bases no resguardo das engrenagens da sociedade. Logo, uma leitura sociológica correria o risco – grande risco – de fugir daquilo que verdadeiramente interessa: o texto. Adorno procura contornar esse problema afirmando que quando a referência ao social revela nas composições líricas algo de essencial, do fundamento de sua qualidade, ela “não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66).

Julgo, portanto, que não será contraditório, depois de me ter lançado numa teoria da textualidade, propor uma leitura dos poemas de *O lago bloqueado* que leve em consideração aspectos históricos e sociais do Portugal de meados da década de 70. É necessária, entretanto, uma pequena explicação. Helder Macedo, autor de *O lago bloqueado*, é português, mas sobretudo assume-se como tal⁶. Nasceu na África do Sul, por mera contingência do destino, em 1935, e viveu a infância em Moçambique, quando este país, hoje independente, era colônia portuguesa. Cedo foi, no entanto, para Lisboa, onde permaneceu dos doze até os vinte e três anos. Em fins dos anos 50, depois de breve passagem pela África, exila-se Londres, onde mora até hoje. Apesar da grande

⁶ Em entrevista a Vilma Arêas e Haquira Oskabe, Helder Macedo afirma, ao ser indagado sobre as marcas da longa convivência do autor com a cultura inglesa: “Eu acho que sou profundamente português e, literariamente, profundamente lusófono (palavra horrenda!), um escritor que só poderia escrever em língua portuguesa. Mas, paradoxalmente, isso talvez tenha alguma coisa a ver com o facto de ter sido forçado a viver num país de outra língua, de viver rodeado de inglês por todos os lados. O uso da minha língua tornou-se num modo de preservar a minha identidade como parte das minhas circunstâncias e, enquanto foi necessário, independentemente das circunstâncias do meu país. E até do facto de a minha portugalidade nem sempre se manifestar nos modos mais imediatamente reconhecíveis pelos meus compatriotas. Mas isso sempre foi assim”, in: “Parte de si e dos outros” (CERDEIRA, 2002, p. 339).

diversidade espacial que marcou a sua vida, pátria para este poeta será sempre Portugal, conceito que se sustenta não pela referência física à terra em que nasceu (que nem sequer foi Moçambique onde realmente viveu com os pais parte da vida), nem pelo dado quantitativo que tornaria fácil identificar o país em que residiu a maior parte de sua vida (Inglaterra), mas sim pela imagem de pátria que construiu para si: o espaço de referência privilegiada das memórias, da cultura, da língua com que diz, e da literatura que escreve e que o diz. Para além dessas considerações extrínsecas à obra, *O lago bloqueado* é um texto de literatura portuguesa, pela língua em que foi redigido, pela dicção portuguesa que há nos poemas, pelas referências intertextuais com a literatura portuguesa, pelas referências à pátria e à sua história.

Como já terá sido dito, em 1977 Portugal estava temporalmente muito próximo do 25 de Abril de 1974, da Revolução dos Cravos, levada a cabo pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) – composto, em sua maioria, por capitães do exército português – pondo por terra a ditadura fascista que se arrastava há meio século em Portugal. Para além de devolver a Portugal um regime democrático, livrando-o do regime ditatorial imposto desde 1926, a Revolução de Abril tem entre seus propósitos fundamentais pôr fim à guerra colonial, iniciada em 1961. A Revolução dos Cravos guarda, no entanto, como todas as festas revolucionárias, inúmeras contradições. Em primeiro lugar, o estopim da Revolução de Abril não foi apenas um movimento ideológico, nem essencialmente político; o que a gera é o cansaço de corpos fatigados – e mal pagos – que não conseguiam ver, no absurdo que é qualquer guerra, mas sobretudo naquela guerra colonial que eram obrigados a sustentar, um mínimo de sentido que justificasse a luta contra aquilo que o ficcionista Helder Macedo apontou como os “injustificados inimigos de causas que deveriam partilhar” (MACEDO, 1998, p. 96). Utilizando o “método das passagens paralelas” (COMPAGNON, 2003, p. 68) exposto por Antoine

Compagnon, evoco um recorte do segundo romance de Helder Macedo, *Pedro e Paula* – publicado em 1998 –, em que o autor caracteriza de modo ambíguo o momento da revolução. A estratégia teórica será a de partir de uma ficção do autor de *O lago bloqueado* para, na sua ótica, repensar também as crises pós-revolucionárias:

Pois foi quando o que viria a ser o Movimento das Forças Armadas começou gradualmente a tomar forma entre aqueles militares cuja experiência de uma guerra em que se começaram a sentir como os injustificados inimigos de causas que deveriam partilhar os forçou a pensarem impensáveis recusas no modo afirmativo que transformasse a sua profissão de morte numa afirmação de vida, a guerra em paz, a opressão em liberdade, o fim do império num novo recomeço. Porque essas teriam sido de facto as paradoxais intenções da revolução que em breve fariam. E mais não se pode exigir a quem a fez para que outros pudessem executar a utopia (MACEDO, 1998, p. 96).

É importante dizer que as recusas afirmativas que geraram a Revolução de 74 tiveram a sua importância e o seu lugar. O fim da ditadura e a esperança de implementação de um governo do povo, o final da guerra colonial, a libertação da sexualidade reprimida por ortodoxas imposições religiosas efetivamente aconteceram. As consequências de tais modificações, contudo, não se desenrolaram como muitos haviam desejado e esperado. Ao fato, por exemplo, de Portugal ter perdido, com o fim da guerra colonial, suas últimas colônias, isto é, de ter chegado ao fim o império português, não foi dada a devida importância, nem econômica e menos ainda psicológica dentro de um efetivo imaginário português. Eduardo Lourenço, autor do brilhante ensaio “Psicanálise mítica do destino português”⁷, escrito coincidentemente entre 1977 e 1978, aponta a descolonização – “a mais rápida descolonização de que há

⁷ Eduardo Lourenço analisa psicanaliticamente – com todo o cuidado que esta formulação exige – a história de Portugal, sublinhando a insistente recusa portuguesa de auto avaliar-se, de fazer um exame crítico e verdadeiro de sua situação histórica. As raízes deste comportamento, o historiador aponta, estão no nascimento da nação e vêm sendo confirmadas ao longo do percurso de Portugal na história. Por exemplo, quando, em 1580, os portugueses criam para si o mito do Sebastianismo, recusam-se, na verdade, a enfrentar o presente, e desobrigam-se de encarar o fato concreto da perda da nacionalidade. E acrescenta Lourenço: “descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (LOURENÇO, 1991, p. 21 – 22).

memória” (LOURENÇO, 1991, p. 44) – como um acontecimento que, se encarado sem mascaramentos, teria necessariamente que ser sentido como um traumatismo sem precedentes. Será mais que redundante ressaltar que está bem longe do pensamento de Lourenço – e do meu próprio – a apologia à política colonial e imperialista. O que o pensador português quer destacar é o risco de se encarar uma perda simbólica dessas proporções – para um país que desde o século XV fundara de modo justo ou ficcional a sua glória na expansão colonial – sem a reflexão necessária que a deveria acompanhar. Naquele momento não restava outra saída a Portugal senão encarar sua exígua fisicalidade, renegada ou obliterada por virtude das conquistas ultramarinas e da manutenção – a custos impensáveis e incríveis – do império colonial português. Nesse sentido, pode-se também pensar *O lago bloqueado* como um retorno, necessário e salutar, à fisicalidade da pátria portuguesa. Os “estreitos e morenos muros da casa portuguesa” (LOURENÇO, 1991, p. 38) são as margens, agora irredutíveis, do lago bloqueado, o que abre uma brecha de positividade para uma das possíveis leituras do adjetivo *bloqueado*, posto que este é agora, como o próprio Helder Macedo afirmou, a possibilidade mesma do “novo recomeço” (MACEDO, 1998, p. 96).

No entanto, apesar da oportunidade de experimentar o novo que os portugueses tiveram em 25 de abril de 1974, o desenrolar político da Revolução dos Cravos não foi capaz de sustentar as pretensões utópicas da grande festa revolucionária. Mais uma vez trazendo uma passagem de *Pedro e Paula*, lembro um capítulo – aliás absolutamente machadiano – em que Helder Macedo tenta dar conta da imagem contraditória da Revolução através do não dito nas reticências a que se segue uma ainda assim redentora conjunção adversativa. Reproduzo a estrutura do capítulo:

.....

.....

 Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira
 (MACEDO, 1998, p. 103 – 104).

Se o “Mas” não elide a necessidade da crítica vislumbrada na elipse das reticências, que torna deslocada e inconseqüente uma eufórica visão dos resultados da Revolução, também será verdade que o 25 de abril não deixa de ser “festa”, incapaz de ser roubada a quem esperou por ela, por quem a fez, por quem pôde gozar o que de bom ela produziu como efeito e garantia de liberdade. Daí que Helder Macedo, ao falar de um “lago bloqueado”, esteja possivelmente referindo esse clima de fim da euforia da Revolução, momento em que todos percebem que é necessário introduzir a adversativa para que se fale francamente sobre o 25 de abril. O bloqueio que se quisera rompido para sempre permanece sinuosamente sob outros modos de poder.

Quando evoco o tema do bloqueio torna-se necessário fazer uma rápida digressão – voluntária, e não casual – ao poema “Notícias do bloqueio”, de Egito Gonçalves. Talvez, no imaginário poético ou na biblioteca poética de Helder Macedo, “Notícias do bloqueio” seja uma forte presença, de tal modo que o adjetivo bloqueado não parece impunemente eleito. Ao longo do poema de Egito Gonçalves⁸ – em tempos difíceis da ditadura portuguesa – o eu lírico envia notícias de um espaço bloqueado, de “dias que embranquecem os cabelos”, em que o silêncio, “duro e violento”, é dado como alimento àqueles cerceados pelo bloqueio:

Dirás como trabalhamos em silêncio,
 como comemos silêncio, bebemos

⁸ Egito Gonçalves (1920) é poeta, editor e tradutor. Participou na fundação e na direção de diversas revistas literárias, como *A Serpente* (1951), *Árvore* (1952-54), *Notícias do Bloqueio* (1957-61), *Plano* (1965-68), *Limiar* (1992). O poema “Notícias do Bloqueio” (1952) é certamente o mais emblemático de sua trajetória poética tendo-se tornado um símbolo da militância política em tempos da ditadura e gerando o nome da revista que ele dirigiu entre 1957 e 1961.

silêncio, nadamos e morremos
feridos do silêncio duro e violento⁹

⁹ “Notícias do bloqueio

Aproveito a tua neutralidade,
o teu rosto oval,
a tua beleza clara,
para enviar notícias do bloqueio
aos que no continente esperam ansiosos.

Tu lhes dirás do coração o que sofremos
os dias que embranquecem os cabelos...
Tu lhes dirás a comoção e as palavras
que prendemos – contrabando – aos teus cabelos.

Tu lhes dirás o nosso ódio construído,
sustentando a defesa à nossa volta
– único acolchoado para a noite
florescida de fome e de tristezas.

Tua neutralidade passará
por sobre a barreira alfandegária
e a tua mala levará fotografias,
um mapa, duas cartas, uma lágrima...

Dirás como trabalhamos em silêncio,
como comemos silêncio, bebemos
silêncio, nadamos e morremos
feridos de silêncio duro e violento.

Vai pois e noticia com um archote
aos que encontras de fora das muralhas
o mundo em que nos vemos, poesia
massacrada e medos à ilharga.

Vai pois e conta nos jornais diários
ou escreve com ácido nas paredes
o que viste, o que sabes, o que eu disse
entre dois bombardeamentos já esperados.

Mas diz-lhes que se mantém indevassável
o segredo das torres que nos erguem,
e suspensa delas uma flor em lume
grita o seu nome incandescente e puro.

Diz-lhes que se resiste na cidade
desfigurada por feridas de granadas
e enquanto a água e os víveres escasseiam
aumenta a raiva

Não poderia passar impune, portanto, a utilização da palavra bloqueio como modo de definição do espaço português. Porém, num texto pós-1974, isto é, supostamente desbloqueado, ela pode causar algum espanto e leva à indagação sobre quais e que tipo de bloqueios ainda insistem em permanecer. Helder Macedo constrói um “lago bloqueado”, e, pela própria inscrição no tempo, seus bloqueios serão, ao lado dos políticos, também os metafísicos, que concentram a angústia do fechamento e do bloqueio na própria experiência existencial da vida entre mortes.

Por estarmos falando da pátria do poeta, seria interessante abrir novamente espaço para a evocação de mais uma cena do romance *Pedro e Paula*. A cena que interessa neste momento retoma os personagens principais – Gabriel e Paula – conversando justamente sobre os desdobramentos políticos da Revolução. Gabriel, que tivera uma experiência na Assembléia Constituinte no momento em que se elaborava a nova Constituição, lembra de uma jovem deputada que se havia oposto, na época, aos dois primeiros artigos do novo documento, a que o escritor assim se refere:

os que falavam na transformação de Portugal numa sociedade sem classes e no objectivo do Estado em “assegurar a transição para o socialismo mediante a criação de condições para o exercício democrático do poder pelas classes trabalhadoras” (MACEDO, 1998, p. 157).

Longe de ser contra os dois primeiros artigos – aliás, como ressalta o personagem Gabriel, naquele momento ninguém o era em voz alta – a deputada chamava a atenção para o carácter excessivamente afirmativo de tais formulações, que, segundo ela, “desmentiam o espírito democrático que visavam servir por afirmarem demais” (MACEDO, 1998, p. 158). A jovem mulher, personagem do romance de Macedo, acrescentava ainda que a obrigação dos legisladores, naquele momento, “era terem a
e a esperança reproduz-se” (GONÇALVES, 2004, p. 22).

consciência histórica do passado. Só isso. O futuro tomaria conta de si próprio, e tanto melhor seria quanto menos fosse predeterminado por lei” (MACEDO, 1998, p. 158). Obviamente, no contexto do romance, Gabriel comenta que a sua opinião foi desconsiderada pela maioria masculina da Assembléia Constituinte, e a jovem deputada acaba sendo ridicularizada (o que expõe, aliás, outros modos não menos perversos do jogo do poder). Mas o fato vale por si só como uma espécie de metáfora e deixa ficar evidente que, ideologicamente, o próprio narrador a elege como porta-voz por seu pensamento lúcido e objetivo. O que ela dizia era tão simples quanto isto: nenhuma nação se torna socialista porque é assim que a lei manda. As nações mudam e se transformam a partir do trabalho do povo, da sua memória, da sua, justamente, *consciência histórica*. Acredito que o romance não difere afinal do modo como o eu lírico de *O lago bloqueado* se situa diante da imagem pós-revolucionária de sua pátria, enfrentando a consciência – quem sabe mais difícil do que em tempos de ditadura em que o sim e o não pareciam facilmente discerníveis, como lembra o autor em muitas de suas entrevistas – de ela se estar a tornar num *lago de outro modo bloqueado*.

Quando o poeta Helder Macedo fala do bloqueio do tempo transferindo-o para a espacialidade metafórica do seu “lago”, faz como que uma aposta utópica num mundo que recusasse a relação de dominação que pode subsistir a despeito do projeto de democratização. Tal cuidado vale certamente para as relações amorosas e para a invenção poética, que exigem o dismantelamento das relações de poder para não calarem ou temerem o novo, o diverso, o que pode tantas vezes ser contrário à lei. O eu lírico procura, assim, genuinamente uma poesia em liberdade, um relacionamento amoroso em que se deseja a *diferença*, uma pátria aberta ao movimento de aprendizagem.

2.3 – O lago de Narciso

*É que Narciso acha feio
o que não é espelho
e a mente apavora
o que ainda não é mesmo velho*

Caetano Veloso

O registro do bloqueio em *O lago bloqueado* está inscrito nos corpos, o que significa dizer: por mais que sejam corpos nus, livres, libertados, em festa e em gozo, nunca se deixam desbloquear completamente, havendo apenas uma suspensão momentânea do bloqueio. Em *O lago bloqueado*, num processo de construção que, consciente ou inconscientemente, parece se repetir no poeta¹⁰, o adjetivo *bloqueado* determina o *lago*, sendo a consciência de que *há* o bloqueio aquilo que define o lago. A presença do adjetivo remete, portanto, a uma espécie de fatalidade à qual estão todos condenados, o que pode referir o confronto com o limite do *próprio* corpo e com o limite do corpo do *outro*. Mais do que ser a metáfora da fatalidade que impera sobre os outros corpos privilegiados pelo poeta – o corpo da amada, da pátria e da poesia – o lago bloqueado é igualmente imagem de seu próprio corpo, do corpo do próprio sujeito lírico: ele está também sujeito ao destino inevitável do lago bloqueado.

Nesse sentindo, tendo a perspectiva de que *O lago bloqueado* é metáfora que serve também ao eu lírico, um lago bloqueado pode ser – como disse Jorge de Sena no já mencionado ensaio sobre a poesia de Helder Macedo, deixado inacabado, pois o grande ensaísta, poeta e intelectual português foi tolhido pela morte – um lago bloqueado, repito, pode ser uma “aparente absurdidade lógica já que, por definição, um lago é ‘bloqueado’ de terra por todos os lados, tal como reciprocamente as ilhas o são de

¹⁰ Para Teresa Cristina Cerdeira, no livro de poemas de Helder Macedo publicado em 1994, *Viagem de inverno*, “há mesmo como que uma precedência semântica da locução adjetiva – de inverno – sobre o substantivo que sintaticamente a rege – viagem. (...) É, em outras palavras, a consciência do inverno que determina a viagem” (CERDEIRA, 2002, p. 245).

água” (CERDEIRA, 2002, p. 231)¹¹. Assim, lago bloqueado seria um sintagma redundante, tautológico, sendo duplamente bloqueado, por natureza e por artifício. Bloqueado estaria relacionado, deste modo, aos contornos deste lago, preso em si, fascinado por si.

Falar de lago e de fascinação implica falar, claramente, de espelho e Narciso, principalmente se se trata de um *lago bloqueado*, pois o adjetivo acentua o caráter especular deste lago, como se ele estivesse condenado ao fechamento, devolvendo ao sujeito o próprio sujeito e nunca o mundo ou o outro que ele busca. É que Narciso, rejeitando o que não é espelho, dirá mais tarde o também poeta Caetano Veloso, teme o outro, a alteridade, o novo. Porém o pressuposto básico do amor e do conhecimento do outro é o abandono da fascinação causada pela própria imagem refletida no espelho ou nas águas de um lago bloqueado.

Psicanaliticamente, o ato de olhar-se no espelho inaugura, para o ser, a cisão entre a imagem perfeita que vê refletida e o corpo fragmentado que sente. Esta cisão, por sua vez, dá início ao movimento de tentar corresponder àquela imagem do espelho. Nas palavras de Maria Rita Kehl, “integrando o revelado (de fora) com o vivido (de dentro)” (KEHL, 2003, p. 412). Do nosso primeiro reflexo no espelho carregamos a herança que nos constitui: ao mesmo tempo em que se olhar no espelho é diferenciar-se do mundo, ser um outro em relação ao mundo interno que experimentamos, é também a tentativa perpétua, fatal, de correspondência à perfeição narcisista que nos é dado mirar.

A ultrapassagem do narcisismo é um tema muito presente neste conjunto de poemas e em toda a obra poética de Helder Macedo. O espelho é metáfora sempre presente, muitas vezes surgindo como o objeto propriamente dito, figurando em outro momento como um lago bloqueado, ou até mesmo, no conjunto de poemas intitulado *Os*

¹¹ “Prefácio à poesia de Helder Macedo (1957 – 1968), *Post-scriptum* à colectânea: *Poesia 1957 – 1977*”, Jorge de Sena.

espelhos (1966), aparecendo como o amigo João Rodrigues, no belíssimo poema de enviesada homenagem¹² em que Helder Macedo afirma: “Foste um espelho do meu crescimento/ num tempo que contenho ainda em mim” (MACEDO, 2000, p. 129). O sujeito lírico de *O lago bloqueado*, entretanto, sabe que para haver encontro amoroso é necessário vencer o bloqueio deste lago obsedado por si, risco – o da fascinação pela própria imagem – que todos corremos, ao contemplar no espelho o reflexo de um corpo tão inacreditavelmente perfeito, em ordem, diferente da experiência interna de fragmentação e desorganização. Daí que, por exemplo, *construir* seja verbo constante no vocabulário de *O lago bloqueado*, bem como *construção*, *fingir*, *forjar*, todas elas palavras que se relacionam com este exercício de ficcionalização de algo interno – sentido verdadeiramente como despedaçamento – que corresponda à visão simétrica e organizada que se dá no espelho. Num poema de 1966 de *O sete* já se lia:

Eu já tomei alguns riscos
no passado
e por vezes quase me perdi
porque não era fácil distinguir
entre medo que prende
e medo que liberta
e tive de aventurar-me pelos dois
até ter decomposto peça a peça
a inocência fabricada do que eu era (MACEDO, 2000, p. 115).

¹² Helder Macedo presta uma homenagem enviesada ao amigo pois João Rodrigues suicidou-se e, para Macedo, a morte escolhida é sempre recusada. Por isso diz o poema:

“Não posso lamentar a tua morte
pois decerto que a ti próprio o não faria.
Suspeito que nem mesmo penso em ti,
não é em ti que penso
quando, muitas vezes, te recordo
porque não posso pensar no que não há.
Foste um espelho do meu crescimento
num tempo que contenho ainda em mim.
Eu fui do teu
mas tu nada conténs porque estás morto.
Não tenho nada mais para dizer-te:
estou vivo e tu estás morto.
Mas se alguém como tu prefere matar-se
não sobra muito para aqueles que vivem”.

O exercício de decomposição – “peça a peça” – é um esforço doloroso de recusa daquele reconhecimento ilusório de si a que ele chama “a inocência fabricada do que eu era”. E num processo similar há que se destruir, em relação ao outro, tudo aquilo que abole nele a diferença de mim, a sua função de espelho irrisório de quem o ama:

e levou-me tempo para descobrir
a minha solidão
mas descobri com ela a liberdade
e o amor
e percebi então que tinha usado o amor
para não amar
que tinha querido aprisionar
o que só mutável pode ser
e sem partilha
e a quem me queria amar
eu queria surdamente devorar
recusando o esplendor oferecido
de outra vida
paralela à minha (MACEDO, 2000, p. 116).

Para escapar ao autofascínio da imagem há que se mergulhar no lago, estilhaçando a imagem do espelho. O movimento, proposto por Octavio Paz¹³, de queda e ressurreição contido na ação de mirar-se nos espelhos e em suas réplicas (no lago, por exemplo), sintetiza o percurso que o eu lírico se propõe em *O lago bloqueado*.

Como afirma Teresa Cerdeira sobre *Viagem de inverno*, também em *O lago bloqueado* “Helder Macedo não escapou, na verdade, ao fascínio bem português de uma ficção poética de viagens, cujo fio estrutural é tenuamente narrativo” (CERDEIRA, 2002, p. 247). Entretanto a viagem do livro de 1977 é por dentro do lago, isto é, por dentro do outro. O eu lírico assume os riscos de lançar-se à imprevisibilidade da alteridade e mergulha nas águas especulares, estilhaçando a possibilidade do ensimesmamento. O último poema do livro, aliás, anuncia textualmente o final de seu

¹³ “Ver-se nessas águas, nelas cair e voltar à superfície é voltar a nascer” (PAZ, 1995, p. 33).

percurso (final temporário, é verdade), acentuando a estrutura cíclica que confirma o teor narrativo de *O lago bloqueado*:

Suponho ter chegado
 onde comecei.
 (...)
 Suponho ter chegado
 onde terminei.
 (...)
 meu amor e meu nome e meu silêncio
 que me chama
 sempre
 das rochas livres para o lago morto
 onde de novo chego
 e donde recomeço
 sem mim
 mas só comigo (MACEDO, 2000, p. 87).

Para o poeta, pressupor ter chegado onde começou é o mesmo que ter chegado onde terminou, pois o movimento de mergulho no lago – é importante ressaltar que esse mergulhar no lago é, sobretudo, o ato de escrevê-lo – é incessante. Radicalizando, posso dizer que para o eu lírico de *O lago bloqueado* cada instante de vida é um mergulho, um desprendimento da imagem refletida, tanto sua como a do outro, um atirar-se ao imprevisível, ao desconhecido. É por isso que o amor, o nome e o silêncio o chamam sempre, instigando-o ao movimento, para que, ao retornar ao lago, dele se possa libertar outra vez. A ação de retorno ao lago é imprescindível e fundamental. Sem ela não haveria o caminho para o outro, pois é tão somente a consciência de que é necessário que se quebre o espelho que atira o poeta em direção ao que não é espelho, à alteridade. Interessante a construção do verso – “meu amor e meu nome e meu silêncio” – numa estrutura tripartida, em que amor, nome e silêncio, são de algum modo igualados pelo poder apelativo que toca o eu lírico. Ele se sabe narcísico – todos o somos – e sabe da sedução que lhe causa a própria imagem. Deseja, contudo, por uma questão de sobrevivência, – e neste sentido é emblemático o fato de Narciso ter *morrido* nas águas que o refletiam – o outro, deseja abandonar-se em direção ao outro, pois é deste modo

que o sujeito construirá algo que passe por ele e, concomitantemente, o ultrapasse. Só assim o sujeito, que também *é* um lago bloqueado, libertar-se-á de si. Na série *Os espelhos*, de 1966 ele dizia:

Porque nasci entre espelhos
tenho pressa
de encontrar-me face a face

e a minha imagem mudou
quando te amei
porque nasci
e fui nascendo sempre
por amar-te (MACEDO, 2000, p. 121).

O poeta é bastante consciente da força atrativa de sua imagem espelhada neste lago – neste espelho – e sabe das seduções e dos riscos que corre ao mirar-se narcisicamente nas águas de um lago *bloqueado*. Bem como em 1977, também em *Os espelhos* o eu lírico é igualmente consciente do movimento interminável de sedução e ultrapassagem dos espelhos, o que atribui um caráter cíclico aos poemas do autor.

Enfim, ao lado da idéia de que *bloqueado* alude a uma qualidade inerente aos corpos, *O lago bloqueado* é também um texto de referência à morte, pois diz do limite imposto pela morte vivida como experiência não apenas final, mas constante. É certo que, como ficará mais evidente na leitura dos poemas, a morte é também, nos textos de Helder Macedo, um modo de afirmação de vida, não como elogio fúnebre, mas, nas palavras de Octavio Paz, como “o espaço aberto, que permite o passo para diante” (PAZ, 1982, p. 182). O lago é bloqueado e isto é fatalidade inelutável, reflexão que herda um pensamento de afirmação da vida como enfrentamento da morte: “todos nós estamos sob pena de morte”, afirma Clarice Lispector, num livro que justamente se chama *Um sopro de vida* (LISPECTOR, 1978, p. 24). Destino inevitável, como disse Paz,

a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é um ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é enfrentar a morte. Nada mais afirmativo que esse dar de cara com a morte, esse contínuo sair de nós ao encontro do desconhecido. A morte é o vazio, O viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver (PAZ, 1982, p. 182).

Trazer, portanto, a morte ao poema pode significar, por paradoxal que seja, um canto de vida, uma afirmação da busca pelo desconhecido, uma vontade absoluta de viver que, inevitavelmente, abriga a morte, pois esta é – em última instância – o desejo pelo que não possui forma conhecida nem linguagem, desejo pelo que ainda está por vir. E a morte, enquanto ainda podemos dela falar, ainda não veio, está sempre por vir. Em *O sete*, onze anos antes do conjunto de *O lago bloqueado*, lemos uma reflexão poética sobre esta argumentação, que se não tem nada de utópica também está longe de resvalar no niilismo, mas vive antes da convivência oscilante dos contrários: “Mas quem ama a vida como eu amo a vida / acabará por entender que ela é a morte / na sua única forma conhecível” (MACEDO, 2000, p. 106), encaminhando ainda – e mais uma vez – a possibilidade de conhecimento do que é a vida e do que é a morte para o único elemento congregador e vital que é o amor. E prossegue:

porque eu amo para sempre
cada amor que já amei
nem que fosse por um instante só
tão breve
quase imperceptível
como se eu fosse um deus a segurar o infinito
não querendo mais em troca
do que a bênção matinal dum corpo quente
e o pulsar comovido de outra vida
comovidamente solitária
e próxima da minha
nesta aventura comum em que partimos
para assaltar a morte

roubar-lhe a eternidade
brincar com ela como se fosse nossa
e esquecê-la depois
entre os lençóis (MACEDO, 2000, p. 108).

A maneira que os seres humanos têm de domar a morte é escrevê-la; a maneira que têm de brincar com ela, é amando, experimentando o erotismo e a sexualidade. Roubar a eternidade da morte é experimentá-la “entre os lençóis”, no momento do gozo, quando a dissolução do ser atinge o limite da morte em vida. A apropriação que o poeta faz da morte – “brincar com ela como se fosse nossa” – só é possível através da experiência erótica, pois “o erotismo é a aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11), no sentido de que é um desafio, afirma Georges Bataille, “por indiferença, à morte” (BATAILLE, 1988, p. 21).

O que nos resta como verdade, como experiência, não é nem vida, nem morte, mas *existência amorosa*, conceito que ultrapassa a versão romântica da paixão desmesurada para funcionar, ao lado do gozo, como modo de conhecimento. É obrigatório retomar a frase de Helder Macedo que abre e norteia esta dissertação – frase, aliás, escrita num livro intitulado justamente *Viagem iniciática*, em que o ensaísta Macedo se lança à poesia camoniana mostrando como Luís de Camões buscou conhecer através do amor –: “A melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma ao desconhecido” (MACEDO, 1980, p. 09). O fundamento da poesia de Helder Macedo poderia ser a de um amor que, entendido como o mais ousado e completo encontro com o outro – com o desconhecido, por excelência –, fosse capaz de gerar o desejo de aprender o mundo a partir dos corpos amados, pois é com o corpo e no corpo que se aprende. É isso, aliás, que ele dirá tantas vezes em diferentes poemas: “Não há mistério/ há corpos, [...] há corpos que se encontram/ e se sondam/ até que os corpos parem de morrer” (MACEDO, 2000, p. 69 – 70).

Nos poemas de Helder Macedo há mais que uma escrita sobre o amor: trata-se de obsessivamente voltar ao amor como modo de conhecimento, “tentativa de dar forma ao desconhecido”, como ele observou teoricamente sobre a poesia de Camões e que não é outra coisa senão um modo de também ler a sua própria poesia, se ousarmos dizer que igualmente os textos críticos podem ser *autocríticos*. Ao escrever o amor o poeta dá forma poética ao corpo da amada, inscrevendo, na página em branco, a vertigem da experiência erótica, em que a abertura do ser pressupõe, necessariamente, a sensação de dissolução do seu corpo descontínuo numa precária entrega à momentânea continuidade. Nesse sentido, a poesia de Helder Macedo é antes de tudo um desejo de conhecer-se e de conhecer o mundo, desejo impossível, certamente, mas que não teme a aposta de manter-se desejante investindo numa viagem anti-narcísica por excelência, porque feita para dentro do outro, o que significa dizer, por dentro da morte e do amor. E é a existência amorosa aberta à aventura do conhecer que importa ao eu lírico de *O lago bloqueado*. A existência enquanto experiência amorosa, momento em que se pode viver em demasia. Ou morrer aos poucos. Pequena morte, assim chamou Georges Bataille àquela morte prazerosa, que só a quem está esplendorosamente vivo é dado experimentar.

“Os fundamentos” desta dissertação lidaram com uma teoria do poético, evocando Roland Barthes e Octavio Paz, numa linha teórica que privilegia a poesia enquanto materialidade, sendo ao mesmo tempo corpo e retorno àquilo que nos joga na originalidade da palavra. A estratégia buscada para “Os fundamentos” alça como ponto de referência a própria escrita poética do autor, além de suas obras ensaísticas e ficcionais. Foram os versos de *O lago bloqueado* que me levaram a procurar uma teoria

que enxergasse a poesia no esplendor de sua fisicalidade. Não é de outro assunto que fala, afinal, o poema “Abri os olhos sobre o nada”, do conjunto *Orfeu* (1968): “e vejo o meu silêncio/ no silêncio da morte/ minha estátua esculpida de palavras” (MACEDO, 2000, p. 95). A única possibilidade que o poeta tem de falar da morte é esculpindo-a em palavras, isto é, transformando a morte em palavra e a palavra em corpo. Vencer o silêncio do vazio da morte é, lentamente – não nos esquivemos do trabalho próprio do escultor, que lentamente dá forma ao conjunto informe de massa que se coloca à sua frente –, transformar o nada que é a morte em matéria, em linguagem e, sendo assim, corporificá-la. Procurei, assim, seguir o fundamento teórico que procede por dedução, indo do poema ao poético.

O ato de leitura de um poema, assim como o de lançar-se ao conhecimento de um corpo, pressupõe uma dificuldade fundamental que é a de apreender o corpo alheio – incluindo aí o corpo poético – como alteridade, diferença radical cuja completa aproximação nunca é alcançada. A missão, gozosa, é fadada ao fracasso, pois é justamente na tentativa de aproximar-se do outro que experimentamos o limite de nossos próprios corpos, irremediavelmente descontínuos, inexoravelmente solitários. O que importa, então, não é o resultado da procura, mas a busca em si. O corpo guarda sempre um segredo, e mantém sempre em *O lago bloqueado* uma constante busca pela aprendizagem, mesmo que ela esteja fadada ao nada. Num movimento que ecoa as lições camonianas do conhecimento através do amor, o sujeito lírico de *O lago bloqueado* deseja aprender através do amor, isto é, através do corpo do outro (seja este outro a mulher, a poesia ou a pátria). E é deste modo que também eu desejei construir meus “fundamentos” a partir do corpo poético que se mostrou aos meus olhos.

3 – Cada vida é um corpo a fecundar

*Não é ansiando por coisas prontas, completas e
concluídas que o amor encontra o seu
significado, mas no estímulo a participar da
gênese dessas coisas. O amor é afim à
transcendência; não é senão outro nome para o
impulso criativo e como tal carregado de riscos,
pois o fim de uma criação nunca é certo.*

Zygmunt Bauman

O “impulso criativo” proposto por Zygmunt Bauman é o movimento de lançar-se ao que não se conhece, assumindo o desconhecimento, podendo conhecer, e, conseqüentemente, criar. “Cada vida é um corpo a fecundar” (MACEDO, 2000, p. 79), afirma Helder Macedo, pois cada corpo é possibilidade de amor. E amor, como nos propõe Bauman, de invenção, de criação. Fecundar um corpo, fecundá-lo de vida, talvez seja um dos modos de definir o amor. O amor, o erotismo e a sexualidade, aliados na busca do conhecimento, estão sempre presentes em toda a extensão da criação poética de Helder Macedo. Paralelamente a este tema, o narcisismo e a ultrapassagem dos espelhos. E como base ontológica de sua escrita, a relação do amor com a morte e a visão da morte como uma consumação da vida. Todos esses assuntos perpassam *O lago bloqueado*, e é assim que, neste capítulo, proponho uma leitura dos poemas na perspectiva dos temas obsessivo do autor – aos quais Roland Barthes chamou “os grandes temas verbais da existência” (BARTHES, 2004, p. 10): amor/ morte/ conhecimento/ espelho.

Para evitar demasiadas redundâncias, uma vez que as formas dos corpos (da amada, da poesia e da pátria) muito frequentemente se sobrepõem, optei por percorrer três linhas temáticas: 1. fingimento/ jogo/ ficção, 2. espelho/ conhecimento/ amor e, finalmente, 3. erotismo/ morte/ conhecimento. Dentro dessas três linhas temáticas eleitas os corpos aparecem como peças do jogo poético estabelecido pelo eu na procura do conhecimento do mundo e de si mesmo. Mas também são uma opção que se coloca

como fuga ao narcisismo sufocante e traiçoeiro que o mito tão bem ilustra. E igualmente fulguram como o espaço ou o caminho do erotismo que leva ao conhecimento, novamente, de si e do mundo.

Nesse sentido, poderíamos aventar a possibilidade de a presença dos corpos traçar um percurso cíclico que se coloca frente ao sujeito lírico de *O lago bloqueado*. A assunção da subjetividade estilhaçada – “cada peça de mim não me contém” é o primeiro verso do livro – demonstra um primeiro movimento de tentativa de conhecimento da subjetividade. Ao longo do texto, entretanto, também o corpo do outro ganha lugar privilegiado na busca de uma aprendizagem que devolve, de certo modo, o eu lírico ao lugar de onde começou – a busca de conhecimento –, mas nunca exatamente da mesma maneira, pois a convivência com os corpos – do outro, da pátria e da poesia – imprime, na subjetividade do poeta, as marcas de uma experiência partilhada. Conhecer, afinal, é sobretudo mover-se. E, nesse caso, mover-se em direção ao outro, de certo modo infringindo as leis impostas pelo bloqueio.

Dividir o texto, no seu sentido mais literal analisá-lo, mostra-se, porém, estratégia arriscada, que acena com o perigo da falácia. Até porque, no caso desse conjunto de poemas de *O Lago bloqueado*, os temas estão absolutamente interpenetrados, e cada poema, dizendo do amor e da morte, do espelho e do conhecimento, alude à amada, à poesia e à pátria de modo concomitante. Os três corpos se materializam muitas vezes de modo similar, ou numa mesma sintonia. As três imagens fulcrais não são assim tão bem discerníveis ou analisáveis, elas aparecem na verdade imbricadas, todas ao mesmo tempo, relacionando-se, metamorfoseando-se umas nas outras. É o que podemos perceber no poema “Não há mistério” (MACEDO, 2000, p. 69), em que o corpo metafórico pode referir-se tanto ao corpo da amada como

ao corpo poético:

Não há mistério
há corpos
com saídas e entradas
que se encontram
e articulam o serem divididos

não há não há mistério

e só assim conheço a minha imagem
onde mais me desconheço
no teu corpo
minha imagem verdadeira
como quis sempre não saber

A desmistificação dos corpos é o primeiro passo para a ultrapassagem da imagem idealizada do reflexo no espelho e para a conquista do encontro físico dos corpos divididos. Os seres são, sim, irremediavelmente divididos, mas esta constatação, tão material, paradoxalmente liberta o poeta, pois os corpos, apesar de descontínuos, possuem “saídas e entradas” passíveis de serem percorridas. Aliás, a divisão dos corpos é aquilo mesmo que propicia o encontro, pois afinal se os corpos não fossem separados não haveria meios de encontro, nem possibilidade de articulação da divisão. Seriam tão simplesmente o mesmo corpo. A repetição da negação do mistério – “Não há mistério”, verso 01; “não há não há mistério” verso 06 – nos faz intuir uma espécie de renegação da falta de mistério, atitude que será ratificada no verso “como quis sempre não saber”. Segundo Maria Rita Kehl, “Renegar é: saber *e* não querer saber. Saber *e* ignorar. Perceber *e* esquecer o percebido. Um processo ativo – ignorar, simplesmente, é passivo” (KEHL, 2003, p. 415). Partindo, portanto, da constatação dolorosa, pois o poeta duplamente sabe – sabe que não há mistérios e sabe que não quer saber isto – o poeta, repito, pode, enfim, conhecer sua verdadeira imagem, que se mostra não no reflexo misterioso do espelho, mas na materialidade do corpo do outro. O desconhecimento é

pressuposto ao verdadeiro conhecimento de si, mas esse processo guarda o medo do imprevisível, do que não pode ser controlado.

Ora, o processo de escrita assemelha-se àquele do erotismo dos corpos. Entregar-se à escrita também pode ser confiar-se a algo completamente desconhecido. Na terminologia batailliana, a perturbação – nascida da ameaça de destituição do ser, por meio de sua *desposseção* – que está implicada no amor e no erotismo surge de igual modo no momento da escrita. Afinal, desmistificar o instante poético é também necessário, retirando a auréola de inspiração que acompanha o processo da escrita poética e trazendo-o para a materialidade, para a concretude da experiência. A palavra deixa-se possuir e o poeta a toma para si, abusando dela no poema. Na relação poética também deve haver saídas e entradas, para que o poeta possa entrar ou, drummondianamente¹⁴, *penetrar* nas palavras. As palavras, assim como os corpos, também se encontram. Quando intermediadas pelo poeta, elas também se engatam. E é na imagem, surgida a partir do processo de investimento subjetivo na escrita poética, que o eu lírico perscrutará sua possível imagem.

Vê-se, portanto, que o modo de construção de *O lago bloqueado* é interpenetrado, isto é, os temas, as camadas de significações se entrecruzam, sobrepondo-se umas às outras. Assim, baseando-me no já referido texto de Teresa Cerdeira sobre a

¹⁴ Faço aqui uma evidente referência ao poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade, inserido no livro *A rosa do povo*. Reproduzo alguns versos:

“Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada no espaço” (ANDRADE, 2003, p. 118).

poesia de Helder Macedo – “*Viagem de inverno*: paisagem com bailada e realejo ao fundo” – criei, baseada nos poemas de *O lago bloqueado*, as três linhas temáticas que se relacionam, mas, ao mesmo tempo, podem ser identificadas. A primeira delas – fingimento/ jogo/ ficção – versa sobre a construção da subjetividade do poeta, processo que joga com a ficcionalização do eu gerada pelo distanciamento entre a percepção exterior de um corpo inteiro e o sentimento interno de um corpo estilhaçado. Espelho/ conhecimento/ amor é a linha temática que diz respeito à ultrapassagem dos espelhos, movimento que gera o conhecimento do outro e, portanto, é também gerador da experiência amorosa. Por fim, em erotismo/ morte/ conhecimento é priorizado o caminho do erotismo – passando pela experiência de morte nele imbricada – como modo de acesso ao conhecimento.

3.1 – “Cada peça de mim não me contém”: Fingimento/ jogo/ ficção

*Pergunto aqui se sou louca
Que quem saberá dizer
Pergunto mais, se sou sã
E ainda mais, se sou eu*

*Que uso o viés pra amar
E finjo fingir que finjo
Adorar o fingimento
Fingindo que sou fingida*

Ana Cristina Cesar

Em *O lago bloqueado* o limite entre fingimento e realidade se mostra muitas vezes atenuado, e o verbo fingir adquire por isso mesmo diversos significados. Pode ser a imagem sedutora do reflexo do eu lírico nas águas espelhadas do lago bloqueado, mas também pode ser a ficcionalização do eu lírico, que se sabe um sujeito despedaçado, e com isso produz a consciência de uma inteireza fingida, ou teatralizada. Por outro lado, fingimento significa ainda a construção de um corpo outro como abertura de caminho para a interlocução, para o encontro com a diferença.

Ultrapassada, contudo, a sedução da imagem narcísica do lago, resta ao poeta a construção do seu próprio corpo, necessária a quem chegou à constatação do corpo estilhaçado, verdadeiro, “como quis sempre não saber” (MACEDO, 2000, p. 69). Dessa maneira coloca-se a necessidade da elaboração subjetiva antes mesmo do encontro com o corpo alheio, modo de conjugar a imagem de uma inteireza que ele sabe ficcional – afinal o lago será penetrado em busca do outro, e não de si mesmo – e a experiência interna do estilhaçamento.

O primeiro poema de *O lago bloqueado* tem a estrutura de um quebra-cabeça. Composto por dezesseis versos, todos decassílabos, arranjados em oito estrofes, o poema “Cada peça de mim não me contém” (MACEDO, 2000, p. 65) apresenta, nas duas primeiras estrofes, todas as palavras que serão utilizadas ao longo dos seus versos. Cada/ peça/ contém/ nada/ apenas/ memória/ finge/ todo/ tudo/ sentido/ faz, as preposições e os pronomes oblíquos e pessoais, bem como o advérbio de negação “não”, se repetem ao longo do poema, tendo simplesmente suas posições modificadas, para que também o sentido se altere. Trata-se de um jogo poético matemático, um poema interminável, infinito, pois pode ser reescrito tantas vezes quantas forem as possibilidades dessas vinte e nove palavras se recombinarem. O uso da conjunção condicional “se” como introdução dos versos quatro, oito, doze e dezesseis, por exemplo, dá a aparência de texto argumentativo à estrutura do poema, posto que no processo de argumentação o “se” está embutido na formulação de hipóteses a serem confirmadas ou rejeitadas (ao modo socrático). A argumentação, contudo, em “Cada peça de mim não me contém”, é sempre falhada, já que o poeta apresenta sentidos diversos, infinitamente multiplicáveis. Seu objetivo não é convencer o leitor, mas antes mostrar-lhe que todo convencimento é passível de ser refutado.

Nesse sentido, “Cada peça de mim não me contém” é uma espécie de *arte*

poética de *O lago bloqueado*, pois, reduzido a um instrumental aparentemente bloqueado, em que as palavras têm que se repetir, faz explodir os sentidos de seus significantes, sendo, assim, um exercício de criação a partir do *bloqueio*. Os instrumentos que constroem os sentidos estão, portanto, também bloqueados, posto que o poeta lida sempre com as mesmas palavras. A forma do poema, desse modo, é um reflexo – refletido num lago bloqueado? – do seu sentido. O significado dos versos emerge até a superfície da forma, e assim como cada peça é parte de um todo que existe apenas enquanto memória, cada verso é parte do poema que existe apenas enquanto leitura.

A memória do poeta é também invenção, criação, mas é a partir da memória, que é o conhecimento de uma ausência, que o poeta pode escrever o seu poema, pois a memória “finge”, forja o todo, que é o poema. Apenas a leitura do poema finge um todo, mas este todo nunca é sentido em plenitude, pois é um todo que deixa visíveis as suas peças. A reunião das peças em conjunto formaria uma unidade, mas suas posições são intercambiáveis, mudam de posição incessantemente. Por exemplo, a palavra “peça”, que muda de posição oito vezes ao longo do texto, repetindo-se, invariavelmente, duas vezes nas estrofes de três versos (“peça” não aparece nas estrofes quatro, oito, doze e dezesseis, aquelas formadas por um único verso, como um refrão com variantes). Assim, a “peça” de “Cada peça de mim não me contém” (verso um), que pode significar pedaço, é diferente daquela que aparece em “cada eu que de mim me finge peças” (verso onze), em que, para além de igualmente também aqui poder significar parte de um todo, relaciona-se ao sentido teatral de “peças”, pois o eu lírico encena, a ele mesmo, a possibilidade de ser peças.

No plano denso do significante, a ausência de vírgulas nos versos faz extrapolar a significação de cada palavra. Nesse sentido, como Roland Barthes já afirmou, cada

uma delas “cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, preenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras” (BARTHES, 2004, p. 43). Essa gestação das palavras a que se refere Barthes provoca o caráter de infinidade presente neste poema. Grávidas, as palavras geram significados vários, todos os possíveis, num jogo textual em que as relações entre as palavras desobedecem à sistematização ordeira da língua e seguem o caminho da liberdade que a escritura oferece.

Desse modo, no quinto verso (“Um todo me contém cada e a memória”), a palavra “cada” exerce a função de adjetivo, visto que a única maneira de ser do poeta é sendo ele mesmo *cada*. “Um todo me contém cada”, portanto, significa que o modo de o todo conter o poeta é contendo cada, sem que este cada reunido perca a sua marca de identidade de estilhaçamento. A pausa estabelecida no final do verso – apesar de, claramente, o poeta ter utilizado o recurso do *enjambement* (“e a memória/ não finge peças pois apenas sou”) – dá à oração iniciada pela conjunção “e” o sentido de adição da memória ao todo que contém partes – “cada” – do poeta. Isto é, um todo o contém cada *e mais* a memória. A memória, portanto, que anteriormente “fingiu um todo”, forjando a unidade num eu que se sabe peças, não é mais capaz, agora, de forjar o todo, pois mais forte do que essa construção ficcional é o fato de o eu lírico saber-se, verdadeiramente, peças: “a memória/ não finge peças pois apenas *sou*”.

Apesar de “peça” claramente significar uma “parte autônoma de um todo, ou objeto com existência individual”¹⁵, o poeta joga com a pluralidade de sentidos da palavra, podendo esta também remeter ao significado de peça que diz respeito à obra teatral, o que não nega, pelo contrário, contribui para a leitura proposta do poema, pois

¹⁵ Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, esses são dois significados possíveis para a palavra peça.

permanece no campo semântico da ficção, do fingimento, do jogo. Assim, as “peças” de que é feito o eu lírico são entidades autônomas, e o todo formado a partir da reunião das peças mostra-se ficcionalizado (tal como numa peça), forjado, fingido, representado.

O eu lírico possui a consciência radical, que não o abandona, de que ele é “peças”: pedaços, teatro. As peças constituem um todo que apenas existe enquanto memória, e o verso “apenas a memória finge um todo” marca a distância entre a experiência interna do poeta (em que o dilaceramento seria supostamente ultrapassado pelo “fingimento” ou teatralidade) e sua sensação externa da totalidade. Ora, enquanto internamente o sujeito experimenta a desordem e o caos, a confusão incessante do desejo e a variabilidade infinita dos sentimentos, externamente, diante de sua imagem no espelho – qualquer que seja o espelho – ele vê um corpo surpreendentemente inteiro, milagrosamente não estilhaçado (“Finge peças de mim pois sou-me um todo”). Nesse sentido, o todo – o corpo refletido – é fingimento, construção, pois difere de maneira essencial daquilo que é o estilhaçamento verdadeiramente experimentado.

O poeta é, portanto, “peças”, palavra que reúne, como já foi dito, a experiência da fragmentação e a necessidade da representação. O todo, por sua vez, é construção, mas, curiosamente – mesmo sendo o “todo” fingimento – ele não deixa de ser, *também*, um todo. O eu lírico é, pois, ao mesmo tempo, “peças” e “um todo” ficcionalizado, como se o todo não fosse mais que uma outra peça. É interessante notar que o desdobramento do poeta, sua vivência do estilhaçamento, lhe possibilita falar de si como se estivesse se vendo de fora, enxergando seu reflexo num *lago bloqueado*.

A ficcionalização do eu é, portanto, viabilizada metaforicamente no poema através da imagem do “lago bloqueado”, do lago especular, pois é através de seu reflexo que o poeta se vê e se enxerga como uma ficção. É um eu ficcionalizado, que se olha de fora, um eu que se sabe ficção. A imagem do poeta refletida no lago é, nesse sentido, a

peça todo, isto é, como o “todo” é também uma peça, o seu reflexo, que nada mais é do que o corpo visto como algo inteiro, é aquela peça, ou aquela representação, que diz respeito ao todo.

“Cada peça de mim não me contém” é poema inteiramente construído em decassílabos, absolutamente ritmado, apesar de não possuir rimas. As sílabas tônicas – para além das quase invariáveis sextas e décimas – espalham-se ao longo do poema, sendo a escansão muitas vezes facilitada pela rara utilização das elisões. O texto é quase inteiramente construído em cima de decassílabos heróicos, tendo cinco versos na forma de decassílabos sáficos, o que resultaria numa ordem previsível não fosse a intrusão de um verso de ritmo inadequadamente surpreendente, que desmonta a ilusão do todo perfeito. No meio de um ritmo ao qual o poeta ordena, organiza um todo, ele quebra em peças, inclusive foneticamente, os versos. Trata-se justamente do verso “um/ to/do/ me/ con/tém/ ca/da e a/ me/mó/ria”, em que o eu lírico desarruma o verso, acentuando as sílabas dois, seis, sete e dez, fragmentando foneticamente o verso.

É inevitável que se lembre aqui, ao falar sobre o primeiro poema de *O lago bloqueado* – uma arte poética que expõe a ficcionalização como modo de existência do poeta –, alguns versos de Fernando Pessoa. Especialmente aqueles que fazem eco ao jogo ontológico – àquilo que Octavio Paz chama de “nossa tendência mais profunda e natural: a de ser um imitador profissional” (PAZ, 1982, p. 80) – registrado, não apenas em “Cada peça de mim não me contém”, mas em todo *O lago bloqueado*. É certo que posso dizer, sobre a poesia de Helder Macedo, que nela se evidencia a consciência de que a inteireza do eu, o todo, se dá apenas como fingimento, ficção, especialmente no poema “Cada peça de mim não me contém”, pois nele o poeta é peças, sendo o todo

mais uma peça entre as peças que o fingem e o não contém. E, assim como em Pessoa¹⁶, também em Macedo o estilhaçamento do sujeito é irrevogável, sem possibilidade de retorno, havendo diversos “eus” geradores de variadas peças, que por sua vez produzem outros “eus”, num movimento incessante de multiplicação do fingimento, fingindo fingir que finge, fingindo ser fingido: “Contenho e sou pois nada não contém/ cada eu que de mim me finge peças”. É interessante notar aqui como o “nada” pode atuar ambigualmente, pois se por um lado esse “nada” não é capaz de conter o fingimento, por outro é aquilo que possibilita sua multiplicação, já que é o mesmo “nada” que exerce a função de não conter os movimentos das peças.

As palavras apresentadas no primeiro poema reaparecem, fulguram ao longo do conjunto de poemas, o que confirma o papel de arte poética de “Cada peça de mim não me contém”. De acordo com Jorge de Sena, “*O lago bloqueado* é uma seqüência *per se* e não uma selecção de poemas que o poeta haja entretanto recolhido do que escreveu nos últimos anos” (CERDEIRA, org., 2002, p. 229). Assim, o estilhaçamento de “Cada peça”, espalhado em todo o livro, ajuda a construir o fio “tenuamente narrativo” (CERDEIRA, 2002, p. 247), já anteriormente apontado, de *O lago bloqueado*.

Da mesma maneira como cada peça do eu lírico não o contém por inteiro, cada poema não fecha, em si, seu significado. Ao modo do “Resíduo” drummondiano, em que “De tudo ficou um pouco. (...) / Fica um pouco de teu queixo/ no queixo de tua filha” (ANDRADE, 2003, p. 158), é possível encontrar resíduos nesses corpos poéticos, como se eles guardassem a memória dos poemas anteriores. Mas, afinal, é um corpo aquele que os redige, estilhaçado em doze corpos poéticos espalhados ao longo do livro. As peças de que fala o sujeito lírico na arte poética de *O lago bloqueado* são também os poemas, que não o contém por inteiro, mas cada um o “contém cada”. E assim ocorre

¹⁶ No texto “A aventura suicida da modernidade”, Teresa Cristina Cerdeira afirma que Fernando Pessoa marca, em Portugal, a “chegada do tempo em que o sujeito perde definitivamente a utopia do centramento e da inteireza do eu” (CERDEIRA, 2000, p. 68).

também com os corpos poéticos, isto é, com cada poema, pois sucessivamente os corpos guardam os resíduos das experiências, refletindo ficcionalmente o corpo do poeta, e cada escrita é uma experiência de aprendizagem que ecoará o que foi apr(e)endido. Mais uma vez é essa “outra coisa ainda” de Pessoa, construção vertiginosa do *mise en abîme*.

O adjetivo *frio* aparece, por exemplo, em “Líquido amor”¹⁷, “há esta raiva *fria*”¹⁸/ que prevê”, e “Não há mistério”, “meu excesso *frio* de paixão”. A imagem da *rocha*, imagem esta que faz parte do mito de Narciso, pois o castigo da ninfa Eco foi ter-se transformado em rocha, fulgura em mais da metade dos textos, nos poemas “Líquido amor”, “O que a palavra abriu”, “O lago está vazio e já não sei”, “Saber é mais difícil”, “Firme”, “A noite sobra sobre as rochas brancas” e “Suponho ter chegado”, respectivamente nos versos “os lagos que os *rochedos* separaram”, “Mas o eco dispersou nas *rochas* o meu corpo.”, “ausência em que fiquei *petrificado*”, “*rocha* branca da morte”, “sobre os narcisos da sedenta *rocha*”, “A noite sobra sobre as *rochas* brancas” e “das *rochas* livres para o lago morto”. O verbo *sondar* está presente nos poemas “Não há mistério” e “O lago está vazio e já não sei”: “há os corpos que se encontram/ e se *sondam*/ até que os corpos parem de morrer”, e “que *sondei*, defini e transmutei/ em nada”. O verbo *sobrar* surge no verso treze do poema “O lago está vazio e já não sei” – “no corpo de silêncio em que me *sobro*” –, e no primeiro verso do já

¹⁷ Para este parágrafo, cito os primeiros versos e as respectivas páginas dos poemas de *O lago bloqueado* (MACEDO, 2000):

“Cada peça de mim não me contém”, p. 65.

“Líquido amor”, p. 67.

“Não há mistério”, p. 69.

“O que a palavra abriu”, p. 71.

“Procurei impor amor à minha vida”, p. 73.

“O lago está vazio e já não sei”, p. 75.

“Saber é mais difícil”, p. 77.

“Não por amor nem por dever”, p. 79.

“Firme”, p. 81.

“A noite sobra sobre as rochas brancas”, p. 83.

“Já não sou”, p. 85.

“Suponho ter chegado”, p. 87.

¹⁸ Os grifos em itálico são todos meus.

referido poema “A noite *sobra* sobre as rochas brancas”. Bem como *cumprir*, que aparece no poema “O que a palavra abriu” e no último verso de “A noite sobra sobre as rochas brancas”: “Como *cumprir* assim a profecia?// Como *cumprir*/ se só de quem não sou pude forjar o reencontro”, e “Assim de novo quase nos *cumprimos*”.

A abundância de construções adversativas, marcas textuais de um livro que tem como mote o *bloqueio*, é mais um exemplo dos resíduos que perpassam os poemas, ligando as partes fragmentadas desse corpo, sem que isso signifique a ocultação do despedaçamento. Assim, em “Líquido amor”, o verso “*mas* nem lagos há” (MACEDO, 2000, p. 67) desconstrói a metáfora do “líquido amor lago de narciso” (MACEDO, 2000, p. 67) em que haveria a possibilidade de um corpo líquido que pudesse amalgamar-se ao corpo do eu lírico, para constatar a concretude bloqueada dos corpos que refletem “a sua bloqueada comunhão” (MACEDO, 2000, p. 68). No poema “O que a palavra abriu” há igualmente a presença de conjunções adversativas, nos versos “*embora* seja igual a fria ausência” (MACEDO, 2000, p. 71), “*Mas* o eco dispersou nas rochas o meu corpo” (MACEDO, 2000, p. 71) e “a faca absurda/ que não corta/ *mas* reúne/ a chave que não abre *mas* desmembra” (MACEDO, 2000, p. 72). Também nos poemas “Procurei impor amor à minha vida”, “Não por amor nem por dever”, e “Já não sou” reaparece a estrutura opositiva, respectivamente nos versos “*mas* o nome que tenho” (MACEDO, 2000, p. 73), “*mas* pela germinal fúria obscura” (MACEDO, 2000, p. 79) e “*mas* o que não sou/ existe” (MACEDO, 2000, p. 85). E, finalmente, os dois últimos versos de *O lago bloqueado*, que desse jeito termina: “sem mim/ *mas* só comigo” (MACEDO, 2000, p. 88).

No oitavo poema de *O lago bloqueado* a barreira entre imagem e realidade mostra-se por completo desvanecida. Não porque o eu lírico tenha perdido inteiramente

a noção do limite entre uma e outra, antes ao contrário, porque tem a consciência de que há necessidade de construção, o que se revela então de modo pungente:

Não por amor nem por dever
me obrigo
mas pela germinal fúria obscura
de só querer-me igual
à vida construída à imagem que não sou
e não serei.

Cada vida é um corpo a fecundar
como uma pátria,
um lago bloqueado
que em suas margens faz prever
o rio
e o seu mar.

Sem outra pátria perto me construo
ausente
e me reúno no perdido influxo
onde me encontro só
um rio seco
do lago apodrecido (MACEDO, 2000, p. 79).

Apesar da consciência de que o sujeito lírico não é a sua própria imagem – a distinção entre imagem e ser é evidente no poema (“à vida construída à imagem que não sou/ e não serei”) – há aqui a “germinal fúria obscura” que o move em direção àquela construção. A desejosa busca interminável lança o poeta continuamente no processo de vida. Enquanto o eu lírico é caracterizado por ser aquele possuidor da fúria germinal, isto é, da fúria que cria, o mundo que o cerca – “cada vida”, cada corpo – é marcado pela possibilidade da fecundação. Fecundar é o verbo que gera a ação, isto é, que torna fecundo, torna capaz de produzir, de conceber ou gerar, estando nele embutido o ato da criação. Necessariamente, portanto, no ato de fecundação humana está implícita a presença de, pelo menos, dois corpos, pois se fecundar é tornar um corpo capaz de criar, sem alguém que o fecunde este mesmo corpo não é capaz de produzir. Se “Cada vida é um corpo a fecundar”, para que haja fecundação é necessário haver um corpo a ser

fecundado e outro corpo, que o germine. Logo, quando diz “Cada vida é um corpo a fecundar” é também da sua vida e do seu corpo que o poeta fala, e a aproximação semântica entre *germinal* e *fecundar* – estando germinal relacionado ao processo vital de ficcionalização da subjetividade – mostra o quanto o corpo do outro – além do nosso – também é invenção, criação, corpo que começa a existir quando fecundado com as presenças e suas projeções.

O corpo explicitado neste poema, é sobretudo o corpo da pátria, construção *em* linguagem – diferente da construção *de* linguagem que é a poesia. A pátria, na verdade, é um conceito que, poderíamos dizer, existe apenas enquanto linguagem. Ao falar sobre o poema “Em Creta com o Minotauro”, de Jorge de Sena, no ensaio anteriormente mencionado, “De amor e de poesia e de ter pátria”, Helder Macedo afirma: “a língua portuguesa é também aqui caracterizada como o único modo de ter pátria, fundindo no mesmo conceito ‘poesia’ e ‘pátria’” (MACEDO, 2006, p. 191). Assim, o corpo da pátria pode ser, portanto, a própria língua, atributo que a torna quase sinônimo de construção. A pátria necessita do sujeito para existir, pois só o sujeito diz a pátria em linguagem, elabora esse conceito basicamente afetivo e político, de tal modo que dizê-la já é torná-la existente, inventá-la.

A pátria construída neste poema, contudo, é “um lago bloqueado” – o centro do poema, nono verso de um texto composto por dezoito versos. É, contudo, importante lembrar – e isso corrobora o encaminhamento ideológico do sujeito lírico em relação aos seus afetos – que este não é um lago definitivamente bloqueado, posto que vem acompanhado sintaticamente da oração restritiva, que, neste caso, restringe justamente os limites do bloqueio já que intui “que em suas margens faz prever/ o rio/ e o seu mar”. Há, assim, um rio previsto que transformasse a água parada e bloqueada do lago em movimento viável, e um mar ainda possível para o desaguar deste rio que movimentasse

o lago bloqueado. E, do mesmo modo como não é de qualquer lago que fala o eu lírico, mas de um lago *bloqueado*, igualmente o rio é um lago em movimento e o mar está marcado pela singularidade de ser “o seu mar” possível, isto é, o mar destino possível do lago – não o mar re-visto da pátria do passado, mas o mar pré-visto do futuro possível de uma pátria onde o bloqueio tivesse deixado de existir. Atentemos, então, para a singularidade do “mar” lisboeta: rio *fingindo* ser mar, “mar mediterrâneo”, como imaginara Garrett nas *viagens* pela sua terra.

A possibilidade de fecundação está guardada na pátria, no lago bloqueado, pois é em seu próprio corpo, “em suas margens” – quem sabe no que há ainda nela de fecundação marginal, fora do centro, fora do poder, e, para continuar a jogar com Garrett, no “povo povo” –, que se pressupõe “o rio/ e o seu mar”, símbolos de vida, de movimentação, de desbloqueio. E se no poema anterior o sujeito lírico afirma que “Saber é mais difícil/ que prever/ ou recordar” (MACEDO, 2000, p. 77), no momento ele se sabe “Sem outra pátria perto”, construindo-se em ausência num difícil presente, enquanto a fecundação da pátria fica mantida como possibilidade, num futuro profetizado ou, antes, desejado.

O outro, para o eu lírico de *O lago bloqueado*, manifesta-se de três formas fundamentais: a amada, a poesia e a pátria. Contudo, como afirma Zygmunt Bauman a respeito das relações amorosas, “onde há dois não há certeza. E quando o outro é reconhecido como um ‘segundo’ plenamente independente, soberano, a incerteza é reconhecida e aceita. Ser duplo significa consentir em indeterminar o futuro” (BAUMAN, 2004, p. 35). A indeterminação referida por Bauman torna incompletas, muitas vezes, as imagens dos corpos amados de *O lago bloqueado*, isto é, o outro muitas vezes presentifica-se ali através de sua ausência. Ou melhor: são presenças fugazes que não dão garantias de permanência. “Líquido amor” (MACEDO, 2000, p.

67) metaforiza esta presença ausente, pois ao mesmo tempo que o amor está presente, ele é líquido, escorre, não é possível aprisioná-lo, é uma imagem fluida. Outro exemplo são os versos “Firme/ apenas nesta voz sem testemunho” (MACEDO, 2000, p. 81), em que a voz, apesar de ser enunciada e existir enquanto voz, é “sem testemunho”, esvaziada, ausente. E a recorrência de frases construídas a partir de uma estrutura condicional, como “se tu existes” (MACEDO, 2000, p. 67), revelando a presença do outro como possibilidade. O outro está presente exatamente na mesma medida em que está ausente, de tal modo que nem a presença nem a ausência estão asseguradas.

Acrescento também, como materialização textual das presenças ausentes¹⁹, a quantidade de vezes em que a própria palavra *ausência* – ou sua variante *ausente* – aparece no texto poético, muitas vezes qualificando o outro ausente e outras tantas referindo-se ao eu lírico que, afinal, possui um todo ausente: “fria ausência” (MACEDO, 2000, p. 71), “em ti ausente” (MACEDO, 2000, p. 71), “verbo ausente” (MACEDO, 2000, p. 72), “canto ausente” (MACEDO, 2000, p. 75), “ausência em que fiquei petrificado” (MACEDO, 2000, p. 75), “Sem outra pátria perto me construo/ ausente” (MACEDO, 2000, p. 79), etc. É esse o movimento de que é feito o livro: o sujeito poético tem consciência do enfeitiçamento narcísico e deseja ultrapassá-lo para encontrar o outro, o ser amado; o outro, por sua vez, mostra-se como ausência, como figura a ser buscada incessantemente. E nessa busca o eu lírico estilhaçado equilibra-se na tensão provocada pelo amor, sendo justamente esse equilíbrio tenso que o impulsiona e garante a vaga utopia de uma possível união.

Portanto, os poemas de *O lago bloqueado* são como que unidades estilhaçadas que, por sua vez, formam outra unidade estilhaçada – o livro – que, por sua vez, advém de uma outra unidade estilhaçada – o sujeito. E como “apenas a memória finge um

¹⁹ Título, aliás, de uma dedicatória amorosa à pintora e grande amiga Menez, que Helder Macedo escreve meses depois da sua morte. Este texto está publicado no volume *Trinta leituras* (MACEDO, 2006, p. 254 – 255).

todo” (MACEDO, 2000, p. 65), apenas a leitura finge um todo. O leitor é, pois, aqui, a memória desse poeta, isto é, aquele que põe em ação o seu texto. Em *O grão da voz*, em entrevista concedida a Claude Jannoud, em 1974, Roland Barthes dizia:

ler é reencontrar – no nível do corpo, e não no da consciência – *como aquilo foi escrito*: é colocar-se na produção, não no produto; pode-se encetar esse movimento de coincidência, quer de maneira bastante clássica, revivendo com prazer a obra poética, quer de maneira mais moderna, retirando de si toda espécie de censura e deixando ir o texto em todos os seus transbordamentos semânticos e simbólicos; nesse ponto, ler é verdadeiramente escrever: escrevo – ou reescrevo – o texto que leio, melhor e mais adiante do que o seu autor o fez (BARTHES, 2004, p. 269).

Toda a movimentação interior – ultrapassagem do espelho, estilhaçamento; tensão que une, mas que não faz retornar à unidade anterior; encontro com o outro enquanto alteridade que se mostra ausente; fixação dessas ausências na escrita do poema – se resolve no discurso, está contida em cada palavra, em cada ritmo. Ela é absolutamente vertiginosa. E a metamorfose que isso impõe às três imagens fundamentais – a amada, a poesia e a pátria – só faz aumentar a vertigem do poeta, e a do leitor. Portanto, quando fala da amada, o sujeito lírico também está dizendo da poesia, e concomitantemente da pátria. Por exemplo, no último poema de *O lago bloqueado*, o eu lírico afirma:

Saio de ti
húmido da morte
que em ti depositei
no teu corpo construído
para dar corpo à minha ausência
de mim
luz opaca da minha escuridão
meu silêncio e meu nome
meu amor
meu amor e meu nome e meu silêncio
que me chama
sempre
das rochas livres para o lago morto
onde de novo chego

e donde recomeço
sem mim
mas só comigo (MACEDO, 2000, p. 87).

O interlocutor ao qual o poeta se dirige, dono do “corpo construído” que, desse modo, corporifica a ausência do próprio eu lírico, é referido como silêncio, nome e amor. Uma identificação direta com o amor, a poesia e a pátria poderia ser feita. Sendo a correlação do amor a mais óbvia, da poesia o silêncio – o silêncio das metáforas, o silêncio das pausas da poesia – e do nome a pátria – afinal, é em linguagem que se responde à pátria que se tem. Mas, por que também não identificar a pátria ao silêncio, já que ao optar por viver fora de Portugal, num país de língua estrangeira, o autor silencia, de certo modo, sua pátria dentro de si, posto que deixa de falar a sua língua? E por que não relacionar a poesia ao nome, pois, como disse anteriormente, apoiada na teoria de Octavio Paz, o poeta tem como função nomear o mundo? O fato é que, em se tratando de corpos construídos, é muito difícil estabelecer relações metafóricas diretas, porquanto, justamente por serem corpos construídos em palavra, o que importa não é saber se o silêncio se refere à poesia ou à pátria, mas saber – e o verbo saber possui a memória do verso “Saber é mais difícil/ que prever/ ou recordar” (MACEDO, 2000, p. 77) – que os corpos possuem “saídas e entradas” (MACEDO, 2000, p. 69), e a pátria é o silêncio do poeta, *e* o seu nome, *e* o seu amor. Assim como a poesia também o é. Assim como o próprio amor, motivador de suas experiências.

A construção do corpo amado expõe, por um lado, a ausência de si sentida pelo eu lírico: “para dar corpo à minha ausência/ de mim” (MACEDO, 2000, p. 87); e, de outra forma, torna concreta a ausência desses mesmos corpos amados, pois a ficcionalização do corpo do outro só é possível se ele estiver ausente. Helder Macedo não busca obliterar a angustiada lacuna do corpo amado, ou a sua possessão precária e

fugaz, e antes coloca-a em discurso, encenando a ausência do outro. Sobre o discurso da ausência, Roland Barthes afirma:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos *em quem o feminino está presente*.) (BARTHES, 2003, p. 36).

Ao colocar em ação a ausência, o sujeito exercita poeticamente o jogo entre realidade e ficção, construindo liricamente os corpos ausentes, exercendo a sua própria possibilidade de vivenciar o feminino. A verdade é que o ato da escrita é absolutamente solitário, e escrever a alteridade é registrá-la, sobretudo, fiando-se numa memória que, como anunciada pelo eu lírico, “finge um todo” (MACEDO, 2000, p. 65).

A estrutura do poema “Já não sou” teatraliza a oposição do eu lírico, em constante mutação, ao lago bloqueado representado pela rã, feminino de sapo:

Já não sou
vou já não ser

ronca ronca ronca a rã

sempre fui
o que não sou

ronca ronca ronca a rã

pareço ser
porque sou

ronca ronca ronca a rã

igual a mais
quem não é

ronca ronca ronca a rã

mas o que não sou
existe

ronca ronca ronca a rã

no que me chama
e não é

ronca ronca ronca a rã

sou o mesmo
que não fui

ronca ronca ronca a rã

o mesmo
que não serei

ronca ronca ronca a rã

o mesmo
que ninguém é

ronca ronca ronca a rã

sou já sempre
e já não sou

ronca ronca ronca a rã

vero deus
reencarnado

ronca ronca ronca a rã (MACEDO, 2000, p. 85).

Neste texto, mais uma vez o poeta utiliza a repetição como recurso expressivo, na utilização do refrão, que amarra as estrofes, dando ao poema uma estrutura bloqueada; e na insistência do som vibrante /r/, o que, inclusive sonoramente – visto que o som vibrante caracteriza-se por brevíssimas interrupções na passagem do ar – interrompe sua continuidade. Contrapondo-se à multiplicação bloqueadora do “ronca ronca ronca a rã”, que parece fulgurar como um vigilante do lago bloqueado, há a lacuna do próprio eu lírico. O verbo ser, que surge quinze vezes no poema, sendo a maior parte em primeira

pessoa, está em nove versos precedido pela negação, o que significa dizer que se trata de um eu lírico que é, na verdade, um não ser.

A negatividade da abundância do advérbio “não” pode ser revertida quando vista pelo prisma da possibilidade de movimentação do eu lírico. Ao afirmar tantas vezes que não é, o poeta tira o caráter de definição congelada atribuída ao ser, lançando-o na concepção de vida como processo, e não como resultado. O “deus reencarnado” poderia ser, aqui, o deus da perpétua mudança da vida, exemplificada numa imagem do último poema do livro: “um lago seco/ pelo sol/ que o aqueceu” (MACEDO, 2000, p. 87). O sol consumiu o lago, foi este processo que o fez secar. Ser o que não é significa estar sempre em busca daquilo que se é, sabendo que o que ele é se define, justamente, pela busca. Mais uma vez trata-se de ouvir o apelo daqueles corpos que chamam pelo eu lírico, pois aquilo que o atrai, e não é, para além de ser a projeção de uma imagem do próprio poeta, é também a conquista de uma fecunda alteridade, que o retira do risco narcísico do ensimesmado e o lança em direção ao desconhecido, à construção de uma vida outra, diferente daquela refletida nas águas do lago bloqueado.

3.2 – “Não posso rejeitar o que não sou”: Espelho/ conhecimento/ amor

*Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se vêem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.*

Carlos Drummond de Andrade

No percurso pelo qual caminha o eu lírico de *O lago bloqueado* a sedução do espelho de Narciso está constantemente presente. Perigo, afinal, acentuado pelo fato de o propósito do livro ser o encontro com os corpos amados do poeta, pois amar pressupõe o gozo e, também, a destruição. “Destruição” é, inclusive, o título do soneto de onde retirei o trecho que serve de epígrafe a esta seção do meu texto. Se na

confrontação dos corpos a sustentação do desejo pelo outro torna-se demasiadamente difícil, o eu lírico corre o risco de refugiar-se na imagem conhecida e apaziguada de seu reflexo nas águas especulares do lago bloqueado, obliterando a presença do outro, fechando-se à abertura ao encontro, transformando, finalmente, “o amador na coisa amada”²⁰. O poeta consegue, contudo, desvincular-se de sua imagem, desejando verdadeiramente o outro, o que não significa que em seu caminho em direção à diferença não tenha havido o registro de uma inclinação ao espelho de Narciso, marcas poéticas de “um lago bloqueado” que, no entanto, já se disse, “em suas margens faz prever/ o rio/ e o seu mar” (MACEDO, 2000, p. 79). Assim como Teresa Cerdeira afirmou sobre a geração de Orpheu, à qual ela sugere como identificação especular menos o espelho de Narciso do que o espelho de Alice, também na poesia macediana o espelho acaba por tornar-se o impulso “para a ultrapassagem do reflexo em busca da vivência do prodígio” (CERDEIRA, 2000, p. 71).

O lago bloqueado sugere, portanto, já no título, que é com uma subjetividade em luta contra a sedução narcísica que o leitor vai-se defrontar. Consciente desse narcisismo, sem dúvida, mas, ainda assim, narcísica. E a luta pela ultrapassagem dessa fascinação é certamente também um tema central ao conjunto da obra do autor Helder Macedo, o que inclui, para além de sua poesia, sua obra ficcional e ensaística, em que esse tema volta constantemente na leitura de seus autores de eleição. Como disse Teresa Cristina Cerdeira,

quanto aos espelhos, seria espantoso não reencontrá-los aqui [em *Viagem de inverno*], já que são metáfora obsessiva ao longo de toda a obra poética do autor: espelhos narcísicos (...), espelhos modelares, de imagens construídas e por isso mesmo falsas, que são para o sujeito a terrível ameaça da

²⁰ Cf. o conhecidíssimo soneto camoniano “Transforma-se o amador na coisa amada” (CAMÕES, 1980, V. II, p. 265) a que, aliás, o ensaísta Helder Macedo deu uma leitura absolutamente inovadora. Ver, a esse respeito, *Camões e a viagem iniciática* (MACEDO, 1980, p. 16).

impossibilidade de conhecer-se (...), espelhos esvaziados de sentido em que o próprio canto se arrisca a acabar-se reduzido (CERDEIRA, 2002, p. 269).

Posso lembrar aqui, por exemplo, o canônico estudo de Helder Macedo sobre a poesia de Luís de Camões, em que o ensaísta revela que o salto do grande poeta foi conseguir olhar o outro e admirá-lo, mais ainda, amá-lo em sua alteridade. A viagem apontada por Helder Macedo na obra camoniana é aquela que se dá em direção ao outro, ao desconhecido. E ir em direção ao outro nada mais é do que deslocar-se de si. Um movimento similar a esse havia sido experimentado por Camões já no século XVI, num tempo em que os europeus tentavam moldar a África e a América à imagem da única verdade que conheciam: a sua, o centro iluminado da Europa. Luís de Camões, no entanto, descobria a riqueza da diferença de uma Bárbara escrava por quem a própria neve “jura que trocara a cor”²¹ para não deixar de servir como metáfora da sua beleza. E festejava a Ilha dos Amores, ilha em que somos todos amantes, em que finalmente se reconciliam os humanos com a natureza, os humanos com a sua natureza primitiva (originária) de amantes, os humanos com os deuses, e até Baco – grande opositor dos heróis portugueses – rende-se ao amor, pois a Ilha dos Amores é tão somente – e com muito orgulho – também uma bacanal²². É importante ressaltar que a insistência na evocação das leituras ensaísticas de Helder Macedo sobre a poesia de Luís de Camões não é aleatória. Parto do princípio de que a escrita, qualquer que seja – inclusive, talvez, a mais mascarada delas, a ensaística –, é autobiográfica, no sentido de que é feita com o corpo de um sujeito que seleciona, elege, lê.

O lago bloqueado é antes de tudo, portanto, um espelho, um terrível espelho. É preciso que o poeta quebre este espelho, que o estilhace, para que consiga *sobre-viver*. Pois a assunção do narcisismo significaria a morte do poeta. Não somente porque

²¹ Cf. o poema “Aquele cativa” (CAMÕES, 1980, V. I, p. 246).

²² A esse respeito ver GIL, Fernando & MACEDO, Helder. *Viagens do olhar – retrospectiva, visão e profecia no renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

Narciso morre afogado nas águas, mas sim porque o outro é necessário à existência. Só existe *O lago bloqueado* porque o sujeito poético tem consciência de que há sempre um lago a ser ultrapassado para que se chegue ao outro. Se não houvesse essa consciência, o livro, provavelmente, seria um discurso ensimesmado, claustrofóbico. Daí a afirmação de que sem o estilhaçamento não haveria sequer a possibilidade da procura do outro. Estaria o sujeito placidamente contido e bloqueado, sem ousar o salto na diferença.

Do mesmo modo também a pátria permaneceria bloqueada se não soubesse aprender a repudiar a cristalização de sua própria imagem. A esse respeito, o texto já citado de Eduardo Lourenço – “Psicanálise mítica do destino português” – pode ser de grande auxílio para uma reflexão sociológica de um Portugal que viveu das máscaras que construiu para si como modo de encobrimento para evitar a confrontação com o mundo. Espelho falsificador da verdade, mas nem por isso menos sedutor, como o de Narciso.

A procura do outro é também um modo de vertigem. Não há maneira de se lançar ao outro que não seja a de lançar-se ao desconhecido. E nessa vertigem o poeta sente de forma aguda o seu estilhaçamento. “Cada peça de mim não me contém/ e eu não contenho nada pois sou peças/ que apenas a memória finge um todo” (MACEDO, 2000, p. 65), retomo o que diz o poeta. A subjetividade que ultrapassou seu narcisismo mostra-se absolutamente estilhaçada. A vertigem nos poemas de *O lago bloqueado* é sentida quando o poeta ousa mergulhar no lago em busca da diferença. Afinal não é fácil romper com a própria imagem. Após a queda, após o mergulho, não há mais possibilidade de retorno e o poeta tem que aprender a lidar com os seus próprios limites.

A vertigem provocada pela ultrapassagem de si na busca pelo outro abandona o poeta nessa sensação frenética de despedaçamento, que pode ser sentida na camada significativa dos poemas. Daí, por exemplo, a ausência quase total de pontuação,

fazendo com que as palavras sejam verticalidades radicais, “contendo, simultaneamente, todas as acepções” (BARTHES, 2004, p. 43), como na reflexão barthesiana sobre a convivência de múltiplos sentidos num mesmo signo.

Quando se trata de amor, que nada mais é do que um dos modos de encontro com o outro, a abertura ao ser amado não é experiência simples, e gera tensão a partir do momento em que se deslocar de si é entregar-se a zonas desconhecidas que guardam surpresas e perigos inesperados. O que move esse sujeito e, portanto, esse poeta e essas palavras, é a tensão que o coloca entre o permanecer em si e o entregar-se completamente, já que este ato é igualmente desintegrar-se, desmembrar-se, fragmentar-se, tangenciar a morte. Parece que muito camonianamente Helder Macedo refazia o caminho do poeta do século XVI: “não canse o cego Amor de me guiar/ a parte donde não saiba tornar-me”²³. Por isso, o que ainda permanece como elo entre as partes estilhaçadas do poeta, quer dizer, o que ainda o mantém vivo, mesmo estilhaçado e sem possibilidade de inteireza, mesmo arriscado aos limites da morte, é justamente a experiência tensa que apenas o sentimento amoroso provoca, entre permanecer coeso e despedaçar-se para sempre.

Porém, se há tensão, há risco da tentativa em direção ao outro estar fadada ao fracasso. E no percurso de *O lago bloqueado* o eu lírico mostra-se por vezes mais ou menos vulnerável ao insucesso. No poema “Procurei impor amor à minha vida” o sujeito vagueia entre o permanecer no lugar infértil da manutenção do ensimesmado, rejeitando, assim, o desconhecido, e o movimento de busca do novo e, conseqüentemente, do conhecimento:

Procurei impor amor à minha vida
para tapar com pensos emprestados
a ferida que pariram

²³ Conforme o soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar” (CAMÕES, 1980, V. II, p. 161).

o lago que nasci
e que serei até que o sangue seque.

Procurei dar meu nome ao meu amor
e tomar o amor para meu nome
mas o nome que tenho
e dou
e peço
só existe sem mim
que só existo se o conseguir negar
na espada
de o servir

e nada serve nada
e nada o nega.
Houve um tempo
talvez
em que a paixão
me faria capaz de me forjar
no próprio impulso para me perder.
Procurei conhecer-me
e assim amei
a quem reconheci
por não ser eu.

Não rejeito o amor
nem me rejeito.
Não posso rejeitar o que não sou (MACEDO, 2000, p. 73).

Os verbos *tapar* e *impor* destoam da atitude amorosa que pressupõe a liberdade e a espontaneidade do sentimento. Verifica-se que ao tentar “impor amor”, o poeta reafirma a atitude do bloqueio, pois a finalidade da imposição é *tapar*, isto é, manter bloqueado, escondido, falseado. Para além, inclusive, de *tapar* as feridas, utilitariamente calando a dor, o modo de fazê-lo é duplamente falso, porque *tapa-se* a ferida com “pensos emprestados”, com curativos de outro, o que significa não curar a dor – como a presença do significante *pensos* poderia sugerir – mas antes recalca-la, reprimindo-a. Pode-se, contudo, dizer que *tapar* e *impor* fazem parte de um certo discurso amoroso que obedece à “mórbida inclinação do amor”, referida por Zygmunt Bauman:

Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer – e definhar. (...) Não há

instrução ou expedientes autodidáticos que possam libertá-lo de sua mórbida – suicida – inclinação (BAUMAN, 2004, p. 22).

Quando o amor se encerra no ciclo da subjugação, em que o encontro amoroso torna-se demasiadamente difícil para aquele que busca no outro a precariedade de uma segurança tão “emprestada” como os pensos, a fim de tapar a ferida que outros impuseram ou “pariram”, e para tapar a dor “do lago que nasci”, o sentimento torna-se infecundo, infeliz. Este é afinal um poema em que o amor não resulta positivamente para o sujeito metaforicamente imerso no lago bloqueado. Se o movimento inicial foi de uma imposição amorosa, uma emoção que não era própria nem espontânea ao poeta, conseqüentemente a solução mal arranjada deverá menos atenuar do que agravar o problema. Nada é capaz de esconder a sua ferida, muito menos os “pensos” que não lhe pertencem. Dizer “o lago que nasci” não é o mesmo que dizer o lago *em* que nasci, porque o lago não é espaço onde tenha nascido o eu lírico, mas a identificação que ocorre é mais profunda, mais essencial: “o lago que nasci” significa o lago que eu sou. Ele *é* o lago, não apenas nasceu no lago, o lago, sentimento de fechamento e bloqueio, nasceu junto com ele e é dele que precisa escapar. Há dentro do eu lírico a memória, ou a reminiscência, de ser também um lago, de estar, de certa forma condenado tragicamente a essa condição de lago. Novamente a consciência do limite da morte aparece como eco sempre retornado dos poemas, mas aqui, especialmente reiterando a tragicidade do sujeito: nasceu lago e assim será “até que o sangue seque”, verso que pode remeter a outro: “até que os corpos parem de morrer” (MACEDO, 2000, p. 70).

Em “Procurei impor amor à minha vida” os tempos, passado e presente, definem as diferentes atitudes do poeta em épocas distintas. No passado o eu lírico “procurou” artificialmente – o verbo “impor” e o adjetivo “emprestados” o mostram claramente – defender a exposição de sua ferida. Ademais, o uso do “nome” como doação ao amor, e,

por outro lado, a possessão do amor pelo nome, resultam estratégias falsas e marcam a obliteração da presença do outro por parte do poeta, pois a postura radical de dar o nome ao amor significa apropriar-se do amor, sem que sobre espaço à diferença onde possa emergir um *outro* nome, e não somente o nome de quem doa. Imediatamente, contudo, a conjunção adversativa “mas” (segunda estrofe, verso três) insere a contraposição a essa atitude, introduzindo uma seqüência de versos com verbos no presente, nos quais o poeta constata a precariedade dos projetos anteriores e a negação do nome como caminho à existência.

Na terceira estrofe, contudo, o poeta parece retornar ao tempo em que se movia por entre os enganos de um falso conhecimento de si e do mundo. Amar aquilo que ele reconheceu por não ser ele é, em suma, “reconhecer o desconhecido” (MACEDO, 1990, p. 100). No ato de reconhecer está guardada a ação de “conhecer de novo, identificar”²⁴. Mas como identificar algo que era desconhecido? Nesse sentido, “procurei conhecer-me/ e assim ameí/ a quem reconheci/ por não ser eu” significa não se abrir ao conhecimento daquilo que verdadeiramente se mostra e insistir na posição de agarrar-se às imagens – principalmente à imagem de si, o reflexo no espelho de Narciso – já domadas e domesticadas, livres de todas as surpresas e dos possíveis percalços dos novos encontros, dos novos corpos que o poeta poderia encontrar. “Reconhecer o desconhecido” é, aliás, título de um ensaio de Helder Macedo, em que o autor aponta a contradição básica de uma expressão que o senso comum poderia julgar atitude de generosidade e benevolência e que, no entanto, o ensaísta aponta como máscara de poder sobre o outro:

Reconhecer o desconhecido pressupõe um paradoxo: pois como reconhecer o que se desconhece? Os pioneiros da aventura imperial portuguesa reconheceram o que não conheciam, projectando nas coisas e nos povos que

²⁴ Cf. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

foram encontrando os seus próprios desejos, medos, ideais, fantasmas, superstições – em suma, o seu imaginário (MACEDO, 1998, p. 203).

Os três últimos versos do poema, todavia, afirmam (com verbos no presente: “rejeito” e “posso”), positivando as negativas em que os versos são construídos, uma atitude de inclusão em que a não rejeição do amor e a não rejeição de si são clamadas como metáforas do desejo do eu lírico pelo novo, pela possibilidade em aberto.

O lago – espelho de Narciso – está correlacionado ao canto no poema “O lago está vazio e já não sei”: “O lago está vazio e já não sei/ que outra voz que me seja hei-de encontrar/ nas bocas ocas do meu canto ausente/ que sondei, defini e transmutei/ em nada” (MACEDO, 2000, p. 75). Estando exatamente no meio do percurso de *O lago bloqueado* – é o sexto poema de um conjunto de doze – este texto aponta um evidente niilismo do eu lírico, cujo resultado material, naquilo que seria a corporeidade da linguagem, seu corpo significante, se evidencia no fato de as quatro estrofes do texto terminarem, literalmente, por um verso que funciona como uma rejeição de *enjambement*, pondo em evidência sempre as mesmas palavras em eco/ refrão: “em nada”. Não será difícil admitir que esta estratégia de construção equivale semanticamente à constatação do esvaziamento do lago e, concomitantemente, de seu canto. O lago estar vazio, assim como seu canto estar ausente, não é, contudo, um fato que inesperadamente aconteceu ao poeta, mas sim uma ação – senão desejada – ao menos causada pelo sujeito, que não apenas *esvaziou* o lago e o canto, mas *sondou*, *definiu* e os *transmutou* em nada. Ao *sondar* e *definir*, verbos que pressupõem a ação voluntarista do sujeito em busca de conhecer, o eu lírico se apossa das vozes que o possam servir em seu canto. *Transmutando-o* em nada, contudo, o poeta penetra num tempo de catábase, mergulhando na solidão que o afasta até mesmo de si enquanto aquela “outra voz” que utopicamente o seria (MACEDO, 2000, p. 75) mas que não pode

sê-lo porque já não há canto, já não há poesia, apenas bocas ocas de seu canto, agora ausente, posto que transmutado em nada.

“O lago está vazio e já não sei” encena a ausência de um canto que um dia serviu ao poeta e que, no presente, mostra-se estéril, pois o eu lírico já não encontra eco – as estrofes terminam “em nada” – neste canto passado que fez evaporar seu corpo. O canto era, afinal, um engodo, pois neutralizava o tempo. Mas o poeta de *O lago bloqueado* é demasiadamente consciente da morte – portanto da passagem do tempo – para que se deixe abandonar a um canto que romanticamente o iluda. O sujeito lírico se descobre em luta diante do espelho que lhe devolve uma imagem em que se assinalam as marcas do envelhecimento. Luta, aliás, formalmente construída através da hipálage “face envelhecida deste espelho”: afinal não é o espelho que está envelhecendo, mas a face *no espelho*.

O corpo é revelado num movimento “corpo a corpo” (MACEDO, 2000, p. 75), o que significa dizer que é na presença de *outro* corpo que o próprio corpo se revela. A revelação, contudo, mostra metonimicamente as “fendas fundas” (MACEDO, 2000, p. 75) de um rosto (parte do corpo) marcado pela ausência: é a ausência de água no lago, de canto nas bocas, de tempo no corpo que já se sabe envelhecido. As “fendas fundas” – e a imagem das fendas deixadas na areia de um lago esvaziado não poderia ser mais perfeita – do eu lírico de *O lago bloqueado* lembram a pele gravada da mineração de Carlos Drummond de Andrade, em que a presença do outro marca o corpo daquele que se propõe a amar: “Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,/ e cada abraço tece além do braço/ a teia de problemas que existir/ na pele do existente vai gravando” (ANDRADE, 2003, p. 476). É precisamente nestes espaços, nas “fendas fundas”, que o corpo se revela, mostrando-se no resultado da experiência, marcado na pele.

O saldo do percurso não é, evidentemente, o mais positivo. Se o fosse o poeta não teria insistido na reiteração do “nada” como modo de fechamento de suas estrofes. Por ser, entretanto, o meio do caminho, há a consciência salutar da necessidade de transmutação de um pré-conhecimento “em nada”, para que possa haver outras aprendizagens. Nesse sentido, o poeta aprende a desaprender, movimento que fica claro nos versos “Já soube muito mais do que sabia/ e agora sei somente o que não sou” (MACEDO, 2000, p. 75).

É no amor que o eu lírico encontra a possibilidade de salvamento do vazio em que se encontra ao mirar o “espelho esvaziado do [seu] canto” (MACEDO, 2000, p. 75). Talvez nessa altura do caminho que leva o lago bloqueado à precária possibilidade de um desbloqueio, o poeta tenha refletido sobre o que o move em seu viver. E *refletir* não é verbo inocente quando se trata de um texto cuja imagem do espelho é sempre presente. O “canto ausente” (MACEDO, 2000, p. 75) reflete o “lago esvaziado” (MACEDO, 2000, p. 75), que por sua vez é refletido no “espelho esvaziado” (MACEDO, 2000, p. 75), e todos são imagens do “corpo de silêncio” (MACEDO, 2000, p. 75) que resta ao poeta. E as “fendas fundas” refletem na pele do eu lírico a ausência assumida e presentificada através das metáforas do lago e do canto. E os versos “em nada” são o reflexo formal do “canto ausente”, pois quebram a seqüência dos quatro primeiros versos – decassílabos – de cada estrofe, tendo os finais das estrofes um verso de apenas duas sílabas métricas, que na verdade compõem um alexandrino falseado.

Assumir que um dia soube mais do que sabe é, de certo modo, colocar de lado a máscara da arrogância dos ainda jovens que acreditam saber mais do que verdadeiramente sabem. “A morte dá poemas para jovens” (MACEDO, 2000, p. 39), afirma Helder Macedo em *Viagem de inverno*, livro publicado dezessete anos após *O lago bloqueado*. Em “O lago está vazio e já não sei”, entretanto, é do risco da morte em

vida – de permanecer petrificado – que se fala. O eu lírico parece ter chegado a um tempo de impasse, em que as então primeiras *fendas* de seu rosto apontam para a mudança de atitude necessária à continuação do percurso. Seria possivelmente mais fácil deixar-se estar perdido “em outros” (MACEDO, 2000, p. 75), o que, apesar de significar um estilhaçamento de seu corpo, pelo menos permitiria identificar-se em algum outro corpo. O espelho, contudo, revela um duplo esvaziamento: de si próprio ou da sua imagem, e do canto do poeta. Reflete a ausência do eu lírico, perdido de si; e também o vazio do canto, esvaziado posto que enunciado por um mesquinho “corpo de silêncio” (MACEDO, 2000, p. 75) que sobra ao sujeito de *O lago bloqueado*.

O nada reiterado neste poema serve ao eu lírico como constatação dolorosa da ausência sentida em seu corpo. Mas é também um modo de aprendizagem deste sujeito que acredita na poesia não como engano, mas como “uma tentativa de dar forma inteligível ao desconhecido” (MACEDO, 1980, p. 09), como observaria poucos anos depois em discurso ensaístico sobre a poesia de Luís de Camões. O poeta encontra-se em meio ao redemoinho da “vida, sempre indecifrada, exigente de uma caminhada, de escolhas, de destinos” (CERDEIRA, 2002, p. 251).

O belo poema “Saber é mais difícil” (MACEDO, 2000, p. 77) retoma a dificuldade da imprevisibilidade do presente, tempo por excelência do encontro e, conseqüentemente, do amor, mas também da solidão absoluta de quem sabe a morte: “Perdemos ambos/ e ambos morreremos/ como é fácil prever/ e recordar”. Sendo *saber* o presente, *prever* o futuro e *recordar* o passado, o presente mostra-se mais custoso do que a construção fictícia da memória ou a miragem do possível futuro, posto que o “saber” está relacionado ao lidar com o não controlado, o imprevisto. Na verdade o amor não é apenas difícil porque tem que existir diante da morte *prevista* (imaginada) ou *recordada* (na morte do outro, já que não se pode recordar a própria morte). O amor

é difícil diante do tempo presente, que não é o tempo de prever nem de recordar, mas de saber, saber o caos, diz o poeta, o caos latente, a ordem precária, o reencontrar-se na morte diária do mirar-se em “espelhos mútuos” (MACEDO, 2000, p. 77).

É interessante notar a oposição entre imprevisto e prever, pois no poema o tempo do saber, que é o presente, e que é marcado como o tempo do inesperado, diz respeito ao súbito, àquilo que não se prevê. O “pensamento”, colocado de modo a funcionar como sinônimo do “prever” e do “recordar”, constrói uma fictícia ordem. Entretanto, esta ordem fingida do pensamento não é capaz de obliterar a verdade da experiência da vida “desencontro/ da ordem/ com o caos” (MACEDO, 2000, p. 77), sentida e dolorosamente constatada nos corpos “com saídas e entradas/ que se encontram/ e articulam o serem divididos” (MACEDO, 2000, p. 69). A vida é, assim, desordem, e a dificuldade em saber reside justamente em suportar o caos da imprevisibilidade do desconhecido, da alteridade absoluta.

A segunda estrofe do poema anuncia textualmente uma transição na postura do eu lírico:

Primeiro amei-te por amar o amor.
Agora ou já não sei
ou se há amor
é só porque te amo
ainda.
Perdemos ambos
e ambos morreremos
como é fácil prever
e recordar (MACEDO, 2000, p. 77).

Num primeiro momento a paixão parecia ser não pelo outro, mas pelo amor, numa atitude que lembra um certo Caetano de “O quereres”²⁵. O viés da vida, contudo, que eu

²⁵ A música “O quereres” está no CD *Velô*, de 1984. Refiro-me ao seguinte trecho, especificamente:
“Eu queria querer-te e amar o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
E encontrar a mais justa adequação

poderia chamar de viés do desejo, salutarmente trai o poeta, e se antes há a afirmação categórica do amor pelo amor, agora o eu lírico encontra-se na dificuldade implicitamente incluída – os versos “como é fácil prever/ e recordar” retomam os três primeiros versos do poema, deixando oculto, dessa vez, o “saber” – de saber o seu amor, perdendo todas as seguranças e garantias. Formalmente, inclusive, o pronome oblíquo “te”, no primeiro verso da estrofe, está depois do verbo, enfatizando-o, porém aparece, posteriormente, antes de amar, denotando materialmente, na inscrição da página, a trajetória percorrida pelo poeta entre amar o amor e amar o outro.

Transposto o risco do bloqueio – o risco de viver emparedado num sentimento ensimesmado de amor pelo amor, sem a possibilidade de encontro com a alteridade –, trazer o encontro para o presente, apesar das dificuldades que sobrevêm, torna-o real, dá-lhe o peso necessário da experiência transformada em conhecimento²⁶. Enquanto existente como memória, ou previsão, a experiência amorosa e mesmo a morte estão amparadas pela segurança do já acontecido em corpo alheio ou do projetado para um além tempo, ambos longe do trabalho e do esforço do presente, em que o desejo do encontro torna-se o desejo pelo *reencontro*: “O difícil é amar-te/ assim/ reencontrados sempre” (MACEDO, 2000, p. 77). O amor vê-se obrigado a sobreviver na “ordem precária do caos latente” (MACEDO, 2000, p. 77), que é, enfim, a própria vida. O difícil – que agora fulgura explicitamente – é amar na contingência do reencontro, palavra que pressupõe a reafirmação do encontro, sempre, e até da difícil cotidianidade.

Tudo métrica e rima e nunca dor
 Mas a vida é real e de viés
 E vê só que cilada o amor me armou
 Eu te quero (e não queres) como sou
 Não te quero (e não queres) como és
 Ah! bruta flor do querer
 Ah! bruta flor bruta flor”.

²⁶ “Quebrar espelhos talvez tenha sido a grande tarefa perseguida pelo sujeito em prol do seu autoconhecimento”, afirma, sobre a poesia de Helder Macedo, Teresa Cristina Cerdeira (CERDEIRA, 2002, p. 271).

3.3 – “os lagos que os rochedos separaram”: Erotismo/ morte/ conhecimento

*Usnelli parara de remar; continuava com a respiração suspensa.
Para ele, estar apaixonado por Delia sempre havia sido assim,
como no espelho dessa gruta:
ter entrado em um mundo para além da palavra.*

Italo Calvino

Estar apaixonado, como mostra Italo Calvino em “A aventura de um poeta”, um de seus *Amores difíceis*, é entrar num mundo para além da palavra. O que significa dizer: no mundo do desconhecido por excelência. Estamos além das palavras quando amamos. Ou quando morremos. Sustentada por uma vertente de filosofia da linguagem, Teresa Cerdeira discute as relações entre morte e linguagem a respeito de *Viagem de inverno*, último livro de poemas de Helder Macedo: “enquanto fatalidade última, a morte é o que está fora da linguagem. Falamos da morte dos outros, mas a nossa pertence necessariamente ao campo do inefável” (CERDEIRA, 2002, p. 250). Tanto no amor como na morte a experiência é vivida além da linguagem, ultrapassando-a, na linha blanchotiana de que só o silêncio – imagem utópica da plenitude – dá conta do que está fora dos limites. E se no amor a palavra fica aquém da ilimitada experiência, que é ela própria metonimicamente a morte – uma morte da qual se volta –, sendo a morte a experiência última e radical, a linguagem está também, necessariamente, excluída de seu campo: já não podemos dizer, pois estamos mortos.

Contudo, se “a melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma ao desconhecido”, como o agora ensaísta Helder Macedo afirmou no já referido livro *Camões e a viagem iniciática*, nos poemas de *O lago bloqueado* percebe-se um esforço do poeta em nomear justamente essas experiências que lidam com a ultrapassagem das fronteiras, arriscando a poesia na busca do desconhecido e devolvendo à palavra um lugar – precário que seja – nesse esforço de conhecimento em que, qual Sísifo feliz, não abdica de recomeçar. E se a experiência do apaixonamento

está além da palavra, tentar atravessá-la em poesia significa ousar adentrar a zona do desconhecido, transitando no mistério do transcendente, isto é, do não humano, da não história, do mito.

Por esse “contínuo projetar-se do homem para o que não é ele mesmo” (PAZ, 1982, p. 165), a que Octavio Paz nomeou desejo, estar presente não apenas no livro de 1977, mas igualmente ao longo de toda a poesia de Helder Macedo, elegi “Não é bastante”, do livro *Orfeu*, de 1968, como exemplo de inscrição poética da busca do eu lírico pela diferença:

Não é bastante
que eu reconheça a minha solidão
e a queira como início dum caminho.
Não é bastante
ser livremente tudo quanto sei
e estar aberto a tudo o que serei.
Tudo o que fui e o que sou e o que serei
já são iguais
no tempo do meu todo ignorado.
Quero abrir o que as palavras não descrevem
para já não responder ao sim e ao não
do meu espelho conhecível.
Já não me basta apenas dar um nome
à morte que me cabe enquanto vivo
porque morrer é ter perdido a morte
para sempre
tornando sem sentido o sim e o não
com que me circunde e defini-me.
Conheço-me as fronteiras.
Quero o resto (MACEDO, 2000, p. 91).

A ação de *descrever*, atribuída, no poema, às palavras, diz respeito ao limite do conhecido, ou passível de ser reconhecido pela palavra moeda de troca do cotidiano. Essa é a palavra do poder que, ao descrever (um objeto, um ambiente, uma pessoa), transforma o mundo em palavra, apreende-o em linguagem, domesticando-o. Entretanto, esse presumível poder da linguagem não basta ao poeta, como não basta a

Orfeu uma Eurídice “diurna”, “cotidiana” e “visível”, tal como a vê Maurice Blanchot ao traduzir o mito em instrumento de reflexão sobre a linguagem:

Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando ela está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Blanchot oferece uma leitura do mito que põe em xeque o final trágico de Orfeu ao ver sua amada de volta ao mundo das sombras. Aponta que perder Eurídice não é uma fatalidade, mas uma urgência; perdê-la é permitir que ela esteja para além desse terreno da palavra transparente, no trânsito do cotidiano. Perdê-la é, como diz Helder Macedo, transferindo agora a metáfora de Eurídice para a poesia, saber que já não basta, não é bastante ler o que as palavras descrevem. É preciso ir mais longe e desejar abrir o que elas não descrevem, significando querer sair da zona conhecida na qual o sujeito se encontra, da zona abrangida pelo campo de visão do seu “espelho conhecível”. Em suma, ir além da cotidianidade de Eurídice, como ir além da visibilidade da palavra.

Helder Macedo usa a palavra para além do que ela descreve e igualmente quer do mundo mais do que ela descreve. Expressões como “Não é bastante”, repetida nos versos um e quatro, além de “Já não me basta” (verso treze) e a já referida “Quero abrir” (verso dez) são as marcas textuais do desejo deste eu lírico que busca desconstruir as fronteiras conhecidas – do outro amado, do mundo, da poesia – para ousar o desconhecido, para querer conhecer: “Conheço-me as fronteiras./ Quero o resto”.

Neste poema de 1968, justamente do conjunto *Orfeu*, o que está em pauta é a busca do outro, que se manifesta como sendo aquilo radicalmente diferente ao poeta. O poeta não está somente aberto à vida, como modo de conduta ontológica em que se

desvencilha de pré-conceitos que têm como papel definir e identificar o que é que lhe possa vir ao viver. Esse é um passo já dado na caminhada do eu lírico. Agora, como o primeiro verso do poema aponta – “Não é bastante” –, o poeta deseja aquilo que foge ao campo conhecido do seu “todo ignorado”, verso que só aparentemente seria um paradoxo, pois se assenta numa argumentação muito lúcida de que a vida é limitada antes e depois pela morte, pelo vazio, e enquanto é vida é mutável e desconhecida. Parece, ao poeta-Orfeu de “Não é bastante”, que a consciência da morte o impulsiona em direção ao encontro do outro, ultrapassando o conhecimento, que ele já possui, de suas fronteiras, que o faz de certo modo ousar a descida aos infernos. Já não importa mais ao poeta quem ele tenha sido ou até mesmo virá a ser, pois diante da igualdade atemorizante da morte “o sim e o não” com que ele se definiu perdem o sentido: “Tudo o que fui e o que sou e o que serei / já são iguais / no tempo do meu todo ignorado”. Ele quer ir além das suas fronteiras, quer abarcar a vida do outro, como se dependesse do outro – limite do corpo – para que se realize enquanto experiência.

“Abrir o que as palavras não descrevem” é participar de outra vida, impossível de ser descrita, certamente, já que do outro, com absoluta propriedade, nunca estamos aptos a falar, mas passível de ser compartilhada. “Não é bastante/ ser livremente tudo quanto sei/ e estar aberto a tudo o que serei”, enuncia, através da rima semântica sei/ serei, o ponto de partida da caminhada de conhecimento deste sujeito que alia o *saber* ao *ser*. Esse movimento, porém, em que o poeta busca saber a partir do que é já “Não é bastante”. Como Orfeu sem Eurídice o sujeito lírico aponta para a insatisfação dessa vida solitária, em que o reconhecimento da solidão – válido enquanto início dum caminho – tem que ser ultrapassado pelo desejo do outro: Orfeu tem que partir em busca de Eurídice nem que seja para depois arriscar-se a perdê-la.

Se no texto de *Orfeu* o poeta quer abrir “o que as palavras não descrevem”, inaugurando a possibilidade de não responder às demandas exclusivas de um eu que já se conhece naquilo que a vida lhe concede, em “Líquido amor”, de *O lago bloqueado*, o eu lírico é agora encarnado na figura de Narciso, ou melhor, de um anti-Narciso que mergulha no lago em que se espelha para poder assim encontrar o que não seja ele:

Líquido amor
meu lago de narciso
onde pra ver-me não posso penetrar
e onde penetro sempre
porque na minha imagem
destruída
talvez te encontre a ti
se tu existes (MACEDO, 2000, p. 67)

O uso do verbo “penetrar” corporifica o “lago de narciso”, tornando-o corpo passível de ser penetrado. A ação não é de quebra do espelho, como usualmente poderíamos esperar, mas o que esse sujeito parece desejar como construção de um caminho em direção à alteridade é o erotismo. A ultrapassagem guarda a ação fálica da penetração, o que significa dizer que é com o erotismo que o poeta vence a sedução narcísica da sua imagem e parte para o encontro com o outro amoroso. Helder Macedo, fino e dos mais inteligentes leitor de Camões, herda do poeta quinhentista a concepção de que existe uma “necessária sexualidade inerente ao amor” (MACEDO, 1980, p. 14), conjugando assim o amor carnal e o amor espiritual:

Assim, “homem de carne e osso”, é a reconciliação do espírito com a carne – ou, porventura, a consagração do espírito na carne – que Camões finalmente propõe na Canção III²⁷, parecendo trazer uma nova dimensão valorativa à escala platónica do amor (MACEDO, 1980, p. 15).

²⁷ A Canção III, de Luís de Camões, inicia-se com o verso “Já a roxa manhã clara”. Os versos aos quais Helder Macedo especificamente se refere na citação acima são:

“Que se viver não posso
– um homem sou só, de carne e osso –,
esta vida que perco, Amor ma deu;

A experiência erótica, contudo, guarda em si a sensação de dissolução do ser, eco da experiência de morte que está por trás do erotismo. Novamente amor e morte aproximam-se, unidos de modo indelével pelo que, segundo Georges Bataille, está no fundo de toda ação erótica: a projeção do retorno à continuidade de onde viemos e para onde iremos, o que implica a extinção do ser descontínuo que somos. A reflexão crítica de Georges Bataille parte da afirmação de que todos nós, seres humanos conscientes, somos seres descontínuos, corpos apartados pelo abismo que os separa e os faz serem únicos. Por isso, por mais que nos esforcemos, a comunicação nunca é completa, porque a experiência de cada um nunca é vivida pelo outro, porque cada um experimenta ao seu modo a angústia, o amor, a dor, a morte.

Carregamos dentro de nós, porém, a marca de uma continuidade perdida. Essa marca está presente desde o momento da concepção, quando dois seres também descontínuos, óvulo e espermatozóide, se unem e, juntos, iniciam um novo ser. Nessa união, nesse fundir dos dois seres, capaz de gerar um outro ser, há morte, porque os dois seres primordiais deixaram de existir para que o outro pudesse começar a viver. É no momento da morte, da dissolução, que há, portanto, continuidade.

O contínuo é uma integração que implica a perda daquilo que constitui o ser como descontínuo, a perda das diferenças que fazem com que os seres difiram uns dos outros. No período da gestação, quando o ser se encontra ainda no ventre materno, ele vive um período de continuidade, porque está dentro do corpo da mãe, e é totalmente dependente dele. No momento do nascimento essa continuidade é literalmente cindida através do corte do cordão umbilical. Mais do que uma simbologia, a ruptura do cordão que une mãe e filho é o ingresso desse novo ser num mundo fundado na

descontinuidade. No conjunto de poemas de Helder Macedo – “Os trabalhos de Maria e o lamento de José” – “Natividade” constitui uma excelente formulação poética do dilaceramento causado por esta perda²⁸.

Bataille lembra que, entretanto passamos por experiências ao longo da vida que nos permitem contemplar, por poucos instantes, a continuidade perdida no momento do nascimento, sem que para isso precisemos literalmente morrer. Essas experimentações se dão no momento do gozo erótico, quando novamente dois seres são apenas um, quando a aproximação e a conjugação parecem ser completas e totais. A esse lampejo de continuidade Bataille dá o nome de “pequena morte”. A continuidade é sentida em meio à vida descontínua que mantemos e, como forma de preservação, procuramos prolongar. O corpo é, então, ser dividido entre o desejo do gozo, uma sensação momentânea de vislumbre de continuidade, e o temor que essa sensação causa, pois, diante da continuidade, estamos também diante da morte, e a maior violência que um ser pode sofrer é aquela que o retira do estado de descontinuidade em que vive.

Assim, “o erotismo é a aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11) porque no momento do gozo, quando nos deparamos com a possibilidade de resgate da continuidade, fascinados diante do abismo que nos comove, encaramos a

²⁸ Reproduzo trechos do poema:
 “Latejar intervalado de orgasmo já em ferida.
 Rotura. Espanto. Irreversível dor.
 Um ventre inchado golfa a expectativa de si próprio

(...)

Um grito rouco. Um ventre rasgado de dentro.
 Viscoso, um novo corpo
 tomba
 e limita a eternidade.

Fiquei então sozinha
 no corpo que era meu
 para que o desse.
 E dei-o
 e mo romperam
 com amor” (MACEDO, 2000, p. 135).

morte porque este é um momento de, acima de tudo, abertura à continuidade em vida. Enfrentamo-la para que possamos nos deliciar com esse instante de completude, de prazer indiscriminado. Como afirma Roland Barthes nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, “a fascinação não é, em suma, senão a extremidade do distanciamento” (BARTHES, 2003, p. 94). Ao mesmo tempo que fascina o abismo orgástico da indiscriminação e da indiferenciação semelhantes à continuidade da morte, o sujeito vive em contrapartida o extremo do distanciamento da morte, pois Eros afirma o desejo de manutenção da vida, e é somente em vida que se pode intuir e tocar a experiência da morte. Nesse sentido, e sem grande contradição, o prazer da continuidade oblitera o temor da morte. O orgasmo é a experiência ambígua de estar ao mesmo tempo o mais próximo e o mais distante da morte, por ser vida no seu limite, por ser morte em vida, e não a morte literal, absoluta e irrevogável. Próximo porque a continuidade está ao alcance do corpo, distante porque o gozo que esse limite extremo proporciona mantém a vida apartada da fatalidade da morte sem retorno. Para além da experimentação da “pequena morte”, o gozo erótico é a prova cabal de que a vida atrai mais do que a morte, pois é somente em vida que se pode experimentar – por instantes – a fascinação da morte, e dela retornar, para transformá-la em experiência de linguagem.

O gozo erótico, ainda segundo Bataille, “dá-nos um sentimento que ultrapassa tudo, de tal forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento” (BATAILLE, 1988, p. 21). Estas “sombrias perspectivas” de que nos fala o filósofo francês estão relacionadas à condição fundamental de todo e qualquer ser: a solidão. A solidão é fruto da descontinuidade em que estamos fundamentados, dela não podemos fugir. Daí que Helder Macedo afirme, em “Líquido amor”: “porque já sei demais que esta procura/ é o seu próprio fim” (MACEDO, 2000, p. 67). A procura, aqui, a procura pelo outro, por um possível “Líquido amor”, é aquilo

que verdadeiramente importa no caminho do sujeito lírico, pois ele tem a consciência de que encontrar o que procura é desejo duplamente impossível: impossível porque o ser humano está abandonado à sua própria solidão, e esta é, em última instância, irrevogável; e impossível porque mesmo tendo encontrado um outro que nele desperte o amor com todos os seus correlatos, o desejo paradoxal do apaixonado consiste na desesperada vontade de união e ao mesmo tempo na não menos desesperada vontade de que aquele corpo permaneça, continue, sobreviva ao amor, mantendo assim possibilidade da procura. Desse modo, nas palavras do próprio Macedo, “no fim de toda a demanda talvez nada mais haja para encontrar” (MACEDO, 1998, p. 394). Como na Ítaca²⁹ de Konstantinos Kaváfis, em que, chegado ao seu destino, o viajante já não tem

²⁹ Refiro-me ao poema “Ítaca” de Konstantinos Kaváfis:

“Quando comesares a tua viagem a Ítaca
faz votos que o caminho seja largo,
cheio de aventuras, cheio de experiências.
Não tema aos lestrigões nem aos ciclopes,
nem ao colérico Possêidon,
tais seres jamais acharás em teu caminho,
se teu pensar for elevado, se seleta
for a emoção que toca teu espírito e teu corpo.
Nem aos lestrigões nem aos ciclopes
nem ao selvagem Possêidon encontrarás
se não os levars dentro de tua alma,
se não os ergue tua alma diante de ti.
Pede que o caminho seja largo.
Que sejam muitas as manhãs de verão
em que chegues – com que prazer e alegria! –
a portos antes nunca vistos.
Detém-te nos empórios de Fenícia
e mostra-te com belas mercadorias,
nácar e coral, âmbar e ébano
e toda sorte de perfumes voluptuosos,
quanto mais abundantes perfumes voluptuosos possas.
Veja muitas cidades egípcias
a aprender, a aprender de seus sábios.
Tenha sempre Ítaca em teu pensamento.
Tua chegada ali é teu destino.
Mas não apresses nunca a viagem.
Melhor que dure muitos anos
e atracar, velho já, na ilha,
enriquecido de quanto ganhaste no caminho
sem esperar que Ítaca te enriqueça.
Ítaca te ofereceu tão bonita viagem.
Sem ela não haverias começado o caminho.
Mas já não tem nada a dar-te.
Ainda que as ache pobre, Ítaca não te enganou.

nada a receber, pois o interessante não é o ponto de chegada, mas o caminho traçado até lá. Assim, diz Kaváfis, “sábio como te tornaste, com tanta experiência,/ entenderás já o que significam as Ítacas”. A Ítaca de Helder Macedo parece ser o corpo do outro, ou melhor, o abraço total com o corpo do outro, desde sempre impossível, mas não menos desejado.

Uma vez, contudo, penetrado o lago – é este afinal o caminho que deve ser percorrido – o eu lírico se depara com a materialidade do corpo do outro, com a evidência de um corpo tangível que se coloca à sua frente:

mas nem lagos há
 onde
 me olhando
 eu veja a tua imagem
 há o meu corpo
 há o teu corpo
 há esta raiva fria
 que prevê
 e além da roupa e do perfume
 em que fingimos nossos corpos
 não temos nada mais que ossos e sangue
 os lagos que os rochedos separaram
 pra que não possam mais que reflectir
 a sua bloqueada comunhão (MACEDO, 2000, p. 67 – 68).

O lago, imagem do espelho, que foi ultrapassado, seria um modo de fuga, pois enquanto o sujeito lírico faz parte do “espelho conhecível” (MACEDO, 2000, p. 91) não precisa confrontar-se com a constatação de que os corpos se mantêm invariavelmente separados. É interessante a construção dos versos “há o meu corpo/ há o teu corpo”, pois sublinha a distância entre os corpos. O que há não são os *nossos* corpos, mas o meu e o teu: corpos diferentes e apartados. A “raiva fria” parece prever aqui o instante de aproximação total sentido no momento do gozo erótico, e o adjetivo “fria” lhe imprime a dupla função de ser aquela que esfria o calor dos corpos no momento da plenitude e,

Assim, sábio como te tornaste, com tanta experiência,
 entenderás já o que significam as Ítacas”.

concomitantemente, aquela frieza racional que age mesmo quando o corpo está absolutamente entregue, lembrando-lhe que, passado o torpor de que está tomado, ele será de novo um corpo sozinho separado do objeto da paixão.

A “roupa e o perfume” são assim subterfúgios em que os amantes *fingem* seus corpos, em que os corpos *fingem* serem outros, que não os próprios, escondendo e, literalmente, *perfumando* aquilo que o outro quer ardentemente conhecer, num movimento que retoma a fronteira entre ficção e realidade, radicalizada no poema “Cada peça de mim não me contém” (MACEDO, 2000, p. 65). Assim “e além da roupa e do perfume/ em que fingimos nossos corpos” significa ao mesmo tempo fingir com os corpos, e enganar os corpos. É com o corpo que se finge ser outro, mais perfumado e interessante, e é igualmente com o corpo que se engana a si e ao outro, pois a verdade cruel que a roupa e o perfume escondem é a de que os corpos não têm “nada mais que ossos e sangue” a oferecer.

Mais do que nus, os corpos de “Líquido amor” estão visceralmente transparentes, revelados numa precariedade de ossos e sangue a ponto de poderem refletir a tragicidade da experiência amorosa bloqueada. O “Líquido amor”, corpo fluido em que o outro pudesse amalgamar-se, tornando-se, desse modo, um só corpo, afinal não existe. E o que o eu lírico constata é a comunhão bloqueada de corpos duros, concretos, opostos ao (im)possível corpo líquido. O modo como a constatação deste bloqueio aparece no poema, entretanto, imprime alguma cumplicidade nessa separação dos amantes. Um oxímoro parece dar conta dessa tensão entre ser descontínuo e querer experimentar a continuidade: “a sua bloqueada comunhão”. Ao dizê-lo o poeta utiliza um único pronome – “sua” (quer dizer deles, dos corpos, dos lagos separados pelo rochedo) – para demonstrar como se dá esse paradoxal bloqueio ou essa paradoxal

comunhão. É interessante assinalar que é nesse momento, no momento mesmo em que anuncia o bloqueio, que o eu lírico finalmente une os corpos amantes em um só verso.

Os amantes *comungam* – isto é, *têm em comum* – a marca ontológica de serem seres divididos. E é essa divisão ontológica, ou a fatalidade dessa divisão, que ironicamente os une, já que a separação – que implica o bloqueio – é justamente aquilo que os amantes compartilham, é aquilo que os corpos *têm em comum*. A “bloqueada comunhão” fala, pois, de um projeto falido de continuidade amorosa, um trágico mergulho num lago que não há.

Em “Não é bastante” Helder Macedo busca experimentar “o que as palavras não descrevem” (MACEDO, 2000, p. 91), indo além das demandas colocadas ao sujeito enquanto ser solitário e consciente da morte, buscando ultrapassar a fronteira de seu corpo em direção a outros corpos. “Conheço-me as fronteiras./ Quero o resto” (MACEDO, 2000, p. 91), lembremos, são os dois últimos versos do poema de *Orfeu*, que é também um poema que aponta outras demandas colocadas, desta maneira, à palavra enquanto instrumentalidade, de modo a permitir ao sujeito do conhecimento chegar à fronteira do poético.

Já “Líquido amor”, poema publicado nove anos mais tarde, coloca, ainda uma vez, uma variante da metáfora da ultrapassagem do espelho como movimento inicial na busca pelo outro. O que outrora era uma espécie de desobediência ao reflexo no espelho – “para já não responder ao sim e ao não/ do meu espelho conhecível” (MACEDO, 2000, p. 91) – agora mostra-se como ato que guardaria certo prazer, se pudesse ter sido concretizado, já que é penetrando no “lago de narciso” e com isso destruindo a própria imagem refletida no lago espelho, que o poeta – anti-narciso – encontraria o outro, se ele existisse.

A suspensão do “tu”, que acontece no último verso da primeira estrofe do poema – “se tu existes” (MACEDO, 2000, p. 67) –, abre a possibilidade ao eu lírico de refletir sobre a construção poética de um corpo desejado e procurado. Ocorre, porém, que o poeta já não acredita em corpos tecidos poeticamente, apesar de dizê-lo tecendo um outro corpo, que é justamente o poema. O fato é – e talvez aí resida a ironia apontada no décimo verso – que o corpo procurado também é motivo para que exista um corpo inventado, e a procura que há em função da possibilidade de haver lagos – porém “Mas nem lagos há” (MACEDO, 2000, p. 67) – é também construção de um corpo poético em que os corpos físicos vivem em palavras uma comunhão bloqueada onde nem sequer o mergulho desejado é possível. “Se tivesse havido luz que eu pudesse ter perdido” (MACEDO, 2000, p. 67) é um modo condicional de falar do encontro frustrado pela inadequação da metáfora: mergulhar no lago que não há, experiência que só pode acontecer ao serem esses corpos ditos, escritos, falados, enfim, inscritos na página em branco.

Tendo aprendido, no poema de 1968, que é preciso, mais do que reconhecer os próprios limites, desejar buscar o que está além da fronteira de seu corpo, o poeta se encontra quase dez anos depois – e de 1968 a 1977 em Portugal a História inegavelmente aconteceu – numa outra experiência de bloqueio, num, agora, *lago bloqueado* que lhe revela ainda uma vez o impasse entre a necessidade de partir ao encontro do corpo do outro e o bloqueio imposto a essa viagem, para além das fronteiras, quando o mergulho no líquido amor é tornado impossível por um lago que não há. A viagem que ele percebe então fadada ao fracasso só terá como resultado o próprio percurso em letra, a construção de um corpo poético, tecido na página, em que o poeta tivesse podido aprender a experiência amorosa.

Mesmo tratando-se de um *Lago bloqueado* – ou até mesmo por causa disso – há nesse conjunto de poemas a presença constante de imagens de movimento, de mutabilidade. Em contraposição ao bloqueio em que se encontra, e de que, como modo de sobrevivência, procura fugir, assistimos à movimentação de todos os processos pelos quais este sujeito se propõe passar, entre os quais: a busca pela imagem do outro, penetrando sua imagem no espelho, de modo a estilhá-la; o encontro com este corpo outro, que pressupõe a imprevisibilidade da convivência com a diferença; e até mesmo a consciência constante da morte, presença forte nos poemas de *O lago bloqueado*, às vezes representada metaforicamente como movimento, processo de consumação, às vezes associada à paixão e ao amor, portanto, ao encontro amoroso dos corpos. A imagem da morte está de certo modo necessariamente em diálogo com a movimentação vital. Por exemplo, no verso “até que os corpos parem de morrer” (MACEDO, 2000, p. 70), último do poema “Não há mistério”, a morte é encarada como o modo fatal de “parar de morrer”, confirmando a visão da morte como algo “inseparável de nós” (PAZ, 1982, p. 182), o que reverte de algum modo a fatalidade da morte, ao lhe dar o caráter de movimento contínuo, de sucessão de estados e mudanças, próprios da contingência da vida.

O poeta enxerga a vida como processo, e, conseqüentemente, a morte como o outro lado da moeda deste mesmo processo. Como da morte radical e definitiva não podemos falar, não nos é dada a possibilidade de conhecê-la, centrando-se possivelmente aí a recusa fundamental da morte, pelo fato mesmo de ela ser o desconhecido e ele ser um poeta em busca do conhecimento. Estrategicamente ele a transforma então em movimento, em mutação constante.

É certo que essa visão da morte, ou da vida, não é inaugurada pela poesia macediana. Ela vai na linha da filosofia heraclítica, que foi resgatada por Heidegger no

século XX. Mas este é um campo no qual não me atreverei a entrar. O que importa, neste caso, é que em *O lago bloqueado* o poeta reverte a negatividade a morte, sem tirar seu peso e sua importância, transformando-a em vida (ou processo), pois viver torna-se a única experiência capaz de transmutar a morte em parte da experiência, em gozo, sua única forma conhecível: “Enquanto a dor e o absurdo podem ser transformados em linguagem, é que a morte foi mais uma vez postergada. Morre-se muitas vezes antes de se deixar de poder falar dela” (CERDEIRA, 2002, p. 278).

O encontro com o outro serve, também, como constatação da morte sentida nos corpos ao serem divididos, bloqueados. Os corpos amados do poeta são o sol que o aquece, e que o consome, mas é nessa relação que se encontra a única possibilidade de vida ao poeta, pois “ter nascido é começar/ a morte/ que com a morte finda/ como um lago seco/ pelo sol/ que o aqueceu” (MACEDO, 2000, p. 87). Segundo Zygmunt Bauman, “o amor pode ser, e freqüentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitamento” (BAUMAN, 2004, p. 23).

O espanto com o corpo do outro está, aliás, belamente anunciado nos versos do poema “Estou a ver que não tenho outro remédio”, do livro *O sete*, de 1966: “mas posso agora confessar sem medo/ o grande e belo medo que me fazes/ porque tu existires/ durante a minha vida/ é o milagre maior da temporada” (MACEDO, 2000, p. 111). A convivência com o outro tem a aparência de milagre a este jovem poeta, tamanha é a estupefação frente à surpresa e à alegria do encontro com o corpo amado. O poeta não esconde o “grande e belo medo” perante a grandiosidade e a imprevisibilidade do encontro amoroso, mas pode “confessar sem medo” este medo genuíno diante das inseguranças do amor.

No poema “O que a palavra abriu” a morte e a paixão são igualadas através da equivalência, apontada pelo poeta, da distância que o separa de ambas:

O que a palavra abriu
foi a paixão
não foi a morte
embora seja igual a fria ausência
que de ambas me separa (MACEDO, 2000, p. 71).

A palavra detém o poder fálico de abrir – como “abrir o que as palavras não descrevem” (MACEDO, 2000, p. 91) era a intenção do poeta de *Orfeu*, em 1968 – a paixão, imagem que corporifica a palavra poética. E, paradoxalmente, enquanto é a palavra que exerce a função de abrir, a paixão, o corpo do outro é assumidamente construído “letra a letra” (MACEDO, 2000, p. 71), integração perfeita entre a letra poética e o ato amoroso. “O lago do teu corpo” (MACEDO, 2000, p. 71) é construção poética, pois nele o eu lírico pode morrer, para depois retornar e deixar em palavra, ou *com* a palavra, a experiência do mergulho na morte encontrada no corpo do outro por ele construído.

Mais do que reverter, contudo, a negatividade da morte, dando-lhe da positividade da vida encarada como infinito devir, parece que há algo nesse poeta que precisa realmente morrer, como se tem procurado mostrar ao longo da leitura proposta para *O lago bloqueado*. Lembre-se que o primeiro e decisivo passo do sujeito lírico ao longo desse conjunto de poemas é o abandono da segurança de sua imagem refletida no espelho, em direção ao encontro com o outro, o desconhecido. “E recusei a paixão pra conhecê-la/ e recusei morrer para ir morrendo/ e recusei-me para me encontrar/ num caminho de espelhos/ sábios e vazios” (MACEDO, 2000, p. 71), diz o eu lírico no mesmo poema acima citado. As recusas transformam-se em afirmações pelo modo como o poeta as enuncia. Ele recusa uma paixão pré-concebida, para conhecê-la em sua

novidade; ele recusa a morte como experiência última e fatal, para ir morrendo aos poucos, no gerúndio (o que denota a idéia de movimento), gozando o processo de interminável mutabilidade que caracteriza a vida; ele se recusa – e penetra no lago bloqueado – para se encontrar, num caminho de espelhos sábios, *porque* vazios. O espelho finalmente pode ser sábio porque está esvaziado de toda e qualquer imagem. Sábio, aqui, como a possibilidade de tão simplesmente de vir a conhecer, e não como um acúmulo de conhecimentos já adquiridos.

4 – Conclusão

*mas os momentos felizes não estão escondidos
nem no passado nem no futuro.*
Antonio Cícero

Talvez a tarefa mais difícil de um percurso analítico sobre poesia seja, justamente, terminá-lo. Porque a poesia nunca deixa de dizer, e há sempre outras possibilidades, outros caminhos que poderiam ter sido seguidos. Em se tratando de um texto acadêmico, entretanto, há que se estabelecer, de início, as direções que a análise vai tomar. O que, se de um lado restringe (restrição obviamente necessária) a leitura que se possa vir a fazer, por outro anuncia o recorte do olhar lançado sobre o texto.

“De amor e de poesia e de ter pátria” foi o mote para a escrita desta dissertação. Os corpos amados na poesia de Helder Macedo metaforizam-se, ao longo de *O lago bloqueado*, nos corpos da amada, no corpo poético e no corpo pátrio. O caminho que o eu lírico percorre até o encontro com esses corpos e a relação propriamente dita entre os corpos amados e o corpo do poeta foram os temas principais aos quais esse mote – um verso de Jorge de Sena – me levou.

Para chegar aos corpos amados o eu lírico tem de lidar, fundamentalmente, com duas questões: a ultrapassagem do narcisismo e a ficcionalização de sua subjetividade. O espelho, sendo imagem recorrente na poesia macediana, aparece também em *O lago bloqueado*, tanto no caráter especular do *topos* lago, miticamente relacionado ao espelho, como na metáfora que transforma o corpo do outro em espelho: “líquido amor/ meu lago de narciso” (MACEDO, 2000, p. 67). Para este eu lírico há o risco da paralisia fatalmente sedutora diante da imagem refletida no *Lago bloqueado*, e a consciência deste risco. Por isso o reflexo no espelho – literal e metafórico – é recorrente nos poemas, pois se o sujeito sabe da sedução a que Narciso cedeu, sabe também que o seu desejo o impele para além do espelho, em direção à alteridade.

Ultrapassar o narcisismo, porém, custa ao poeta a fragmentação de sua subjetividade. A experiência do contraste entre a visualização de seu corpo – inteiro e perfeito – no espelho sedutor, e o sentimento de angústia e dilaceramento internos faz com que o poeta forje “um todo” (MACEDO, 2000, p. 65) em que haja “mais pedaços do que havia loiça no vaso” (PESSOA, 2001, p. 378). Ir em direção ao outro, o que significa ir em direção ao amor, ao corpo do amado, não dá nenhuma garantia de sucesso ou plenitude. O poeta sai da zona de conforto, que era mirar seu reflexo nas águas do lago, e busca o inesperado, o desconhecido, porque nessa procura, nesse trajeto, ele aprende. E aprender é o desejo primeiro deste sujeito lírico, cuja voz histórica, como já foi assinalado, afirmou em texto ensaístico que “a melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma ao desconhecido” (MACEDO, 1980, p. 09). Portanto, escapar conscientemente ao narcisismo, deparar-se com a necessidade de ficcionalização de uma subjetividade estilhaçada, e desejar o outro como modo de aprendizagem são fases de um movimento que tem como pano de fundo o sentimento amoroso: é o amor que move este poeta.

Feita a opção pela diferença, pela radicalização da diferença, que é o amor, o eu lírico encontra-se diante de seus corpos eleitos: o corpo feminino, a poesia e a pátria. E os corpos não fulguram delimitados, mas permutáveis, metamorfoseando-se uns nos outros. O encontro com os corpos, por sua vez, coloca a questão da descontinuidade, da solidão dos seres, condenados a articularem o fato de “serem divididos” (MACEDO, 2000, p. 69). Dentro da indissolubilidade da divisão, há, contudo, a precária comunhão dos corpos que vivenciam a morte na experiência do erotismo, como modo de afirmação do desejo de permanecerem vivos – nem que seja para que possam, ainda uma vez, experimentarem “a sua bloqueada comunhão” (MACEDO, 2000, p. 68).

Ouso dizer que o eu lírico de *O lago bloqueado* aprende, ao final de seu trajeto, a *saber*. “Saber é mais difícil/ que prever/ ou recordar” (MACEDO, 2000, p. 77). Saber é difícil pois diz do presente, do que verdadeiramente acontece, do que o corpo sente. Saber é difícil pois é imprevisível, não domesticado, não passível de ser forjado ou ficcionalizado. Saber é, finalmente, difícil, pois em relação ao outro sabe-se muito pouco, ou quase nada. “Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível” (BAUMAN, 2004, p. 21), afirma Zygmunt Bauman.

Amar: medo e desejo. Na busca pelo outro o poeta encontra-se lançado ao turbilhão do desconhecimento radical – o corpo do outro – em que “cada abraço tece além do braço/ a teia de problemas que existir/ na pele do existente vai gravando” (ANDRADE, 2003, p. 475). Mas existir, mesmo sendo fonte de uma “teia de problemas”, é opção primordial em *O lago bloqueado*, cujo sujeito lírico desde o início *penetra o lago*, mergulhando nas águas desconhecidas, lançando-se àquilo que anseia por aprender.

Interessante ver como o existir drummondiano aproxima-se do saber macediano. Tanto o existir como o saber – que na verdade, dentro de seus contextos, funcionam semanticamente quase como sinônimos – pressupõem o tempo presente, o instante em que se dá o acontecimento. É, portanto, em cada ato que o poeta – Helder Macedo – tece a possibilidade do desbloqueio. Desbloqueios precários que o eu lírico vai conquistando sem românticas utopias ausentes do peso da realidade. Por isso mesmo eles são precários, momentâneos e custosos: saber é difícil e existir pressupõe uma teia de problemas.

Mas o gozo da busca de realização do (im)possível desbloqueio, que é, afinal, o encontro com o corpo do outro, é aquilo que o poeta mais deseja. *O lago bloqueado* está

longe de ser um livro fácil, ou otimista, ou, como já afirmei, romântico. Ele talvez permita ao leitor – quando muito – alentos camonianamente desesperados. É antes um livro que encena liricamente a busca de um sujeito pelo outro e pela aprendizagem. É, assim, um livro que deixa espaço onde se pode aprender com o bloqueio. Afinal, os momentos felizes não estão escondidos/ nem no passado nem no futuro. Eles estão no presente: resta sabê-lo e desbloqueá-los .

5 – Bibliografia

- 1) ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”, in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65 – 89.
- 2) AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- 3) ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- 4) BARRENTO, João. “O astro baço – a poesia portuguesa sob o signo de saturno”. Revista Colóquio Letras 135/ 136. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro – junho de 1995.
- 5) BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- 6) BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- 7) _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- 8) _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- 9) _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 10) _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 11) BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- 12) BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- 13) BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- 14) BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- 15) BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- 16) BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. *O texto de João Zorro*. Porto: Editorial Inova, 1974.
- 17) EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- 18) CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Volumes I, II e III. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: INCM, 1980.

- 19) CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- 20) CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- 21) _____ (org.). *A experiência das fronteiras: leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói: EdUFF, 2002.
- 22) CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- 23) COELHO, Eduardo do Prado. “Quando depois do sol não vem mais nada”, in: MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Lisboa: Presença, 1998, p. 139 – 156.
- 24) COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 25) CUNHA, Helena Parente. “Os gêneros literários”, in: PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- 26) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 27) FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- 28) GOLDMANN, Lucien. “O novo romance e a realidade”. In: *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 171 – 195.
- 29) GONÇALVES, Egito. *De palavra em punho*. José Fanha (org). Porto, Campo das Letras, 2004.
- 30) HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- 31) HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 32) JORGE, Luiza Neto. *Os sítios sitiados*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- 33) KEHL, Maria Rita. “Masculino/ Feminino: o olhar da sedução”, in: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 411 – 423.
- 34) LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- 35) _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 36) LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

- 37) MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- 38) _____. *Pedro e Paula*. Lisboa: Presença, 1998.
- 39) _____ & GIL, Fernando. *Viagens do olhar – retrospecto, visão e profecia no renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- 40) _____. *Viagem de inverno e outros poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- 41) _____. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2006.
- 42) MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1980.
- 43) _____. *Dylan Thomas – consequências da literatura e do real na sua poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- 44) MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve história de Portugal*. Lisboa: Presença, 2003.
- 45) MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- 46) MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 47) MOISÉS, Leyla Perrone. “A crítica temática”, in: *A falência da crítica – um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 48) PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- 49) _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 50) _____. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- 51) PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- 52) ROSA, António Ramos. *A poesia moderna e a interrogação do real – I*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- 53) SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa – ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- 54) SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 55) SENA, Jorge de. *Antologia poética*. 2ª ed. Porto: Asa Editores, 2001.

- 56) STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- 57) SILVA, Victor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Livraria Almedina: Coimbra, 1973.
- 58) SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio de Poesia 61*. Lisboa: INCM, 1986.
- 59) SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.