

Pedro Serra*

Universidade de Salamanca

De Pernas Para o Ar: A subversão do *mundus inversus* em Ana Luísa Amaral

Resumo:

O presente ensaio propõe uma leitura do poema “Título por haver” – *Coisas de Partir. Poemas* (1993) – a partir de uma perspectiva que cruza teoria da poesia, filosofia da linguagem e fenomenologia da temporalidade. Interrogando os modos de inscrição poética da ausência, da espera, do desejo e da finitude – impossivelmente (*ex*)*posta*, necessariamente *postposta* –, propõe-se a revisão da “poética do avesso”, sustentada numa (ana) lógica de metempsychose textual, deslocalização subjetiva e performatividade deíctica. O poema, enfim, miniaturiza a subversão da tópica do *mundus inversus* na obra de Ana Luísa Amaral.

Palavras-chave:

Ana Luísa Amaral, poética do avesso, *deixis*, título, desejo, escrita, ex-posto, metempsychose, tempo, *mundus inversus*

Abstract:

This essay proposes a reading of the poem “Título por haver” – *Coisas de Partir. Poemas* (1993) – from a perspective that intersects poetry theory, philosophy of language, and the phenomenology of temporality. By interrogating the poetic inscription of absence, waiting, desire, and finitude – impossibly (*ex*)*posed*, necessarily deferred or *postponed* – the essay proposes a revision of the “poetics of the reverse”, grounded in a (ana)logic of textual metempsychosis, subjective dislocation, and deictic performativity. The poem, ultimately, miniaturizes the subversion of the *mundus inversus* topos in the work of Ana Luísa Amaral.

Keywords:

Ana Luísa Amaral, poetics of reversal, *deixis*, title, desire, writing, ex-posed, metempsychosis, time, *mundus inversus*

*Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber
sie wechselt den Leib: die wahre Übersetzung ist
Metempsychose.*

Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf¹

Em sessão pública ocorrida no dia 5 de Abril de 2024 (14h-30m-15h.45m) na Universidade do Porto, no encontro *Ler Ana Luísa Amaral* – concretamente, na *Sala de Reuniões 1* da FLUP –, participando numa mesa que integrou também intervenções de Livia Apa e Catherine Dumas, “república instantânea” moderada por Rui Carvalho Homem, foi-me concedido o ensejo de ler em voz alta o seguinte poema de Ana Luísa Amaral, previamente escolhido por mim:

TÍTULO POR HAVER

No meu poema ficaste
de pernas para
o ar
(mas também eu
já estive tantas vezes)

Por entre versos vejo-te as mãos
no chão
do meu poema
e os pés tocando o título
(a haver quando eu
quiser)

Enquanto o meu desejo assim serás:
incómodo estatuto:
preciso de escrever-te
do avesso
para te amar em excesso
(Amaral 2001: 75; 2022: 153)

Lido o poema, como a proposta do encontro também contemplava, encetei o comentário² que seguidamente articulo e desenvolvo. No que diz respeito à epígrafe de Wilamowitz-Möllendorf – “a verdadeira tradução é metempsicose”³ –, impõe-se desde já uma hipótese: o poema de Ana Luísa Amaral *lido* não apenas é traduzido na *performance* de uma sua leitura (a tradução como *translação*) ou versão, como *transmigra* – de corpo a corpo, de sujeito a

sujeito, de signo a signo. Se a metempsicose é aqui conjurada, não o é apenas enquanto tropeço clássico ou metáfora de uma suposta continuidade ontológica, mas como figura radical dessa deslocação textual – uma tropelia. *Mise en abyme*, o “eu” do poema não apenas escreve o “tu”, mas transmigra-se nele, por ele, para ele: e o contrário também é verdade. A escrita, solução dissoluta – do latim *solvere*, tanto “soltar” como “dissolver”, num colapso *irresoluto* –, é, pois, o meio dessa transmigração, e o poema, o lugar da transfiguração constante entre figuras indeterminadas.

Este poema, isto. Este isto: mas o quê? Mas qual? Singular, insólito, impossível, aquém e além da Poesia e da *poiesis*. Poema que diz “um”, e “num”, *hic et nunc* radicalmente irrepetível e contumazmente repetido. Dizer do “aqui e agora”. Dito de uma vez por todas, unicamente dito de cada vez. Dizer de vez cada “uma vez”, sendo que “uma vez” é nenhuma. A vez de uma e nenhuma, esta ou qualquer uma. *Dictum* aqui posto e indisposto: ou, talvez melhor – voltarei a esta matéria –, *exposto* como *ex-posto*.⁴ A que acrescentaria, ainda: *posposto*. Por um qualquer, por qualquer um – isto é: por “um” e por “qualquer”. Catacrese egóica: desmancho de “eu” e de “mim”.⁵ Enfim, o “aqui e agora” estala num ziguezague entre o tardio e o pontual, como podemos ler num outro poema do livro de Ana Luísa Amaral em pauta, *Coisas de Partir*. Concretamente, no poema “O rato (ou poema em ziguezague)”. Na sua simplicidade equívoca – pulsa, neste outro título, algum emperro anagramático: atrito e gaguez –, eis os versos que, em rigor, miniaturizam o enredo temporal de uma *escrita poética*: “Nunca chega tão tarde! / Tem sido pontual / de cada vez” (Amaral 2001: 20-21). Serpenteio de um rato, o poema é sinuoso, na voz germânica “ziguezague”. Sempre chega tarde, a poesia, mas se chega, quando chega, é pontual nessa vez: uma vez sem vez, primeira e última. Ou sempre *penúltima* – “de cada vez”.

Mas voltemos ao poema que está no título sem estar nele. Um dito indizível, talvez o indizível do dito. Eis, então, o título *sine* título: “Título por haver”.⁶ Que se apresenta e é presente nesta presença protelada de um título não presente, incumprido, por cumprir, a cumprir? Título oco: simula promessa que se não realiza. Ou então, o que não é o mesmo, simulação de um desejo, necessariamente sempre insatisfeito. O desejo da arte, de sempre, para sempre: não exactamente tensado pelo binómio efemeridade/eternidade – da arte que detona a temporalidade, justamente –, mas antes pelo binómio finito/infinito. Finitude do *dictum*: exposição e/ou posposição *ad infinitum*. Um título que se nega a si mesmo? Admite que assim seja interpretado, mas fá-lo mediante uma inscrição enunciativa que não equivale a algo como “Isto não é um título”. Disparidades, claro está, na relação com o negativo e a negatividade. Em rigor, “Título por haver” aponta tanto a sua situação provisória, quanto o recorte de uma protensão condicional: anunciada, desejada ou prometida. Ou seja, uma hipótese indeterminada que terá caução prefigurativa no título oco, no oco do título. Uma protensão que não rasura o *lugar do título*, antes o assinala, enquanto deítico, como condição, também ela, instável. Instância de um título, digamos. Ora, simultaneamente, e em rigor, o sintagma “Título por haver” é um título, é aliás, o título deste poema: nesta sua dimensão positiva ou positivada, o que teremos afinal é uma simulação prognóstica que radicaliza a indeterminação

hipotética do título. Assim, a *pré*-visão do título, a *pro*-visão do título – talvez mesmo, como veremos, o título como *pró*-visão –, é uma linha de fuga sem concreção paradoxalmente já concretizada. Por outras palavras, o sintagma “Título por haver” é *já e ainda não* “um” ou “o” título do poema.

A modalidade temporal que aqui comparece mediada pela sua *facies hippocratica* é a do instante suspensivo. Um módico do Lévinas de “La Réalité et son ombre” (1948), pode, com proveito, ser atraída. O presente futuro do “Título por haver” é a figura de um “porvir eternamente suspenso” (Lévinas 2001: 18) – Medusa do paradoxo –, mas que supõe uma instanciação fora dos gonzos equipolente à impossível presença do presente, afinal o futuro de um presente pretérito. Continuamos sem sair do sintagma titular, que se deixa interpretar diversamente segundo a significação sintático-semântica que atribuíamos à forma “por”. Que tanto pode ser regência preposicional como conjunção com valor causal. O “por haver” do título, neste sentido, é tensionado pelo ricochete do “a haver” dos versos entre parênteses da segunda unidade estrófica, ligados por *enjambement* com a palavra final do quarto verso: “título”. Assim, esses quinto e sexto versos dizem: “[título] / a haver quando eu / quiser”. No enredo do infinito retorno entre ambos – “por haver” vs. “a haver” –, a equivalência semântica salta pelos ares pela discriminação ao nível do significante das duas regências. A discrição na cadeia significante é potencial abertura pela qual se imiscui a destriça de um “por” preposicional e um “por” conjuncional causativo.

“No meu poema ficaste” – percussão do modo medusóide – é, entretanto, o primeiro verso da primeira estrofe, espelhado na diferença ao chegarem os quarto e quinto versos, espécie de à parte parentético pleno de consequências: “(mas também eu / já estive tantas vezes)”.⁷ Espelularidade danificada, assim, a desta simulação de um encontro impossível entre um “eu” e um “tu”. *Ficar e estar*, aqui flectidos no pretérito perfeito do indicativo, são verbos com comportamentos tramados. O primeiro tem embasamento significativo como “permanecer, não se mover”, podendo muito embora ser verbo copulativo, com valor sémico de “mudança”. Num sintagma do tipo *ficar a + infinitivo*, ainda, é verbo de operação aspectual, ocorrendo também em passivas resultativas. Reportando-se ao estado ou localização desse “tu” hipotasiado, “ficaste” carrega no bojo um acontecimento a um tempo pontual e progressivo: a sua permanência ocorre, ou talvez mesmo decorre, de uma mudança apontada e tematizada como “inversão” ou pirueta: “No meu poema ficaste / de pernas para / o ar”.⁸ O “tu” estacou, imobilizado nessa paragem e exposto ao invés. Como estátua medusária, quadro ou fotografia inversa.

Acontecimento instantâneo, ou ínfimo e irrepresentável rodopio para o qual a imagem invertida na água-viva da retina – pela dupla refração do foco lumínico pela córnea e pelo cristalino – poderia ser um análogo. Também o seria o dispositivo da *camera obscura*, cuja ancestralidade remonta ao chinês Mo Di, descrita nos séculos V e IV a. C. por Aristóteles e Euclides, instrumento experimental utilizado em Bizâncio por Antémio de Tralles no século VI, objecto de estudo, no século X, do matemático árabe Alhacen, com continuadores consecutivos como Leonardo da Vinci, Johann Heinrich Schulze ou Joseph Nicéphore Niépce. De momento,

não será necessário expandir a analogia aqui sugerida, que pode ir ao encontro do arranjo fotográfico, em escala de cinzentos, da capa do livro de 1993, pela chancela “Fora-do-Texto”, *Coisas de Partir. Poemas*⁹ – sombra diagonal da luz que atravessa um copo vazio, desdobrada em sombras que se tocam na imaginação de eixos vertical e horizontal –, com secção consabida cujo título é precisamente “Imagens”, a que pertence o poema “Coisas Poéticas” cujos primeiros versos dizem: “Poema / onde pudesse pôr / à margem / uma fotografia a ilustrar”; um “à margem”, por certo que, conclui o mesmo poema, fosse o “centro”. Entretanto, na capa da edição da Gótica, de 2001, temos um arranjo gráfico de Rogério Petinga sobre um quadro de Caspar David Friedrich, *O Iceberg*, de 1823. A cena representa uma paisagem fragmentada de imensos blocos de gelo irregular elevando-se em formas grotescas, voragem que domina os destroços de um navio – quase imperceptíveis, parcialmente engolidos pelo caos congelado. O pintor visou subverter a perspectiva convencional, trocando o ponto de vista estável do espectador por uma sensação inquietante de deslocamento. Na linha que une e separa céu e terra, um emaranhado geantropológico ruinoso e escarpado sugere flechas detidas num recorte deíctico. O elo entre as duas soluções gráficas das capas de 1993 e 2001 não está apenas na forma (fragmentação, sombra, deslocamento), mas num modo de ver e compor que recusa o óbvio, a estabilidade ou a totalidade, para fazer da “imagem” um campo de ressonância interior, onde a leitura e a contemplação se tornam actos de reconstrução. Enfim, da “imagen” como inscrição do ausente, gémea, pois, do poema.

Faço travagem nesta expansão analógica seguindo o limite que lhe impõe o próprio poema “Título por haver” no seguimento da segunda estrofe, que atrai uma outra fenomenologia do olho e do olhar, ecolália dos dois olhos do poema “Perspectivas”, do mesmo livro: soberanamente eleito como primeiro poema do livro. Aí, temos, por um lado, “Um olho no telhado”, e, por outro o de uma via ou ordem interdita, a da “proibida rua // onde o meu outro olho // deslumbrado // visse o que é invisível” (Amaral 2001: 9). Literalmente ordem ou via interdita, *inter dita*. Recorto, então, do poema “Título por haver”: “Por entre versos vejo-te”.¹⁰ Aquilo que se diz ver reporta-se ao “olho deslumbrado”, no fundo, o da *vidência*. Uma visão que categoricamente vê – “veja-te” – no *inter dito*, no “entre” do dizer, isto é, “[p]or entre versos”. De outro modo: a visão da escrita, através da escrita, pelo meio da escrita, ou da escrita como meio. Em rigor, não se vê do mesmo modo pelo meio da imagem – no sentido icónico – e pelo meio da escrita. Por exemplo – que talvez não seja de somenos importância – no sintagma “Título por haver”, pela via do *inter dito* do verso – e a ser, ele mesmo, o título, já um verso –, poderíamos extrair dele, como segmento fónico e semântico que os signos alfabéticos representam – isto é: abstraem – o “Vejo-te” do final do primeiro verso da segunda estrofe. Traduzindo, e por isso mesmo não deixando de construtivamente “trair”, teríamos algo como “Título por a ver” ou, se se quisesse, “Título por vê-la”: *vê-la*, a imagem. É por a ver *entre versos* que se precisa de um título. Uma hipótese de *vidência*, pois.

De resto, isso que se diz ver – não esqueçamos: uma figura invertida, ou “de pernas para o ar” – espacializa como habitáculo o poema, de um modo, aliás, que, na minha interpretação, para além das fugas temáticas possíveis de serem atraídas, tem uma valência deíctica. A figura

invertida é uma espécie de apontador topológico. Cito novamente: “Por entre versos vejo-te as mãos / no chão do meu poema / e os pés tocando o título”.¹¹ As extremidades – “mãos” e “pés” – metonimizam a corporalidade do “tu”. Na sua verticalidade invertida, dir-se-ia que encaixado em perfeita simetria com o poema. Mas há algo anamórfico no conjunto. O pino vertical horizontaliza o “chão do poema”. O poema não é propriamente *como* um chão, é um plano horizontal, onde se esperaria uma figuração que o imaginasse como queda vertical de letras, sílabas, palavras, versos. É, aliás, o que temos num outro poema do mesmo livro, cujo título é “Coisas Poéticas”, onde se lê: “e as palavras podiam / deixar-se // cair” (Amaral 2001: 18).

Seja como for, o poema em pauta na minha leitura é imaginado como se nele se apoiassem as “mãos”, o que, neste sentido, é como se “mãos” e “pés” comutassem funções. Assim, cabe aos “pés” “tocarem o título”. Os pés, que assentam ou caminham, são extremidade corporal insciente de um contacto. Aqui, ao invés, são figura do *tacto* e do *con-tacto*. Um breve envio à noção heideggeriana de *Zuhandenheit*¹² a “presença à mão”, permite-nos dimensionar as valências da figura – dir-se-ia, *contra* Vitruvius – que “Título por haver” *expõe*. Ter uma coisa “à mão” é cifra da presença, da proximidade; não obstante, que essa presença seja apontada com “os pés”, devolve-nos duas coisas: por um lado, a intrusão da insciência que tem como atributo normativo ou estatutário o *contacto* com a temporalidade abissal enredada no título; por outro, a consciência de que qualquer proximidade é, em rigor, distância.

Duas palavras ocorrem pela primeira vez, na obra de Ana Luísa Amaral, neste poema de *Coisas de Partir*: concretamente, os vocábulos “título” e, ainda, como veremos, “avesso”. Mais ainda, “Título por haver” é o primeiro poema a inscrever no título a palavra “título”. Mas não será, no seguimento de *Coisas de Partir*, o único caso. Outros dois poemas sobrevirão com a palavra título “no” título, “por” título, “como” título são: “Passados de veludo (título póstumo)”, do livro *E Muitos os Caminhos* (1995), e “Uma coisa sem título e apócrifa”, no poemário *Se Fosse Um Intervalo* (2009). Como podemos constatar, esta inscrição reporta, nos três casos, uma certa negatividade. Nesta poesia o negativo é um baixo-contínuo, é por ele que sempre se começa. Isto é, sempre se *re-começa*. Uma “tábua pitagórica”, como se diz noutro poema de *Coisas de Partir*: sempre nela se acolhe, para começar, o pouco importante (cf. Amaral 2001: 27). Mas, como todo o começo – assim o formulou Parménides –, sempre a ele se volta, sempre a ele se retorna. O fragmento 5, que aqui entrelaço, reza assim: “É tudo para mim o mesmo, onde quer que comece; pois aí voltarei na devida altura” (in Kirk et alii 1982: 275). Nesta poesia, o *exposto* é sempre *re-posto*, mas, em rigor, em radical modo *contra* Parménides, pois esse retorno, essa revolta, subverte a ontologia da permanência ou fixidez de um começo. A figuração maior disto mesmo é a da imersão recíproca, ou unidade de opostos, do “eu” e do “tu”. Prossigo, pois, reincidindo sobre este movimento tensional, que insufla, enfim, o “avesso” e o “excesso”.

Poema que diz de si mesmo, que se diz a si mesmo. Por conseguinte, intraduzível, “Título por haver”,¹³ sim, é ditado nesse modo *ex-posto* que se flexiona, que se reflecte, concretamente na figura de uma “escrita do avesso” que comparece no terceiro andamento estrófico do

texto: comparência temática, pois o seu trabalho negativo é antecessor. Assim, a “escrita do avesso” é câmara obscura de estranhamentos radicais: um “eu” parentético – suspenso ou em suspensão –, um “tu” de cabeça para baixo com os pés a tocar o alto abismal de uma temporalidade emperrada. “Eu” e “tu” espaço-temporalmente destacados, isto é, *ex-postos*. No fundo, a escrita é artifício que demanda uma exterioridade – uma humanidade, digamos – pelo viés do artificial. O que supõe, claro está, desmancho ou subversão da posição estática do “interior” e do “exterior”, como no belo poema de Emily Dickinson cujos dois primeiros versos dizem: “The Outer – from the Inner / Derives its Magnitude” (poema 451; 1955: 450). *Inside out* ou “avesso”, justamente.

Voltarei a esta via dickinsoniana – que atrai a figura da “magnitude” ou da “escala” –, mas não sem antes passar brevemente por Paul Celan, que em *Der Meridien* (1960) conjura a personagem Lenz de Georg Büchner (Lenz, 1836) a quem, cito, “desagrada por vezes não poder caminhar de cabeça para baixo” (Celan 2011: 7). É esta estranha ambulação – deambulação estática, talvez mesmo extática – que espelha um sujeito e um objecto, um “eu” e um “tu”. Releio do poema de Ana Luísa Amaral o volteio “de pernas para o ar”, agora sob assimilação celaniana, num segmento versal novamente colocado entre parênteses pela poeta: “(mas também eu / já estive tantas vezes)”. Ora, é uma demanda de si a que temos em “Título por haver”, a da pirueta entrevista, de tal modo que aquelas “mãos / no chão / do meu poema” são auto-hétero-retrato de um sujeito escrevente, na confusão do acolhimento de um outro, de si mesmo como outro.

É esta, enfim, a confusão – a fusão com – de uma escrita erótica, de uma erótica da escrita. Tematizada, enfim, na terceira estrofe do poema. Sujeito desejante e, como tal, que ascende e cai, acolhendo um objecto que é sujeito também, ontologicamente infinito e finito: “Enquanto o meu desejo assim será”: tensão agónica, *pólemos*, movimento para o outro e do outro, por onde um sentido tão só se insinua. Ambos – “eu”/“tu”, “sujeito”/“objecto”, “forma”/“conteúdo” – sustentados por um encontro impossível, pois leva a marca mortal da finitude. No *hic et nunc* do poema colapsam a impossibilidade da morte da arte, acomodando nela, ao invés – de cabeça para baixo, do avesso – a mortalidade do muito humano demandado. Um lugar não já – ou não apenas – para o desejo, mas para uma outra coisa, embora as distinga uma “linha curtíssima” (cf. Amaral 2001: 33, concretamente o poema “Árvores de Rhode Island”): um sítio para o amor excessivo, um sítio do amar “em excesso”. Só se pode mediar este amor pela escrita, na escrita, como escrita – muito embora, saindo dela, saindo mesmo de qualquer arte.¹⁴ A este paradoxo se reportam também os versos “incómodo estatuto: / preciso de escrever-te / do avesso”.¹⁵ É indisposição ou incómodo “andar de pernas para o ar” – subvertendo convenções e cânones: a poesia de Ana Luísa Amaral congrega diversos maneirismos desviantes, como também muitas maneiras eróticas –, mas é também o “estatuto” de quaisquer amantes e escreventes. A “escala” ou a “magnitude” deste *amor scribendi* – é sempre “excesso”,¹⁶ figura do *sublime* –, como lacrou Emily Dickinson, “magnitude” e “escala” de uma exterioridade derivada da interioridade. “Título por haver” é um poema do avesso, deste avesso: um lugar alterado, do interior virado para fora. Simples e confuso; confuso sendo simples.¹⁷

Por último, em “Título por haver”, corpo/escrita/desejo – tríade mediológica da cosmopoética em pauta¹⁸ – conformam um teatro invertido – ou, palavra consabidamente muito cara a Ana Luísa Amaral, uma *subversão* – com valências poéticas, epistemológicas e existenciais, convergindo elas todas na desmontagem singela dos fundamentos normativos ou convencionais da tópica do *mundus inversus*. Enraizado na antiguidade clássica e herdado por escritores cristãos, este *topos* serve para representar uma inversão radical da ordem natural, social ou divina, frequentemente com fins satíricos, escatológicos ou didáticos. Para Curtius, a inversão não é meramente ornamental: funciona como uma expressão profunda de inquietação metafísica ou teológica – uma encenação dramática da violação da hierarquia cósmica.¹⁹ Emergindo em diferentes géneros – da cultura carnavalesca às visões apocalípticas –, dramatiza crises epistemológicas várias por meio da inversão imaginativa. Alegoria moral, a tópica revela o estado decaído do mundo e a perversão da ordem divina. Ora, o poema “Título por haver”, na minha leitura, revisita na diferença a tópica, assente na fixidez de uma *ordo universalis* que obsoleceu, latamente, nas suas condições de possibilidade e determinações espaciais e temporais, nas suas heterotopias e alterocronias. O poema miniaturiza, enfim, a obra de Ana Luísa Amaral naquilo que tem de modelização lúdica e erótica – que comutam o carnaval e o apocalipse, as tonalidades de um e de outro –, muito embora intensamente reflexiva. O jogo e o amor são os motores soberanos e joviais de uma *ars scribendi* ancorada numa finitude intratável e numa espera radical; que, por isto mesmo, é subversiva – e, claro, nos pode devolver tanto valências ontológicas como ético-políticas.

NOTAS

* Pedro Serra (1969). Professor Catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Salamanca (USAL), é responsável pela Área de Filologia Galega e Portuguesa do Departamento de Filologia Moderna (DFM). É também coordenador da Cátedra de Estudos Portugueses IC/USAL e da Cátedra de Estudos Galegos XUNTA/USAL. Investigador Principal do Grupo de Investigação Reconhecido em Estudos Portugueses e Brasileiros (GIR EP&B) – que acolhe o Colaboratório Europeu de Estudos Brasileiros (COLEEB) e o Collegium Philologicum (COPHIL) –, integra ainda os grupos de investigação HELICOM (UAM), IEMYRhd (USAL), CLP (UCoimbra), ILCML (UPorto) e CRIMIC (USorbonne). No DFM, dirige o mestrado em Estudos Avançados em Línguas, Literaturas e Culturas do Leste Asiático (MELYCA). Atualmente, as suas linhas de investigação incidem sobre poesia contemporânea, história intelectual da filologia e da hermenêutica, estudos interartísticos, intermediais e materialidades da literatura. Doutor em Filologia pela USAL.

¹ Do artigo “Was ist übersetzen?”, de 1891 (Wilamowitz-Möllendorf 1913: 7).

² O presente ensaio, revisto para publicação em suporte escrito, mantém, no essencial, as cláusulas provisórias enunciadas nessa oportunidade. A epígrafe de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf não foi propalada por mim ao início do comentário do poema acabado de ler. Constituiu, sim, a resposta a uma interpelação que foi feita pelo público assistente, que sobreveio às comunicações apresentadas na mesa. Uma mesa dedicada à tradução da poesia de Ana Luísa Amaral. Nesta versão escrita, a epígrafe perfaz a mediação entre o poema e o respectivo comentário. O título e o subtítulo do ensaio surgiram no processo de revisão da interpretação proposta.

³ Agradeço a Julia Magdalena Piechocki-Serra a tradução colaborativa do trecho colocado em epígrafe. Assim, mudado para a língua portuguesa: “Mais precisamente, a alma fica, apesar de trocar de corpo: a verdadeira tradução é metempsychose”.

⁴ Para esta crucial destrinça cf. Cuesta Abad 2001.

⁵ A poética de Ana Luísa Amaral, neste ponto, aproxima-se de certos lances da teoria contemporânea, sobretudo no que diz respeito ao sujeito fragmentado e à instabilidade do referente. A desconstrução do “eu” lírico, a sua contínua reposição – como algo “re-posto”, ou, se se quiser sempre *posposto* – aponta para uma compreensão pós-subjectiva da enunciação lírica. A poesia (já) não é o espaço de expressão de uma identidade originária, mas antes um campo de tensões de vozes, tempos, imagens e gestos que se desmultiplicam – e que se inscrevem em superfícies não hierárquicas: superfícies que são como “cebolas”.

⁶ Importa sublinhar a noção de que o poema opera no modo do devir. A fórmula “Título por haver” não é apenas uma anotação metapoética: é a ontologia mesma do poema enquanto promessa. Um poema que promete sem cumprir, que cumpre no incumprimento, que diz no que não se diz. Aproxima-se de uma certa lógica messiânica da literatura, mas rasa ou rés-do-chão: uma promessa sem messias, um porvir sem fim, linha rasante que não é voo de ‘ave’ mas de “abelha”.

⁷ Aqui o corpo é desconstruído, deslocado da sua posição natural. A imagem da inversão – também do sujeito do poema: “já estive tantas vezes” – é uma coreografia de desorientação que lembra o que Burke, no século XVIII, via como núcleo do *sublime*: a intensidade sensorial e emocional que desestabiliza, seja pelo terror, pela admiração, ou pela magnitude. Leia-se o seguinte passo sobre a magnitude: “[It] may not be amiss to add to these remarks upon magnitude, that, as the great extreme of dimension is sublime, so the last extreme of littleness is in some measure sublime likewise; when we attend to the infinite divisibility of matter, when we pursue animal life into these excessively small and yet organized beings, that escape the nicest inquisition of the sense, when we push our discoveries yet downward, and consider those creatures so many degrees yet smaller, and the still diminishing scale of existence, in tracing which the imagination is lost as well as the sense, we become

amazed and confounded at the wonders of minuteness; nor can we distinguish in its effect this extreme of littleness from the vast itself” (Burke 1823: 98-99). Entre o colossal e o ínfimo, o vertiginoso e o abissal, a imaginação naufraga revelando o sublime. Mais adiante, sugiro que esta via é a de Ana Luísa Amaral, como o fora também a de Emily Dickinson. No poema inicial de *Coisas de Partir*, “Perspectivas”, a visão bióptica que demanda o «deslumbramento» de “ver o invisível” aponta também esta indiferença da magnitude na revelação do sublime.

⁸ É nesse ponto que o poema remete à fenomenologia do corpo invertido, e ao estatuto fenomenal do poema como lugar do gesto, como corpo significante. Tal gesto aproxima-se da noção de *chôra* – espaço sem lugar fixo, receptáculo da alteridade –, mas também do consabido “corpo sem órgãos”, onde as funções são reconfiguradas e os órgãos são reconectados por linhas desejantes. O poema, nesse sentido, é um plano de consistência onde a linguagem se organiza de forma anárquica – atribui-se a si mesmo uma lei, antes de que algo ou alguém lhe conceda – e intensiva, sem função pré-estabelecida. Zigzagueia, uma vez mais.

⁹ Na *editio princeps* do livro, anote-se, temos a palavra “Poemas” no lugar do subtítulo. Não assim na segunda edição de 2001. O jogo título/subtítulo em 1993 acomoda no significante do sintagma vários possíveis. Ou o livro congrega “coisas de partir poemas” ou os “poemas [são] coisas de partir”. O quiasmo sublinha, finalmente, duas hipóteses indeterminadas: os poemas são “coisas” quando, justamente, partidos; as coisas partem. A indeterminação devolve-nos uma poética predicada na intensificação da autonomia/heteronomia de um poema.

¹⁰ O declarativo “vejo-te” é, por outras palavras, enunciação performativa. Ainda, não se trata de ver como percepção óptica – é, antes, um ver de outro tipo, um ver que atravessa a opacidade da linguagem, a “câmara obscura” do verso. Temos, assim, uma ecolália da crítica ao visível como totalidade. Ver, aqui, é tocar com os olhos aquilo que sempre se esconde, mas que por vezes se deixa entrever – a literatura é o lugar impessoal de um “aparecer” que recua ou se retrai, mesmo na sua ostensão.

¹¹ A poética de Ana Luísa protende ao dar a ver precisamente esse invisível: um corpo de cabeça para baixo, uma figura sem figura, um desejo que apenas se realiza na sua impossibilidade. Outro modo de conceber a *escrita como corpo*, um corpo que pulsa na linguagem, que se dobra e se volta do avesso para significar o irrepresentável. O “chão do poema” não é, pois, o chão do mundo, mas sim solo de inscrição, onde os corpos se projectam como sombras ou vestígios.

¹² Veja-se o seguinte recorte de *Ser e Tempo*: “Lo “a la mano” ni es aprehendido teoréticamente, ni es ello mismo inmediatamente tema “visto en torno” para el “ver en torno”. Lo peculiar de lo inmediatamente “a la mano” es el retraerse, por decirlo así, en su “ser a la mano”, para ser justa y propiamente “a la mano” (Heidegger 1993: 83). O peculiar daquilo que está “à mão” é o seu retraimento. Para que algo funcione como um utensílio precisa de desaparecer no pano de fundo da nossa atenção. Esse retraimento não é uma falta, é justamente o que permite que algo seja “à mão” em sentido pleno.

¹³ Seja-me permitida uma breve nota sobre a mudança para a língua espanhola do poema. Espinhosa, precisamente, é a tradução do título da composição, no mais, de uma equívoca simplicidade. Eis uma solução possível: “Título por poner”. E o poema completo: “En mi poema quedaste / Patas / Arriba / (pero también yo / lo estuve ya tantas veces) // Por entre versos te veo las manos / en el suelo / de mi poema / y los pies tocando el título / (por poner, cuando yo / lo quiera) // Mientras mi deseo, así serás: / incómodo estatuto: / necesito escribirte / del revés / para amarte en exceso //.” (Amaral 2021: 195). A presente interpretação do poema que proponho pretende, também, dar conta de diferentes perdas felizes em língua espanhola. E, a *contrário*, articular matizes interpretativos que, produtivamente, a versão em espanhol ilumina na matriz de língua portuguesa. Perdas felizes porque a solução no idioma de Cervantes detona linhas de fuga formais e semânticas igualmente estimulantes. Embora gramaticalmente as estruturas sejam paralelas, a escolha do verbo marca uma diferença fundamental. O verbo “haver” é mais abstracto e, neste contexto, sugere uma existência ainda não materializada; assim, a expressão “título por haver” pode ser interpretada como “título ainda inexistente”, “título a ser determinado” ou até mesmo

“título por definir”. Já “poner”, em espanhol, é um verbo mais concreto e físico, que remete mais directamente à acção de escrever, atribuir ou colocar algo. Em espanhol, “título por poner”, por exemplo, não permite atrair a sugestão da matéria da vidência. Em língua espanhola “poner” procede do latim vulgar **ponere*, uma forma contraída e popular do clássico *pōnere*. As valências semânticas do verbo, seja como for, apontam para uma interessante fisicalidade ao acto de inscrição.

¹⁴ “Título por haver” devolve-nos, digamos, uma erótica estrutural. A escrita é mediada por um desejo que não é apenas o de amar ou ser amado, mas o de escrever o amor. “Preciso de escrever-te / do avesso / para te amar em excesso”. Aqui, o avesso é condição do excesso. O amor é aquilo que só se dá quando a linguagem falha ou excede – e é nesse falhanço, nesse tropeçar “de pernas para o ar”, que a poesia se constitui.

¹⁵ “Preciso de escrever-te / do avesso” é afirmação que excede a simples inversão espacial: é índice de um regime de linguagem fundado na torção, no desencaixe, na alteração da superfície como modo de produção de sentido. A escrita do avesso não é apenas forma de desconstrução da norma – ela é o próprio modo pelo qual o desejo se inscreve. O “do avesso” diz, portanto, a condição da linguagem poética: dizer o que não se diz, ver o invisível, tactear com os pés, escrever com os olhos do corpo de cabeça para baixo.

¹⁶ A gramática do “excesso” é, então, uma gramática do impossível: há na escrita uma experiência do “fora de si”, do *dépassement*, que exige a ruptura com a ordem significante. A linguagem poética será, então, um dispositivo de acesso ao inominável – mas nunca de captura. É nesta tensão que o poema de Amaral se sustenta: no desejo de nomear o que resiste à nomeação, e na consciência de que esse nome (ou esse título) estará sempre “por haver”.

¹⁷ Na indecidibilidade entre título e poema, entre desejo e corpo, entre ver e escrever, a poesia de Ana Luísa Amaral propõe uma ética da linguagem. Uma ética fundada não na transparência do dizer, mas na sua opacidade; não na presença, mas na *exposição* do ausente. Em suma: uma poesia que se escreve de pernas para o ar, e que, por isso mesmo, nos ensina a ler de outro modo – com os pés no título e as mãos no chão do verso.

¹⁸ Emaranhados como gestualidade, apontam a crítica mediológica à ideia de transparência nos meios: o meio interfere, retarda, condiciona. Ana Luísa Amaral afirma uma espécie de poder despossuído ao dizer que o título surgirá “quando eu quiser” — um gesto de soberania sobre o tempo e o meio da escrita, que atrai as tópicas do controlo simbólico e mediático (memória, narrativa, cultura, etc.). A escrita é, em Ana Luísa Amaral, metameio energético e heraclítico.

¹⁹ Leia-se a seguinte descrição, suficiente para o presente propósito: “The reversal of natural order, the topsy-turviness of the world, is a favorite rhetorical figure that serves to express the feeling that the world is disordered, that justice is no longer justice, that evil reigns where good should.” (Curtius 1953: 95). O *close reading* do poema “Título por haver” aqui articulado serve de abertura e entrada para uma análise mais ampla da subversão da tópica do *mundus inversus* na obra de Ana Luísa Amaral.

Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2001), *Coisas de Partir*. Lisboa, Gótica [1ª ed.: *Coisas de Partir. Poemas*. Coimbra, Fora-do-Texto, 1993].
- (2021), *El exceso más perfecto*. Edición, introducción, selección y traducción de Pedro Serra. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional.
- (2022), *O Olhar Diagonal das Coisas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Burke, Edmund (1823), *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London, Thomas M'Lean.
- Celan, Paul (2011), *The Meridian. Final Version, Drafts, Materials*. Eds. Bernhard Böschstein y Heino Schmull. Trad. Pierre Joris. Stanford, Stanford University Press.
- Cuesta Abad, José Manuel (2001), *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid, Trotta.
- Curtius, Ernst Robert (1953), *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, Princeton University Press.
- Dickinson, Emily (1955), *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Vol. I. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Heidegger, Martin (1993), *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica.
- Kirk, G. S. e J. E. Raven (1982), *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Trans. Carlos Alberto Louro Fonseca, Beatriz Rodrigues Barbosa, Maria Adelaide Pegado, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lévinas, Emmanuel (2001), *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura*. Introdução de Antonio Domínguez Rey. Madrid, Trotta: 13-48.
- Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von (1913), "Was ist übersetzen?" [1891]. In *Reden und Vorträge*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung: 1-29.