pombalina
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Bénédicte Houart

Author(s: Cancela, Helder Gomes

Published by: Imprensa da Universidade de Coimbra

Persistent URL: URI:http://hdl.handle.net/10316.2/40744

DOI: DOI:https://doi.org/10.14195/978-989-26-1258-4

Accessed : 10-Apr-2020 18:30:54

The browsing of UC Digitalis, UC Pombalina and UC Impactum and the consultation and download of titles contained in them presumes full and unreserved acceptance of the Terms and Conditions of Use, available at https://digitalis.uc.pt/en/terms_and_conditions.

As laid out in the Terms and Conditions of Use, the download of restricted-access titles requires a valid licence, and the document(s) should be accessed from the IP address of the licence-holding institution.

Downloads are for personal use only. The use of downloaded titles for any another purpose, such as commercial, requires authorization from the author or publisher of the work.

As all the works of UC Digitalis are protected by Copyright and Related Rights, and other applicable legislation, any copying, total or partial, of this document, where this is legally permitted, must contain or be accompanied by a notice to this effect.

pombalina.uc.pt
digitalis.uc.pt

BÉNÉDICTE HOUART

HELDER GOMES CANCELA

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

BÉNÉDICTE HOUART

Nasceu em 1968, na Bélgica. Filha de pai belga e mãe portuguesa, teve o francês como língua materna. Aos seis anos mudou-se com a família para Portugal. Rapidamente se apropriou do português. Estudou filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, primeiro numa licenciatura, depois num mestrado. Desenvolveu trabalho como atriz e performer em Coimbra, tendo composto, para o Teatro do Morcego, a peça "*Cavaremos até morrer*", encenada em 1998.

Entre 1997 e 2005, trabalhou como docente do curso de filosofia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em estética. Embora a escrita a acompanhe desde a adolescência, é já depois dos trinta anos que se propõe publicar. O seu primeiro livro, em 2005, será já o de uma autora adulta. Em 2006, uma queda da varanda do seu apartamento no Porto, um quarto andar, condu-la a prolongados e sucessivos internamentos hospitalares. Se a morte já era uma referência dos seus textos, a proximidade da morte, a sua e a dos outros, marcará de forma permanente a sua escrita. Atualmente, dedica-se à escrita, à música e à tradução.

(Página deixada propositadamente em branco.)

BÉNÉDICTE HOUART

HELDER GOMES CANCELA

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-MAIL: imprensa@uc.pt

URL: www.uc.pt/imprensa_uc

VENDAS ONLINE: http://livrariadaimprensa.uc.pt

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-1257-7

ISBN DIGITAL

978-989-26-1258-4

DOI

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1258-4

DEPÓSITO LEGAL

417069/16

© Dezembro 2016. Imprensa da Universidade de Coimbra

BÉNÉDICTE HOUART

HELDER GOMES CANCELA

(Página deixada propositadamente em branco.)

SUMÁRIO

Um palco de papel 9
I) Periferia e contexto 11
II) O espaço cénico.....19
III) As personagens 29
IV) O riso e as lágrimas.....39
V) Dramaturgia.....49
Poemas 57

Um palco de papel

I | PERIFERIA E CONTEXTO

Para o autor, poucas vezes se cumprem as expetativas que acompanham a publicação do primeiro livro. Por reduzidas que tais expetativas fossem, ou por muito significativa que seja a receção do público e da crítica, há algo de inevitavelmente deceptivo. Enquanto ponto de chegada de um processo que, para os autores empenhados, se iniciou muitos anos antes, a edição constitui parte imprescindível da efetivação da escrita como coisa pública. Aquilo que ganhou forma como experiência privada expõe-se sob o olhar realizador dos outros. É aqui que se funda o desengano: embora imprescindível, esse olhar raramente é, de facto, realizador: constata, comprova, mas as mais das vezes ignora. Deturpa, deforma, vicia. Tal viciamento é constitutivo.

Quando, em 2005, Bénédicte Houart publica o seu primeiro livro, *Reconhecimento*[1], numa pareceria das editoras Angelus Novus e Cotovia, tinha atrás de si vários anos em que esta obra havia sido recusada ou ignorada por várias editoras. É uma história comum, que dirá mais do contexto editorial da literatura em Portugal do que das qualidades

1 Excepto quando nomeadas por extenso, as publicações da autora serão identificadas pelas seguintes abreviaturas: (R) *Reconhecimento*; (V:V) *vida: variações*; (Al) *aluimentos*; (V:V II) *vida: variações II*; (HD) *Há Dias*.

do objeto proposto. Antes, em 2003, haviam surgido alguns textos na revista Inimigo Rumor, que viria a acolher a publicação do livro. Nos anos seguintes, a autora publicará, espaçados, mais quatro volumes na Cotovia, uma editora de referência na publicação de poesia em Portugal, e um outro na &etc, histórica editora alternativa, com um catálogo rigoroso e sem cedências e um volume na do lado esquerdo. Pelo meio, no plano biográfico, um acidente, uma vida convulsa, uma dedicação cada vez mais exclusiva à criação artística. A ameaça ou a consciência da morte fazem-se literatura com a mesma intensidade com que a literatura não se faz vida.

Reconhecimento, exceptuando uma recensão devida ao olhar atento de Torcato Sepúlveda, foi recebido com o silêncio da desatenção. O segundo livro, entregue diretamente aos cuidados de André Jorge, editor da Cotovia (sintomaticamente, uma das editoras que haviam recusado o primeiro), marca a entrada da autora no espaço rarefeito dos autores assinalados pela crítica e pela imprensa. O entusiasmo de algumas recensões não esconde a perplexidade, se não mesmo o embaraço, do confronto com um objeto incómodo que parece escapar a uma imediata sistematização: o olhar pouco feminino (apesar de intensamente sexuado), a atenção ao quotidiano e ao imediato (apesar de se subtrair o esteticismo prosaico dos *poetas sem qualidades*), a simplicidade de recursos (apesar da intensidade dos efeitos), a ameaça do kitsch e da banalização da linguagem (apesar da aposta na corrosão do gosto e das normas linguísticas como estratégia de escrita); tudo isto transforma a poesia de Bénédicte Houart numa experiência capaz de suscitar tanto surpresa e fascínio como desconforto. É notada a estranheza das construções frásicas, o uso voluntariamente

inábil das convenções poéticas, a subversão linguística de quem, de forma consciente, tropeça nas próprias palavras, a impertinência de quem se apropria de uma língua que, embora sua por uso e direito, não deixaria de ser apreendida a partir de um exterior constituído por uma outra língua materna, o francês.

Na receção aos livros seguintes deteta-se uma progressiva incorporação da especificidade criativa da autora. A constatação da estranheza dá lugar a uma tentativa de compreensão do universo simbólico implicado, a par com a gradual afirmação da centralidade da sua escrita no quadro da poesia portuguesa contemporânea. Aquilo que num primeiro momento se revelava de difícil enquadramento nos parâmetros críticos vai, livro após livro, contribuindo para construir o seu próprio contexto de receção. A transformação do estranho e do inapreensível num objeto credível e assimilável corresponde, em parte, ao reconhecimento da força e da especificidade do projeto, mas implica também uma tentativa de recondução da subversão à norma, da ameaça ao dominável. Ao mesmo tempo que se procura responder pela especificidade da escrita, procurar-se-á reenquadrá-la nos quadros do antecipável e do reconhecível.

Tal transformação do contexto de receção é particularmente identificável nas três recensões da responsabilidade de António Carlos Cortez que surgem no Jornal de Letras. As reticências, porventura justas, se não mesmo de rara penetração, com que *vida: variações* é recebido darão lugar a um tom aclamatório nas recensões aos dois livros seguintes. A propósito de *Aluimentos*, António Carlos Cortez já pôs de lado as reservas, e afirma Bénédicte Houart como

«*um dos mais ousados poetas da sua geração*», ou «*dos mais importantes e seguros valores*». Acerca do mesmo livro, Osvaldo Manuel Silvestre (que, enquanto coeditor da revista *Inimigo Rumor*, havia acolhido e publicado os primeiros poemas da autora e que, enquanto editor da Angelus Novus, havia copublicado *Reconhecimento*, e tinha portanto um consolidado contacto com o seu projeto criativo) afirmará Bénédicte Houart como «*uma autora central no nosso panorama poético*». Não há aqui lugar para o discurso da perplexidade. Em vez da preocupação com a identificação do objeto, encontramos a tentativa de compreensão interior da escrita, do mundo e dos processos neles operantes. Já não se trata de tentar saber o que é, mas como, porquê e com que consequências.

A aceitarmos a centralidade da autora no espaço da poesia portuguesa da última década (um espaço que incorporou a explosão da internet, que conheceu a proliferação de autores e de projetos, a disseminação de publicações por pequenas editoras dedicadas, configurando uma assumida opção pelas margens de um desertificado sistema editorial e livreiro), importa determinar qual é, segundo o olhar da crítica, o seu lugar: quais as marcas autorais que o definem, qual a identidade que se projeta. Uma dimensão imediata, partilhada por quase todas as análises, é a constatação da identidade de género da autora. No número de poetas revelados desde o princípio do século XXI, é de tal modo notório o número reduzido de mulheres com trabalho relevante que é quase legítimo interrogar se o destaque concedido a uma autora como Bénédicte Houart não relevará da ordem de uma voluntária ou involuntária discriminação positiva. Acreditamos que não será o caso.

Apesar de constituir um dado (a autora assume-se na sua obra como mulher), a escrita de Bénédicte Houart está longe de se esgotar num produto de género, e essa não constituirá sequer a sua característica mais importante.

Embora nem sempre coincidentes, é possível identificar três vetores predominantes na receção crítica do trabalho de Bénédicte Houart: a) A dimensão irónica e satírica (Torcato Sepúlveda, António Carlos Cortez); b) o descentramento do olhar poético no feminino (António Brás, Isabel Lucas); c) a desconstrução do poético e do literário pela apropriação criativa da linguagem do quotidiano (António Guerreiro, Maria da Conceição Caleiro, Osvaldo Manuel Silvestre, Helder Gomes Cancela). Transversal e englobante, surge a perceção da manifestação ambígua (se não paradoxal) de uma subjetividade que se produz no processo de se diferir em outros sujeitos, corporizando um todo dificilmente compatível com aquilo que, mesmo ao nível do espaço expandido da poesia, se pode entender como um sujeito congruente. Esta ameaça de incongruência estender-se-á aos registos linguísticos e à penetração semântica dos próprios textos. O voluntarismo relativamente à própria ideia de poesia (que não é incompatível com o distanciamento crítico) funda a crença de um *para além* de natureza semântica que suporta e dá consistência aos seus melhores textos. Mas aquilo que, irredutível a qualquer desejo de normalização ou de anestesiamento simbólico, persiste na escrita de Bénédicte Houart é a ameaça de que a poesia se reduza a si mesma, de que a pele consista apenas na pele, de que o coloquial não esconda nenhuma profundidade a ser revelada pela hermenêutica do texto. Tudo isto perante a perceção de uma desconfiança prévia e inultrapassável que instala a

dúvida no coração da língua, contaminando o irónico pelo trágico, o trágico pelo derrisório.

Se qualquer processo criativo é o resultado de uma interação de contornos imprecisos entre as potencialidades da língua materializadas em heranças e realizações e a sua apropriação subjetiva pelo autor, ele é igualmente função dos instrumentos conceptuais que nele operam. A individualidade criativa de um autor será função da sua resposta específica a um conjunto de lugares da língua e do mundo que são latamente comuns a outros autores do seu contexto histórico e cultural. Se perspetivados à distância, a maior parte dos autores de um dado período possuirá mais em comum do que aquilo que, normalmente sobrevalorizado pela proximidade, os diferencia. A especificidade produz-se na capacidade de um criador se apropriar do espaço partilhado da língua, dos valores e dos operadores conceptuais de um dado contexto, para os manipular de modo a produzir um uso autónomo e diferenciado. No plano intra e intersubjetivo da relação do autor consigo mesmo, com os outros autores e com os potenciais recetores, parte deste contexto de produção é inevitavelmente condicionado pelo contexto de receção. Se qualquer obra influencia e, com maior ou menor sucesso, condiciona o seu contexto de receção, também é certo que a produção da obra não é alheia às expectativas potenciais desse contexto. Algumas das expectativas do autor serão, aliás, uma decorrência daquele, dado que o próprio autor é parte do espaço de receção. Emerge, pois, como decisiva a figura do leitor. Diante de um semelhante projeto criativo, não se perguntará apenas porquê, ou para quê, mas para quem. Para quem é que Bénédicte Houart escreve? A única resposta genuína,

tão errada quanto, em cada autor, inevitável, talvez seja: para ninguém. Tomemo-la como válida na sua consciente contradição: ninguém escreve para ninguém. Mas, a ser assim, quem é este duplo ninguém? Que figuras assume, que lugares demarca, que possibilidades abre?

II | O ESPAÇO CÉNICO

No romance *A Embriaguez da Metamorfose*, Stefan Zweig narra-nos a história de Christine, pobre funcionária dos correios austríacos, com a juventude marcada pela austeridade da Grande Guerra, que subitamente e fruto de remotas ligações familiares se vê transportada da mediocridade do seu quotidiano para o brilho da alta sociedade de um *Palace Hotel* suíço. A breve prazo, o fulgor da ascensão revelará não ser mais do que a preparação para a intensidade da queda. À ficção da transfiguração seguir-se-á, amarga até ao insuportável, o desengano da regressão. Esta ilusão de metamorfose é análoga, se não a mesma, à que experimenta o ator em palco: o fascínio transitório de acreditar ser outro, o assombro de se transformar diante do olhar multiplicador do público, numa promessa de realização tão reiterada quanto assente no seu próprio desmentido. Se a ascensão pode parecer fútil e vã, a queda é sempre dura e irreversível.

Esta será também a natureza profunda de toda a arte: a promessa de transfiguração ou de multiplicação da identidade, a promessa de um possível que age através do contínuo diferimento da sua efetivação. E esta é, de um modo particular, a natureza da escrita. Palavra após palavra, um repetido processo de atração e de rejeição, de ascensão e de queda em momentos simultâneos

e implicados. Tal supõe, por parte de quem escreve e de quem lê, a entrega em cada momento com a consciência da implícita traição e do inevitável desfasamento: entrega à língua e às palavras com a consciência de que as suas promessas nunca são suscetíveis de serem cumpridas. E nem o confronto entre a língua e a realidade nos dará a ver existência como ela é. No confronto como na pacificação, o resultado é sempre uma construção que ameaça soçobrar sob os seus próprios alicerces, uma construção dimensionada ao mesmo tempo pelo peso da promessa e pela profundidade do incumprimento.

A escrita de Bénédicte Houart é uma consistente materialização desta relação ambígua entre a linguagem e ela mesma, a consciência corporizada nas palavras de que as promessas da língua não são suscetíveis de serem cumpridas. E, se o não são, a alternativa residirá, paradoxal, em conjurá-las como se nelas continuasse a confiar: confiando o suficiente para as repetir, desconfiando o suficiente para as subverter. Os dois movimentos, só em aparência contraditórios, cunham a matriz desta escrita. O distanciamento irónico e o ceticismo face às palavras e ao mundo são talvez o reverso de uma confiança que só se realiza na própria dúvida: «*as palavras fazem muitos estragos / partem coisas, quero dizer / se não as vemos despedaçadas / é defeito nosso, não delas* (…)» (V:V, 53). Os danos potenciais das palavras serão função da nossa aptidão para as apreender, da nossa atenção, ou seja, da nossa capacidade para no mesmo passo acreditar e duvidar, usar e rejeitar. Desejá-las o suficiente para as poder rejeitar, rejeitá-las o necessário para manter o desejo, será esse o regime cénico da sua atualização: «*as palavras são ossos duros de roer / que o diga o meu cão /*

o qual claramente prefere / ossos de porco ou de borrego (…)» (A, 69). Esta encenação da dúvida ou da confiança faz deslocar a construção do texto para o plano da simulação. Exige que se reafirme a crença naquilo que, precisamente, só na suspeita se realiza.

Ninguém como o ator conhece a fragilidade do cenário, as sombras dos bastidores, as feridas ou as alegrias que se despem e vestem nos camarins. Ninguém como ele confia na personagem na proporção direta em que duvida dela. Esta duplicidade é central na poesia de Bénédicte Houart. Não encontraremos, ao longo dos seus livros publicados, um momento de puro lirismo, de puro cinismo, de pura mágoa, raiva ou afeto. Os sentimentos e as relações serão submetidos a um olhar fascinado e participante, ao mesmo tempo que repugnado e distanciado. Como ponto de partida da sua escrita está a consciência de que a realidade não é o que ela é, nem sequer como poderia ou deveria ser, mas uma construção representacional. Uma construção fundada na não coincidência entre a coisa e ela mesma, entre o mundo e as palavras que o representam (ou que o sobre-representam, dado que o ponto de partida é já representacional), num jogo de permanente remissão para um outro que o questiona. Toda a experiência se revela uma construção fundada na não coincidência interior à própria coisa, no limite, uma não coincidência entre o sujeito e ele mesmo.

Mais do que uma deficiência de qualquer modelo de representação (uma deficiência suscetível de ser ultrapassada através da correção e da adequação dos processos de representação, através da identificação da linguagem mais correta ou mais eficaz, ou através do ajuste da perspetiva),

é uma deficiência interior à própria realidade: «*o meu cão parece um coelho / eu pareço uma pessoa / por vezes, raras, as coisas parecem ser o que são (…)*» (A, 44). O desfasamento fundador entre o sujeito e a representação que ele constrói como identidade transforma-o num ator e transforma a sua interação com o mundo numa construção cénica no interior da qual, conscientemente ou não, desempenha um papel. Este papel é função das figuras autorizadas pelo espaço em que se produz, mas é igualmente função da sua capacidade de modelar o contexto para que sejam aceites como válidos e significantes os movimentos produzidos.

Na poesia de Bénédicte Houart, o espaço cénico é, desde logo, o da própria ideia de literatura, o da relação de confiança e de distanciamento face a uma tradição tão presente quanto obliterada, face a todos os outros utentes da língua e das representações: escritores (conhecidos e desconhecidos); leitores (efetivos, potenciais, ou interditos pela distância e a ação do esquecimento). Se estes leitores potenciais não se materializam senão na ausência do autor, os primeiros são por vezes invocados. De forma explícita ou implícita é possível identificar referências: a poesia homérica, Carlos Drummond de Andrade, Pessoa e heterónimos, Sofia de Mello Breyner, Florbela Espanca, Sylvia Plath, Emily Dickinson, etc. Embora a referências a estes autores configurem uma marcação dos lugares literários no interior dos quais a autora se move, eles não autorizam uma identificação simples desses nomes com uma efetiva influência temática ou estilística. São estes nomes, por vezes poderiam ser outros, mais fruto das circunstâncias de escrita do que de qualquer deliberada construção de um universo de filiações.

O espaço cénico objetiva-se em seguida na página do livro. Tal espaço é, apesar da sua aparente neutralidade, o de uma violenta exposição. Se entrar em palco significa sempre expor-se à agressão do olhar alheio, tal é uma agressão realizadora que não será muito distinta da transposição para a página impressa daquilo que nasceu como correlato da experiência privada do autor. Assumindo a página pública como a boca de cena no interior da qual o autor se dá a ver, o texto adquirirá uma dimensão especular onde aquilo que se mostra a terceiros é ao mesmo tempo revelado àquele que se expõe. E é revelado não como território de identificação, mas como espaço simultâneo de construção e de perda: aquilo que se produz esvai-se no processo da sua realização como coisa pública. Neste sentido, talvez toda a escrita constitua um procedimento tão metódico quanto caótico de modelação do ecrã ou da boca de cena capaz de produzir o sujeito e o mundo como experiência: «*um espelho de corpo inteiro / estilhaçando-o até dele / restarem recordações / do que nunca se perdeu / se tampouco foi achado*» (V:V II, 33). A ser uma boca de cena, o texto não reconstrói, fragmenta, não reforça, questiona, não restitui, subtrai e subverte. Mas, subvertida ou não, a identidade do ator constrói-se, de facto, no processo de exposição. Assumir o palco como o seu espaço de ação significa aceitar a natureza condicionada de cada gesto, aceitar que o sentido último da sua ação só será aferível na sua relação com os espectadores. Trata-se, então, de pré-condicionar através das palavras as suas experiências potenciais, dar-se a ver o suficiente para garantir a atenção, retrair-se o necessário para manter a distância: uma é condição da outra.

A possibilidade de penetrar e participar da intimidade dos atores (ou antes, a autorização para o fazer) será parte importante da força do teatro ou do cinema. O mesmo voyeurismo será observável na literatura e na poesia em particular. Deliberadamente, o ator oferece-se a si mesmo como espaço de experiência: objeto de desejo ou de repulsa, de aversão ou de compaixão. Em Bénédicte Houart, encontramos uma consciência clara da natureza desta exposição. Desde logo, a utilização frequente do discurso na primeira pessoa (coincida ou não esse *eu* com a identidade da própria autora, e frequentemente não coincide) permite focar a atenção do leitor na intimidade de um sujeito que se oferece ao olhar enquanto se diz. A sugestão de intimidade que assim se produz é, naturalmente, construída, mas garante um vínculo simbólico entre o autor e o leitor que faz deste parte do processo de efetivação cénica do próprio autor. Tal é possível inclusive quando aquilo que se oferece como experiência se afirma no mesmo passo como inapropriável: «*sou tão obviamente rapariga que / até irrita ser tanto alguma coisa / que se torna rigorosamente impenetrável*» (R, 79). A contradição do enunciado (de facto, a característica determinante da rapariga enquanto fêmea é a sua penetrabilidade) permite colocar a relação no quadro do que é literalmente negado. As simultâneas doação e retracção transformam a promessa e a cumplicidade em rejeição e perplexidade.

Para que possa ser identificado (conhecido ou reconhecido) pelos espectadores, o actor tem de fornecer os elementos necessários à sua caracterização. Mas para que o espectador possa recriar a personagem como espaço da sua própria experiência íntima, tais elementos têm de ser

subtraídos no mesmo processo: a intimidade que se expõe é ampliada e ameaçada pela distância que a cria. O conhecimento (ou o reconhecimento) exige a manutenção da distância ao mesmo tempo que implica a possibilidade da sua anulação: «*leve-me consigo como se eu fosse / uma mulher da rua murmurando / hoje é de graça (…) leva-me contigo / não ficará satisfeito, garanto-lhe (…)*» (V:V, 84). Aquilo que se oferece como espaço do desejo é no mesmo movimento aquilo que a si mesmo se diz como deceptivo. A simples natureza da atenção e da atração implica o processo de os diferir. Mesmo a afirmação recorrente da satisfação sexual surge num quadro que parece excluir dela aquele (o leitor, o espectador) para quem se produz como proposta de experiência: «*vê como o vento te levanta a alma / enquanto puxas para baixo a saia como quem / espera que mais forte vento te console / as coxas que estremecem já embora / apenas o vulto do vento se vislumbre / debaixo da tua saia e por dentro*» (R, 34). O espaço vazio, que é sugestão da posse e marca da sua impossibilidade, permanecerá vazio, tal como só na sua constitutiva indeterminação o palco é apropriável por cada cena.

Esta dimensão teatralizada da sexualidade demarca aquela que será o plano por excelência da configuração cénica desta poesia: o corpo. Em diferentes configurações, explicitamente enunciado ou assumido como um implícito da enunciação, o corpo identifica o espaço por excelência de realização do sujeito. Encontramos distintas formas de materialização desta corporeidade: o corpo próprio — «*a pedicure disse-me que / os meus pés eram bonitos* (…)» (A, 51); o corpo alheio — «as *raparigas do latino / trazem sempre um bebé / debaixo do braço* (…)» (V:V, 89); o

corpo feminino — «*tenho um mamilo sempre erecto e / outro sempre murcho* (…)» (V:V, 78); o corpo masculino — «*celebrava-se o corpo de cristo / eu rezei pois está claro / ah ele era bom se era* (…)» (V:V II, 52); o corpo satisfeito — «*na flor do mondego / fiquei sem voz / de tanto gemer* (…)» (V:V, 98), o corpo agredido — «*liga-me à sua maneira, diz do marido / uma mulher cheia de nódoas negras* (…)» (A, 25). Estas e outras figuras da corporeidade transportam as relações de exposição e de receção para a esfera do simulacro de uma materialidade que se configura como o único verdadeiro espaço de experiência. O corpo, que em si mesmo nunca constitui problema ou solução, é sempre parte da resposta na medida em que é o espaço da dúvida. Estamos diante de um processo de deslocamento da interrogação, construindo o problema num âmbito em que, conscientemente, ele não pode ser resolvido: procurar no corpo aquilo que a palavra talvez pudesse oferecer, ou procurar nas palavras aquilo que talvez o corpo pudesse proporcionar, é manter a questão num plano inultrapassavelmente aporético.

Embora espacialmente determinante, este corpo, tal como a generalidade das outras projeções cénicas, não se encontra descontextualizado. Seja na intimidade da cama, na mesa do café, ou na rua, o corpo tende a ser um corpo em contexto, imerso num espaço cénico que o redimensiona e lhe confere sentido: a possibilidade de realizar no espaço público aquilo que seria admissível no espaço privado, ou de apresentar como público (ou seja, apresentar ao público) aquilo que acontece no espaço privado, é uma das estratégias de subversão própria da teatralidade da escrita. Tal estratégia permite, num movimento convergente,

acentuar a artificialidade da encenação e assumir uma quase hiper-realista colagem ao quotidiano. É neste território, teatral mas verídico, que o sujeito/personagem se constrói a si mesmo com uma nitidez que se produz através de uma deliberada sedimentação de ambiguidades.

Nas suas distintas manifestações cénicas, o corpo materializa-se num contexto espacial que assume a natureza de um não cenário, mas que marca de forma determinante os acontecimentos nele produzidos. Se a maior parte dos poemas é, estritamente falando a-espaciais (dado que não implica a definição explícita de um correlato tridimensionalidade), aqueles que são explicitamente indicados funcionam como marcadores cenográficos para os restantes textos. Encontraremos ambientes domésticos, ruas secundárias, cafés de bairro, jardins equívocos, hospitais. Lugares voluntariamente pobres e des-sublimados que colam aos atores e aos desenvolvimentos dramáticos uma indelével película de desencanto.

III | AS PERSONAGENS

Em arte, a identidade de um autor não é uma descoberta, é uma produção. Não é algo que através do trabalho o autor tenha de encontrar em si e revelar aos outros, fazendo da obra um lugar de expressão de uma identidade ou de um estado pré-existente, mas uma projeção representacional que se desenvolve nas e através das linguagens, uma representação que se produz no processo de se construir como coisa comum. Neste processo, o investimento afetivo e intelectual através do qual o autor propõe aos leitores um conjunto de experiências representacionais é duplicado e reforçado pelo reenvio referencial para si próprio (como autor e como leitor) dessas experiências. Aquilo que se propõe ao outro nunca coincide, por isso, com qualquer experiência prévia do autor. Quaisquer que sejam as vivências que potenciam e condicionam a escrita, a sua realização enquanto experiência partilhável opera pela sua constituição como coisa representacional. O antes de um texto é tão pouco acessível aos leitores quanto qualquer possível que não tenha sido atualizado na língua. A existir, a identidade do autor será coextensiva àquilo que foi atualizado na língua: prolongar-se-á ou restringir-se-á em função das possibilidades abertas ou fechadas.

Por isso, a identidade se transforma ela própria numa construção representacional, o sujeito devém

inevitavelmente uma personagem. Esta produção de correlatos representacionais de algo que pode ou não ter existência é um dos traços mais marcantes da poesia de Bénédicte Houart. Embora não seja estritamente identificável com um projeto de autorrepresentação, a produção de personagens também não é incompatível com ele. O lugar do autor é aqui análogo ao do ator, num processo que assenta na ideia de diferimento: apontar para mim, autor ou ator, significará sempre apontar para outro, do mesmo modo que apontar para os outros significará (enquanto figura do desejo, da ameaça, do interdito ou da perplexidade) apontar para mim, expor os meus limites e as minhas possibilidades.

Tal construção diferida da identidade exigirá ela própria a existência do outro como condição de realização do eu: o outro, (a personagem, mas também o leitor, o espectador) não será aqui o lugar passivo de apreensão de um dado, mas o espaço de realização de uma possibilidade: é ele que a atualiza, é ele que a realiza, extraindo-a do plano estritamente representacional. Neste processo, autor e leitores, atores e espectadores, assumem no mesmo plano a ficção da sua mútua independência: o autor ficciona que não quer saber dos leitores, face aos quais é distinto e autónomo — quando, de facto, não tem outro destinatário. O leitor ficciona que se interessa pelo autor ou pelos atores — quando de facto não se interessa a não ser por si mesmo, tomando o texto ou o ator como espaço de construção da sua própria identidade.

Esta relação é transversal a todas as práticas criativas, mas assume particular pertinência nos casos em que a obra (texto, imagem, som, representação, etc.) simula colocar-se no plano da intimidade do autor ou do ator. Nas situações

em que estes se expõem, a assunção da primeira pessoa do singular potencia a simulação da intimidade. Se, no ator, a proximidade é dada de forma implícita pela sua presença em placo ou no ecrã, na escrita o eu que se enuncia como eu será o garante da autenticidade do discurso. É aqui que, em Bénédicte Houart, se instala o paradoxo do diferimento: embora coexistindo a primeira com a terceira pessoas do singular, qualquer uma delas surge como reversível e convertível à outra. A intimidade produzir-se-á tanto pela auto-enunciação (e mesmo esta encenada, voluntariamente equívoca) quanto pela mediação das figurações que vai assumindo. A identidade corporiza-se e multiplica-se em distintas *personas*: a velha, o velho, a criança, a prostituta, Penélope, o rapaz, o cão, ou seja, através de quantos objetivamente não coincidem com quem lhes dá voz.

A força expressiva desta não coincidência é por vezes potenciada pelo uso da primeira pessoa do singular em textos nos quais é evidente que a voz que enuncia não corresponde imediatamente à da autora: «*de dia faço de velha / de noite faço das minhas / arredondo os dias / arregaço as saias / compareço ao baile / ponho os tacões altos / danço até estoirar (…)* » (V: V, 71). A clara divergência entre o eu que se declara na primeira pessoa do singular e a identidade factual de quem escreve instala a dúvida quanto a qualquer outro enunciado na primeira pessoa. A existir uma revelação da identidade, ela é diferida e corporizada por uma multiplicidade de figuras. Este processo de construção diferida do eu implica compreender a literatura como espaço de produção da identidade do autor: o eu não consiste naquilo que se é ou se tem, mas naquilo que se antevê como possibilidade ou como ameaça, naquilo

que se perdeu (mesmo que só tenha existido enquanto construção simbólica), naquilo que não chegou a realizar-se (e que se realiza agora enquanto palavra).

Se a afirmação da identidade não supõe um antes no qual se determine, a sua perda também não suporá a prévia aquisição do objeto de posse. A relação é invertida, é a possibilidade de subtração que realiza o objeto de posse, é o abismo da perda que dimensiona o possível da posse ou da personalidade: «*pois é muito pior perder / aquilo que se não tem / do que aquilo que, julgado possuído, / perdê-lo não se podia (…)*» (V: V, 47). A mútua implicação entre a perda e a posse define o modelo da relação entre a identidade e a alteridade, entre a estabilidade e a transformação: «*dizes que as pessoas não mudam / que são o que são / eu digo que são como são e / estão sempre a mudar*» (V:V II, 57). Encontramos aqui uma clara similitude entre os procedimentos representacionais do autor e os do ator. A ideia de mudança não surge como o oposto da identidade: a mudança inscreve-se na identidade como a máscara é sempre coextensiva ao rosto que oculta. A natureza do ator reside na construção da *persona* através da proliferação da diferença: qualquer personagem é o rosto do outro e um persistente autorretrato, aquele através do qual ator e autor constroem isso a que talvez possamos designar por personalidade — a estrita consciência de pertencer a outro.

Por isso, na poesia de Bénédicte Houart, as personagens que se sucedem, repetidas, são e não são o rosto da voz que lhes dá voz. Se frequentemente é verificável a remissão explícita para lugares identificáveis ou sujeitos nomeados, correspondam ou não a pessoas existentes, os lugares e as figuras são na transposição para o texto personificados,

autonomizando-se do espaço que os suscitou: «*o elefante apodrece / no exterior do café portugal / ninguém lhe põe moedas / ninguém empoleirado / aos solavancos, ninguém (…)*» (V:V, 63). Embora, reportando-nos a uma qualquer vivência da autora, talvez fosse possível identificar o contexto espacial que suporta a génese de um poema como este, ele adquire uma dimensão alegórica que largamente ultrapassa tal condicionalismo, tornando-o de todo acessório.

É comummente aceite que os atores representam e que a representação constitui o plano em que se define a sua relação com as personagens. Podemos igualmente, nesta aceção, assumir a representação como o plano privilegiado da relação entre o autor e os seus textos. Mais aparentemente imediata, ou explicitamente mediada por outras representações, aquilo que o autor propõe como experiência do texto é sempre menos a sua presença do que a sua representação: toda a apresentação age através do desfasamento com o seu objeto. Mesmo a mais nítida sinceridade, o despir-se no texto diante do olhar alheio, não será senão um artifício, tão retórico e cenográfico quanto efetivo e autêntico: «*amoleceram-me o palato / as suas palavras, rapariga / ainda ontem meti valium álcool haldol e / mais o raio que o parta, mas nada me / pôs assim em ponto de rebuçado*» (V:V II, 63). A mais absoluta sinceridade coincidirá com o artifício através do qual o autor constrói a máscara que o pode proteger ou prolongar, com a mesma relação de pertença e de rejeição com que uma prótese pode prolongar e substituir o membro ou o sujeito que a suporta. Se a personagem é sempre uma prótese da identidade do autor ou do ator, a sua multiplicação significará uma disseminação irredutível a qualquer uniformidade.

Mais do que por projeções do eu, tomemos tais personagens como próteses de uma identidade que verdadeiramente não conheceu um estado prévio: a prótese não vem substituir um membro ou um estado que se perdeu, vem realizá-lo, ao mesmo tempo que dilata a falha sobre a qual se instala. As personagens que vão desfilando são sujeitos singulares dotados de espessura psicológica e, ao mesmo tempo, personagens tipo: a prostituta, uma prostituta, todas as prostitutas; o homem, um homem, todos os homens; a velha, uma velha, todas as velhas; o cão, um cão, todos os cães. Tal é possível porque a generalização não apaga os traços individuais: «*a puta foi ao cinema / onde chorou desalmadamente / descobrindo que não perdera / aquilo que nunca achara*» (Al, 45). Ainda que apenas algumas das personagens sejam nomeadas (como é o caso de Penélope, Maria Prata, ou Emília Mouca) todas trazem o nome colado ao corpo: carne, desejo, medo, morte, solidão — é esse o seu nome.

O olhar identitário projetado nas personagens que atravessam os textos define um movimento de simultâneos projeção e recuo: a identificação de um objeto de desejo ou de repulsa marca a constituição desse desejo ou dessa repulsa como espaço de potenciação recíprocos. Aquilo que se recusa é coextensivo àquilo que se rejeita, aquilo que marca a margem coincidirá com aquilo que define a norma. Um claro exemplo desta relação é o modo como a figura da prostituta funciona enquanto marcador de uma figura do feminino que se realiza nas margens da feminilidade, e simultaneamente como a efetiva realização dessa feminilidade: «*mulheres da má vida mostrando / às outras quanto a vida tem / poucas qualidades senão mesmo /*

nenhumas» (R, 78). Uma mesma suspeita e uma mesma crença cobrem e modelam a relação com o mundo e com os outros. Não se chega verdadeiramente a duvidar, dado que não existe a confiança suficiente na dúvida para fazer dela um instrumento heurístico. Não chega verdadeiramente a acreditar, dado que a existência da própria relação supõe o questionamento prévio do objeto de crença.

Talvez a mais expressiva materialização da ambivalência desta relação com a identidade seja o modo como a figura do cão funciona enquanto personificação de uma humanidade transfigurada: «*há colares que são coleiras / há mulheres que são cadelas / certos homens, cães raivosos* (...)» (V:V, 61). Ao longo dos diferentes livros, o cão é uma personagem por direito próprio e é também um símile, alegórico ou metafórico, capaz de corporizar a ideia de humanidade de um modo mais eficaz do que os próprios seres humanos: «*aquela cadela / já tem dono / e o dono sou eu / e a cadela é minha / mulher*» (R, 39). Numa aceção estrita, o cão é uma não personagem: não é *persona*, enquanto não tem consciência reflexiva de si próprio e do mundo. Mas, numa aceção mais lata, ele é-o, porquanto corporiza uma individualidade que, na raiva e na resistência, no orgulho e na baixeza, cobre de forma exemplar a natureza profunda do sujeito humano. O símil realiza-se, diferindo-se naquilo que representa.

Uma idêntica análise seria possível para as diferentes figuras (uma quase galeria de deserdados) que vão atravessando os textos da autora. A proliferação opera uma permanente transferência do sujeito, segundo um processo onde, como prótese, cada personagem coincide e não coincide consigo mesma, extraída de uma comunidade na qual se

dissolve e na qual não é verdadeiramente integrável. Esta permanente transferência do sujeito abre, no interior da congruência estilística e semântica dos textos, a ameaça de que a soma acumulada destas próteses seja incapaz de se configurar como entidade orgânica, a ameaça de que o acontecimento se dissolva no episódio e o sujeito na circunstância. Mas, e é este um dos sucessos da escrita de Bénédicte Houart, a proliferação organiza-se por uma estratégia de encadeada mas diferida repetição. É a própria multiplicação que potencia a unidade, na articulação organizada de elementos aparentemente incompatíveis. A proliferação mantém a incompatibilidade, na mesma medida em que a prótese nunca é corpo, mas afirma a mútua implicação dos dois termos: sob o olhar do outro, (o leitor, o espectador), o corpo incorpora a prótese, prolonga-se e realiza-se nela: «*cada vez condigo mais / comigo própria / suspirava ela (...) um hetero-retrato sem traço de dor alguma /a não ser um olho triste / o outro impertinente e // a alma semicerrada / ciciando sem parar*» (V: V II, 41). O heterorretrato substitui com vantagens a autorreferência e o autorretrato, na mesma medida em que a prótese (ou o instrumento, enquanto prolongamento técnico e representacional do corpo e do pensamento humanos) pode conferir um acréscimo de acuidade percetiva ou de eficácia. Mas este é também um mecanismo de duplicação da identidade que age, de facto, através do desdobramento: «é por isso que à noite */ espreito para / a janela dos comboios / e cumprimento-me timidamente.*» (R, 43). A autorrepresentação não é lugar de reforço de uma identidade, mas de questionamento e de diferimento. O sujeito projeta-se representacionalmente mas não esbate a ameaça de que,

não tendo estado antes como fundamento da enunciação, possa nunca vir a estar depois.

Será neste âmbito que se situa a remissão para elementos distintamente autobiográficos da autora. Dispersos pelos diferentes livros, encontram-se espaços e fragmentos do quotidiano (lugares, como o café Latino, a rua da Torrinha, no Porto, a Praça da República ou os Olivais, em Coimbra, os comboios da linha do norte, etc.) que num mesmo plano coincidem e não coincidem consigo próprios: são exatamente estes, correlato de experiências comuns, reais ou ficcionadas, no interior das quais é possível fazer corresponder espaço e tempo para formar acontecimento, mas adquirem uma projeção que faz deles lugares exemplares. Ao mesmo tempo espécime e molde, singular e plural. Todos igualmente expostos à atenção do público, todos igualmente expostos ao olhar do grande autor, encenador, ator ou espectador — deus. Exista ou não exista: «*deus existe pouco / por vezes, muito / por vezes, nada // eu acredito nas frases que me devolve // mais desejo porém aquelas / que me denega*» (V:V II, 17). Todos (autor e ator, leitor e espetador) igualmente expostos à ironia e à ameaça da morte.

IV | O RISO E AS LÁGRIMAS

Uma leitura linear dos diferentes livros de Bénédicte Houart poderia acentuar a presença de constantes divergências, se não incongruências, estilísticas e temáticas que se materializam no salto entre registos e tonalidades, ou na quase aleatoriedade com que estados e conceitos antagónicos se sucedem e sobrepõem: a intimidade grave, a perplexidade e o desencanto dão lugar, na página seguinte ou no mesmo texto, à ironia, ao jogo de palavras derisório, ao trocadilho fácil ou à organização elementar. Embora tal divergência seja um dado, seria errado entendê-la como falha ou ausência de congruência poética. Ela será, antes, uma estratégia particularmente eficaz de produção de uma tensão que se desenvolve pela desconstrução dos elementos em conflito. Mais do que uma relação de opostos e de contradições, encontramos a permanente subversão de um registo pelo outro: a intimidade é atravessada e subvertida pela exposição, o desencanto inscreve-se na ironia, enquanto nesta se aprofunda a desilusão. Essa remissão, que faz com que cada registo penetre e constitua aquele que lhe seria alheio ou antagónico, não é distinta do processo de

disseminação que encontrámos na configuração da identidade. Cada um é, na contraposição, condição do outro.

Tal como a polaridade vida/morte, o binómio dor/riso não constitui verdadeiramente uma antinomia. Nenhum deles é uma realidade, mas um estado da perceção e da consciência: se cada um coincide com os termos em que é enunciado (a vida é aquilo que em cada atualização da palavra vida o leitor/espectador entender dela, o mesmo para a morte), nenhum se esgota na enunciação ou na antinomia. Exemplo desta relação é o modo como a ironia que atravessa de forma sustentada os diferentes livros de Bénédicte Houart se afigura sempre mais próxima da dor do que do riso. É uma ironia amarga, destinada a produzir a incerteza e a expor o risível da própria possibilidade da crença. Se não se trata, de facto, de um puro ceticismo é porque também nenhuma fé (no sujeito, na palavra, nas relações) é absoluta. A mesma desconfiança estende-se à eficácia ou valor da escrita enquanto instrumento de apropriação: «*as palavras irritam-me / ficam sempre aquém / se quando não, sou eu que / fico aquém do / além onde elas estão*» (V:V, 15). Se o discurso que constrói a dúvida e a dor questiona a sua própria eficácia, também ele ficará exposto ao desencanto e à ironia.

Fonte de riso é, desde logo, a não coincidência entre aquilo que se diz ou experiencia e aquilo que acontece — entre o sujeito e ele mesmo. Tanto quanto reação a uma natureza do referente, o risível é o resultado de um efeito de perspetiva. Correspondendo à comicidade do mundo ou dos sujeitos, agirá a deturpação consciente e inevitável que afeta o olhar e o discurso: «*sinto muito / da boca para fora / da boca para dentro / bocejo intensamente*»

(R, 25). A voluntária distorção da perspetiva que apreende o mundo é reversível sobre o discurso que o produz como representação. As palavras e os seus referentes, risíveis ou não, igualam-se numa mesma possibilidade de ironia ou de dor, de sentido ou de absurdo e insignificância.

A natureza do riso é ela própria questionada pela indeterminação do ato e objeto de riso. Rir, como escrever, é sempre sem porquê. Escrever ou rir sem porquê é expor-se à possibilidade de fazer de si mesmo objeto de riso: «*ela ria porque ouvia gargalhadas / ninguém mais as ouvia só ela / mas os outros riam de pressenti-la rindo e por isso / ela não sabia quem ria primeiro / se os outros se ela ou se quem / rindo nela ria dela e de quem ria com ela*» (R, 80). A impossibilidade de identificar a causa do ato (ou, pelo menos, de determinar um encadeamento causal capaz de fundar a sua consciência) coloca o próprio riso sob suspeita, transformando-o em inquietação. O não haver causa aproxima o riso de uma lógica do absurdo. Nenhuma causa permitirá racionalizar o riso ou encontrar a lucidez que possibilite neutralizar a ameaça de absurdo: «*Dias em que os espelhos permanecem embaciados e somos forçados a olhar para dentro de nós, onde ri alguém. De nós, talvez. Muito certamente, de nada*» (HD, 41). O rir de nada é aqui análogo a um rir para nada, ou a um rir para o nada. O nada que enforma o riso será a marca da presença da morte.

No riso como nas lágrimas, a ambiguidade de registos discursivos assenta num ceticismo fundador que estrutura o olhar. É esse ceticismo que impede que estes poemas, atravessados pela perturbação e pela imagem da morte, assumam uma dimensão trágica. O trágico exigiria a plena entrega à representação, palavra ou acontecimento.

Em Bénédicte Houart, mesmo a mais funda das experiências supõe sempre um recuo prévio a partir do qual se projetam o olhar e o discurso. Trata-se de conservar uma reserva de consciência na mais cega das entregas, ou uma reserva de cegueira na lúcida das consciências: «*gosto de encher a boca / de palavras embora prefira / pão com camadas de manteiga e / mau colesterol para entupir as veias // o meu coração esgotou-se, mal bombeia / o sangue que em mim já não abunda / bem sei como pelo meu corpo a morte se passeia / como a própria vida a cada dia mais rareia*» (V:V II, 87). Neste poema, os quatro primeiros versos introduzem um tom burlesco de baixa intensidade (quase grotesco, de tão óbvio, na formulação) que, sem outra transição que não a mudança de estrofe, dá lugar à metaforização do coração como condição de uma vida que se afirma ameaçada. A precedência do burlesco impede a completa adesão à ideia de ameaça. Se a vida não é confiável, tão-pouco o é a morte.

É reiterada, na escrita de Bénédicte Houart, esta opção de apresentar como objeto de riso aquilo que em si mesmo é experienciado como trágico. Que este se esconda por detrás do satírico, permanecendo opaco como o indizível de um sentimento último, torna a ironia mais amarga do que o seria a simples expressão da dor: «*atirei-me de uma montanha / ó meu deus, e só parti um pé / engessaram-me a cabeça / deixaram-me as orelhas de fora // agora levo uma injecção compulsiva / cada quinze dias e / ando a pé coxinho / que é para ver se aprendes / a saltar melhor*» (V:V II, 75). Torna-se claro que não estamos diante de uma estética ou de uma ética do derisório, mas também não se trata de uma estética ou ética do sacrifício e do trágico. A ambivalência é constituinte. A dor vai a par com o riso e

o prazer, definindo-se nestes um polo positivo que também ele se revelará estranhamente agónico.

Qualquer que seja o plano da sua realização (físico ou simbólico), o prazer sexual surge como espaço privilegiado de modelação da identidade: «*no dia internacional do orgasmo / fui a ver o mar / fez-se a mim fiz-me a ele / as ondas desta vez tombaram de pé e / espumaram de gozo*» (V:V II, 43). A satisfação sexual não é, no entanto, o espaço do apaziguamento do conflito interior, mas o da reafirmação de uma natureza subversiva que atravessa o sujeito, as palavras e a poesia. É contra a norma e o expetável que a satisfação sexual se produz, e é nesta perversão que a própria poesia encontra a sua mais distinta realização: «*para poético prefiro putas / esquinando as ruas / alvoroçando a noites / abanando o rabo na praça da república / constipando-se / ensopando lenços / guardando intactos / sonhos bem precisos / não de regeneração, mas / sim de exultação*» (AL, 15). A exultação que se constrói na ou contra a norma da moral ou da língua define uma relação com o corpo e a sexualidade que não deixa, ela mesma, de ser agónica: «*nada mais parecido com um corpo do que outro corpo / tanto que apetece chorar muito* (…)» (V:V, 51.). Chorar ou não chorar, rir ou não rir, escrever ou não escrever, decorrerão da ordem da estrita possibilidade. Nem a sua efetiva realização lhes permitirá perder a natureza ambígua de um possível em vias de realização, de uma memória inscrita no esquecimento. Produzir memória será sempre acumular esquecimento.

A ambiguidade da relação entre os contrários está bem exemplificada no conjunto de poemas que se iniciam com a formulação «*quando quero morrer*». Encontramos poemas

deste ciclo informal (cinco textos, até à data) em todos os livros de Bénédicte Houart, excepto em *Há Dias* — este um caso particular, dado que todo ele consiste num longo e encadeado poema. A recorrência do mote «*quando quero morrer*» permite-nos entendê-lo como central no trabalho da autora. Ao longo destes textos encontramos a mesma relação de voluntária opacidade de quem escolhe esconder as lágrimas por detrás do riso e o riso por detrás das lágrimas. A relação entre a vontade e a morte varia entre o cínico — «quando *quero morrer falo / com deus digo / merda de vida deste-me tu e / dá-me logo ele outra para comparar*» (R, 82); o sufocado — «*quando quero morrer calo-me / deixo-me conduzir pelo silêncio* (...)» (Al, 52); e o quase obscenamente satírico — «*quando quero morrer pinto / as unhas de verniz / azul turquesa / made in china // não há nada de metafísico nisto, / pois não / pois sim // graças a deus, a acetona / adia a questão para / outro dia*» (V:V II, 30). Sátira à parte, adiar a morte para outro dia parece constituir nestes textos a mais objetiva caracterização da própria vida. O riso que ocupa o lugar das lágrimas tarde ou cedo lhes cede terreno. Sabe-o a autora, pressente-o o leitor.

Por isso, a figura da morte (memória, possibilidade, direção) se apresenta como o mais revelador espaço de materialização da existência. A morte, «*amiga de longa data*» (R, 71), não surge como um estado futuro, um *após* identificável no tempo segundo um encadeamento linear que faz do depois uma consequência daquilo que o precede. A morte é condição, natureza que se manifesta no próprio âmago daquilo de que se afigura como negação — a vida: «*vezes por ano celebramos o aniversário dos mortos /*

miramos os seus retratos, mas vemo-nos a nós (…)» (V:V, 17). Apesar da uma ineludível dimensão paradoxal, simultaneamente ameaça e promessa, a corporização da morte na consciência da vida parece conferir a esta um sentido capaz de ultrapassar as aporias íntimas do sujeito. Figura da dor por excelência, ela é também o lugar possível da realização da própria vida: «*o que eu queria da vida / aproxima-se tanto da morte / que por vezes é aterrador* (…)» (V:V II, 59). A coincidência dos dois termos faz de cada um deles parte do processo de produção do outro. Enunciar a vida será abrir espaço para que a morte se revele já não como ameaça ou possibilidade, mas como opção e propósito. Enunciar a morte talvez permita produzir um simulacro de sentido para a vida — uma representação.

Uma expressiva manifestação desta relação de implicação é dada pela equivalência entre a figura da mãe e a da morte: «(…) *e eu irei ter com ela e eu irei com ela / e tremerei quando a avistar / tremo hoje já te avisto mãe*» (R, 55). Se a mãe é imagem da origem ela é igualmente a figura da proteção e do abrigo. A clara identificação entre a mãe e a morte transforma em ameaça o espaço que prometia abrigo, ao mesmo tempo que converte em refúgio aquilo que constituía a própria ameaça. Encontraremos uma relação da mesma natureza no binómio infância /morte. Embora surja frequentemente mitificada como lugar de uma pureza perdida, a infância não corresponde à identificação da origem, mas à marcação do espaço de uma promessa que por definição não era suscetível de ser cumprida. Tal promessa converter-se-á inevitavelmente em espera sem outra garantia que não a deceção e a morte. Diante disto, a infância funciona como figura de uma projeção que não

será cumprível, e como o espaço de uma memória sempre ameaçada pela possibilidade de que não tenha existido aquilo que se recorda: «*infância aluimentos / pequenos disparates / quantos desapontamentos / calhou-nos a vida em sorte / andamos a brincar à morte, mas / não a fintaremos / infância aluimentos*» (V:V II, 15). Brincar à morte não será aqui distinguível de brincar simplesmente. Num e no outro caso, tratar-se-á de fazer de conta, de acreditar que se acredita na própria realidade da representação.

Mas não se trata de expressar uma morte ou uma dor que fossem prévias ou exteriores à palavra e ao registo: a sua realização é consubstancial ao processo de escrita. A morte não se expressa, realiza-se, sem se esperar que constitua o termo de mediação para outra coisa que não ela mesma. Igualmente, a dor não é o termo negativo de uma relação que aspira a uma superação redentora. Se a morte surge como principal antídoto contra a ideia da dor, é porque é ela mesma o principal antídoto contra a ideia de morte. A única possibilidade de trabalhar a ameaça da morte é realizá-la, produzi-la como palavra, re ou pré-ocupando os seus espaços, abrindo um lugar no seu próprio centro: «*ele diz / estou acabado (...) // nós recomeçamos / onde ele acabou / sentamo-nos na cadeira / que ele derrubou*» (R, 58). A repetição que funda a vida e a escrita é a mesma que dá corpo à morte, atingindo até aquilo que parece por definição irrepetível — a morte: «*morreu-se-me de mim / bastante, mas não demasiado / que o pouco que ficasse / não desse a mão ao / muito que se foi e / recompusesse algo de / parecido comigo que / de novo vida / se preparasse para morrer*» (V:V, 96). Escrever e morrer implicam-se e exigem-se na mesma medida em

que se excluem e se repelem. Se um é condição da outra, nenhum será espaço de apaziguamento ou de redenção.

Mas poderá a escrita, só por si e enquanto lugar de construção cenográfica, ser mais do que um momento na engrenagem de mediação e diferimento, ou será capaz de se constituir como instrumento de realização e de materialização simbólica dos seus enunciados? O que é que na escrita potencia a vida, o que é que na escrita aproxima a morte, realizando a vida? O que é que na vida ou na morte cabe nas poucas palavras com que se enuncia? O enfraquecimento do discurso (o recuo ou a reserva presentes em cada palavra) talvez signifique, de forma contraditória mas fundadora, uma espécie de voto de confiança nas palavras: a humildade destas duplica e devolve a humildade da vida e a humildade da morte, cada uma despida de ornamentos que não os imprescindíveis para a sua estrita encenação.

V | DRAMATURGIA

Nos seus melhores momentos, a literatura constitui um lugar de aprofundamento da experiência. Um lugar onde a manipulação da língua e o muitas vezes aparente encerrar-se sobre si mesma permitem ampliar a perceção e a realidade do mundo e do sujeito que o perspetiva. A poesia tende a aprofundar este processo. Se frequentemente a remissão para os seus estritos preceitos produz um fechamento quase sem exterior, ela também permite que a língua se constituía como um espaço de reconfiguração da realidade. Um espaço de realização de uma experiência de mundo não constrangida por uma noção estritamente objetiva de realidade. Se não existe um mundo neutro e exterior às linguagens em que é representado (ele é, enquanto coisa humana, sempre função da riqueza potencial das representações em que se configura), tal permitirá à arte pretender-se capaz de o aprofundar. Por isso, a experimentação em arte não é redutível à investigação formal sobre os sistemas de representação. Expor as linguagens aos seus limites e latências é produzir um alargamento potencial da experiência humana e do próprio mundo.

Ao nível da poesia, o trabalho sobre a língua permite explorar e questionar a interação entre o sujeito e a realidade, entre o sujeito e ele mesmo. É este o seu pressuposto:

talvez o mundo não se veja mais nitidamente, mas ver-se-á de um modo mais penetrante e implicado através do deliberado condicionamento por ela operado. A construção da língua como espaço representacional não atua de forma isolada, ela interage com as representações de mundo operantes no seu contexto de produção e de receção. A eficácia dos procedimentos experimentais ao nível da poesia e de outras artes poderá ser maior ou menor dependendo da sua capacidade de se projetar como experiência simbolicamente relevante, mas nunca será neutra, nem quanto às linguagens, nem quanto às representações de mundo. Agirá, no mínimo, nos e sobre os sujeitos individuais que nelas ou a partir delas configuram as suas experiências, através deles sobre as próprias linguagens e representações e destas sobre o mundo.

No percurso criativo de Bénédicte Houart, são marcantes, apesar de pontuais, as suas experiências no domínio do teatro e da performance. Avulta aqui a sua colaboração com o Teatro do Morcego, com o qual, entre outras formações, participou num estágio com o *The Living Theatre*. Será por isso legítima a analogia entre os processos de criação artística ao nível do designado teatro experimental e as suas estratégias criativas ao nível da poesia, tanto mais que elas convergem com os modelos desenvolvidos pela literatura e pela poesia de raiz modernista. São variadas as marcas da apropriação desse modelo no trabalho de Bénédicte Houart, a começar pelo questionamento do privilégio simbólico da figura do autor. No teatro experimental, mais do que responder perante as determinações do autor ou do encenador (do grande Autor e do grande Encenador), pede-se a cada ator que seja lugar de exploração das potencialidades

do texto, do contexto cénico e da interação com os outros atores. Na poesia, pedir-se-á ao texto que se constitua reflexivamente como lugar de questionamento do mundo e das representações. A obra produzir-se-á no processo de se questionar e de se projetar para distintos possíveis.

Esta experimentação é transferida por Bénédicte Houart para a sua relação com a língua, recusando ao texto uma forma ou estado definitivo. Quase todos os seus poemas apresentam uma rudeza próxima do inacabamento, cada um o estado provisório de um processo criativo aberto e suscetível de revisão, potenciando simbólica e operativamente a apropriação individual dos textos por parte do leitor. É experimental o uso tateante das convenções da língua, um jogo de risco entre o expectável e o subversivo. É experimental o modo como transporta para o espaço da poesia vocábulos e expressões de raiz imediatamente coloquial, num procedimento de exploração e recoleção que se assume como tal: «*assim pois ela recolhia / palavras por aqui por / ali largadas como lenços / de papel inutilizados* (...)» (V:V II, 77). A incorporação no espaço da poesia de estados da língua que se definem fora dela não se processa pela derrogação do distanciamento crítico normalmente implicado na depuração linguística do poético, mas por ação da própria atenção crítica sobre as palavras. O que se nos apresenta está longe de ser uma simples colagem de frases feitas, mas a sua reelaboração, irónica e consciente no interior de uma coextensiva interrogação sobre a língua, o humano e o mundo. Esta é uma interrogação construída e complexa, mesmo que opere (por estilização ou por reforço) através de uma aparente concessão à modéstia do uso

quotidiano da língua: «*ouvi sexual / no telejornal / ergui a cabeça / estava tudo vestido / rasguei com os olhos / usei as tesouras / estava tudo nu / de chávena na mão* (…)» (V:V, 88). Para que as palavras possam significar mais do que significam no uso depreciado do quotidiano, é necessário que elas, primeiro, assumam por inteiro tal uso e tal depreciação. Decorrerá daqui o modo notório como a presença, no primeiro livro, de traços de matriz surrealista cederá rapidamente lugar a um hiper-realismo subjetivado: o surrealismo ainda é devedor da crença nas capacidades mágicas ou salvíficas das palavras. Uma postura realista conceder-lhes-á um papel instrumental. Na ironia crua de Bénédicte Houart, já não há lugar para a confiança nas palavras, apenas para a experimentação.

É da ordem da experimentação a quebra da barreira simbólica entre os atores e os espectadores, entre escritor e o leitor. A perda dos privilégios autorais por parte do autor implicará que este atue como um entre os demais: não é um sujeito privilegiado, nem no que sabe, nem no que faz: «*sou vizinha das coisas como se elas / separadas de mim por uma parede / discutissem alto e eu ainda assim / mal as ouvisse bem pior repetisse*» (R, 90). Não encontramos qualquer pretensão à clarividência do poeta prometeico ou à autossuficiência do eleito. Se a autora se reporta a si é porque suspeita que só assim poderá falar dos outros e aos outros; se se reporta aos outros é porque tem consciência de que só assim poderá falar de si: «*eu não sou como os outros / eu sou como eu / e é mais do que suficiente / para entreter alguém*» (R, 67). Mas falar para os outros, e não apenas para si mesmo (evitando reduzir ao discurso ao solilóquio em que por vezes alguma poesia se transforma,

ao pedir ao leitor que coincida com o olhar do autor), exige que se seja capaz de transformar em público aquilo que se produz como privado, transformar em partilhável aquilo que ameaça esgotar-se no intransmissível. Esta será uma questão com que cada autor e cada geração se confrontam, e também aqui a estratégia de Bénédicte Houart assume a herança da experimentação.

A escrita será entendida como um processo gradativo e inclusivo em que cada momento retrocede sobre si para apagar os seus traços, produzindo não o refazer do vazio inicial (ele próprio já preenchido), mas um simulacro de rejeição: é neste avançar invertido que a escrita se constitui como experiência partilhável: «*Dias em que não terminamos nenhuma frase, como se nos arrependêssemos até da primeira que pronunciámos, e se não nos lembramos dela, que importa* (…) » (HD, 59). Encontramos aqui o eco da consciência crítica de alguém que, a par com a sempre autodidática aprendizagem da literatura, trabalhou de forma aprofundada as heranças do pensamento moderno e contemporâneo, como Nietzsche ou Derrida. Será nesta reserva de distanciamento face às palavras e ao discurso que se inscreve um traço marcante da poesia da autora: o questionamento da ideia de poesia, a par com a consciência de que a pertença ao espaço do poético é condição do próprio questionamento.

Com frequência, as construções frásicas contornam a linearidade da norma ou do expectável, apresentando-se distorcidas, contorcidas sobre si mesmas, como se o que importasse fosse o atrito entre as palavras, o atrito entre o formulado e a expetativa da norma, o atrito entre o que se pretende dizer e o modo como isso se constrói enquanto

texto: «*olho para o céu / passou o que vejo / olho para mim / nem passou nem presente / pressinto futurejo / acredito desejo / concordo com quem / comigo confronta / o que há-de ser // alguma coisa alguma*» (V:V II, 89). A desconstrução da regularidade do discurso é propiciada, entre outras, pela quase ausência de sinais de pontuação e pela utilização da quebra dos versos como instrumento de reconfiguração da congruência semântica. O uso quase exclusivo das minúsculas (uma opção modificada na produção mais recente), a quase ausência de sinais de pontuação (apenas um ou outro ponto de exclamação ou de interrogação, a quase total ausência de pontos finais, as vírgulas somente quando estritamente necessárias para organizar gramaticalmente o discurso ou destacar um vocábulo) produzem enunciados que sugerem encontrar no caos o princípio estruturante. Nem sentido nem ritmo são privilegiados enquanto critérios de construção formal. Se por vezes os versos se organizam em função do seu sentido, mais frequentemente a quebra do verso é usada como instrumento de desconstrução semântica e de obstrução da cadência rítmica. A própria rima, quando ocorre, surge forçada, quase incompatível com a sua própria exigência crítica. O uso do trocadilho e dos jogos de palavras são disso traços distintivos. O trocadilho é mesmo erigido à condição de recurso estilístico maior, num processo que aprofunda a autodenúncia e autoderrisão do discurso literário.

Aqui ou além, os versos constroem-se no limite frágil da banalidade, um risco que só é contido pelo distanciamento irónico de quem não acredita verdadeiramente naquilo que está a dizer. A parataxe e a repetição temática e vocabular produzem a impressão de um falso imediato

do discurso. A enunciação do óbvio pertence à mesma estratégia de questionamento da língua e da identidade. O óbvio não corresponderá aqui a um plano do discurso onde a enunciação decorra da apreensão (da compreensão), mas o resultado da impossibilidade de fazer coincidir o olhar e as palavras, a suposta evidência da resposta e a tateante assertividade da pergunta. A deliberada pobreza de algumas construções será aqui sintoma de uma consciente dimensão entrópica das palavras e das representações: «*as palavras fazem muitos estragos / partem coisas, quero dizer / se não as vemos despedaçadas / é defeito nosso, não delas / seja como for, é justo acrescentar / dão-se também cabo umas das outras* (...)» (V:V, 53). A retração do discurso (como, paradoxalmente, a sua circunstancial expansão) expõe as representações à ameaça do absurdo e da entropia. Radicará aqui o impulso iconoclasta que constrói o trabalho da autora desde o seu primeiro livro: em poesia, todas as palavras se fundam sobre o prenúncio da sua destruição.

Mas que iconoclasia é esta? O que significa subverter interiormente um sistema sobre o qual assenta a própria possibilidade de subversão? Tratar-se-á de questionar a palavra, questionando a possibilidade de, nela e por ela, representar o mundo e a experiência, ou tratar-se-á de acreditar o suficiente nas palavras e na representação para as assumir como instrumentos de subversão da própria ordem do mundo? Uma última questão: tratar-se-á de encostar aos seus próprios limites o mundo e a representação, ou tratar-se-á de os produzir — de produzir o mundo na representação? Tratar-se-á de questionar os interditos da representação ou de os reforçar, subvertendo-os?

POEMAS

a puta que me pariu era a mais linda da rua formosa
eu saí a ela deve ser por isso que mal sorrio os
homens perguntam
quanto é
e eu não é nada a puta que me pariu pôs-me a
estudar e eu agora
só sorrio e é tudo de graça
e a seguir mostro-lhes o rabo e a seguir as pernas e
ponho-me a andar
deixo-os de corpo a abarrotar
de tralha

Reconhecimento, p. 29

Deslocar a margem significa, num mesmo movimento, redefinir a norma e reiterar a força simbólica de um centro face ao qual a margem se inscreve como tal. Este é um processo comutável: é clara a dependência do centro face à margem que o demarca e reforça. Por isso, a expansão da margem conduz a um reforço da centralidade semântica e latamente cultural da norma face ao qual se determina. O já secular questionamento, se não profanação, da ideia de arte ou de literatura pelas vanguardas modernistas e suas derivadas concorreu para reforçar a sacralidade da ideia de arte, de literatura, ou poesia. Não as enfraqueceu, não as questionou.

Diferente será indeterminar o espaço posicional das diferentes identidades: margem e centro, regra e desregulação. Pensar os excluídos da literatura ou da poesia, pensar as suas margens, é sempre inscrevê-las num território de pertença. A penetração da letra no interior do corpo (*a puta que me pariu pôs-me a estudar*) ao qual era estranha não age aqui como agente de conversão da margem no centro, mas como estratégia de indeterminação: o corpo e a representação transformam-se na promessa que ninguém poderá cumprir — nem a letra, nem o corpo. Esteja ou não esse corpo já penetrado, esteja ou não a palavra já inscrita na carne que a questiona e subverta. Aquilo

que resta, já não apenas corpo, mas ainda não representação, terá o tamanho do intervalo aberto entre os dois.

um homem geme porque
o corpo da mulher que recusa
se enrosca e
a recusa é doce e um homem geme
enquanto a mulher se ausenta
estica o corpo até às nuvens
enfia os dedos no ânus das nuvens e
está frio na ponta dos seus dedos então
a mulher cose as nuvens umas às outras
monta um carrossel para se aquecer
e disse tomai os meus vestidos enfiai-os que não os
quero mais
e empinou o corpo
finalmente a mulher remata o homem enrosca-se então

Reconhecimento, p. 30

Estabelecer posicionalmente a realidade de um sujeito ou de uma identidade significará sempre fazer depender o sentido destes de uma relação de ordem espácio-temporal: não estará em causa apenas o lugar ocupado, mas o quando tal lugar é ocupado ou desocupado. O quando, o como. Se uma identidade é movimento, determina-se no processo de se transformar. As implicações da natureza posicional da identidade agudizam-se quando em causa está não um sujeito singular, mas uma relação: a identidade de cada elemento será inevitavelmente referida à mutável posição do outro. A dor ou o prazer, o desejo ou a satisfação, transformam-se em decorrências da posição do outro. Nada se deseja a si mesmo, nada se satisfaz a si mesmo. Não existe posse que não tenha sido precedida pela carência e proibição, não existe ator que não suponha a existência, enquanto olhar e enquanto corpo, de um espectador. Abolir a fronteira entre o plano do palco e o da plateia não significa esbater os termos da relação. Aquilo que se permite foi previamente definido pela reafirmação da própria ideia de proibição.

o rapaz fez de novo disparates
derrubou o pedestal onde o tinham instalado e
esticou-se até ao tecto
a multidão exclamou Ah
ai do rapaz
ai da mãe
ai do mundo
ai da dor
deixa-te de disparates rapaz
deixou-se de disparates o rapaz
disparatai cantou eu saio disparado e bem esticado
disso e doutras coisas
tão pouco auspiciosas

deixa-te de disparates
veste-te rapaz
mas o rapaz tapava os ouvidos e baloiçava o tronco
o melhor que sabia
mas não sabia não sabia soubesse não o faria
quem sou eu para acreditar nisso
quem somos nós que disparatamos todas as vezes
todas as vezes oferecemos a nuca ou então então
talvez não seja então a nuca acertada

Reconhecimento, p. 38

O que quase sempre acaba por comprometer as posições iconoclastas é a incapacidade da palavra para proibir sem representar aquilo que é objeto de proibição. A sua incapacidade para proibir sem

transgredir ela própria os seus interditos. Embora dizer não seja mostrar, e aquilo que é da ordem do olhar mal seja compatível com a espessura da coisa, textura, densidade, peso, profundidade, uma vez enunciado o espaço da proibição, a representação define no mesmo movimento o negativo de um corpo ou de uma imagem que afirma proibir. Inevitavelmente, o proibido ressurge como coisa, experiência e representação. O *eu acredito* que talvez preceda todas as minhas representações adquire aqui um carácter tão edificado quanto transgressor: derrubar os pedestais significará ao mesmo tempo transgredir o interdito e expor ao discurso e à norma aquilo que talvez só na imobilidade e no silêncio pudesse contorná-la. Questionar a representação no interior da representação significará de forma imediata ou reflexa potenciar as condições de inscrição reguladora da língua e da norma: proibir e autorizar não supõem somente a autoridade que proíbe ou autoriza, implicam também a determinação posicional de todos aqueles cuja identidade se define face a essa autoridade. Seja a dor da mãe, seja a dor do mundo, ambas são já um estado representacional precedido pela crença no interdito ou na transgressão. Tapar os ouvidos e baloiçar o tronco será apenas a tardia estratégia de fuga de quem já fez e já disse demais — de quem já acreditou demais.

hoje vou com aquele que me levar
e se for uma mulher
vou com as suas mãos que remendam
e não sustituem
e se for um homem
vou com as suas mãos que remendam
e não substituem
e se ninguém houver
vou com ninguém que me leva sempre
para onde não quero
e vou com as suas mãos que substituem não remendam
é por isso que à noite
espreito para a janela dos comboios
e cumprimento-me timidamente

Reconhecimento, p. 43

Não ter ninguém diante de quem dizer que sim ou dizer que não, não ter nem objeto nem espectador, transforma todas as experiências e todos os procedimentos de representação num inevitável processo de autorrepresentação. Mas esta autorrepresentação exige ela própria o desdobramento do sujeito em experiência e em representação, em imagem e em língua, em olhar e em palavra. Talvez seja, por isso, possível pensar um espaço que, não sendo a-representacional, não sendo (nunca) a-posicional, parece capaz de contornar a estrita determinação da norma como condição da diferenciação. Esse é o espaço da exclusão: um espaço de entrega e de resistência, de partilha e de solidão. A exclusão, ou o excluir-se como estratégia para lidar com a própria exclusão, transforma a representação num instrumento de resistência que não é, pelo menos no imediato, apropriável pela norma, pela regra ou pelo interdito. Mas perguntar por uma consciência sem exterior seria perguntar por uma representação que, na sua subversão,

não agisse pela recondução da experiência à norma no interior da qual se configura como sentido: sintaxe, semântica, regra, tempo, tradição. Seria perguntar se há solidão sem a presença de todos os ausentes, se há resistência sem uma prévia e irreversível cedência.

treme debaixo da saia da mãe
e se enrola caracóis são mais bonitos
e a saia da mãe é como um balão
mas negro e ninguém o larga pelos ares
e os seus caracóis serão cortados e cortados
e depois cairão por sua própria iniciativa
o seu cabelo escurecerá nele a fuligem ficará e depois
porque o frio avança
a neve cobrirá a fuligem fará cada vez mais frio até ao fim
e um dia ela terá uma saia como um balão
mas negro mas ninguém o larga pelos ares
e um dia ela esconderá a cabeça
debaixo da sua própria saia
e aspirará o seu próprio cheiro
e é como o cheiro de minha mãe que
vai a caminho de lá e já lá tinha ido e reconhece o caminho
e eu irei ter com ela e eu irei com ela
e tremerei quando a avistar
tremo hoje já te avisto mãe

Reconhecimento, p. 55

Se, como sugere Hölderlin, onde cresce o perigo cresce o que salva, será legítimo afirmar que onde cresce o que autoriza cresce o que proíbe, que onde cresce o que protege cresce o que ameaça. As duas aceções maiores de iconoclasia, em aparência contraditórias, revelam-se convergentes. É iconoclasta o gesto que proíbe a representação daquilo que, pela sua dimensão, não cabe na imagem ou na palavra. Mas é igualmente iconoclasta o gesto que, pela representação, recusa ou profana a sacralidade da representação. Ambos são gestos representacionais que assentam na existência de um sagrado

de referência, de uma simétrica crença ou descrença na força das próprias representações. É, em ambos os casos, uma história de queda e de redenção, ou de redenção e queda, em procedimentos comutáveis mas não reversíveis. Tremer debaixo da saia da mãe releva da mesma dúvida e da mesma confiança naquilo que protege e naquilo que ameaça. Detetamos uma convergência análoga na descoberta da recondução da proteção à ameaça e da ameaça à estrita esfera do objeto ameaçado: a mesma implicação que encontramos entre o princípio e o fim, entre a mãe e aquilo a que iconoclasticamente se recusa um nome.

nem todos os homens que
saem de minha casa saem da minha cama
nem todos aqueles que
saem da minha cama saem de dentro de mim
nem todos os que
saem de dentro de mim chegaram sequer a lá entrar
não, nada é tão líquido assim

vida: variações, p. 16

A casa, a cama e o corpo são três figuras privilegiadas da identidade e do interdito. As fronteiras da casa, como as do corpo, definem o para além e o para aquém dos quais a identidade é reconhecível como espaço tridimensional (área, volume, profundidade) e como espaço representacional da consciência e da vontade. A relação de posse que se estabelece face ao espaço da casa, da cama ou do corpo corresponde a uma apropriação que se afirma pela definição de limites simbólicos. O desejo de autarcia da casa e do corpo corre a par com a produção da consciência, por um processo que confirma um desfasamento face ao próprio objeto de posse: corpo, cama, casa. Mas qualquer um destes é em si próprio passível de apropriação por terceiros. Objeto de desejo, promessa de posse. O sentido do abrir a porta de casa só é determinável pelo lugar ocupado por aquele para quem a porta é aberta. O mesmo para a cama e para o corpo. Nos três casos, a possibilidade de dizer que sim ou que não determina-se por uma lógica posicional. Mas esta é, por sua vez, indeterminável diante da dúvida face à efetiva posição de quem sai ou de quem entra. Se não é claro o sentido (na aceção semântica) do movimento de saída, também não serão identificáveis os interditos diante ou no interior dos quais se define o sentido (numa aceção espacial e direcional) segundo o qual o movimento se realiza. Quem, de quem sai, chegou a entrar? Quem, de quem diz, chegou a escutar o interdito que o fazia falar?

da cama para a janela para
algo que parece ser o passado, mas
talvez seja outra coisa
oiço deslizar os dias escuto-me morrendo
nem sei se fui
recordo-me de quem quis ser
agora sim falo de mim como se
se tivesse sido outra pessoa qualquer, mas
as palavras não escorrem mais
algures vão secando sim as poucas que soube usar
ainda me assusta a sua imensidão
sobrou tanta saliva
sinto-a caindo
ensopando o meu último chão
por vezes! sim! a sombra duma gaivota cruza a colcha
[da minha cama
rasgando-a de ponta a ponta
não ah não
ainda não

que a vida tome conta de mim e que de uma vez por todas
eu desapareça, mas só depois
ó da próxima gaivota

a última tal como a primeira

vida: variações, p. 39

Aquilo que funda a possibilidade da poesia e da literatura é a crença na capacidade das palavras para articularem de forma apropriadora alguma coisa que elas mesmas fundam como experiência. Tal crença nas representações parece, no entanto, implicar uma crença prévia no próprio objeto do discurso: é preciso acreditar na vida para poder acreditar nas palavras. De forma reversível, a dúvida acerca destas é sempre extensível à dúvida acerca da própria vida. O projeto de acumular palavras para produzir uma imagem de mundo é coextensivo ao projeto de realizar o sujeito que lhes dá corpo, ou seja, de acumular palavras para produzir uma representação de si mesmo. Não há discurso autónomo da experiência que corporiza, e não há um antes que não seja contaminado pelos seus depois. Falar de si como se se tivesse sido outra pessoa qualquer é, por detrás da perda, creditar ao discurso uma faculdade transfiguradora e redentora. Como é redentora a descrença na própria possibilidade de redenção. Nomeado, o desaparecimento é ainda e apenas uma outra figura da presença. A dúvida ou os interditos lançados sobre as palavras serão talvez a extrema afirmação de fé no discurso, na poesia e na vida. A palavra que proíbe ou autoriza supõe em si mesma um estado interior de autorização ou de proibição. Os interditos da língua duplicam os interditos do mundo sem os acatarem, os interditos da experiência reforçam os interditos do discurso sem os observarem.

tinha um parafuso a menos
tive um acidente
puseram-me vários
estou deveras preocupada
um a menos? vários a mais?
não é que faça diferença
saber ou não, quero dizer
agora por aqui ando
tilintando por tudo e por nada
como sino meio tresloucado
tocando segundos sem parar, mas
suspeito que mos puseram nos sítios errados
aquele que faltava o tal do sítio acertado
continuo a dar pela sua inexistência
pois é muito pior perder
aquilo que se não tem
do que aquilo que, julgado possuído,
perdê-lo não se podia

pois é, elizabeth, a arte de perder é o maior mistério

vida: variações, p. 47

Poderá a ironia ser uma figura da crença na efetividade última das representações? Poderá, ao invés, constituir uma ação de questionamento da própria possibilidade de representar aquilo que se diz? Apesar de contraditórias, talvez elas sejam compatíveis como regimes discursivos: aquilo que se diz está atravessado por um não dito, um quase não dizível que é fundador. A afirmação, dura e material, de um

acidente (de percurso, dir-se-ia, no mesmo registo enganadoramente superficial) surge aqui como lugar de articulação entre um antes e um depois que o prolonga na transformação: perder aquilo que nunca se possuiu é da mesma ordem da perseverança em dizer aquilo que se diz indizível. Mas o acidente, factual e violento, é também aquilo que funda a perda definitiva. A arte de perder (num diálogo com Elizabeth Bishop) é também a conquista da consciência da sua assombrosa banalidade: dos acontecimentos e da língua. Nesta reformulação da perda, na inscrição do factual no interior de uma construção irónica, o objeto da perda nunca se chega verdadeiramente a materializar. A ironia supõe sempre a possibilidade de distinguir a divergência entre o que é enunciado e o que é proposto como referente. O problema surge quando, como aqui, tal divergência é subvertida pela sua própria duplicação: se não é possível distinguir entre o facto e a construção, o riso é substituído pela inquietação. Aquilo que não é dito instala a ambiguidade acerca daquilo que é enunciado. Entre os ganhos e as perdas, o acontecimento transforma-se em representação, mas nem o acontecimento é redimido pela representação, nem esta adquire nele a sua fundamentação.

crianças aprendendo a morrer
brincando às palavras como
quem tropeça de propósito
para sentir o chão com a palma das mãos
para não chorar a não ser depois

crianças aprendendo a morrer
de novo e de novo e ano a ano
como se a idade trouxesse apenas
uma queda a menos
palavras tantas para pouco dizer

crianças aprendendo a morrer
como quem respira como quem atira
o sangue dos dias coagulado em pedras
e não acerta em nada a não ser em si próprio
terror de possuir um nome e de não ter
um leito certo para morrer

crianças apavoradas
torcendo as mãos
desfazendo nós
soltando a língua
renegando quem as fez nascer

crianças aprendendo a morrer:
contente quem as vê crescer

vida: variações, p. 48

Subjacente a todo o uso literário da língua, e sobretudo na poesia, está a ameaça de que as palavras não digam outra coisa que não elas mesmas, que o discurso não seja mais do que um inútil movimento em circuito fechado de remissão para os seus próprios termos. A ameaça de um constituinte fechamento das palavras sobre si mesmas é correlativa à possibilidade de que qualquer tentativa de subversão da língua ou do mundo mais não faça do que reconduzir à norma e ao interdito aquilo que os pretendia questionar — a ameaça de que todo o antes esteja à partida contaminado pelos seus depois. Brincar com as palavras como quem tropeça, brincar como quem morre, ou morrer como quem brinca (em pura perda, em ambos os casos) iguala o discurso e a experiência numa mesma ameaça de afasia ou de despossessão: aquilo que não se diz (porque indizível — dizê-lo seria, realizando-o, excluí-lo da língua) e aquilo que não se possui (porque não suscetível de posse: a morte não se possui, devém-se) convergem na aprendizagem do intransponível retraimento do mundo diante da língua e da língua diante do mundo.

a puta da língua
vai com todos
a mim sempre se recusa alegando
sonolência dor de costas sangue a mais medo de parir
faço-lhe um filho faço-lhe dois faço-lhe muitos
quem sujo de sangue aparece sou eu
quem lava e esfrega é ela ah
grande amor grande dor
de corno

vida: variações, p. 55

Fazer uso como coisa própria daquilo que é alheio e inapropriável é a condição de base de toda a escrita. Limite e possibilidade, a língua é ao mesmo tempo o mais íntimo da consciência organizada em representação e o mais partilhado. É o recebido (numa dívida gerível, negociável, mas nunca remível) e o devolvido enquanto legado. Que o mais íntimo coincida com o mais exposto, que a maior intimidade se inscreva numa inultrapassável comunidade de nomes, transporta a escrita para o mesmo plano do desejo sexual: nenhuma posse o colmata, embora permita produzir simulacros de satisfação. Na poesia, a língua permanece incontornavelmente infiel, e a única fidelidade possível é a da devolução do próprio desejo sob a forma de palavras: textos que são sempre filhos de ninguém, condenados talvez a não serem senão espelho de si mesmos.

de dia faço de velha
de noite faço das minhas
arredondo os dias
arregaço as saias
compareço ao baile
ponho os tacões altos
danço até estoirar

de dia chinelas rasas
inchadas pernas
espinha curvada
vou ao café ladino
bebo um pingo como um pastel
com outra velha tal como eu
e rimo-nos das noites mal dormidas
dos anos confundidos
do tempo mal medido
da vida tão fodida

vida: variações, p. 71

A crença na divergência entre o que se é e o que se mostra, entre o que num dado momento se produz como identidade e aquilo que se constrói como imagem exterior, é um dos fundamentos da ideia de autonomia e de emancipação subjetiva. Esta não coincidência entre o que se pretende ser e o que se representa perante terceiros ou perante si mesmo transforma toda a identidade num processo de sobre-representação. Se não é possível definir uma identidade compreensível (isto é, física e simbolicamente delimitável, sujeita às expetativas e aos interditos), tal não resulta apenas da incapacidade das palavras ou das imagens para dela se apropriarem, mas de um desfasamento inscrito no próprio sujeito. Fazer de velha, ou fazer de

nova, ou fazer de mulher, ou fazer de homem, significa assumir que não há um exterior à representação. Mas tal não implica reduzir o real a um estrito plano representacional: também as representações estão, elas próprias, ameaçadas de não coincidir consigo mesmas. O riso será talvez o exorcismo possível da suspeita de que, de facto, seja infundada qualquer crença na identidade e na representação.

these poems will make my name
sussurrou sílvia ao ouvido do caderno
para não acordar as crianças
e enfiou a cabeça dentro do fogão
deixando a chaleira chiando
e tinha razão
fizeram-lhe a cama aconchegaram-lhe a roupa
deram-lhe corpo ao nome
por muitos séculos
só foi pena todos os outros
tornados demasiado impróprios
para consumo

pois um poema não parecendo
é comestível e venenoso
num mesmo tempo que dura sempre

na secção dos frescos
eis onde os encontrareis
e por eles julgo sequer pagareis

vida: variações, p. 79

Fazer do nome corpo ou do corpo nome constitui uma forma paradoxal de realização da escrita. O corpo e a vida que devêm nome aceitam a implícita substituição da carne e da presença pela representação como lugar da sua definitiva efetivação. Tal propósito constitui o limite extremo de uma noção metafísica de mundo da qual não é separável a própria ideia de poesia. Surge como legítima a questão: pode, quaisquer que sejam os condicionalismos de ordem pessoal, existir poesia que não implique uma íntima ética do sacrifício?; pode

existir poesia que não implique uma noção metafísica de sujeito e de linguagem? Mesmo a iconoclasia que atravessa as diferentes formas de modernidade em arte parece assentar numa subterrânea concessão à sacralidade do gesto de profanação. É recorrente a sacralização do corpo e da palavra, a sacralização inclusive daquilo que poderia constituir lugar da sua dessacralização, desde o quotidiano mais imediato até às mais óbvias provocações iconoclastas. Em literatura, como em outras artes, é a própria possibilidade de profanação que funda a sua pretensão à natureza privilegiada das suas representações. E não existe profanação sem a prévia sacralização do seu objeto, seja esse o corpo ou a palavra.

a velha celebra
todos os dias a sua missa
afasta as pernas
segura a saia
descobre os tornozelos
este é o meu corpo
este é o meu corpo
orai por ele enquanto urino
entre os carros rua da torrinha

este foi o meu caso
lembrai-o pois
em tempos fui muito alguém e
embora me tenha esquecido até de mim
lembrai-vos de como eu era pois
cansou-me a vida, mas foi de amor
custou-me a morte, a dor.

vida: variações, p. 85

A sacralidade do corpo e a da palavra fundem-se num mesmo espaço de pureza e de corrupção, de preservação da presença e de produção da decadência. Onde se afirma a pretensão de probidade cresce a ameaça da perversão. A sacralização do corpo e a sacralização da palavra vão a par com a possibilidade da sua corrupção: o pecado, o erro, a arritmia são a ameaça latente da virtude, da verdade e da beleza. Por isso, os interditos lançados sobre o corpo (recobertos ou não por representações piedosas: o pudor, a penitência, o amor,) não serão separáveis dos interditos ditados à linguagem (recobertos ou não por aspirações elevadas: o conhecimento, a excelência, o valor). O que um não deve fazer, a outra não deve dizer. Esta teia de condicionamentos é indistinguível da própria ideia de cultura como

espaço de construção da experiência humana. É um processo que individualiza no mesmo passo que generaliza, que autonomiza no mesmo passo que enclausura. Entre o possível da experiência e o interdito da norma, a diferença ameaça transforma-se em desvio, os afectos em pathos — paixão ou patologia.

amo salvador
ele deixou-me a três dias
estou muito mal

ó rapariga
esse teu salvador
era um impostor
o genuíno deixou-nos
há muito mais tempo
e não consta que tenha regressado

(calma, nós também não andamos por aí além)

e depois, menina
prometo-te
há muito mais metáforas por aqui
apronta-te!

vida: variações, p. 93

Quaisquer que sejam as figuras que a salvação assume, elas decorrem sempre da prévia determinação do objeto de salvação. O *quem salva* variará em função de saber *o que se pretende salvar*: o corpo ou a alma?; o indivíduo ou a comunidade?; o presente ou o futuro? Em todos os casos a salvação de um poderá implicar a condenação do outro. Redimir a alma poderá obrigar à censura da carne; satisfazer a carne poderá produzir a condenação da alma. Resgatar a comunidade poderá exigir o sacrifício do indivíduo; a preservação de um indivíduo poderá ser feita ao preço da ruína de uma comunidade. O anseio de resgate do futuro poderá implicar a assunção da servidão no presente; o presente pode, apenas por si, sentenciar o futuro. Se o quem salva depende do que se pretende salvar, todas as figuras do redentor são

construções retóricas no interior das quais a experiência se configura como sentido. Mas este, o sentido, redenção ou condenação, será ele próprio uma figura retórica que responde apenas pela perspetiva assumida pelo objeto de salvação.

por vezes finjo que sou eu
é formidável
engano toda a gente
eu própria fico confundida
quem és tu, pergunto desconfiada
várias vozes respondem nomes diversos
e chego a acreditar
é o que dá tomar realidades por milagres
ou o inverso

aluimentos, p. 24

Chegar a acreditar na sua própria mentira parece constituir a constitutiva contradição da poesia. O recentramento moderno da produção artística na figura do autor conduziu a fazer deste o fundamento das suas produções. Como parte da construção da subjetividade moderna, o próprio sujeito viu-se afetado pela suspeita de desfasamento entre si e si mesmo. Se a figura do autor (aquilo que deveria funcionar como fundamento das suas representações) se revela ela mesma infundável, a experiência transforma-se num incontornável processo de proliferação de representações. Mas estas, privadas do sujeito que lhes deveria servir de suporte, encontram-se elas próprias sob a ameaça da proliferação dos seus duplicados representacionais. Qualquer que seja a linguagem, representar uma representação significará acrescentar uma camada ao acumulado de representações, uma camada que não permitirá nem revelar uma (inexistente) identidade original, nem produzir uma identidade última. Escrever será, ainda, acreditar no milagre da representação na mesma proporção com que se desconfia da realidade das coisas.

ó boa ó amor ó querida
ah se eu não fosse pedreiro, mas
senhor arquitecto
construía uma catedral no teu coração e
tornava-me sino nos teus ouvidos
sepultava em vida o teu corpo
para que mais ninguém
há pedreiro sou e as minhas mãos
aprenderam das pedras a resignação
como outros delas os deslocamentos
sob a aparente imobilidade
tristes olhos te vejam
para tão grosseiras mãos
tão grotescas bocas

aluimentos, p. 32

Apontar com o dedo e designar pelas palavras funcionam como uma estranha forma de apropriação, aquela que, assumindo a divergência entre o objeto de desejo e a sua representação, funda na manipulação desta a possibilidade de realizar a posse. A mesma divergência, constituinte, ecoa no sujeito que as corporiza. Apropriar-se daquilo que não é suscetível de posse produz a duplicação da sua existência como sujeito. Se a não coincidência entre as coisas e as representações, entre o sujeito e ele mesmo, permite manipular o mundo para o moldar ao desejo, poderá igualmente, no reverso do processo, obrigar a reconhecer os limites do próprio sujeito nos limites das possibilidades de manipulação. Que aquilo que se representa não possa, de facto, projetar-se na posse parece constituir o terreno partilhado pelo desejo e pelas palavras. Se um antecipa a posse, as outras configuram-na, construindo o espelho no qual a representação, tão condicionada quanto ela, se toma a si mesma como realidade.

jaz viva e adormece
a menina de sua mãe

os caracóis soltos na almofada
os braços a bacia os pés partidos
o corpo pousado na cama articulada
as flores murchando na jarra improvisada

sentada numa cadeira a seu lado
a mãe descose as suas camisas de dormir
o corpo danificado
inchou de dor de nada

politraumatizada
jaz viva e anoitece
a menina de sua mãe

aluimentos, p. 34

O vocabulário que permite produzir o critério segundo o qual o mundo é experienciável como ordem e sentido é o mesmo que faculta o reconhecimento dos seus limites: os limites do mundo e os limites da língua, os limites da experiência e os limites da representação. Procurar dizer aquilo que acontece nos limites da representação é confrontar a experiência e a representação com alguma coisa que, apesar da sua mútua remissão, ameaça escapar a ambos. A nenhum será dada a realização ou a redenção do outro. A remissão para o "O menino de sua Mãe", de Pessoa, não evita (nem pretende evitar) dar a ver a extensão dos danos que atingem o corpo. Nem a representação permitirá transformar o real, nem este será verdadeiramente apreensível por ela. O riso não é riso, nem sobra já, dir-se-ia, a convicção necessária para estetizar ou para patologizar a dor: a dor é a dor, prosaica como as flores que murcham numa jarra improvisada. Mais do que um exercício de anestesiamento da exceção, tal supõe a impossibilidade

de fazer da inscrição da dor como representação (palavra, poema) a alavanca capaz de produzir a sua superação. Mas isso que de algum modo constituiria uma justificação (ou seja, a possibilidade de uma qualquer forma de incondicionado) está-lhe negado pela desconfiança latente na própria ideia de poesia. Acreditar supõe ainda a desconfiança prévia que acompanha todas as representações.

então sonhei com o sangue
uma noite criminal
de manhã, ele
apresentou-se calmo
como se nada fosse ou
desde sempre e portanto
portanto ele apresentou-se calmo
durante cinco dias de um mês de março
o vento e a chuva, mas
na casa o sangue cozia
em brando lume um tempo lento

aluimentos, p. 35

Tentar transpor o tempo para as palavras supõe a existência de uma congruência interna entre a ordem do discurso e a do tempo; supõe a possibilidade de prolongar na representação aquilo que se apreendeu primeiro como experiência. A organização do discurso em narrativa corresponde a esta pretensão de inscrever na quase imutabilidade da palavra escrita a irrevogável mutabilidade do tempo: num mesmo movimento, corporizar a mudança e imobilizá-la na nitidez do discurso. Mas a poesia não é um lugar de nitidez. O assumir pela poesia de uma dimensão narrativa age aqui pela consciente subtração dos elementos que poderiam elucidar o encadeamento causal. Dizer menos do que o necessário para produzir a clarificação traduz a opção por uma opacidade capaz de potenciar a força semântica do próprio discurso. Aquilo que fica de fora da representação funda-a. Aquilo que não acede ao texto permite não recusar ao mundo nem às palavras o seu caráter inquietante.

com os direitos de autor
do meu primeiro livro de poesia
comprei um m&m amarelo
(amendoins cobertos de chocolate)
duvido que alguém tenha saboreado os meus poemas
com tanto alarido

com os direitos do segundo
comprei dois m&ms
fiquei abundantemente contente e
de queixo bem lambuzado
como convém

cada m&m lembrava-me o álvaro
que dizia, e passo a citar
come chocolates, pequena, e
eu, citando novamente,
comia chocolates, pequenos

com os do terceiro
que ainda não escrevi
já me cresce água na boca
reservei m&ms na mercearia
e pus a boca em pause
embora muito a contragosto

bem vejo como este poema é prosaico
as minhas desculpas
os direitos de autor não dão
para mais metáforas do que isto

(e, de resto, ele tinha razão, o álvaro
o mundo é uma gigantesca pastelaria
onde uns comem, outros vêem comer)

aluimentos, p. 42/43

Há uma crença básica na ideia de literatura que acompanha e suporta o ato de escrita. Esta crença, mais insidiosa e subversiva do que a própria dúvida, assenta de forma paradoxal na intuição íntima da inutilidade da escrita, na consciência de que será vã e condenada ao ridículo qualquer esperança depositada na edição. Inútil o possível reconhecimento social (qualquer que seja a escala), inútil, de facto a própria escrita como lugar de produção da identidade. Esta é uma descoberta a ser feita por cada autor sempre pela primeira vez. Descobre-se na escrita os limites da escrita, na imagem os limites da imagem. São estes limites que alimentam a própria crença. Diante deles, a única opção viável talvez seja escrever. Sem ilusões e com a seriedade de quem, iconoclasticamente, se ri daquilo que afirma sagrado, daquilo que sacraliza no riso e na ironia. O exercício de ironia (de autoironia) não esconde, aqui como em qualquer autor, a amargura de quem se sente excluído pelo mundo e pelas palavras. Comer chocolates não chega sequer, e distintamente do sugerido por Álvaro de Campos, a constituir uma estratégia de evasão. A escassez do chocolate marca, ao invés, o limite do reconhecimento simbólico da própria ideia de literatura e de poesia. Se o sucesso de um autor é sempre um momento de reafirmação do valor simbólico da própria ideia de literatura, os limites do sucesso definem igualmente a erosão cultural dessa ideia. Permanecer de fora não implica a existência de um interior face ao qual o fora se definisse por diferenciação: não há senão fora, comer ou não comer (escrever ou não escrever, ser ou não ser lido) diz menos respeito a uma variável topológica do que a um estado talvez definitivo das próprias linguagens.

o meu cão parece um coelho
eu pareço uma pessoa
por vezes, raras, as coisas parecem ser o que são
há quem se dedique a descortinar
vida fora tal contradição e
no fim, morra, como todos
sem ter percebido nada afinal

é a vida, a própria vida, queira ou não, deus ou outro qualquer

aluimentos, p. 44

A pretensão de fundar a experiência e o sentido do mundo num para além de ordem não representacional constitui um dos traços definidores do pensamento e da cultura ocidentais: chamemos-lhes metafísica. Incondicionado, tal para além fez-se condição e fundamento do conhecimento e da arte. Saber quais as linguagens capazes de o transpor para a consciência e para a representação permitiu extremar posições, mas quaisquer que sejam as opções particulares, o pano de fundo permanece. É metafísica a afirmação da comensurabilidade íntima entre a linguagem e esse para além, são metafísicas as derivas iconoclastas que vedam às linguagens, ou a uma dada linguagem, a possibilidade de o representar. Se a realidade e o sentido do mundo podem não coincidir com a perceção que dele temos, a experiência transforma-se num terreno movediço, ameaçada pelo erro ou, numa variante moral, pelo pecado. A própria dúvida acerca da coincidência ou não coincidência entre aparência e identidade se torna em si mesma metafísica. Se o Ocidente aprendeu a desconfiar dos sentidos foi, paradoxalmente, porque aprendeu a confiar no sentido. Num grande e fundador sentido que acreditava capaz de, no limite, prescindir do corpo como instrumento de mediação. Reavivada pelo romantismo, a crença na comensurabilidade última entre o mundo e a palavra reafirmou a poesia como território metafísico. A modernidade talvez o tenha questionado. Encontramos hoje os seus restos no espaço

profanizado de uma poesia que inscreve na língua a melancolia do para além perdido.

gosto daquela mesa
para pousar o whisky
tem um tampo de mármore e
um pé de metal
perto uma folha de palmeira poeirenta
uma paisagem marítima por terminar
ou será que é o whisky que
me faz gostar de todas as coisas
e portanto também daquela mesa
e portanto também de pousar
e portanto também de atirar
janela aberta varanda abaixo
nem que seja a garrafa
porque a mesa é demasiado pesada e
eu demasiado impreciso
prefiro-me lúcido e de copo na mão
com a outra sopeso o nada que
gole a gole descubro pouco admirado
seja como for
a mesa enferruja mais depressa do que eu
seja como for
a ferrugem não se vê
o que importa é parecer sóbrio
o que importa é andar direito e
dizer coisa com coisa
mesmo pensando
coisa nenhuma

aluimentos, p. 46

Da consciência de que todas as experiências estão condicionadas pelo olhar que as enquadra, que todas as representações estão dimensionadas pela perspetiva que as projeta, não decorre necessariamente a procura de um incondicionado ou de qualquer outra neutralidade da perceção. Não existe um ponto neutro de observação, e isso que se poderia designar por lucidez talvez não decorra senão de uma ficção de objetividade. Uma ficção que resulta da suspensão da suspeita sobre a congruência entre a experiência do mundo e as representações. Tal suspeita é argumentável, mas não refutável. Aquilo a que chamamos vida é sempre um movimento frágil de interação entre a pretensão de modelar o mundo para o adequar à representação e o de modelar as representações para que se adequem ao mundo. Mas haverá talvez uma terceira possibilidade: modelar as representações para que se adequem às representações. Modelar a imagem de mundo e de sujeito para que um e outro possam ser, enquanto representação, mutuamente comensuráveis. Distorcer a perspetiva para produzir a representação de mundo que, para o sujeito, possa ser aceitável. Distorcer a perspetiva para produzir a representação de sujeito que para ele próprio possa ser suportável. Não estaremos, com o álcool, muito distantes dessa outra deliberada produção do condicionamento a que chamamos arte, literatura, poesia. Num como nas outras, importará apenas parecer sóbrio e andar direito. Qualquer que seja o critério da lucidez e da verticalidade.

deixa-me dizer-te que estás enganado
para escrever bem
não é preciso ser tão maluco
como o leopoldo maria
(é um elogio, meu caro
até porque o mundo não sofre propriamente de extrema sanidade)
nem tão pouco como a maior parte dos outros
(milagre, santíssima trindade)
basta ser o suficiente
maluco q.b.
o resto, como sempre, é escrever, isto é
berrar na rua, mas como quem murmura

aluimentos, p. 48

Por vezes, as margens da língua não coincidem com as margens da consciência. Frequentemente, a poesia é o jogo consciente de subversão da língua e da consciência. Pretender dizer, nas palavras, aquilo que talvez aí não caiba não será distinto de acolher na razão aquilo que a questiona e desorganiza. Demarcar para o poeta um lugar à margem da já escassa lucidez quotidiana é colocá-lo em descendência direta da figura mediúnica do xamã ou do sacerdote. Mas tal implica ainda supor, do lado de lá da língua e da consciência, um estado fundador que, com penetração suficiente, seria possível transportar para as palavras. A autonomia que as práticas artísticas adquiriram desde a modernidade acentuou o recentramento da relação de mediação na figura específica do autor. A ser um mediador, o poeta (e com ele qualquer outro artista criativo) talvez seja o sacerdote de um espaço sacralizado denominado arte ou poesia. Um espaço de questionamento da consciência e da língua que apenas obedece hoje à sua estrita congruência interna. Mas, se a pretensão de designar como lugar da poesia o espaço limítrofe da razão ou da língua talvez lhe permitisse assegurar autonomia e capacidade de experimentação,

isso ameaçaria na mesma proporção encerrá-la sobre si mesma. A permissividade que autoriza a escrita ou o grito é a mesma que alicerça a suspeita de que ninguém irá ouvir.

nós, os inconsoláveis que
perdemos a fala ainda antes de
ganharmos direito à palavra, que
sentimos tão demasiado que
ficámos para sempre calados, que
haveremos de escrever, agora

que alcançámos o direito
a morrer sem pedir desculpa, e
mortos, embora, constituiremos
a maioria que à superfície da terra
sem trégua vos derrotará

vida: variações II, p. 26

Aceder à língua para produzir o silêncio parece frequentemente constituir o desejo íntimo da poesia. A acontecer, este desejo não será, em parte, mais do que uma estratégia de resposta à intuição de que as palavras nunca designam mais do que a si próprias. Mas mesmo que o discurso se afunde no solo pantanoso da sua enunciação, ele produz nesse processo um espaço de visibilidade e representação que realiza o mundo como coisa humana. Aceder à língua, aceder à representação, é transportar a experiência para um plano que a si mesmo se supõe anterior ou superior à própria representação. Permanecer em silêncio, como morrer, é já fechar os lábios sobre as palavras não pronunciadas. Morrer, como calar, é já fazer corpo com a própria proliferação das palavras, as ditas e as não ditas. O mais profundo dos interditos iconoclastas é aquele, subterrâneo e subversivo, deliberado e involuntário, que ocupa a boca de quem permanece calado.

emocionei-me o dia todo
disse o rapaz
vim-me de manhã
vim-me de tarde
vim-me à noite
sou trabalhador dependente
por conta deste e doutros
mundos, acrescentou
a minha imaginação
concentra-se na minha mão
desce-me o sangue
da cabeça aos pés
e volta a subir
se volta a subir

vida: variações II, p. 27

A ficção da autonomia que as artes corporizaram nos últimos dois séculos fundar-se-á, talvez, na perceção aguda de uma relação de dependência profunda e inultrapassável. Dependência, primeiro, em relação ao modo como o mundo se organiza em ordem e representação, mas dependência, sobretudo, de cada linguagem face a si mesma e às suas estritas possibilidades. Esta dupla dependência gerou, como resposta, a pretensão de fundir o mundo e a linguagem, neutralizando-os num plano em que o primeiro era estritamente identificado com os constructos da segunda, e esta assumia por inteiro uma dimensão constituinte. Produzir o possível, na linguagem, seria desde logo atualizá-lo. Daqui deriva a ***tradição do novo***. Mas corporizar possíveis (o espaço expandido da imaginação) não deixa de ser reimprimir os passos no território já demarcado por todos quantos os precederam ou a eles se sucederão. É um movimento que, inútil, se alimenta a si mesmo. Em literatura, o onanismo da língua talvez constitua o preço a pagar por um simulacro de satisfação. A possível, a autorizada pelos interditos, a necessária.

há um gosto a morte
no hálito da velha
mas a cor do tempo
aviva-lhe os lábios
aperalta-lhe o andar
exala elegância e
o corpo em chaga
estrebucha de vez
é outono é tempo
foi esta a estação que
em sonhos escolhi
já menina eu sabia
já adulta confirmei
não choreis não
parto em paz
malas aviadas
como em vida não vivi
como em vida viverei
ride ride pois enfim
vou de viagem

vida: variações II, p. 31

Acreditar na mentira não é condição obrigatória para poder mentir. É possível fazer de conta sem confiar naquilo que se constrói, fingindo. Fazer da morte um espaço de viagem é ficcionar um para além no qual aquilo que se antevê como fim se revelaria um princípio. É uma construção especular. A imagem que se projeta duplica, enquanto representação, aquilo que é objeto de projeção: a própria representação. Fazer de conta que se vive consistirá apenas na multiplicação de um jogo de espelhos que ameaça tornar indistinguível representação

e objeto. Como em qualquer espelho, a opacidade do para além é condição necessária da própria visibilidade. Mas será essa mesma opacidade, essa margem de incerteza e de indeterminação, que funda a dignidade da morte.

de modo que sim
vamos reunindo
certidões certificados declarações
todas bem copiadas e conformes
assinadas seladas recomendadas
como se sofrêssemos de alzheimer desde crianças
ou, enfim, na eventualidade de tal acontecer
de qualquer modo estávamos tramados
só não o sabíamos

que a única coisa que não podíamos de todo reunir
éramos nós, me, I, and myself, together

vida: variações II, p. 32

Inscrita no coração da identidade e da memória está a ameaça do desfasamento e do esquecimento. Que entre o sujeito e ele mesmo possa existir um abismo sobre o qual se funda a própria identidade não coloca sob suspeita apenas o sujeito, é toda a ordem do mundo (lógica, gramática, normas, critérios, valores) que se vê ameaçada de esboroamento. É possível acumular certezas e garantias sem que essa falha seja colmatada. Fazer assentar a convergência entre o mundo e as representações na figura frágil do sujeito, como o Ocidente o faz pelo menos desde os alvores da Modernidade, é colocar em risco a própria experiência do mundo como todo organizado. Quaisquer que sejam as garantias, elas nunca asseguram mais do que o território do seu estrito espaço representacional. Talvez seja suficiente para dar por fundadas gramática ou valores, o permitido e o proibido, mas nunca para assegurar a convergência fundadora entre o mundo e a representação, entre o sujeito e ele mesmo. Uma ameaça suplementar é a que decorre da suspeita de que a própria denúncia do esquecimento seja também ela parte do processo através do qual a consciência se esforça em vão, na poesia como na ciência ou na crítica, por reunir mundo e representação.

emília mouca deu à luz uma garrafa
onde nenhuma mão se aventurara
salvo a sua salvo a minha

no dia seguinte toda a vila sabia
o que a garrafa escondia
o que a garrafa trazia
o sangue de emília dizia
o sangue que emília perdia
que doravante de casa não mais sairia
que detrás das persianas envelheceria
embora a verdadeira vida há muito decorresse
nas prateleiras da sua biblioteca e
o menino francisco amiúde viesse pedir-lhe mais um
[livrinho
com cujas frases anos a fio emília matara a sede a
[fome o frio

o menino francisco fez-se um homem
rareiam-se-lhe no crânio cinzento os cabelos esparsos
escolhe as palavras com vagar
não tem tempo, mas já não se importa
emília mouca de todo emudeceu
um dia a persiana não se ergueu
ninguém fala com ela, mas já não se importa
o silêncio, como sempre, prossegue impassível a história
outras palavras hão-de preenchê-lo como se um caixão

vida: variações II, p. 37

Tão perturbante quanto o diferimento da identidade está, no seu reverso, a possibilidade de que cada coisa, cada palavra, cada pessoa, não demarque mais do que o estrito espaço da sua existência singular, incomutável e definitiva. Alguma coisa que se transforma apenas para produzir a coincidência consigo mesma, sem que isso signifique a afirmação de identidade, apenas a constatação de um limite: aquele que demarca no tempo e no irrevogável da biografia as configurações definitivas de cada momento. Emília Mouca, a mulher solitária de cuja biblioteca a criança se sustentava de livros, dá entrada no hospital com uma garrafa entre as coxas. A vergonha cobrirá por inteiro o mundo e o nome. Se o futuro é aquilo que não pode ser conhecido e o passado aquilo que não pode ser alterado, a identidade de cada individuo constrói-se no espaço delimitado por estas duas interdições. Esta identidade, sempre e em cada instante em trânsito para outra coisa, encerra-se inevitavelmente sob a sua própria construção: o nome que identifica e singulariza transforma-se tarde ou cedo na máscara que, já indistinguível, ameaça sufocar o rosto que encobre. Que todos o saibam, que todos o vejam, só acrescenta um suplemento de limitação. O interdito são os outros. Precisamente aqueles, os únicos, que poderiam permitir a derrogação da própria identidade.

cada vez condigo mais
comigo própria
suspirava ela

já não é pouco, acrescentava, mas
ainda assim preferiria
um vestido estampado de
flores coloridas entre as quais
o meu rosto se confundisse
como um guarda-sol numa
praia apinhada de lembranças
como uma criança colhendo conchas
coroada de espuma e
cantarolando bravia ó das ondas ah as algas vem cá mar

um hetero-retrato sem traço de dor alguma
a não ser um olho triste
o outro impertinente e

a alma semicerrada
ciciando sem parar

vida: variações II, p. 41

Qual é, ou qual seria, o critério de verdade de um retrato? A coincidência plena entre o que se é e aquilo que o retrato representa? Mas a coincidência no espaço, no tempo, no plano objetivo ou no plano subjetivo? Na memória, na presença ou na projeção? Seria o retrato verdadeiro aquele capaz de, pela sua inteira veracidade, se substituir ao sujeito que representa? E um tal retrato, seria já ele próprio sujeito?

Nenhuma destas questões terá uma resposta plausível que não passe pelo reconhecimento dos limites duplos da representação e do seu objeto: é impossível a coincidência entre sujeito e retrato porque cada um deles está percorrido por uma íntima não coincidência consigo mesmo. E, no entanto, é condição das próprias ideias de sujeito e de representação o trânsito interminável de um termo para o outro. A realização do sujeito na representação (como presença, como memória ou como projeção; como racionalidade ou como sentimento) é correlativa à personificação projetiva da própria representação. Esta, imagem, som, palavra, realiza-se na ficção da sua autonomia face ao sujeito, produtor ou recetor. Esta ficção de identidade e de autonomia atinge, de forma fundadora, a identidade e as suas projeções: todos, sujeito e representação, em cada momento tão furtuitos e contingentes quanto inevitáveis e necessários.

farto-me de gemer, diz penélope
ulisses voltará, acrescenta, para
ouvir-me gozar como nunca
na cama por ele levantada
com esses seus dedos séculos louvados

hei-de cantar-lhe como uma sereia
já soo já soo
desta vez, ele limpará os ouvidos
lustrará o corpo
soltará o mastro

vida: variações II, p. 46

Como todas as representações fundadoras, os mitos do desejo definem-se na fronteira entre o permitido e o proibido. Entre aquilo que é sancionado pela norma e aquilo que esta demarca como interdito, o espaço que se abre é o da definição da identidade dos atores, sujeito ou género, singularidade ou comunidade. No quem é quem das relações simbólicas que fundam o desejo, cada cultura em cada contexto estabelece e autoriza quem é que deseja, quem é que proíbe, quem é que é desejado. A longa linha patriarcal do Ocidente judaico-cristão determinou estas relações a partir da figura central do corpo da mulher. Seja enquanto construção de uma virgindade sacralizada, seja enquanto figura do pecado e do interdito, a presença do corpo feminino é central nas representações iconográficas, ultrapassada apenas em força simbólica pela figura despida do Cristo crucificado. Neste contexto, a prevalência da nudez feminina é sintoma de relações de poder que autorizam a um género sexual projetar e consumir imagens do objeto de desejo. Aos interditos de uns (morais, icnográficos ou outros) corresponderiam com igual intensidade diferentes formas de iconoclasia: o corpo masculino não é representável enquanto objeto de desejo porque não existe sujeito desejante, ou não lhe é reconhecido o direito à palavra e à representação. Que Ulisses regresse significará aqui a recuperação ou a construção de uma relação com um mundo de

natureza pré ou pós judaico-cristã, mas significa também a redefinição das relações de poder. Qualquer que seja a forma como o desejo se afirma, qualquer que seja o papel que no interior dessas relações cada um dos géneros aceita assumir como seu, aceder à palavra e à representação na figura do locutor é ainda hoje fazer do discurso lugar e instrumento de subversão.

a mulher bebeu 4 finos e despiu-se
começou por descalçar-se, depois
pensou e já agora, e
entregou o corpo ao ar
jorrando da ventoinha do café
alguns riram outros lamentaram
quase todos a invejaram enquanto
ela a passos largos nuíssima se afastava
no dia em que cumpriu setenta primaveras e
todas eclodiram um tanto ou quanto subitamente

vida: variações II, p. 78

Desfasar corpo e desejo talvez constitua, apesar de tudo, condição necessária para que a nudez possa ser apenas espaço de liberdade. Entregar o corpo ao ar (já não ou não só a outro corpo) é fazer dele lugar de uma identidade que, por fim, é quase capaz de coincidir consigo mesma. Esta epifania do corpo assume aqui as características da revelação pública de uma natureza que se constrói no acumulado dos anos. Em cada momento do corpo e da identidade estão presentes todos os outros, passados e futuros. Está presente a infância e está presente a morte. Está presente a mais estrita corporização do interdito e a sua mais impudica subversão. Mas corporizar ou subverter (ou subverter, corporizando, ou qualquer outra declinação) implica ainda uma relação com a norma que se define, de facto, na interação com os seus outros, deixando em aberto a questão de saber para quem é que se incorpora a norma, para quem é que se subverte. Para quem é que se escreve, para quem é que se cala? Embora, para ambas as questões, possa surgir como sedutora a resposta *para si mesmo*, esta seria tão errónea quanto uma qualquer determinação de finalidade. O para si mesmo exigiria um sujeito que não existe, dado que ele nunca é prévio à própria relação, não a podendo por isso verdadeiramente sustentar. Do mesmo modo, o *para os outros* está, na sua indeterminação, demasiado próximo de um *para ninguém* para que possa ser aceite como resposta. Mas, entre o para si mesmo e o para

ninguém, o por que se escreve talvez não suponha a determinação do para quem: o *por que* é já ele próprio a personificação do autor e do recetor, a personificação da iconoclasia e da representação.

a t. s. eliot

subam-se as escadas
desçam-se as escadas
cuidado com os degraus
não estão assinalados
agarre-se ao corrimão
sente-se nesse cadeirão
com um orifício no centro
o piano vertical ressoando
na sala de estar vazia
o átrio axadrezado
a lixívia aromatizado
os peões imobilizados
a rainha derrubada
xeque-mate antecipado
onde uma mesa de bilhar
o verde tapete gasto
as bolas desbotadas
os jogadores velados
as bengalas de madeira
aguardando armazenadas
a roupa interior com as iniciais
de cada morto bordadas
com delicadeza engomadas
magoe-se abrace-se
abrace-se magoe-se
colham-se groselhas
lilases mirtilos e rosas
tropece-se no cascalho
aparem-se os relvados

as ratazanas envenenadas
estrebuchando nas caves
as margaridas desenraizadas
as raparigas pétala a pétala
adolescentes tentando a sorte
entre o descerrar dos olhos e
a sua desgraçada doçura
entre o descerrar dos olhos e
a sua insuspeitada sepultura
porte-se bem, senhor, da
infância à velhice da
dor às dores, porte-se bem
e aquiete-se, lá chegará por
mais ou menos paciência
pela paciência que todas as gerações
resignando-se ou insurgindo-se nos legaram
já gemer não vale a pena
já os gatos estão saciados
atiraram-se dos parapeitos
aterraram nos canteiros
nos quais as garras fincaram
as portas todas trancadas
as chaves extraviadas
a velha senhora
escrevendo postais que
nunca serão enviados
se sequer selados

pela impetuosidade da pedra que nos meus olhos
[como um cisco se insinuou
pelos chocolates sem prazo de validade que uma criança

[obediente declinou
pelo baloiço de onde em pleno vôo cada verão se lançou
e pelos telhados sem fim onde indiferente ao risco rastejou
pelo cemitério ambulante que o mundo para vós se tornou
no qual jazeis ainda acossados ainda estremeceis
[sem agravo
que seja realizada a vossa última húmida bondade, avô

que contra todas as evidências escreveste poemas
[dedicados a deus
e mal descobriste a tua perna gangrenando soubeste
[que era ele que
disfarçando-se de morte te chamava, ou terás por
[segundos duvidado
pois quem não duvida não crê de verdade, da vida a
[dúvida é vizinha

pelo meu polegar por um x-acto retalhado que
[prontamente trataste
pela criança chorosa vertendo gotas de sangue nos
[relvados que regaste
cuja cicatriz ostento com orgulho redobrado, apesar
[do cimento entretanto armado
e por todos aqueles que em vida abrigaste e cuja
[companhia na morte não desdenhaste
em vosso nome, minhas avós meus avôs, não peço,
[não rogo
não me ajoelho nem me mortifico, com soberba
[ordeno que seja feita justiça

vida: variações III p. 112-114.

LIVROS E TEXTOS DA AUTORA

Poesia:

— " há tantas criaturas", *Inimigo Rumor*, nº 15, 2º semestre, 2003, p. 82.

— "vestem-se as dores" e outros, *Inimigo Rumor*, nº 15, 2º semestre, 2003, p. 163-167.

— *Reconhecimento*, Colecção de Poesia Inimigo Rumor, Angelus Novus/ Cotovia, Coimbra /Lisboa, 2005.

— *vida: variações*, Cotovia, Lisboa, 2008.

— *aluimentos*, Cotovia, Lisboa, 2009.

— "Dilúvio", "Águas-furtadas", *Inútil*, nº 2, Lisboa, 2010, p. 59-60.

— *vida: variações II*, Cotovia, Lisboa, 2011.

— *Há Dias* (com fotografias de João Filipe Marques), & etc, Lisboa, 2012.

— "Salmo de um soldado desmobilizado", in *Meditações sobre o fim – Os últimos poemas*, Hariemuj, Lisboa, 2012, p. 30-40.

— "Eis-me, eis-nos: três excertos", *Inútil*, nº 4, Lisboa, 2012, p. 9-10.

— "éramos trezentos e seis", *Golpe d'asa*, n°2, CLEPUL e Golpe ed., Lisboa, 2012.

— "I am Penelope no more", "I'm just a little girl", "in the beginning was the word", "with my body I worship Thee", "women are the ones who", "some necklaces are collars",

trad. de Ana Hudson, in poemsfromtheportuguese.org., Centro Nacional de Cultura, 2012.

— "a minha mulher macha", "como uma moeda amolgada", *Persona*, do lado esquerdo, Coimbra, 2015, p.9-10.

— "qué pérdida de tiempo cuchichean ellas", trad. de Pedro Serra, *Turia*, n°116, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2015, p.290.

— *Há Dias* II (com fotografias de Juliana Martins), do lado esquerdo, Coimbra, 2016.

— *vida: variações III*, Cotovia, Lisboa, 2016.

Outros:

— "Como eu escrevo", *Time Out Lisboa*, 22/28 de abril, 2009, p. 39.

— "Prefácio", in *Sonetos de Florbela Espanca*, Cotovia, Lisboa, 2016, p. 13-24.

Infantil:

— *O Avião Saltitão*, (com ilustrações de Sebastião Peixoto), Angelus Novus, Coimbra, 2010.

— *O Chapéu Telepático*, (com ilustrações de Sebastião Peixoto), Angelus Novus, Coimbra, 2010.

Bibliografia crítica

— Brás, António, "Aprendizagem da morte", *Público, Ipsilon*, 4 de abril, 2008, p.50.

— Caleiro, Maria da Conceição, "Um poema que fosse tal e qual", *Público, Ipsilon*, 25 de setembro, 2009, p. 42.

— Cancela, H. G., "Bénédicte Houart: Aluimentos", *contramundumcritica.blogspot.com*, 19 de setembro, 2009.

— Cancela, H. G., "Bénédicte Houart: Vida: Variações II", *contramundumcritica.blogspot.com*, 19 de janeiro, 2012.

— Cancela, H. G., "Vida: Variações II", *Colóquio Letras*, nº 180, maio/agosto, 2012, p. 208/210.

— Coelho, Alexandra Lucas, "A arte da perda", *Público, Ipsilon*, 4 de abril, 2008, p. 14-15.

— Cortez, António Carlos, "Desacertar Palavras", *Jornal de Letras*, 4-17 de junho, 2008, p. 24.

— Cortez, António Carlos, "Impressões Digitais", *Jornal de Letras*, 26 de agosto/8 de setembro, 2009, p. 19.

— Cortez, António Carlos, "Ir ao inferno e voltar", *Jornal de Letras*, 7/20 de março, 2012, p. 18.

— Garcia, Marília e Domeneck, Ricardo, "Bénédicte Houart", *revistamododeusar.blogspot.com*, 19 de março, 2011.

— Gomes, Manuel João, "Ossos e Coveiros", *Público*, 26 de julho, 1998.

— Guerreiro, António, "Palavras cruéis", *Expresso, Actual*, 3 de maio, 2008, p 50.

— Guerreiro, António, "Na poesia como na guerra", *Expresso, Actual*, 9 de maio, 2009, p. 48.

— Guimarães, João Luís Barreto, "Bénédicte Houart", *poesiailimitada.blogspot.com*, 9 de maio, 2009.

— Lucas, Isabel, "O escritor não tem sexo…", *Diário de Notícias, Gente*, 8 de março, 2008, p. 18.

— Neves, Pedro T., "Bénédicte Houart – uma entrevista", *pedroteixeiraneves.wordpress.com,* 2 de fevereiro, 2012.

— Sepúlveda, Torcato, "Poesia Quotidiana", *Grande Reportagem*, nº 254, 19 de novembro, 2005.

— Silvestre, Osvaldo Manuel, "Vida: Avarias", Ípsilon, Público, 23 de dezembro, 2011. P. 31.

— Silva, José Mário, "Há dias", *Expresso, Atual*, 17 de novembro, 2012, p. 37.

— Silva, José Mário, "Vida: Variações III", *Expresso, Revista*, 7 de maio, 2016, p. 73.

(Página deixada propositadamente em branco.)

HELDER GOMES CANCELA

Nasceu em 1967. Estudou filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, primeiro numa licenciatura, depois num mestrado e num doutoramento. É, desde 2000, docente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde é responsável pela área científica de estética. Publicou *Anunciação* (romance, 1999), *Novembro* (poesia, 2003), *De Re Rustica* (romance, 2011), *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea: Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte* (ensaio, 2004), todos nas Edições Afrontamento, *O Exercício da Violência. A Arte enquanto Tempo* (2014, Companhia das Ilhas), *Impunidade*, (romance, 2014, Relógio D'Água).

· U C ·