

IMAGENS (D)E BASTIDORES

OU AS "LABAREDAS CALMAS" DO REVISIONISMO DE ANA LUÍSA AMARAL

"Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image"
Jean-Luc Godard

1. "Deus / é branco e homem", afirma, não sem alguma auto-ironia, a provável Eva que enuncia esta melancólica verdade no poema "Paraísos" de *Às vezes o paraíso*, livro de Ana Luísa Amaral anterior a este recém-saído *Imagens*.

Uma vez que *Imagens* trata largamente de semideuses brancos e homens (suspendamos por agora as mulheres, deusas ou não, que pela mão do prodigioso *metteur en scène* deste livro, os destratam), conviria talvez começar por essa fatalidade da crítica feminista *masculina* que consiste em interrogar o lugar a partir do qual o crítico (neutrale-se o neutro e leia-se "o crítico" como marcação do masculino) se relaciona com o feminismo - neste caso, com um poema-sequência destinado a tornar-se uma obra de referência em seminários de "Estudos das Mulheres". Por outras palavras (já um tanto gastas): como ler como uma feminista? Ou melhor (para alguns, pior): como ler como *um* feminista? Esta pergunta, como é sabido, foi o ponto de articulação, nas últimas duas décadas, da passagem da crítica feminista à sua fase pós-estrutural, podendo ser entendida como uma consequência do impacto da desconstrução sobre uma política sexual ainda demasiado refém do *a priori* lógico-gramatical da Mulher como classe delimitável na sua essência. A pergunta, recorde-se, é já um passo em frente em relação à que a antecedeu - Como ler como uma mulher? - na medida em que, com a ajuda de Diana Fuss, percebemos que se podemos vir a saber o que seja ler como uma feminista, temos muito mais dificuldade em saber o que seja ler como uma mulher - ou, já agora, como um homem (se acaso estivermos interessados nessa típica questão metafísica).

A pergunta é razoavelmente intratável nos termos, ainda cartesianos, em que ela mesma se formula, já que, como aprendemos em Lacan, a pergunta por "Quem fala?" só permite resposta quando a transformamos em "De onde é que eu falo?". Sendo que, ainda nos termos do anticogito lacaniano, eu "penso onde não estou, logo estou onde não penso". Em consequência, o sujeito surge-nos como um lugar instável e precário, teatro de posições e figurações identitárias várias. Uma mulher não lê *naturalmente* como uma mulher (sendo o mesmo válido para um homem), desde logo porque ler não é uma prática natural mas sim cultural e historicamente situada, vale dizer, construída. E enfim, se as identidades não são mutuamente excludentes nem pré-determinadas (pela história ou pelos textos), não se vê por que razão não pode-

rão uma mulher, ou um homem, *ler como um(a) feminista*, tanto mais que a crítica feminista pode justamente ser descrita como uma “política de leitura” (ou, se se preferir, como uma “leitura política”).

Significa então isto que, apesar da sua discrepância gramatical, a pergunta “Como ler como *uma* feminista?” é retórica e teoricamente idêntica àquela outra “Como ler como *um* feminista?”, já que não é possível discriminá-las a não ser que postulemos a fixidez de uma cadeia de entidades estáveis sexual e culturalmente, desde o sujeito-autor ao sujeito-leitor¹. A fenomenologia da leitura não funciona contudo desse modo, desde logo porque o facto de o sujeito-leitor poder ocupar uma multiplicidade de posições transtorna significados e, enfim, leituras, as quais, como os sujeitos, não podem não ser precárias.

2. Esclareço, entretanto, que este meu já longo circunlóquio, aparentemente enredado em excesso nas teias da autolegitimação, se não destina ao meu trabalho de leitura, já que – e seja-me aqui permitido convocar a sempre desejável humildade do crítico – não sou eu mas sim Ana Luísa Amaral quem, neste seu último livro, lê (admiravelmente) “como uma feminista” as histórias dos nossos pais e mães gregos. Às vezes o *paratso* devia o seu título à sequência poemática final, “A leste do paraíso”, na qual o patriarcado, na sua representação fundadora no Livro do Génesis, era alvo de um “desafio / profano” (p. 94). Em *Imagens*, temos a continuação deste programa poético-crítico, agora incidindo sobre o universo sacro-profano da Grécia Antiga. No antepenúltimo texto da sequência, “Último Labirinto”, os pais (mas talvez também as mães) são teimosas sombras fantasmáticas reféns de um passado enfim morto. No dizer do enunciador, “São um grupo inquietante e prisioneiro / de gregos e troianos / e invenções do Testamento Antigo” (p. 51).

Pode, ou melhor: deve o passado ser objecto de um juízo moral?, interroga-se a personagem que neste segmento vem à boca de cena:

“Inimigos?”, pergunta,
fingindo-se indecisa ao sonhá-los
amigos (id.).

Dir-se-ia que a questão já não é premente, a tal ponto o patriarcado (essa conveniente entidade substancial, tão cara a quase todo o feminismo) é uma sombra de si mesmo. Contudo, no “Prólogo de Imagem” com que o poema inicia, um comentário em itálico que continua a didascália inicial responde à questão antes colocada, afastando qualquer tenção moral:

Fazer algum juízo
particular, exacto, destas coisas
seria amedrontá-las
até ao espaço oblongo
da memória.
É esta a lei da história:

os seus heróis:
uma idêntica esfinge (p.9).

A história (a esfinge), digamos, não responde: apenas pergunta, suscitando por seu turno um encadeamento de perguntas. Ajuizar dela seria então “amedrontá-la”, fazendo-a recalcar ainda mais os seus segredos e interditando qualquer possibilidade de revisão (leia-se: redenção), a qual, como *Imagens* nos sugere, só pode ser activada pela escrita. A moral deste revisionismo poderia então dizer-se que consiste não em ajuizar mas em reescrever – forma elegantemente pós-moderna de resolver (?) uma questão que não pode deixar de regressar em permanência, na medida em que toda a re-escrita arrasta consigo um programa (e um problema) moral, bem patente no prefixo que a activa e que imediatamente suscita questões de “propriedade” (jurídica, ética e retórica), as quais mais ou menos se destinam a uma especulação da radical “impropriedade” da reescrita. O mesmo é dizer: de toda a escrita, já que o prefixo em causa não parece dispor do poder de se eximir às replicações que desencadeia, conduzindo à vitimação do discurso reescrevedor pelo reescrito, numa mútua re-produção ilimitável e indecidível. Daí talvez a sagesa de quem anuncia “labaredas calmas” (no poema-didascália inicial) como quem promete o fogo perpétuo de uma actividade – a escrita – sem combustível externo. Em versão revisionista, de facto, a escrita alimentar-se-ia dos outros (textos) de si mesma que pela revisitação constitui como tal, ao mesmo tempo que deles se vai despedindo.

Esta questão relaciona-se todavia com o perspectivismo de quem revisita e o faz a partir necessariamente (ou talvez não) de um ponto exterior. Em *Imagens*, desse ponto são-nos dadas duas versões preferenciais, a esplanada – “e uma esplanada quente sobre nada” (p.17) – e a varanda, esta última deixada como legado – “deixando a quem vier: / varanda // – e algum / real” (p.53). Estas perspectivas são porém tão epistemologicamente débeis ou frustes quanto esses outros pontos de visão e decepção que são o cais ou o porto que vão ressurgindo ao longo do texto, sugerindo esperas infrutíferas em grande medida porque marcadas pelo género (feminino). Esplanada, varanda, cais, porto não oferecem uma perspectiva vantajosa, pois deles nada ou pouco se vê e a eles ninguém chega, pelo menos em tempo útil². O pouco que se vê da varanda seria talvez aquele pouco de real que resiste às codificações da cultura grega, mas em relação ao qual é duvidoso que possa pôr em cheque essas mesmas codificações (já que é duvidoso que algo no Ocidente se possa eximir a essa codificação, a não ser em regime de amnésia contracultural). É aliás discutível que esse módico de real possa ser mais que uma função da varanda – e em qualquer caso, o que parece ressaltar do texto é a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de um ponto de vista exterior em que se funde a revisitação. Em boa verdade, desde o título da obra nos encontramos em pleno regime de re-produção e contestação das representações, o qual funciona preferencialmente segundo um modelo homeopático: o texto (o seu encenador) deixa vir a si as imagens que pretende contestar, esvazian-

do-as e deixando ver as suas entranhas factícias. Deste processo, o caso mais espectacular (mais premeditadamente espectacular) é sem dúvida o do cavalo de Tróia, presente em “Primeiro esboço de imagem” e “Quase epílogo”.

O primeiro poema descreve, no modo tendencialmente nominal dominante em *Imagens* (e aqui muito ajustado a um objecto de(s)composto), um cavalo de madeira esvaziado e por isso contemplável à transparência:

De noite, de madeira,
Ela o sonhara:
Cavalo sem orelhas e sem ventre:
Só esboço de cavalo.
O sol por entre as tábuas,
O olho a penetrar tábuas diversas:
Vazio o seu volume (p. 23)

O cavalo é activamente desprovido de volume e atributos, tornando-se esboço. Ou seja, o esvaziamento é apresentado como a possibilidade de uma nova saturação imagética, a qual se deverá seguir à fase do “esboço”, essa fase inicial da arte das imagens no seu enfrentamento com o *modelo* que um cavalo pode classicamente ser e este, de modo ostensivo, é. O cavalo sem volume - o mesmo é dizer, sem os atributos tradicionais da virilidade por que o cavalo tradicionalmente está - é objecto violável pela potência do olhar da arquí-Penélope que o sonha (“o olho a penetrar tábuas diversas”), e enfim imagem em potência (esboço). Esvaziado de substância e apenas traço sustentado pelo olhar que o redesenha, o cavalo poderia ser promessa de uma imagem enfim justa.

Contudo, não parece ser isso o que sucede em “Quase Epílogo”, penúltimo e fundamental poema da sequência, em que o cavalo, como suspeitáramos, é já de Tróia:

Abriu o portão grande,
de cadeados largos e de ferro,
e o esboço de cavalo
atravessou o pátio,
exército de nada a preenchê-lo.
Com ele, entraram barcos:
fantasmas alteados na poeira.
Sem novas, sem alvoroços leves
de chegada.
Agora, com passaporte fresco
para a luz,
a sua gentileza confundia.
Mas a cera caíra dos ouvidos dela.
“Permanecer”, dissera.
E aceitar as imagens como são. (p.49)

Tentemos fazer justiça a este magnífico poema. Penélope (chamemos-lhe assim)

abre os portões da sua casa a esse cavalo de Tróia em esboço, preenchido por um “exército de nada”. Como é manifesto, o cavalo de Tróia não atemoriza Penélope, que o sabe previamente esvaziado de todo o conteúdo histórico-mítico. O seu conteúdo, como o seu cortejo, é agora fantasmal, razão por que a sua entrada não atemoriza mulheres nem as excita com o prenúncio de “novas” (i.e., de homens). O cavalo, de instrumento de conquista, saque, violência e violentação, torna-se criatura “gentil”, por isso que se apresenta como imagem reconfigurável: “com passaporte fresco / para a luz”. Ao contrário de Ulisses, supostamente forte e contudo necessitado de tapar os ouvidos para resistir a sereias, Penélope não necessita agora de protecção para a sua suposta fraqueza hereditária (“Mas a cera caíra dos ouvidos dela”³). O dois últimos versos fecham o poema com uma problemática chave de ouro, fazendo da aceitação e da permanência toda uma ética. Esta ética seria bem mais feminina do que feminista e ratificaria séculos de permanência e aceitação, não se desse o caso de aquilo que se aceita ter sido previamente esvaziado das suas determinações sociohistóricas e reduzido a imagem: “aceitar as *imagens* como são” (itálico meu). Ora, como este díptico poemático esclarece, estas imagens não são uma platónica “cópia da realidade”, sendo antes em rigor toda uma crítica da mimese. O que nestes poemas, e mais latamente na sequência toda, se leva a cabo é uma crítica cultural que esvazia os signos da sua referencialidade, disponibilizando-os enquanto significantes reinvestíveis. Não surpreende assim que em toda a sequência, das relações amorosas, das incidências míticas ou da concretude espacial, restem apenas imagens que, como no poema “A hora mais exacta”, “voltavam devagar, / se encostavam a ela sem pudor” (p.47). Por outras palavras, “aceitar as imagens / como são” é aceitar aquilo que imagens são: “formas” impróprias de referência, revisitações que são citações e citações que são revisitações. Não imagens justas (e como, ou a partir de que ponto de apoio, estabelecer a justeza da imagem?), mas imagens apenas, às quais é necessário fazer a justiça que imagens merecem: a de responderem, com maior ou menor felicidade, às convenções que as suportam e permitem. Ou, para usar palavras-chave de títulos de poemas da sequência: *esboços* e *versões* de imagens.

Eis porque em *Imagens* se renuncia à produção dessas antecipações messiânicas em que a imagem é subrogada e derogada pelo pesado investimento semântico da “visão” (e é difícil não pensar aqui nesse outro revisitor dado a visões que foi o bardo Yeats): “Uma visão”, pedira. / Mas o azul só respondia / azul” (p.25). Ou seja: não visões mas, ainda e sempre, imagens; não optimismos e promessas fátuas, mas um trabalho paciente e demorado de revisitação – e eis porque estamos tanto perante uma fenomenologia como ante uma ética e uma política da imagem.

3. *Imagens* é uma ambiciosa revisitação dos clássicos, não ao modo de uma *peregrinatio ad loca sancta*, mas antes – é a analogia que me ocorre – segundo o modelo expositivo de certa museologia contemporânea: não se trata de recontar a história de deuses e heróis de acordo com uma estratégia turístico-narrativa, mas sim de extrair

dessas histórias consabidas (ou talvez nem tanto, em tempos de acelerada perda de memória) imagens decantadas pelo tempo, pela cultura e pelo verso, contrastando-as dramaticamente com o fundo negro de um contexto narrativo e histórico ausente (neste ponto, para o desenho conceptual do projecto revela-se indispensável o recurso àquela que é a figura mais marcante da retórica poética da autora: a eclipse, aqui levada a extremos, no plano da microcomposição do verso, do poema ou do agenciamento da complicada macro-estrutura da sequência). Deparamo-nos pois com uma complicada estratégia mimética – na aparência, efrástica – em que as imagens *verbais* dispensam (ou pretenderiam dispensar), cada uma, as mil palavras da tradição e do contexto. Está aporia pela qual o verbo apresenta a si mesmo ordem de despejo, reduzindo-se a um guião e sobrevivendo nele como verbo imagético, explica a *compositio* em eclipse do texto e revela por que razão a estratégia revisionista da obra prefere as representações aos mundos representados. Não se trata, de facto, de indagar o lugar da mulher na cultura clássica ou de regressar vingativamente sobre esse tropo do (não)regresso que é Ulisses, mas sim de interrogar as representações da espera, da escrita (ou melhor, da *poiesis*) e da história.

Vejamos um exemplo esclarecedor, em negativo. Na nº 88 das suas *Cartas a Lucílio*, Séneca reflecte sobre as artes liberais, contrastando-as depreciativamente com a filosofia. Falando de Homero, diz a certa altura:

"Para quê indagar se Penélope foi casta ou não, se com as suas palavras conseguiu enganar os contemporâneos? Ou se, ainda antes de ter a certeza, ela já suspeitava de que o homem que estava à sua frente era Ulisses? Ensina-me, sim, o que é a castidade, até que ponto ela é um bem, e se está dependente do corpo ou do espírito" (Séneca, 1991:418).

Não custa imaginar como este discurso poderia activar uma releitura feminista, conduzindo a uma redistribuição categorial que fizesse Penélope participar das virtudes de Ulisses, as quais quando a ela se aplicam (a astúcia, por exemplo) são objecto de uma desvalorização automática; ou que nos fizesse perceber - a questão é ambígua - se a castidade é um valor em si (um bem) ou função do sexo que a proclame como valor no outro; ou ainda, o que seria mais interessante, a que ponto o conflito entre filosofia e poesia (só a primeira ensina a virtude de que a segunda distrai) é sobredeterminado em Séneca por um padrão de género que aproxima a primeira das actividades e qualidades viris e a segunda das feminis.

Ora, nada disto sucede em *Imagens*, embora muito disto tenha sucedido no feminismo "histórico" e continue ainda hoje a suceder. Muito simplesmente, as perguntas de Séneca, que foram, em regime invertido, as do feminismo histórico, são deitadas fora; e na sua vez o que temos são os elementos mínimos, e recorrentes, de uma certa história grega, dispostos em função da arte da sua representação e composição. Por outras palavras, a castidade (*hélas...*) já não é um tema; não porque tenha sido substituído por outro mais excitante, mas sim porque os temas foram esvaziados em favor das representações⁴.

Digamos então que o texto explora, isto é, aprofunda o fosso entre o contexto histórico dessas imagens e a exibição que delas faz, tentando libertá-las da reificação de que os objectos e as entidades do Museu Grego são presas inevitáveis. Para tal, este longo e muito premeditado *serial poem*, estendendo-se de um Prólogo a um Epílogo, abre com um poema pré-prologal que responde à figura do catálogo, como nos habituamos a reconhecê-la, por exemplo, em didascálias de textos dramáticos:

com cavalos, cortinas,
bastidores,
e navios que não chegam
ou demoram (p.7).

Cortinas e bastidores preparam a encenação grega que se segue, a qual, na ambiguidade sobredeterminada de "bastidores", anuncia o orfismo denunciado nos três versos finais: "– tudo disposto / em labaredas / calmas". Estas labaredas regressam ao final da sequência, no muito complexo metapoema "Última Imagem", em verso que nos dá este revisionismo como *realizado*: "e em labaredas calmas *ressuscita*" (p.53, itálico meu). Duas notas, a respeito disto: (i) A didascália inicial de *Imagens* sugere-nos o gesto tão moderno (e pós-moderno) de domínio do autor sobre o material poético: "cavalos, cortinas, bastidores" são reservas poético-culturais disponíveis para uma arte combinatória que delas "dispõe" numa composição em labirinto em que, por ser a matéria sabida, se rasuram nomes, se fazem oscilar identidades e se despojam os signos dos seus significados estabilizados. (ii) Este aspecto relaciona-se produtivamente com o entendimento que do *serial poem* se nos depara em *Imagens*: a série não é linear nem progressiva, mas antes cíclica, no máximo espiralar e mais frequentemente repetitiva ou regressiva. Os vários textos de título próximo - aqueles em que o elemento nuclear é "imagem", "labirinto" ou "versão" - ainda que dispostos por ordem numérica, propõem-se em rigor à nossa leitura como versões alternativas em que nenhuma delas comanda ou decide forçosamente a série. Daí o estatismo dominante no poema e daí a dificuldade de o ler como uma unidade diegética, ainda que mínima: o texto, recorrendo a histórias sabidas, opta por se deter naqueles momentos (naquelas imagens) em que se atinge o "Ponto de caramelo ou rebuçado / onde a história se faz" (p.29). E assim, apesar da estratégia dramática adoptada, delegando em cada poema a enunciação numa personagem, quer o facto de essa personagem ser tendencialmente uma só, quer a subordinação desses afloramentos de voz à voz que comanda o poema, explicam a uniformidade de uma dicção a que não podemos recusar o qualificativo de lírica.

Finalmente, ambas estas questões se articulam com a temporalidade cíclica dominante no texto e bem patente na conclusão do poema "A dança": "Terminou", concluíra. / Mas o tempo insistia-se / nos tempos" (p.45). O tempo *são* os tempos, e estes nunca se resolvem num tempo só, pois a dança, como o poema e as suas histó-

rias, não terminam, insistindo-se nos tempos como numa revisitação nunca esgotada do passado.

De facto, em *Imagens* o passado arde, quando revisitado. Isto é: mostra-se ainda disponível a ser incendiado, lá onde nós o julgaríamos apenas cinza, por excesso de naturalização de uma gesta aparentemente gasta.

3. Este passado é feito de lugares – Ítaca, Creta, Rodes, o mar Egeu – e personagens femininas – Penélope, Ariadne, Eurídice – por meio das quais são convocados, em posição de objecto de discurso e revisão, as personagens masculinas da epopeia e do mito: Ulisses e Teseu. Por sobre todas estas e todos estes, tão reconhecível quanto inominado, Orfeu que, recorde-se, é uma entidade muito necessitada de revisionismo feminista, já que, de acordo com o “testemunho” de Apolónio de Rodes, no *Poema dos Argonautas*, o seu canto venceu as Sereias, assim salvando os Argonautas da perdição⁵. Ana Luísa vem levando a cabo esse trabalho de revisão de Orfeu, com método e persistência, noutros livros. Em *Imagens*, Orfeu vai sendo invocado enquanto pura posição de um sujeito poético – de uma potência poética, dir-se-ia, se tal fosse dizível em contexto feminista – por isso apropriável quer por Penélope (ou melhor, Penélope-Orfeu), quer por Eurídice (Eurídice-Orfeu), quer por Ariadne (Ariadne-Orfeu). Trata-se, no fundo, de advogar uma posicionalidade múltipla, ou multiplamente negociada, das figurações sexuais do sujeito, questão que atravessa toda a sequência poemática desde o inicial “Prólogo de imagem”. O prólogo opera sobre a questão da identidade sexual de uma *persona* recorrente na obra no papel de um como que “ponto” teatral – a esfinge, essa imagem do enigma e enigma da imagem –, fazendo dela um prólogo de uma identidade por vir. A esfinge, recorde-se, possuía forma de leão alado, mas peito e rosto de mulher. Na leitura de Ana Luísa, ela é uma figura do não-idêntico sendo, por isso, uma pré-imagem da identidade sexual. Leia-se: “Os leões insistiam-se, / solenes, / o seu rugido agudo sobre a esfinge / (que deveria ser rugido rouco).” O rugido inesperadamente agudo dos leões verifica-se “sobre a esfinge”, e não nela, sugerindo que os leões, exteriores à esfinge, se desconhecem parte dela. Esta masculinidade, contudo, descobre-se - ouve-se - já contaminada pela mulher que a esfinge é também, nesse rugido não rouco mas agudo. Neste poema assistimos à recusa da primeira das mulheres que em cada poema da sequência afirmarão bruscamente a sua vontade, quantas vezes em modo negativo: ““Não quero”, ela dissera. / Um só leão não chega e uma esfinge / é tão pouco” (p.9). Entre leão e esfinge – entre este leão e esta esfinge – situam-se duas políticas sexuais insatisfatórias, a primeira definida por uma agressiva naturalização da identidade (cujas fragilidade ou seu próprio comportamento “alienado” denuncia) e a segunda por uma incapacidade de autodefinição e afirmação. No final da sequência, no poema “Última imagem”, quando os projectos e as identidades enfim se concretizam, isto é, se voltam pura e apenas imagem, Penélope-Orfeu transforma o novelo com que preenchia o bastidor numa camisola na qual se recortam, com nitidez e justeza, leão e esfinge:

Que o novelo foi todo tricotado:
tornou-se camisola em tons de mel
sulcada por brilhantes,
e em labaredas calmas ressuscita:
a esfinge em fuso exacto,
o leão em rugido de rouquidão
diferente (p.53)

A esfinge sabe, enfim, que uma natureza não é, não tem de ser, uma identidade: e que é da natureza das identidades serem contraditórias e contudo conviventes - e ainda assim nítidas. Quanto ao leão, é agora percorrido pelos efeitos autocríticos da consciencialização da construção social da masculinidade, se me é permitido dizê-lo assim...

De certo modo, o devir da esfinge em *Imagens* pode ser lido simetricamente ao devir de Orfeu, essa entidade poética que, ao ser despojada da sua identidade sexual, vai ocupando ao longo do poema várias posições de sujeito, todas elas coincidindo com personagens femininas. No quarto poema da sequência, “A outra escuridão”, o bastidor, índice de uma *poiesis* feminina, surge nas mãos de Orfeu, o qual passa assim a ser contaminado e definido por Eurídice:

“Depois, o bastidor
em redor de outras mãos:
essas que numa noite
tentaram acalmar monstros e lendas
e expulsá-los do escuro” (p.15)

Cabe pois a Eurídice-Orfeu rejeitar a épica da catábase órfica: ““Não mais”, dissera ela. / E os monstros procuraram / outros muros” (id.). Na verdade, tudo se passa, neste poema, entre mulher e bastidor (entre mulheres e bastidores), objecto que aqui substitui a lira órfica numa como que passagem das artes do tempo às do espaço: aquelas artes responsáveis justamente pela produção de imagens. No poema “O Disfarce”, por exemplo, uma Penélope sonha com Ulisses, pedindo-lhe que fique: “E o bastidor explodira-se / em imagens” (p.35). Dir-se-ia que o bastidor é agora o écran onde passa um filme intitulado “Um objecto chamado desejo”. Manifestamente, nesta reencarnação feminista, Orfeu surge como um deus do desejo (da criação, tanto quanto do corpo), sendo que a reivindicação do direito à criação corre a par da do corpo. Tudo isto se cristaliza no poema “A invenção”, em que de novo Penélope, ao bastidor, reproduz imagens do mito: “O fio de seda azul: agora um touro / escavando um mar sem velas” (p. 37). No terço final do poema, esse terço em que ao longo da sequência a situação deflagra, activada pelo discurso das mulheres, Penélope produz então o *Diktat* órfico:

“Inventa”, ela ordenara.
E o bastidor: cesto de gávea
ou mastro” (id.)

Atentemos nas imagens propostas em alternativa como predicação do bastidor: “cesto de gávea” parece sugerir-nos o regresso a casa, com a terra de Ítaca à vista; “mastro”, pelo contrário, apontaria para uma navegação em mar alto, rumo ao desconhecido. Poderemos traduzi-los, de acordo com a marcação do género patente na gramática simbólica da nossa cultura, por fêmea e macho? O texto, porém, não nos permite colocar, como no feminismo menos esclarecido, uma barra entre fêmea e macho, o que sucederia se concebêssemos essas categorias como tradução de referentes fixos: se lermos com atenção, o que se diz é que o bastidor é “cesto de gávea / ou mastro” (grifo meu). O texto não autoriza o diacrítico separador, na medida em que pelo contrário postula o sujeito poético - e postula-o metonimicamente, indexando-o ao seu instrumento: o bastidor - como fêmea ou macho, isto é, fêmea e macho, significando isto que, consoante as situações, o sujeito poético pode ocupar qualquer uma das posições legadas pela tradição e mobilizadas pelo texto. Essa, se quisermos, a superior inteligência destas refigurações de Orfeu.

4. O mais interessante desta revisitação de Orfeu, contudo, reside no facto de ela vir complicar ainda mais a teia textual gerada pelo bastidor de Ana Luísa Amaral. No poema “Primeira Imagem” assistimos à cena primitiva do orfismo de *Imagens*, a qual se define por um mergulho nos abismos da metalepse figural: “Numa tarde de sol, / dispôs-se no bordado e a bordar” (p. 11, itálico meu). Relembremos a didascália inicial da sequência, em que se referem cavalos, cortinas e bastidores, “- tudo disposto / em labaredas / calmas” (p.7).

A pergunta a fazer seria: Quem dispõe quem e o quê? Ou seja: de onde nos chega esta voz? Como todas as perguntas pela origem, é provável que também esta não possa conhecer resposta, já que todo o poema vive da exploração da vertigem referencial activada pela referida metalepse (refiram-se ainda os versos com que abre “Terceiro Labirinto” – “Ficar-se no bordado e em labirinto / era pasmar o sol”, p. 29 –, os quais reforçam, como que por catacrese, o devir labiríntico do texto). Penélope vive nesse bordado autodesfeito e feito a que podemos dar o nome de cultura (ou leitura): é uma criatura (um bordado), por isso, especialmente apta para comandar um processo de revisão de uma história cujos fundamentos, perdidos – como é de uso dizer-se – nas brumas da memória, são todavia recuperáveis, e revisitáveis, enquanto texto, o texto que começaram por ser e a que sempre se vêem constringidos a regressar. Nesse sentido, não é possível afirmar que a metalepse em que se abisma Penélope é superada pela exterioridade dessa voz autoral que apresenta a cena de *Imagens*, já que toda esta cena se dispõe, também ela, “no bordado e a bordar”. A ética, bem como a ontologia, deste revisionismo impedem a exterioridade pura de um olhar que se sabe largamente fabricado pelo olhar que fabricou Penélope – e que só se pode reverter extremando a lógica dessa fabricação, colocando Penélope no centro de uma fábrica crítica. De facto, e como muito bem sabemos, cavalos, cortinas, bastidores – isto é: Penélope, Ulisses, Orfeu, etc – não pré-existem a este borda-

do a que todos fatalmente nos dispomos a acrescentar um pouco mais de novelo. O “real”, esse “algum / real” que no texto “Última Imagem” fica, juntamente com uma “varanda”, do trabalho destas reencarnações de Orfeu, é, em grande medida, aquilo que foi consequência secular de uma história *mal contada*: a cristalização referencial e semântica dessas personagens fundadoras que são Ulisses e Penélope. De facto, se uma cultura é definida pelos textos que a integram, como não aceitar a realidade real do cavalo de Tróia que, pela força do verso, introduziu na cidade o triunfo de Ulisses?

Convirá ainda referir que para a vertigem metaléptica acima referida muito contribui o estado sonâmbulo ou noctâmbulo em que as personagens se encontram, sobretudo naqueles momentos decisivos (os momentos “Ponto de caramelo ou rebuçado”) em que é activado o fluxo das imagens. Por todas essas situações entre o sono e o sonho, refira-se o caso de “Primeira imagem”, poema decisivo na sequência, em que metalepse e sonho se conjugam num movimento de interiorização que é também rejeição da violência exterior do mundo:

Numa tarde de sol,
dispôs-se no bordado e a bordar.
É que a luz da varanda era tão forte
que os olhos se detinham,
implodindo.
“Um sonho”, desejava.
E alguém, sorrindo,
lentamente afastou-se,
monte acima. (p.11)

O bordado, como se percebe, é uma resposta, em forma de sonho (de “esboço” de imagem) à violência da luz solar. Esta implosão, que conduzirá à já citada “explosão” imagética do bastidor no poema “O disfarce”, e que decorre *necessariamente* desse momento em “que os olhos se detinham”, complexifica a questão do lugar e estatuto quer da mulher que borda, quer da que a “dispõe” a bordar, já que ambas se constituem por meio dessa recusa ou evasão do real (do “existente”) rumo ao sonho - a “Um sonho” que, podemos supô-lo, chegaria na forma de imagem final. Tal questão regressa, de forma (con)sequente mas talvez não definitiva, no poema “Última Imagem”, que desde o título pressupõe um diálogo com “Primeira Imagem”, e de que cito um excerto:

São projectos de sonho atravessados,
desafiando nascimento e morte:
projectos limitados a não ser.
Roubados do novelo,
da primeira função de bastidor,
pouca coisa lhes resta:
meia dúzia de esboços
com que pintaram sortes. (p.53)

A última imagem, como é visível, chega ainda em forma de projecto e esboço. Esta fenomenologia resolve-se dificilmente em imagem, já que o objecto intencionado é demasiado emaranhado – é “novo” – para poder ser completa e perfeitamente percebido. A revisitação não se conclui por uma afirmação categórica sobre o mundo (das imagens), mas por um jogar de dados a partir do que delas é possível esboçar. Quando consegue enfim coalescer em imagem – essa imagem mais justa da esfinge e do leão –, o esboço dá por si transformado, por obra e graça de uma *poiesis* feminina, em camisola:

Que o novo foi todo tricotado:
tornou-se camisola em tons de mel
sulcada por brilhantes,
e em labaredas calmas ressuscita (p. 53)

Junto ao corpo, aquecendo-o e reconfortando-o, a camisola-imagem é bem um tropo fenomenal da não-exterioridade de imagens, imaginadores e imaginação – que é como quem diz, do revisionismo sobre que se edifica *Imagens*. E eis aqui talvez a áspera moral deste revisionismo: tal é a força das imagens de uma cultura que não nos é possível deixar de *fazer corpo* com essas imagens, restando-nos talvez re-enovelá-las (pois o que é uma camisola senão um labirinto conduzido pelo fio de Ariadne?).

No último poema da sequência, “Epílogo em imagem”, a força da cultura é traduzida em anáfora por um “Dizem que”, ao qual o poema contrapõe o correctivo “Dizem que” da ficção revista:

Diz-se ainda que dizem:
no espaço mais azul da ilusão
as coisas acontecem,
verdadeiras,
deixam de ser miragem (pp. 55-56)

Dir-se-ia que a verdade da ficção (versão preferencial da “imagem justa”) corrige enfim a secular ficção da verdade. E, por fim, os tempos voltam a entrar nos eixos: “E passam a habitar / o tempo certo” (p.56). Fiquemo-nos então com esta escatologia que nos permite uma “história / mais perfeita” (p. 39). Para os que achem pouco, sempre podemos contrapor (a autora, eu e os apreciadores desta poesia inteligente) que bom seria se de cada um de nós restasse uma história. Ou, o que dá no mesmo, a releitura de uma história.

Bibliografia:

Pereira, Maria Helena da Rocha.

(1988) “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice”, in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, pp. 303-322.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa

(1998) “Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today”, in *Portuguese Studies*, vol. 14.

Séneca, Lúcio Aneu

(1991) *Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Notas:

¹ Contudo, o serem as perguntas “teoricamente idênticas” não significa que o fazê-las suponha resolvida a questão prática das suas condições de possibilidade e, mais que isso, admissibilidade. De facto, em grande medida a pergunta “Como ler como *um* feminista?” deve começar por ser admitida enquanto pergunta por quem histórica e politicamente a constituiu como pergunta admissível: as feministas leitoras. Nesse sentido, a sobredeterminação da pergunta “Como ler como *um* feminista?” pela pergunta-mãe “Como ler como *uma* feminista?” é uma questão que não é possível suspender na prática. Ou seja: não é possível suspender a questão prática e política do *reconhecimento* (i.e., da admissibilidade) do direito à existência de uma crítica feminista masculina por quem pode ou não outorgar tal direito: a crítica feminista *tout court* (leia-se: fêmea). Assim, a crítica feminista masculina é uma possibilidade teórica permanentemente contraditada pela sua impossibilidade prática: ela só pode legitimar-se como *suplemento* (que ou não pode ou não deseja inteiramente ser) da crítica feminista fêmea; e, por não ser senão suplemento, todo o seu discurso se esgota nesse esforço de legitimação. E contudo, existe - sendo o esforço para que exista o essencial da sua retórica e do seu mérito.

² Uma outra versão deste perspectivismo é a que encontramos no poema “A versão mais perfeita”: “Dali podia percorrer o azul, / e ver se alguma ilha, / e saber se algum barco respondia. / As notícias não vinham / e era perigoso confiar / nos servos. / “Talvez”, dissera ela, / hesitando na história / mais perfeita.” (p.39) A perspectiva da mulher é aqui também a da senhora, com servos ao serviço. A insuficiência epistémica desta visão de promontório é enfaticamente denunciada por essa nota de materialismo cultural (e histórico) que nos recorda que o “ser mulher” é uma condição insuficientemente definida, já que, digamos, pede contextualização social. Não se trata pois de idealizar a mulher (essa Penélope arquetípica do poema), mas de a colocar no centro de um sistema de relações sociais em que ela não é apenas (ou não é sempre) serva mas também senhora - uma senhora que, caracteristicamente, aprendeu que não se deve confiar nos servos (e, naturalmente, nas servas). Finalmente, e ainda em sede de perspectivismo, a conclusão do poema dir-nos-ia que não há história mas versões dela - das quais nos caberia optar por uma.

³ Maria Irene Ramalho chamou já a atenção para esta inversão do mito (Cf. Santos, 1998).

⁴ Embora, admita-se, o carácter talvez ainda temático da representação enquanto estratégia central de indagação - das “imagens” - seja intensamente debatível.

⁵ Sobre o mito de Orfeu e o seu tratamento nalguma poesia portuguesa recente, cf. Maria Helena da Rocha Pereira, 1988.