

**Luís Miguel Nava**  
**ou o modernismo tardio**  
**de um discurso crítico**

**Oswaldo Manuel Silvestre**

**Da contingência**

Ao que parece, nem mesmo a consciência da porosidade da condição humana à textura áspera dos dias impede que nos pensemos sob o signo redondo e pleno de um sentido da vida inscrito nas estrelas que em nós hoje são apenas metáfora herdada de homens para os quais eram bem mais do que isso. Como se sempre ocorresse pela primeira vez, algo de insuportável – digamo-lo: de insuportavelmente obscuro – se nos evidencia no espectáculo irreal da nossa existência accidental, mesmo quando, à falta de melhor, vejamos na morte aquilo que transforma a vida em destino. Não nos iludamos, porém, com tão ardilosas estratégias, provindas de quem não consegue encarar a contingência de que somos feitos senão reintegrando-a numa ordem (num Sentido) que não é, de facto, deste mundo e antes da teodiceia a que toda a metafísica aspira.

O que significa encarar a contingência, e quais as consequências desse gesto para os fins que aqui nos reúnem, a saber, avaliar os trabalhos que nos ficam dos dias breves de Luís Miguel Nava entre nós? Antes de mais, e por razões tanto de ordem ontológica quanto ética, o imperativo de não cedermos à tentação de os ler sob a forma acabada da Obra, a qual contribuiria com o seu suplemento para o Sentido de uma vida que uma interrupção de todo inesperada paradoxalmente viria reforçar. Há muitas formas de conviver com o crime, e algumas serão, decerto, humanamente compreensíveis à luz da terapêu-

tica do luto. Mas essa convivência torna-se escandalosa quando, como neste caso, se pretenda apresentar a obra de Luís Miguel Nava como um Todo, ainda assim, dotado da organicidade e completude que a essa figura do pensamento das formas costumamos atribuir, como se fora dela não pudéssemos pensar o sentido do mundo e de nós nele.

O sentido que as obras de Luís Miguel Nava fazem, insista-se, é da ordem do contingente, do interrompido, do inacabado. Lutar contra um discurso crítico que pretenda lançar sobre esta obra lacerada o manto inconsútil da interpretação *necessária*, num determinismo sempre propício à felicidade das formas fechadas, e que no caso vertente não faria senão ratificar, no plano interpretativo, o crime que a deteve, afigura-se-me, como antes referi, um imperativo ético exigível a quem com ela se defronte criticamente. Por outras palavras: de Luís Miguel Nava nunca conheceremos senão a *Obra Incompleta* – e seria bom que nunca tal esquecêssemos.

#### Linhagens do poeta-crítico

Como falar, então, dos textos críticos de alguém que, com os seus dois últimos livros, conquistara uma voz das mais singulares no panorama da nossa poesia contemporânea? Talvez cedendo a vez a quem, no nosso século, iniciou a linhagem dos poetas-críticos, fazendo-o aliás de tal modo que a sua descendência viria a ressentir essa dupla condição como um imperativo tão categórico quanto traumático: refiro-me ao poeta anglo-americano T. S. Eliot. Num texto de 1961 intitulado «To Criticize the Critic», Eliot propõe uma tipologia do crítico dividida em quatro categorias, sendo a última a do poeta-crítico. Como afirma, "A condição de entrada nesta categoria é que o candidato seja conhecido primariamente pela sua poesia, mas que a sua crítica se distinga por si mesma, e não apenas pela luz que possa lançar sobre os versos do seu autor" (Eliot, 1988: 13).

Porém, este Eliot tardio, empenhado no balanço da sua produção crítica, e em deixá-lo já feito para os vindouros, diverge assinalavelmente do da juventude, sobretudo daquele que, em 1926, ao iniciar em Cambridge uma série de conferências sobre a poesia metafísica inglesa do século XVII, se empenhava em

dar da sua prática crítica uma imagem mais *interessada*, subordinando-a ao fim prático da elaboração do verso. Nas suas reveladoras palavras, "(...) o meu ponto de vista não é o da erudição, mas o da crítica literária, e em particular o de um tipo de crítica literária. A minha atitude é a de um artesão que vem tentando desde há dezoito anos fazer versos Ingleses, estudando a obra de artesãos mortos que fizeram melhores versos. O interesse do artesão centra-se no presente e no futuro imediato: ele estuda a literatura do passado de modo a saber como deverá escrever no presente e no futuro imediato; e por mais profundos e desinteressados que sejam os seus estudos, eles acabarão sempre, por assim dizer, por brotar dos seus polegares" (Eliot, 1994:44).

Tal não significa, ainda assim, que o poeta-crítico esteja condenado ao «practical criticism». Como Eliot ressalva, "a diferença entre os dois tipos de crítica literária pura é mais evidente nos defeitos e limitações dos críticos individuais do que em teoria. Podemos distinguir mas não decompor; o fim da crítica é simultaneamente prático e teórico" (idem: 44-45).

É provável que, no fundo, os dois Eliot não divirjam assim tanto; e se o jovem, recorrendo ao empirismo da tradição anglo-americana, nos alerta para os limites da teoria, o idoso, desejando preservar uma certa autonomia da sua obra crítica, chama antes a atenção para os limites da concepção interessada da crítica – no que se me afigura uma convergente tentativa de preservação da especificidade (prática e teórica) dessa formação discursiva de *fronteira* a que damos o nome de crítica, quer perante a sua própria teoria, quer face ao continente flutuante a que chamamos literatura, o qual a crítica, paradoxalmente aliás, integra.

Não é pois, do meu ponto de vista, indiferente o entendimento que tenhamos da crítica (especulativa? prática?) de Luís Miguel Nava, se bem que no seu termo a moral desta história seja provavelmente tão enredada quanto o é a da crítica contemporânea. Num texto famoso, um dos grandes críticos do século, Northrop Frye, afirmou que a crítica deve existir porque "Ela pode falar, e todas as artes são mudas" (Frye, s/d:12). Se a poesia é muda, no sentido em que é um uso desinteressado da linguagem, como resistir à tentação de pôr os textos críticos de

um poeta a falar da sua arte? Como fazê-lo, contudo, a partir de um objecto «desviado» daqueloutro que pretendemos visar, e a partir de uma linguagem – a da crítica – possuída de uma série de discrepâncias e refrações entre o seu programa de leitura e a leitura que nela efectivamente se enuncia? Enfim, e na situação *existencial* desta obra, como resistir à tentação antes referida de «completar» por meio dos textos críticos a sua essencial incompletude, num processo de sutura legível como desejo de compensação para a ansiedade de uma contingência que, antes de ser dela, é de todos nós?

Talvez insistindo no carácter ensaístico, isto é, disperso, de uma produção crítica movida, ao que tudo indica, pelo apelo dos textos, de certos textos nos quais reconhecemos uma problemática, uma genealogia e uma retórica – mas também o percurso, nem sempre claro ou cronologicamente sequente, que nas reformulações da problemática arrasta uma reordenação interna da genealogia, em mais uma demonstração de como o autor, neste caso crítico e poeta, cria, recria ou decria os seus precursores. É aliás relevante notar que, por razões também de ordem institucional, e que têm a ver com o seu voluntário abandono da carreira académica, a sua produção crítica irá restringindo o seu âmbito de funcionamento, dedicando-se ao escasso núcleo de autores a que a teoria implícita da sua crítica atribuída o papel de precursores da poesia novíssima entre a qual (se) situava a sua. Assim, se o seu primeiro livro inclui um estudo sobre a teoria dos géneros, ou se em 1985 publica um substancial e importante volume dedicado a Francisco Rodrigues Lobo, inserindo-se no movimento, iniciado por Jorge de Sena e desenvolvido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, de redescoberta do nosso Maneirismo literário, em breve o veremos abandonar os caminhos da crítica erudita, tal como caracterizada por Eliot, dedicando-se antes a um trabalho em que não é difícil reconhecer algo do crítico prático, embora sem se moldar inteiramente ao perfil do crítico artesão, entre nós apropriado, para o bem e para o mal, por Joaquim Manuel Magalhães.

Conviria que nos detivéssemos, em perspectiva histórica, neste estreitamento do foco do seu interesse crítico, pelo que

nele possa haver de representativo de uma evolução do poeta-crítico no nosso século português. Se fizermos o percurso que vai do nosso Eliot – Jorge de Sena – até Luís Miguel Nava, passando por autores centrais em cada uma das décadas de 50, 60 e 70, como David Mourão-Ferreira, Gastão Cruz e Joaquim Manuel Magalhães, imediatamente nos apercebemos de uma progressiva redução do horizonte literário ao mais imediato passado da prática discursiva em questão: a poesia. De facto, se em Jorge de Sena a literatura é ainda questão cultural em sentido lato, integrando não só a Literatura Universal mas ainda a História da Cultura, e interrogando a dimensão ética e política da existência; se em David Mourão-Ferreira a literatura, não dispensando ainda a sua mais remota tradição local e universal, irá porém perdendo a capacidade de questionar a polis; em Gastão Cruz e em Joaquim Manuel Magalhães, a literatura será, em regime de exclusividade, a poesia do mais próximo passado, a que nem o acento ético do segundo, de uma intransigência não raro insolente e, quase sempre, social e politicamente gratuita, conseguirá restituir algo do alcance cultural a que em tempos mais recuados o moderno Sena nunca se dispôs a renunciar.

Com Luís Miguel Nava, aparentemente, chegamos a um ponto extremo deste percurso, o qual não fará senão intensificar-se nos escassos anos do seu exercício crítico. Após 1985, data de publicação do seu mais relevante – e, em certa perspectiva, único – trabalho de História Literária, o citado estudo sobre Rodrigues Lobo, a sua crítica debruçar-se-á, à excepção de um estudo sobre Eugénio de Andrade, em 1987<sup>1</sup>, mas que pode ser visto como desenvolvimento de um estudo anterior sobre o mesmo poeta, de 1984<sup>2</sup>, única e exclusivamente sobre a poesia das últimas décadas, com especial atenção aos anos 60. É provável que este facto se deva quer à sacralização da contemporaneidade a que o nosso tempo vem assistindo, quer à impossibilidade de realizar hoje, fora dos muros da Universidade, um trabalho crítico válido sobre épocas temporalmente mais recuadas, as quais exigem um apetrechamento informativo a que, em tempo de engarrafamento bibliográfico, só aí se pode proceder. Mas ele é ainda certamente explicável pelas razões acima expendidas por Eliot a propósito do poeta artesão, cujo

1. *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, IN-CM, 1987.

2. "Eugénio de Andrade, da Poesia da Natureza à Natureza da Poesia", in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, INCM, 1984.

3. Em depoimento sobre Cesário Verde, Nava daria o passo final no estabelecimento da genealogia, fazendo-a remontar ao seu fundamento mítico, justamente coincidente com a obra do autor de «Nós», fundamento que, como não deixa de sugerir, não é, em grande medida, senão um efeito de releitura e reescrita do passado produzido pela lâmpada eléctrica da nossa modernidade pessoana: «A nossa época, estamos hoje em condições de percebê-lo, tem por "mito" a própria "modernidade", dispondo em sincronia todas aquelas obras em que ela se deixa adivinhar - e vemos surgirem, uns a par dos outros, os poetas dos cancioneiros, Sá de Miranda, Camões, Cesário, para não dar senão alguns exemplos. Contudo, de todos aqueles em que essa modernidade transparece é Cesário o que primeiro escreve já àquela luz (para cuja regulação ele próprio, por isso, contribuiu) a que os seus textos haveriam de por nós vir a ser lidos e apreciados» (Nava, 1986:110).  
Atente-se na contami-

interesse, recordo, se "centra (...) no presente e no futuro imediato: ele estuda a literatura do passado de modo a saber como deverá escrever no presente e no futuro imediato" (idem:ibidem).

### Construto histórico-literário e cânone poético

Eis-nos pois chegados àquele cruzamento em que grande parte dos caminhos traçados nesta obra crítica se encontram: o que respeita à genealogia da nossa mais próxima contemporaneidade poética, bem como, embora em menor grau, à sua situação histórico-literária. Essa genealogia comporta, ainda que em estado embrionário, mas ainda assim perfeitamente reconstituível, uma história da nossa poesia novecentista, a qual, como não poderia deixar de ser, atribui um papel central a Pessoa<sup>3</sup>. Pessoa, diz-nos o autor, teria "esgotado todo o espaço literário" (Nava, 1988<sup>a</sup>:180), quer pela criação de uma série de movimentos de vanguarda (paülismo, interseccionismo, sensacionismo), quer pela explosão heteronímica, ou ainda pela revivificação da epopeia. Mas Pessoa é também o lugar a partir do qual, agora no campo da Poética, se tornava "anacrónica qualquer que fosse a escrita em cujo interior se não esboçasse uma reflexão sobre ela própria" (Nava, 1984:375).

Após Pessoa, o marco decisivo chama-se Eugénio de Andrade. Pelo meio fica entretanto a sistemática exautoração da *presença*, movimento sobre o qual Luís Miguel Nava manifesta uma vez mais o tradicional, e algo acrítico, enfado da crítica<sup>4</sup>, e de que sintomaticamente recupera, *et pour cause*, alguém que lhe frequentou as margens: Vitorino Nemésio, a quem dedicara um ainda algo escolar estudo em 1979, no livro *O Pão, a Culpa, a Escrita*, de 1982. Em 1991, na «Introdução» à sua *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, a data de publicação da primeira obra de maturidade de Nemésio – *La voyelle promise*, em 1935 –, por "feliz" coincidência data da morte de Pessoa, permite-lhe "falar de dois grandes períodos da poesia portuguesa posterior a Fernando Pessoa e a um modernismo que nasceu e morreu com ele: um de 1935 a 1960 e outro de 1961 aos nossos dias" (Nava, 1991<sup>a</sup>:7).

Eugénio, porém, é claramente o fundador do cânone poético de Luís Miguel. Com ele, afirma o autor ao encerrar o primeiro

dos dois excelentes ensaios que lhe dedica, "se tornou pela primeira vez adulta a nossa escrita pós-pessoana" (idem: 381), embora tal se deva ainda processar dentro das coordenadas definidas por Pessoa para a produção literária; nas próprias palavras de Eugénio, que Luís Miguel Nava não deixa de citar, "a poesia é tanto uma actividade crítica como criadora" (Andrade, 1980:335). Ao homologar a palavra poética ao corpo e à natureza, Eugénio ter-se-ia antecipado às reflexões sobre a linguagem de que se faria a nossa poesia desde os anos 60, uma vez que "A concepção da escrita enquanto materialidade, enquanto algo profundamente erotizado e em relação a que, por conseguinte, o leitor se situa em termos de desejo e de prazer, não era, à data da publicação de *As Mãos e os Frutos* (1948), o lugar-comum que hoje talvez possa pensar-se" (Nava, 1987: 47-48). Eugénio, enfim, seria o tronco comum de que derivaria a poesia contemporânea, já que pela sua vigilância crítica como pela sua "aguda consciência oficial (...) Eugénio de Andrade é o poeta da sua geração de quem as que vieram a seguir mais próximas se sentem. O que o coloca, em relação ao nosso tempo, numa situação de diálogo entre nós perfeitamente excepcional" (idem:18).

Diga-se, antes de avançarmos, que esta caracterização do lugar histórico de Eugénio de Andrade na nossa poesia deste século é assaz discutível, radicando na sobrevalorização crítica do livro *As Mãos e os Frutos*, de 1948 (ou, mais exactamente, na sobrevalorização de elementos não essenciais na poética do autor à *data*, no que se me afigura ser um caso de retroacção de juízos, a partir do que essa obra veio a ser desde os anos 60 e 70). Esta sobrevalorização da obra de Eugénio vai a par, em Luís Miguel, de um notório pouco interesse pela obra de um autor que, provindo da mesma geração, de facto estabeleceria a conexão perdida do modernismo entre nós a partir dos anos 40, vindo como tal a ser reconhecido também a partir dos anos 60: Jorge de Sena. Mas lembremos, a propósito, que um dos grandes livros de Sena – *Peregrinatio ad loca infecta* – fora objecto da crítica devastadora de Gastão Cruz, em 1970, por vícios de *informalismo e prosaísmo*<sup>5</sup>.

Ora, sucede que, como vários textos seus tornam claro, para

nação eliotiana desta concepção da tradição literária como «ordem simultânea».

4. Veja-se a forma castigadora como se refere à *presença*, desqualificando-a *in toto*: «Se, como os espanhóis, com esse termo Modernismo abarcássemos o que, tendo tido início no último quartel do séc. XIX, faz de Pessoa muito mais um ponto de chegada do que um ponto de partida (*coisa de que a esterilidade dos poetas da geração posterior é assaz comprovadora*), tal facto parecer-nos-ia hoje uma evidência» (Nava, 1986:110, itálico meu).

5. Crítica coligida em *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano, 1973, pp. 71-87.

6. Em termos que diríamos adornianos, Luís Miguel Nava afirma que "a um universo caracterizado pela sua sumptuosidade [o de Herberto Helder e Ruy Belo], Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz contrapuseram uma poesia pobre, reduzida ao que então era tido por «essencial», valorizando o próprio material poético em detrimento de qualquer realidade de que o poema, embelezando-a embora, pudesse ser uma reprodução" (Nava, 1991<sup>a</sup>:9).

7. Esta concepção fortemente organicista do texto é reforçada em ensaio posterior, aparentemente deslocada para o plano interpretativo. Na verdade, segundo o autor, neste ponto bastante *realista*, ao intérprete caberia apenas restituir a forma orgânica que todo o texto em si transporta e cujo reconhecimento só a rotinização da leitura por vezes dificultaria: "há sempre uma lógica, por mais subterrânea que ela seja, na ligação entre as imagens dum poema, uma lógica aliás que o próprio poema

o autor de *Vulcão* é com a racionalização integral do material poético praticado por uma das nossas neovanguardas de então – a *Poesia 61*<sup>6</sup> – que a atitude auto-reflexiva herdada do modernismo ganha a plena consciência de si, funcionando, como sempre acontece nestes casos, como farol legitimador de uma estética concebida como inultrapassável ponto de chegada e redenção de tempos não só menos (auto)críticos como *ingénuos*. A forma como toda a sua produção crítica pressupõe uma poética modernista, radicalizada ainda pelos ultramodernos de 61, é a melhor denúncia da sua antes referida proposta de periodização, a qual é suportada pela tese, a meu ver insustentável, segundo a qual o modernismo teria nascido e morrido com Pessoa.

De facto, e se bem que reconhecendo sem reservas a grandeza de obras-charneira dos anos 60 como as de Herberto Helder e Ruy Belo, é bem evidente, sobretudo nos momentos em que esta crítica, como diria Eliot, se torna tão teórica quanto prática, que a poética implícita nestes exercícios críticos muito se reconhece na lição dos autores de 61. Assim, da dialéctica entre a incandescência de Herberto e Belo com a decisiva filtragem operada em 61, "herdamos uma linguagem definitivamente expurgada de um tom um tanto ou quanto tradicional que se mantém em poesias de outras línguas" (Nava, 1988<sup>b</sup>:182). Num momento de particular ênfase neo-modernista, o autor chega mesmo a atribuir aos poetas de 60 a intenção de "contrapor uma extrema atenção à composição do texto, entendido aqui como um todo orgânico e material" (*idem*: 155)<sup>7</sup>.

Uma tal herança permitiria mesmo suportar os excessos de 70 no sentido do decantado regresso ao real e ao coração, uma vez que a linguagem poética legada pelos anos 60, na sua depuração, estaria particularmente "apta a suportar a declaração sentimental e quotidiana sem que tal significasse um retrocesso" (*idem*: *ibidem*). Afirmando a primazia desse legado, Luís Miguel dirá mesmo que "Não há qualquer ruptura entre a poesia iniciada nos anos 60 e a que viria a revelar-se na década seguinte" (*idem*: 157).

A tese será retomada, numa formulação deliberadamente polémica, em 1992, em texto sobre *A Musa Irregular* de Fernando

Assis Pacheco, no qual nos diz o autor: «A ideia, tão simplista quanto persistente, de que os anos 70 representaram uma ruptura em relação à década anterior é inteiramente invalidada pela leitura desta obra que, ao surgir em 1963, ostenta já todas as características do que precipitadamente se tem julgado uma inovação de alguns poetas da década seguinte e, mais precipitadamente ainda, imagem de marca dessa mesma geração, como se alguns dos seus mais significativos representantes se lhe não houvessem eximido totalmente» (Nava, 1992:236).

### Modernismo tardio

Detenhamo-nos um pouco neste ponto, porventura decisivo na reflexão crítica do autor, e no qual Estética e História tentam dançar de costas viradas uma para a outra. De facto, o que Luís Miguel está a tentar fazer é suspender a história das formas poéticas, considerando o legado de 60 – o todo tensional, fenomenologicamente reduzido às essências – como um adquirido capaz mesmo de suportar os mais erróneos périplos da poesia nova, dos anos 70 a 90 (e à qual, diga-se, a sua muito pouco deve)<sup>8</sup>. Ou, dito de modo adorniano: como se a história moderna da emancipação dos materiais poéticos não pudesse conhecer a regressão a que, noutras histórias, tanto nos habituámos neste século. A questão é decerto relevante para o autor, já que a sua consequência é o decisionismo a-historicista da sua poética, o mesmo é dizer, o reforço, decidido se não decisivo, do seu lastro tardo-modernista.

Como terá afirmado Carl Dennis, em conversa com Charles Altieri, "ao perseguir a monumentalidade, o Modernismo perdeu o contacto com a mortalidade". Nas significativas palavras de Altieri, "Embora os poetas e pintores Modernistas se preocupassem bastante com a história enquanto fenómeno geral, na sua maioria tinham pouco interesse pela textura específica do seu momento histórico" (Altieri, 1989:378). Procuravam, enfim, reagir ao ruído que, ainda segundo Altieri, ameaça "arrastar todas as nossas ficções para dentro do mundo que está já demasiadamente conosco" (*idem*:379).

É provável que esta seja uma boa descrição da situação histórica da *Poesia 61*, desejosa de se emancipar de um mundo

organicamente cria, e, se por vezes temos dificuldades em encontrá-la, é porque disso nos impedem anteriores hábitos de leitura" (Nava, 1991<sup>a</sup>:23). Eis o que é um excelente exemplo de defesa da «bondade semântica» do texto.

8. Sobre esta questão disse coisas justíssimas Américo Lindeza Diogo, sublinhando precisamente o lastro normativo desta caracterização da história recente da nossa poesia. Vd. *Modernismos, Pós-modernismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 47-49.

demasiado asfixiante (o Portugal dos anos 60) pela elaboração de modelos abstractos do real, ou que dele permitem apenas uma residual manifestação. É, de qualquer modo, uma muito razoável caracterização do universo poético do próprio Luís Miguel Nava, no qual não tem lugar qualquer tipo de experiência demótica, quer se trate das referências ao universo *low brow* tão recorrentes num António Franco Alexandre, quer se pense na exploração do ruído dos jogos de linguagem mais banais, tão frequentes noutros autores. De idêntico modo, a defesa de uma concepção organicista de texto não parece disposta a abrir mão daquela monumentalidade modernista a que a sua obra algo deve ainda.

Neste ponto, torna-se necessário abrir um breve parêntesis que nos dê conta da peculiar leitura tardo-modernista que o autor, em dois textos de referência, produziu da obra de um poeta tão central na nossa contemporaneidade como António Franco Alexandre. Como num outro texto afirmaria, Franco Alexandre integra aquele núcleo de poetas de 70 em que não é possível descortinar o tão reivindicado regresso ao coração; um desses poetas, Nuno Júdice, seria mesmo «o mais acabado exemplo de linguagem autotélica da nossa poesia», autotelismo esse supostamente expurgado do cânone poético pela geração nova (Nava, 1992:237). Ora, não é difícil perceber que a razão do seu fascínio pela obra de Franco Alexandre reside, desde *Os Objectos Principais* (1979), que analisa em 1980, quer n'«o facto de a possibilidade de falar ser tão radicalmente posta em causa nos seus textos» (Nava, 1982:65) que «o *eu* que esta poesia põe em jogo de texto para texto se dissolve entre espelhos» (id.:66); quer, em consequência dessa identidade em fuga, nos esforços empreendidos por esta poesia «no sentido de apreender uma realidade onde a radique» (id.:ibib.).

Eis-nos, pois, em pleno território de uma dialéctica ainda negativa, a qual postula o sujeito e a referência como *construções* ou travessias textuais em rigor infundáveis, tanto mais que a espessura da mediação verbal se configura como uma, frágil mas ainda assim indispensável, membrana protectora contra as reificações identitárias. Este quadro interpretativo sofre um considerável reforço no excelente texto que dedica à colectânea

*Oásis*, em 1995. A propósito da dimensão citacional da obra, afirma Luís Miguel: «Discurso fragmentado, sincopado, construído à base de colagens, de remendos, e fazendo largo uso, pois, do *trompe l'oeil*. Não no sentido em que de tal poderá falar-se a propósito da escrita dita realista, apostada, de maneira mais ou menos ingénua ou tacitamente convencional, na ilusão, em efeitos de verdade, ou seja, numa transparência através da qual, abolido o volume da escrita, o leitor possa, sem qualquer obstáculo, aderir ao "representado"» (Nava, 1995:192).

Fechemos pois este parêntesis, chamando a atenção para as consequências desta leitura que não dispensa o intuito «belicista» de *usar* Franco Alexandre contra as supostas ingenuidades de uma política de «regresso ao real»: na sua interpretação, o autor de *As Moradas* é valorizado sobretudo pelo «volume» ou espessura de uma escrita que interdita toda a transparência, suspendendo no mesmo passo discurso e sentido, e colocando-se, enfim, sob a égide de um modernismo resistente ou tardio.

Seria talvez altura de fazer intervir a elusiva categoria de anacronismo, aparentemente familiar em época de tempo fora dos eixos, mas precisamente por isso de impossível aferição axiológica. Na verdade, aquilo que Luís Miguel Nava nos propõe é uma *stasis* histórica que acaba por nos confrontar com um «modernismo eterno». Ou talvez antes uma sua versão eleática, para a qual todos os movimentos da história – por exemplo, o «regresso ao real e ao coração» – mais não seriam que ilusões de uma percepção mal treinada na gramática do moderno. Porém, ela move-se de facto, mesmo se rumo a destinos supostamente infelizes. E, neste contexto, pretender não ter havido ruptura com o legado da *Poesia 61*, quando toda a história dos autores que a integram é a de uma prolongada e nalguns casos radical dissidência perante a poética ultra-modernista do início; quando, com Joaquim Manuel Magalhães, assistimos à defesa de algo como uma *amnésia activa* do princípio da ruptura; ou quando, a avaliar pela poesia dos novíssimos de 90, a reactivação da dialéctica do retorno fez de todos os poetas Simónides melancólicos e da poesia um lirismo confessional mais ou menos fruste – pretendê-lo hoje, como fez Luís

9. Sem querer avançar para o território da obra poética do autor, gostaria ainda assim de sugerir uma aproximação pontual a Rimbaud (subsumível, penso, numa mais geral relação intertextual). Neste mesmo ensaio, refere o autor a certo ponto certas violentas imagens rimbaldianas: "A ideia de violência que a uma tal desordem – ou ordem outra – subjaz manifesta-se, entretanto, através das alusões aos *matadouros* e aos *açougues*, lugares que, sendo de sacrifício, acentuam, a para da referência ao caos e ao desperdício de sangue e de leite ("Le sang et le lait coulèrent"), a atmosfera a que tenho vindo a referir-me e para a qual concorre esse *Dérèglement de tous les sens* que Rimbaud recomendava" (idem:31). Leia-se, a esta luz, o texto *Matadouro*, um dos mais notáveis de *O Céu sob as Entranhas*, perfeitamente descrito nas anteriores palavras sobre Rimbaud, cujas primeiras palavras aqui reproduzo: "Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha

Miguel, acaba por ser uma atitude devedora de um modernismo que diríamos temporalmente deslocado, sem que o dizê-lo acarrete por isso uma valoração negativa.

Talvez não seja, pois, excessivo qualificar o autor como um dos nossos últimos críticos modernistas. Ou talvez ele seja ainda sintomático de um dos não-ditos do debate actual, o qual, como sempre acontece, por todo o lado se manifesta: por mais que se tente relativizar o aparelho conceptual da tradição do novo – ruptura, superação, ultrapassagem, etc –, a verdade é que os cânones estéticos do alto modernismo continuam a operar, ainda que subrogados por um jogo de linguagem, isto é, por um «truque» linguístico, que consiste em recorrer antes a uma terminologia aparentemente neutra centrada em categorias como qualidade, densidade de escrita, conseguimento expressivo, etc; ou, recorrendo ao arsenal do sublime lyotardiano, a outras como evento, intensidade, manifestação pura, etc. E, mesmo aqui, sem conseguir evitar que, repetidamente, essas categorias se subsumam na hiper-categoria do novo, ainda que aspado ou usado com toda uma reserva mais declarada do que efectiva.

Creio que em nenhum lado o cânone modernista está tão presente no pensamento crítico de Luís Miguel Nava como nos ensaios que dedicou a Rimbaud e a Luiza Neto Jorge, aliás dois dos pontos altos do seu trabalho crítico. É bem certo que nos revelamos no que amamos. E Luís Miguel, como Eliot de si afirma num dos textos que citei, está no seu melhor quando escreve sobre os autores que mais admira. O ensaio sobre Rimbaud é, a esse título, bem revelador. Desde logo porque nele encontramos a (penso que) única – e excelente – definição de ensaio que a sua obra nos oferece: "Ensaio será aquele texto que, como uma peça de vestuário, se ajusta a qualquer outro, não porque de algum modo o dobre (no sentido cinematográfico), mas *por não servir senão a ele*" (Nava, 1982: 26).

Mas ainda porque, num dos seus momentos teóricos, ao falar do conceito de sentido, percebemos que aquilo que nos é dito, e que detém uma relação específica com a obra de Rimbaud, igualmente funciona para a obra poética de Luís Miguel, cuja filiação na linhagem do poeta da vidência se torna assim mais clara<sup>9</sup>: "Sentido será, nesta perspectiva, tudo o que

nós percebemos, quer por via intelectual, quer através da pele ou através do coração" (idem: 27). Essa filiação evidencia-se ainda mais no terminus do texto, quando se afirma do *dérèglement rimbaldiano*, que ele "nos impede de captar o(s) sentido(s) e assim nos instala na vertigem" (idem. 31).

O mais relevante deste ensaio creio ser, contudo, a acentuação, com e a partir das *Illuminations*, da vertente autotélica da poética modernista. Assim, o que caracteriza o discurso literário, para o autor, é "a inexistência de um objecto que lhe seja exterior". (...) O que na realidade acontece é que, como hoje é já sobejamente divulgado, *o objecto não existe senão enquanto efeito do discurso*" (idem:25). Registe-se o acento pós-estruturalista destas palavras, que se tornarão aliás, como textos posteriores evidenciarão, um obstáculo aparentemente inultrapassável para a compreensão da poesia dos anos 70, dinamizada pela tese central do famoso manifesto poético de Joaquim Manuel Magalhães, o «regresso ao real». No texto de 1988, "Os anos 60. Realismo e vanguarda", em que é topologicamente estabelecida uma cisão radical entre texto e extra-texto, a filiação na poética anti-representacional iniciada, na sua óptica, com Rimbaud, condu-lo a um verdadeiro impasse hermenêutico, francamente admitido, aliás: "Este problema [o do «regresso ao real»] torna-se tanto mais candente quanto coloca o de saber como é que enunciados cujo sentido se produz no próprio espaço do poema, que lhes delimita o horizonte de significação, se conciliam com uma realidade extra-textual, que ao mesmo tempo estes autores, cada um a seu modo, reivindicam como objecto dos seus textos" (Nava, 1988<sup>a</sup>:155).

Em boa verdade, no texto que em 1981 dedicou a *Os Dias, pequenos Charcos*, de Joaquim Manuel Magalhães, esse impasse era já perceptível, então na forma de denúncia da ingenuidade de toda a crença na ilusão mimética: «"Voltar ao real", propósito que no primeiro poema se enuncia, não é possível senão obliquamente. "A perversão dos versos conduz-me" (cf. "Quatro", p. 28) é um verso que dá conta da impossibilidade de a ele regressar sem que as malhas e a espessura do texto que o constroem lhe perturbem os contornos» (Nava, 1982:83). Este texto é ainda relevante por corporizar, no início dos anos 80, a sua inco-

volta pendiam degolados fosse o meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando".

modidade perante a poética que, pela dupla mão (de poeta e crítico) de Joaquim Manuel Magalhães, se viria a tornar dominante.

#### Do prestígio mítico da (neo)vanguarda

Se Rimbaud se configura como o fundador de um cânone poético, cabe porém a Luiza Neto Jorge, no pensamento crítico de Luís Miguel Nava, o papel de melhor representante do neo-vanguardismo de 60 em que, como vimos, tanto a sua obra poética como o seu pensamento se filiam. E penso mesmo que no interior da sua obra (poética e crítica) se verifica uma deslocação da referência fundadora Eugénio de Andrade para a referência Luiza Neto Jorge, a qual coincide com o momento em que a sua poesia se torna deveras pessoal.

De facto, se "O erotismo é sem sombra de dúvida o fulcro da poesia de Luiza Neto Jorge" (Nava, 1989:53), tal não significa ainda assim uma qualquer cedência à singularidade de uma experiência que se postulasse como exterior a um texto limitado a dá-la a "ver" – como sucederia no *mau exemplo* da obra de Al Berto, típico caso de uma poética regressiva e enredada nas ilusões de um primado do real, "como se nenhum dos abalos que entretanto se fizeram sentir na nossa poesia se tivesse registado e vivêssemos ainda numa época em que a escrita fosse encarada sem qualquer suspeita" (Nava, 1991a:20).

Se Al Berto é o melhor dos (muitos) maus exemplos de poetas para quem o adquirido "textualista" dos anos 60 é perfeitamente esquecível, ou não fosse a História um jardim de caminhos que sempre se bifurcam, Luiza Neto Jorge é o lugar simbólico (e teórico) em que a vanguarda recomeça, mais uma vez, *ex nihilo* e, mais uma vez, ao que parece, sem descendência possível. A própria obra da autora nos seus anos como que pós-tomos em relação à década heróica de 60, reunida em *A Lume*, se torna deceptivamente «regular»: "O verso torna-se mais longo e regular, como regulares se tornam as rimas e as estruturas estróficas, onde a quadra ganha um papel preponderante" (Nava, 1989:61).

Não assim nos textos reunidos em *Os Sítios Sitiados*. Aí, como nos autores com que Luís Miguel empatiza, encontramos "uma

profunda homologia entre o corpo e a escrita" (idem:48), um corpo incandescente e vulcânico. "Tal como o corpo, afirma Luís Miguel, também a poesia irrompe, explode, jorra e se dispersa" (idem:50). O tempo torna-se, como em Herberto Helder ou – seria desnecessário referi-lo – na poesia de Luís Miguel Nava, não linear, "mas visceral" (idem:51). Enfim, e no que é um eco perfeito de uma citação de Leo Bersani sobre Rimbaud, incluída no seu ensaio sobre o poeta – e que é a seguinte: "Rimbaud fait l'essai d'une expression poétique (...) sans profondeur et sans passé" (Bersani, *apud* Nava, 1982:24) – afirma Luís Miguel: "A escrita de Luiza Neto Jorge, dada a força vulcânica que a anima, própria, como vimos, de quem tem «raízes nos vulcões» (...) é assim, nestes seus livros de finais dos anos 60, *o exemplo de uma escrita sem passado*" (idem:58, *italico* meu).

Com esta idealização da vanguarda, o construto histórico do autor denuncia a sua filiação na tradição moderna, tradição a que tanto devem o seu cânone como, em grande medida, a sua poética.

#### Do método

O seu próprio método crítico vive de uma curiosa dialéctica entre uma concepção da poesia lírica como excesso em relação ao sentido, ou à sua dimensão semanticamente computável<sup>10</sup>, concepção na qual é possível reconhecer uma ascendência que dos românticos conduz a Rimbaud e à linhagem vanguardista da nossa modernidade, mas que algo deve também à «redução» do significado a um jogo errante de significantes propugnado pelas correntes mais marcantes do pós-estruturalismo – com uma analítica essencialmente retorico-estilística (mas também devedora de uma certa mitocrítica), empenhada na revelação dos nexos e tensões composicionais do texto.

É assim relativamente frequente a sua preocupação em determinar a figura de retórica fundamental numa obra ou num autor, articulando-a com a representação do mundo que por ela se exprime. É o que sucede quando recenseia a obra de João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e Jorge Molder, *Uma Exposição* (Lisboa, Regra do Jogo, 1980), relevando, nos textos dos dois poetas, o privilégio da «metonímia

10. Tome-se como exemplo aquilo que nos diz, a partir de um texto prefacial de Robert Bréchon a *Alegria Breve*, de Vergílio Ferreira: «Das suas observações reterei aqui as alusões à recorrência e à sugestão, noções que me parecem características do lirismo ou do que, mais vulgarmente, é designado por poesia. Têm ambas, com efeito, a particularidade de apelar para algo que excede o sentido determinado pela cadeia narrativa e é esse excesso o que, a meu ver, define essa dimensão da poesia» (Nava, 1982:16). Ou, ainda no mesmo texto: «Só quando no seu interior irrompe aquilo que de algum modo aponta para além desse sentido é que, como do exemplo que talvez desajeitadamente há pouco dei se infere, estamos em presença da dimensão lírica, essa a que poetas como Mallarmé procuraram circunscrever a sua produção. O lirismo será, assim, aquilo que num texto é irreduzível a qualquer paráfrase» (id.:17).

como mecanismo de apreensão e organização do real», aqui ao serviço de um persistente «olhar sobre o quotidiano» (Nava, 1982:73-74); ou quando, recenseando *Os Dias, Pequenos Charcos* (Lisboa, Presença, 1981), de Joaquim Manuel Magalhães, e o seu projecto de um *regresso ao real* assumido em todo o seu «desconforto e estagnação», destaca, com rara argúcia crítica, o «processo enumerativo no qual a meu ver reside o que na escrita de Joaquim Manuel Magalhães há de melhor e cujos efeitos um sábio manejo do *enjambement* por vezes amplifica. Consiste este processo na acumulação de certas referências ou de frases nominais por cujo intermédio metonimicamente se sugerem determinados ambientes» (Nava, id.:81).

Muito do seu gosto, e numa estreita articulação com o anterior, é o processo que consiste no recenseamento de recorrências lexicais em que, de acordo com uma hermenêutica de ascendência bachelardiana, explora toda a gama de ressonâncias mítico-simbólicas. Muitos poderiam ser os exemplos; mas fiquemo-nos pelo texto, entre a recensão e o ensaio, em que esse programa é declarado desde o título: «Nuno Júdice – Uma Poética da Água» (Nava, 1991<sup>b</sup>). O texto abre com uma frase inteiramente esclarecedora dos seus propósitos: «Creio que todos os aspectos essenciais da poesia de Nuno Júdice poderão ser abordados através da referência à água» (Id.:220). Segue-se, em consequência, um levantamento do léxico desse campo semântico ou dos que este arrasta: os adjectivos «húmido», «estagnado» ou «doente», verbos como «corroer», «corromper», «contaminar», os substantivos «musgo», «portos», «lagos», «rios», «refluxo», «ressaca», e finalmente «vento» e «noite». Este levantamento, que lhe permite ir percorrendo os meandros da obra em questão (*Enumeração das Sombras*, Lisboa, Quetzal, 1989), ganha um suplemento de sentido pela sua radicação numa antropologia do imaginário, não se confinando assim a um mero exercício de estilística, que aliás em rigor não configura. Como nos afirma a dada altura Luís Miguel Nava, «Há nesta obra um constante diálogo com os mitos ou "arquetipos", como o Autor lhes chama num dos títulos, que tem a particularidade de eleger aqueles que compreendem a noção de falta e castigo» (id.:223).

Releve-se, por ser de inteira justiça, a sua capacidade para produzir sínteses críticas de certos períodos, o que realiza com rara felicidade em dois dos seus textos de referência: o texto dedicado à nossa poesia de 60, na obra colectiva *Um Século de Poesia*, e a «Introdução» à sua *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*.

#### Entre desumanização e redenção

Termino, regressando ao Eliot do início: o fim da crítica, como se vê em Luís Miguel Nava, é tão prático quanto teórico. Se o autor não deixa de se nos configurar como crítico prático e mesmo artesão – aquele cujo objectivo, ainda segundo Eliot, "é a produção e a novidade, produção do *melhor* possível, e novidade porque só podemos capturar o que permanece por meio de movimento e adaptação perpétuos" (Eliot, 1994:45) –, é simultaneamente possível reconstituir na sua prática crítica uma reflexão, talvez sempre bastante *interessada*, sobre as condições de possibilidade da poesia nos nossos dias.

A súbita interrupção do seu esforço para "capturar o que permanece" atribui-nos a nós, seus leitores, a responsabilidade de interrogar o que do seu trabalho nos fica, jogando-o contra o subterrâneo movimento de um tempo que de vidas faz Nomes e de trabalhos Obra, tudo cristalizando sob o olhar gélido da musa da História. Contra o historicismo ou contra qualquer ilusão de recuperação aurática na distância da nostalgia que a sua obra poética sempre impiedosamente combateu, propondo-se antes como benjaminiana «cena da desumanização», os trabalhos de Luís Miguel Nava exigem talvez, pelas razões que expus no início, a perspectiva anti-patrimonial que Adorno colocou sob o signo de uma «filosofia da redenção»: «A única filosofia que pode ser responsabilmente praticada face ao desespero é a tentativa de contemplar todas as coisas como elas se apresentariam na perspectiva da redenção. O conhecimento não produz outra luz senão a que lança no mundo por meio da redenção: tudo o resto é reconstrução, mera técnica» (Adorno, 1994:247).

Na verdade, como pensar esta obra no impensável de um futuro subitamente cerrado, senão naquela margem da história

que nos é árdua e sempre pontualmente facultada pelo esforço da interpretação do que, sendo passado, não está morto porque (e enquanto) vive em nós, nas consequências (intelectivas e mundanas) da experiência da leitura?

#### Bibliografia

##### 1.

Nava, Luís Miguel

(1982) - *O Pão, a Culpa, a Escrita*, Lisboa, IN-CM, 1982.

(1984) - "Eugénio de Andrade, da Poesia da Natureza à Natureza da Poesia", in AAVV, *Afecto às Letras*, Lisboa, IN-CM.

(1985) - *Poesia de Rodrigues Lobo*, Apresentação Crítica, selecção, notas e sugestões de análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação.

(1986) - "Depoimento em inquérito sobre Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses", in *Colóquio/Letras*, nº 93.

(1987) - *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, IN-CM.

(1988<sup>a</sup>) - "Os Anos 60. Realismo e Vanguarda", in AAVV, *Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

(1988<sup>b</sup>) - "Depoimento", in AAVV, *Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

(1989) - "Acme a Ser Arte: Alguns Aspectos da Poesia de Luíza Neto Jorge", in *Colóquio/Letras*, nº 108.

(1991<sup>a</sup>) - "Introdução", in *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa-Leuven, Caminho e Leuvense Schrijversaktie.

(1991<sup>b</sup>) - "Nuno Júdice - Uma Poética da Água", in *Colóquio/Letras*, nº 121-122.

(1992) - "A «Musa Irregular» de Fernando Assis Pacheco", in *Colóquio/Letras*, nº 125-126.

(1995) - "O Poliedro Transparente. Sobre «Oásis» de António Franco Alexandre", in *Colóquio/Letras*, nº 135-136.

##### 2.

Adorno, Theodor

(1994) - *Minima Moralia*, London, Verso.

Altieri, Charles

(1989) - *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry. The Contemporaneity of Modernism*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Andrade, Eugénio de

(1980) - *Poesia e Prosa* [1940-1979], vol. II, Lisboa, IN-CM.

Diogo, Américo Lindeza

(1993) - *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Edições Cosmos.

Eliot, T.S.

(1988) - *To Criticize the Critic and other writings*, London, Faber & Faber.

(1994) - *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Edited and Introduced by Ronald Schuchard, New York-San Diego-London, Harcourt Brace & Company.

Frye, Northrop

(s/d) - *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Cultrix.