



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'A Génese do Amor', de Ana Luísa Amaral]

Diana Pimentel

Para citar este documento / To cite this document:

Diana Pimentel, "[Recensão crítica a 'A Génese do Amor', de Ana Luísa Amaral]", *Colóquio/Letras*, n.º 173, Jan. 2010, p. 201-204.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Desde 1967 mas muito eloquentemente no hiato temporal considerado (entre 2001 e 2009) podem entrever-se, a um tempo, movimentos de rasura e de redução do *corpus* poético e operações de incorporação de textos inéditos no conjunto da sua obra (cf. Helder, 2008: p. 133-207; Helder, 2009: p. 595-618). Mais do que se configurarem como momentos em que é cumprido um mesmo gesto de reunião da *poesia toda* e de *antologia pessoal* que se pode pressentir haver desde que, em 1973, foi publicada a primeira das edições de *Poesia Toda*, a relação macrotextual entre as diversas edições da obra herbertiana parece dar a ver que se trata de um mesmo *poema contínuo* disseminado por diversos *cortes de linhas* (ou planos cinematográficos), ou um macropoema, portanto.

Tal como com *Ofício Cantante* (de 1967 e de 2009), também entre *Ou o Poema Contínuo* (de 2001 e de 2004) parece estabelecer-se uma relação de mútuo reenvio — ou ficar evidente a presença de *elos* (Eiras, 2007: p. 129) por dentro deste macropoema — entre os livros, como se se pudesse «observar o funcionamento espontâneo desta máquina lírica, virtualmente imparável» (*ibid.*: p. 130), contínua e reversível. Um e outro são duplos e pares engendrados por reiteração e dissemelhança em que é realizada «a iteração a que todo o acto está desde sempre exposto» (*ibid.*: p. 129), revelando clara e definitivamente que, no percurso de cada um dos elementos do par ao seu correlato, «a máquina é infinita porque o poema poderia continuar» (*ibid.*: p. 131).

Assim se pode ler e ver (observar), de um modo muito claro (transparente), que, em Herberto Helder, a «macromáquina chamada literatura» (*ibid.*: p. 132) por que se revela o *ofício cantante* é uma *máquina lírica* que inscreve o que da *mão do autor* resta como «memória do tacto», a poesia como «ar / falado, a fino ouvido» (p. 603).

Escute-se, portanto, o que este *Ofício Cantante* engendra, a «música inquieta» (p. 603) por que se unem num só gesto som e sentido, imagem e inscrição, espaço e tempo em movimento, ou o *poema* em *acto*, pleno e inteiro. Fluida como «água colhida no verbo», unida por «um nó interno», «um nó semântico», à temperatura do *fogo* e em pleno ar, por esta poesia passa «um calafrio / [que] trespassa a bic preta» (p. 606). *Ofício cantante* em que se revelam os processos autorais tanto como as matérias tocadas pela sua *mão* — «em nativo escrevo / a música de ouvido, / e o ar que está por cima enche / todo o caderno» —, assim se acede à escrita «e dedos e papel e script e trémula superfície da memória, / tudo passado a múltiplice e ardente» (p. 606). O livro *múltiplice e ardente* que é este *ofício cantante*, a *bibliografia* de Herberto Helder.

Diana Pimentel

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EIRAS, Pedro, *A Lenta Volúpia de Cair*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007.
- HELDER, Herberto, *Ofício Cantante*, Lisboa, Portugal, 1967.
- , *Photomaton & Vox*, 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- , *Ou o Poema Contínuo. Símula*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- , *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- , *A Faca não Corta o Fogo. Símula & Inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

Ana Luísa Amaral

A GÊNESE DO AMOR

Porto, Campo das Letras / 2005

Tem sido assinalado por diversos olhares críticos que a anterior poesia de Ana Luísa Amaral inscreve e reinventa a tra-

dição poética e que o faz «virando-a do avesso», quer metodológica quer poeticamente¹.

Para além de operar com e sobre a tradição poética e de nela realizar uma fundamental *mudança*, a estas operações de incorporar e de «*virar do avesso*» algum do cânon lírico amoroso parece acrescentar-se, em *A Génese do Amor*, também um efeito de revelação da citação pela qual se dá a ver, à transparência, as formas e as fontes por que se constrói o poema, por via de um diálogo intertextual.

O diálogo intertextual que neste livro se realiza instaura-se, desde logo, como se de um processo iniciático se tratasse, como se o acto de leitura *desta* poesia se fizesse como uma *aprendizagem do incerto*². Este livro inscreve-se, portanto, como lugar em que é possível

*Reaprender o mundo
em prisma novo:
pequena bátega de sol a resolver-se
em cisne,
sereia harmonizando o universo.*

(p. 9)

Porque o que este livro propõe é, fundamentalmente, um diálogo, *reaprendamos o mundo* com a poesia que este livro nos dá a ler. O mundo aqui convocado é o da tradição quinhentista, sobre a qual se procede a uma actualização e reescrita, convocados que são não apenas Camões, Petrarca e Dante, mas também os seus pares amorosos, Natércia, Laura e Beatriz, de quem o concerto de vozes é actualizado, por apropriação e confluência de discursos. Uma forma de se ir «harmonizando o universo» poético separado por séculos e tons próprios — os autorais —, concertado em uníssono de vozes, por *amor*.

Este parece ser, portanto, o natural lugar da tensão entre o amor ideal de tom

neoplatónico e o amor sensual de tradição petrarquista por que se funda *A Génese do Amor*. É precisamente com esta tradição que a poesia de Ana Luísa Amaral que agora lemos dialoga, fazendo-a renascer, como se simulasse a sua origem primeira, a sua *génese* em acto e em diálogo.

Observe-se um pouco mais de perto o efeito de transparência pelo qual se dá a ler a presença da tradição lírica amorosa e a inscrição que nela faz esta poesia de Ana Luísa Amaral, revelando o modo por que vozes anteriores a tocam e engendram:

*Os teus dedos traçaram
ligeiríssima rota no meu corpo
e a curva topográfica
sem tempo
aí ficou, como sorriso, ou foz,
de um rio sem nome [...]
Esta linha [...]
pode ser tudo*

(p. 9-10)

A *linha* de que o poema fala transporta uma ambivalência, na medida em que, por um lado, permite que nela se opere um percurso topológico através dum espaço físico, o *corpo*, uma *rota* por entre uma *curva topográfica* ou *um rio sem nome*. No entanto, por outro, porque «esta linha [...] pode ser tudo», o *corpo* percorrido é não apenas um lugar orgânico — tocado por *dedos* —, mas sobretudo um *corpus* poético traçado como se de um território se tratasse, (quase) desenhado a várias mãos, composto progressivamente e como se em acto perante os olhos do leitor:

*Pode mesmo ir buscar o cisne
ao verso acima
e colocá-lo aqui, sobre este verso,
agora,*

*ou desorganizar um terço
da sereia e transformá-la
em ilha resumida
de uma paz qualquer*

(p. 10)

Entre as várias mãos que traçam a rota por que se pode ler este *corpo* poético, compósito e polifônico, identifica-se, muito claramente, a de Camões, que, por exemplo, com estes seus versos, vem colaborar no modo como o poema se *organiza e transforma*:

*O cisne, quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inhabitada*

(Soneto 54³, sublinhado meu)

*são as prisões de um coração que, preso,
seu mal ao som dos ferros vai cantando,
como faz a sereia na tormenta*

(Soneto 36⁴, sublinhado meu).

Deste modo parece ficar aclarado o assinalado efeito de transparência, em primeira instância do poema a si mesmo — perceptível no modo como se simula estar a ser composto no próprio momento da sua leitura —, ao ser explicitado poder-se «ir buscar o cisne / ao verso acima / e colocá-lo aqui, sobre este verso», «ou desorganizar um terço / da sereia e transformá-la / em ilha resumida». Depois, parece tornar-se claro — ainda que elipticamente, pois não são revelados os poemas de que se extraem as citações — o modo como esta rota poética é traçada polifonicamente, por via da reescrita da tradição lírica, trazendo à composição poética referências camonianas, enformando-se aquilo a que, num poema que se constitui como uma espé-

cie de prefácio poético a este livro se designa como «topografias em quase dicionário» (p. 11).

Tomando apenas alguns exemplos, assim parece formar-se a *cartografia* poética de *A Génese do Amor*. Neste momento, parece aqui ecoar a interrogação de Carlos de Oliveira: «O poeta / [o cartógrafo?]»⁵. Em *A Génese do Amor*, a poesia de Ana Luísa Amaral parece responder afirmativamente e de um modo muito claro. Se o poeta é, então, um *cartógrafo* que «observa / as suas / ilhas caligráficas»⁶, sigamos algumas das linhas (o índice) do mapa que traça o percurso de *A Génese do Amor*:

Camões fala a Petrarca
Camões fala a Natércia
Natércia fala a Camões
Diálogo entre Natércia e Camões
Beatriz fala a Dante
Dante responde a Beatriz
Diálogo entre Natércia e Laura
Camões fala outra vez a Natércia

Desta leitura parece relevar não apenas a rota do percurso intertextual mas sobretudo o modo por que se inscreve na nossa memória a estrutura dialógica deste livro, principalmente porque o efeito de repetição gerado pela leitura do índice cria no leitor um efeito de eco das vozes entrecruzadas aqui presentes. O entrecruzar polifônico é apresentado sem se assinalar qualquer dissemelhança entre autores e personagens, que dialogam para além da sua natureza empírica ou ficcional, atravessando séculos e fronteiras, realidade e ficção. Todos parecem, nestes poemas, ser personagens da *Génese do Amor*, pares de um diálogo que consigo transportam um «pequeno dicionário [...] de paisagens de dentro» (p. 11).

Aceitemos (com Eduardo Prado Coelho) que «a leitura é uma máquina his-

tórica e geográfica»: «o leitor muda de página e muda ao mesmo tempo de paisagem, de país, de fuso horário, de século»⁷. Nunca como agora este me parece um tão evidente efeito da leitura. Acrescento, com Ana Luísa Amaral, que o leitor não apenas muda de paisagem, mas que, acima de tudo, se desloca numa outra paisagem, a paisagem interior:

*Era bom ter no verso
as formas todas, essas palavras todas
sempre à mão: pequeno dicionário
que soubesse de paisagens
de dentro: Que cores? Quantas
molduras?*

(p. 10-1)

As «paisagens de dentro» que com este livro percorremos são as que permitem tocar a voz de quem não possui o *dom da fala* (p. 44) senão como efeito de um acto poético, de Ana Luísa Amaral sobre um eco de Camões, uma outra vez:

NATÉRCIA FALA A CATARINA

*Nunca eu por inteiro,
embora a meio,
assim me és:*

*tu, corpo, de verdade,
eu, na verdade:*

nada.

(p. 43)

Trata-se, portanto, de uma «paisagem de dentro», pura criação poética camoniana, pois *Natércia* é apenas um nome sem corpo e aqui com voz, um «véu» para Catarina de Almada, uma quase real amada de Camões. Portanto, por aquele efeito de transparência que permite ver além e por dentro do véu, escutamos

*a feroz tradição
de ser cantada,*

*de não ser voz,
mas antes coisa amada
não amadora
a transformar-se em coisa*

(p. 45)

Interrogados o amor, a sua génese, as suas vozes e as suas figurações, o que *A Génese do Amor* sobre nós opera é a refração da luz do «lume da palavra» (p. 55) do amor, reinventado e reescrito em nós, aqui, assim:

*Talvez um intervalo cósmico
a povoar, sem querer, a vida:
talvez quasar que a inundou de luz,
retransformou em matéria tão densa
que a cindiu,
a reteve, suspensa,
pelo espaço —*

*Eram formas cadentes
como estas*

(p. 59-60)

Diana Pimentel

NOTAS

- ¹ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, Prefácio a Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*, 2.^a ed., Lisboa, Quetzal, 1999, p. 8-14.
- ² Silvina Rodrigues Lopes, *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990.
- ³ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, p. 143.
- ⁴ Idem, *ibid.*, p. 134.
- ⁵ «Mapa», *Trabalho Poético*, Lisboa, Edições Sá da Costa, 1982, p. 137.
- ⁶ Idem, *ibid.*
- ⁷ Eduardo Prado Coelho, «Se o leitor escreve, tu escreves», in *O Leitor Escreve para Que Seja Possível*, textos de Manuel Gusmão, fotografias de Duarte Belo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 86 e 87.