



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A PALAVRA *PODE SER* CORPO E SUBVERSÃO: A CORPOREIDADE DIALÉTICA EM
BAIXO-RELEVO, DE LUIZA NETO JORGE

Eduarda Vaz Guimarães

Rio de Janeiro
2019

EDUARDA VAZ GUIMARÃES

A PALAVRA *PODE SER* CORPO E SUBVERSÃO: A CORPOREIDADE DIALÉTICA EM
BAIXO-RELEVO, DE LUIZA NETO JORGE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Letras na habilitação Português-
Espanhol.

Orientadora: Prof.^a Doutora Mônica Genelhu Fagundes

RIO DE JANEIRO
2019

Guimarães, Eduarda Vaz.

A palavra *pode ser* corpo e subversão: a corporeidade dialética em Baixo-Relevo, de Luiza Neto Jorge / Eduarda Vaz Guimarães. – 2019.

32 f.

Orientador: Mônica Genelhu Fagundes.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português - Espanhol) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 32 -33.

1. Poesia Portuguesa Contemporânea. 2. Luiza Neto Jorge.
3. Poesia 61. I Vaz Guimarães / Eduarda II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2019 III. Título.

AGRADECIMENTOS

Essas páginas guardam um pouco de mim – a versão que se construiu a partir de 2015, com o início da graduação. Esse meu eu, mais maduro e calejado, só conseguiu nascer por sempre ter ao seu redor pessoas queridas. A elas, agradeço:

Obrigada, minha mãe e meu pai, por serem tão cuidadosos comigo, dando-me sempre amor em forma de palavras e, principalmente, em gestos;

Obrigada, Mariana, por reapresentar a mim a poesia e Portugal;

Obrigada, minhas madrinhas, pelo estímulo, pelo amor e pelas comidinhas;

Obrigada, Déborah, Larissa Ribas, Isabelle, Larissa Monteiro, Julia, Carolina, Isabela e tantos outros colegas, por compartilharem comigo as felicidades e as angústias de correr por entre os semestres;

Obrigada, Contadores de Histórias, por lembrarem o quanto a palavra e o carinho transformam e, por assim, transformarem-me também;

Por fim, obrigada, Mônica, minha adorada orientadora, pelo olhar atencioso, pela acolhida em meio à minha insegurança e pelo contínuo carinho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. O PRINCÍPIO É O VERBO, O PRINCÍPIO É O CORPO	8
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
4. REFERÊNCIAS	32

1. INTRODUÇÃO

O caos. A censura. A guerra. Os territórios. As perdas. A aflição. As vítimas. O corpo. A esperança. A força. E a palavra. São essas as medidas que circundam os poemas de *Quarta Dimensão*, de Luiza Neto Jorge. O poema a abrir essa sua segunda publicação em 1961, depois de *A Noite Vertebrada*, simboliza e sintetiza tais referências evocadas. Contornado como um espaço fechado, marcado e delimitado, “Baixo-Relevo”, este poema, possui uma construção tendendo a dualidades que poderiam contradizer-se, porém, vivem no texto em confluência.

Os seus antagonismos intrínsecos são características de uma estética de confronto e de choque. Essa escolha ganha relevo e desperta o nosso interesse, pois parecem muitos os efeitos construídos com ela, acionando imagens que revolucionam o convencional, o referencial e a verdade absoluta. Para a leitura, baseamo-nos na interpretação que Georges Didi-Huberman (1998) faz de Walter Benjamin, trilhando os conceitos de aura e de imagem dialética, ou, imagem crítica.

Inicialmente, pretendíamos analisar três dos poemas de *Quarta Dimensão* – seriam eles “Baixo-Relevo”, “Ritual” e “Balada Apócrifa” – passando pelas condições de travamentos e de circunscrições que se revelariam fios condutores de um projeto maior. No entanto, as referências presentes em “Baixo-Relevo”, assim como a sua intertextualidade a outra expressão artística, pediram que nos ativéssemos a ele, ouvindo sua história, logo, vivenciando sua aura com paciência e cuidado.

Durante essa experiência, descobrimos que a atmosfera do poema pedia ainda mais atenção pois, de uma maneira particular, trazia o corpo, temática essencial a Luiza Neto Jorge, em uma nova dimensão. Percebemos que, talvez pelo inalcançável da completude da palavra, o texto passa a ser um corpo que diz também *pela palavra*, por sua estrutura. No e pelo poema, o mundo afora é sentido e processado, possivelmente como mecanismo de compreensão do que se passa, ainda, talvez como denúncia. É forte esta expressão na qual a palavra é membro vivo e estrutura corpórea, criando seu espaço e sua dimensão. Assim, a forma incorpora o conteúdo que apresenta.

Desse modo, são estes os convites, semiabertos, que aqui são tomados, vindos do poema. Do seu aceite, descobrimos mais pontos relevantes que somam a essa pesquisa e fazem-na nascer. Para as leituras que faremos desse poema, recorreremos, quando necessário, ao seu sopro de vida: a publicação coletiva *Poesia 61*, compreendendo sua participação significativa na literatura portuguesa da década de sessenta. Ainda, em maior destaque,

resgatamos o pano de fundo que é cenário e personagem-agente desse momento: Portugal vivia o governo ditatorial de Salazar e o início das Guerras de Independências das Províncias Africanas, também chamadas de Guerra Colonial.

O movimento de toque na história é preciso, uma vez que o poema é tocado por ela. Como já antes pontuado, o contorno do corpo-poema – ou a circunscrição dos seus versos – é de impacto. Enquanto guerra e censura tanto delimitavam o território da posse quanto o território do dizer, “Baixo-Relevo” converte-se também em um sítio físico e amarrado. No decorrer deste trabalho, essa tensão será explorada, sendo relacionada ao texto enquanto corpo, enquanto confronto contrastante e enquanto diálogo interartes. Por último, evidenciaremos a importância da palavra como espaço de transformação e de transgressão.

2. O PRINCÍPIO É O VERBO, O PRINCÍPIO É O CORPO

O universo criado pela palavra poética permite que ela se transmute em quê ou em quem quiser. Nesse processo, o afastamento da referencialidade possibilita a elaboração de espaços, nos quais a obra e o seu leitor – isto é, o objeto e seu interpretante – vivenciarão tentativas de apreensão de significados. Lembramos que uma apreensão não tem como o fim o resultado total, mas se justifica pela sua própria busca – talvez, para além de apreensão, seja o tatear das provocações que nos vêm (e que nos veem) durante a experiência dessa palavra.

Ler poesia é permitir-se estar em contato com imagens que não estão completas em si mesmas. Essas imagens não *são* o que mostram, mas, sim, são as pluralidades de sentidos – enquanto sentidos sensoriais e sentidos de significado – que representam. A força de tal jogo de criação é tanta que, em *A República*, Platão decide expulsar o poeta porque entende que ele imita “algo” que tampouco é o “próprio algo”, uma vez que este permanece no mundo abstrato das ideias. Portanto, seu texto não traria a verdade, justeza necessária para o alcance do belo, e, logo, o poeta não poderia estar na cidade.

Sendo assim, a poesia possui uma força, como notamos por meio da alegoria, e causa um efeito – seja de receio, seja de fascínio. Relembramos, ainda, a resignificação dada por Aristóteles, em *Poética*, ao termo “imitação” ao inserir o conceito de *mimesis* e, dentro dele, o de verossimilhança. A partir de ambos, sabemos que a palavra poética mantém, sim, uma relação com aquilo que existe no mundo material. No entanto, a relação não é horizontal, ou seja, a palavra não é a coisa. Posta essa independência da falha igualdade, a palavra ganha a liberdade da representação. Nesse momento, sentimos que ela se multiplica. Em oposição à mera reflexão, refrata caminhos possíveis, graças aos espaços que cria – os vazios férteis.

Justamente *refrata*, ao invés de refletir ou de retratar, pois sai do meio da realidade e entra em um meio totalmente seu: o lugar da poesia, o universo da palavra poética. Em suma, esse jogo, sempre inacabado, permite que o escritor amplie sua obra para além do papel, em uma potência infinita de imagens que *podem ser*. Ainda, imagens – saídas de uma mesma menção – que podem se confrontar. Para isto, aproximamo-nos dos conceitos de aura e de imagem dialética de Walter Benjamin, com os quais estreitaremos laços nesse trabalho, mais adiante. A poesia, enquanto arte, carrega uma potência em si que se desvela no contato leitor-obra. Ela incide sobre ele, assim como ele incide sobre ela, gerando, como já mencionamos, efeitos. Revela-se, então, seu poder aurático.

Além dessa aura, da capacidade de verossimilhança e do nascimento de um lugar só seu, o poema – obra de arte e de trabalho tecido pelo poeta, aqui, pela poeta, Luiza Neto Jorge

– é capaz de elaborar imagens contrastantes provindas, por vezes, de uma única palavra. São elas imagens que, em um grande paradoxo, colocam-se em paralelo e, ao mesmo tempo, em contato em um só vértice. Imagens, portanto, que se criticam e confrontam-se, dialéticas, e, por isso, não se limitam. Segundo Benjamin, “somente imagens dialéticas são imagens autênticas” (BENJAMIN, W. apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). Nossa poeta, Luiza, explora todas essas permissões da poesia: durante as leituras, os poemas abrem diversas formas e desformas a partir de uma única palavra e da montagem de imagens.

Ademais, a poeta portuguesa também define suas regras, elaborando textos, que, mais que textos, são corpo e som. Percebemos que é, sim, um território novo esse nascido da poesia. Não há apenas uma verossimilhança, mas uma nova estrutura orgânica, dando vida à palavra, como em um movimento “antropomórfico”. Especialmente no poema “Baixo-Relevo” de *Quarta Dimensão*, há o choque entre imagens conflitantes e intrincadas – são elas os convites semiabertos para uma interpretação que se mantém, como caracteriza Luís Miguel Nava, entre um “<<boiar>> (ou flutuar) e <<pairar>> (ou voar)” (NAVA, 1989, p.49). Nesse mundo seu, baseado no surrealismo, não temos um solo firme que nos levaria a uma interpretação linear. Por outro lado, boiamos e pairamos, indo e vindo das relações – por vezes, ambíguas, mas não anulantes – que as imagens acionadas sustentam e sugerem entre si.

O texto desse poema, em suas dimensões estruturais e físicas, vivencia o tema e o sentimento trabalhado pela poeta, por isso, para esta leitura, como o resultado de um fluxo talvez “antropomórfico”. Lemos indícios na forma que seriam consequências do próprio conteúdo. Baseamo-nos no ponto levantado por Anna Klobucka ao tratar do processo de Luiza de preocupar-se com a “materialidade do texto” e a “textualidade da matéria”. Estes dois movimentos seriam, logo, um explorar desta “‘quarta dimensão’ da linguagem” (KLOBUCKA, 2009, p. 206). Em outras palavras, o universo além-texto pode ser verbalizado e o texto é, também, corpo físico presente nesse universo material.

Dentro da poesia de Luiza, há uma estreiteza intrínseca entre a escrita e o corpo, sendo esta uma premissa que orienta a leitura de diferentes críticos da poeta, além de constituir assunto recorrente para muitas pesquisas. Nava comenta que há uma “profunda homologia entre o corpo e a escrita” (NAVA, 1989, p. 49) na obra da poeta. Além dele, Rosa Maria Martelo destaca essa mesma relação homóloga, porém, evidenciando o erotismo. Segundo ela, isto não significa a escrita de textos eróticos, mas, sim, a escrita como um próprio processo que tende ao erotismo – em consequência, ao corpo. Sentimos, desse modo, que escrever é gerar um corpo, chamado aqui de texto, de poema. Por isso, ao longo dessa discussão,

esmiuçaremos a ideia de que o poema é um corpo a sentir aquilo que representa ou refrata. Vejamos o comentário de Rosa Martelo (2005):

Embora o erotismo possa, também no seu caso, constituir uma temática importante, ele é, acima de tudo, o motor e o modelo de uma condição discursiva de excesso que permite situar, o poema fora da (e contra a) ordem social. De resto, sendo a experiência da escrita apresentada como homóloga da experiência erótica, e sendo esta situada do lado da desordem, ambas se equivalem como práticas excessivas, de transgressão e de contrapoder. (MARTELO, 2005, p. 39).

“Baixo-Relevo”, o corpo-texto que inaugura este caderno de poemas, transmuta-se em uma multiplicidade de *quês* – dos *quês* que pode ser. De imediato, seu título curioso já abre dois caminhos: a simultaneidade de duas palavras – *baixo* e *relevo* – de sentido desigual (para nós, dialético) e, em especial, o contato à outra manifestação artística. Antes mesmo que saibamos as sugestões do poema, somos levados à reminiscência das relações que a literatura consegue estabelecer com diferentes expressões de artes, neste caso, as artes plásticas. Como discute Maria Camareira (2016), Luiza tece um laço com outras artes, relacionando-as, em sua escrita, às imagens. A aproximação verbo-visual é cara à poeta, que mantém esse vínculo também com outros escritores e artistas.

Desse modo, enquanto fenômeno arquitetônico, o baixo-relevo é uma técnica de escultura. Nela, as ranhuras e os desenhos são feitos sobre uma superfície plana, apresentando uma saliência sutil, afinal, apenas a metade de seu volume é aparente. Isto é, não possui um efeito tridimensional. Para nós, a expressão desse estilo configura um espaço entre um *ser no molde* e um *estar no mundo*, uma vez que se divide entre o *interno* – é parte de seu anteparo – e o *externo* – é parte também da realidade concreta de fora –, como um entrelugar.

Em sequência, com intuito de ilustrar essa relação, apresentamos uma obra produzida na técnica baixo-relevo. Destacamos, com bastante ênfase, que esta não mantém nenhuma relação com o poema trabalhado. Resgatamos tal peça apenas para visualizar com mais facilidade o já comentado. Com ela, percebemos que o desenho é uma proeminência leve a *quase sair* do entalhe, no entanto, não alcança em totalidade a outra dimensão. Por outro lado, guarda-se entre um e outro. Nessa dinâmica, é como se as figuras estivessem presas e circunscritas na dualidade do *poder ser* e do *não ser totalmente*. Vemos um movimento travado:



Baixo-relevo na Basílica de Nossa Senhora do Rosário, em Fátima, Portugal.

Essa mesma atmosfera de travamento – ou de entalhamento – sentimos no caderno de poemas *Quarta Dimensão*, especialmente no poema de que propomos a análise e o estudo. Permeava sua publicação um país controlado pelo governo salazarista. Sendo assim, um território regido por uma postura de colonizador, apagando traços e nuances que fugissem do que era imposto, logo, marcado pela opressão e pela censura. No ano de lançamento de *Poesia 61*, havia o prenúncio e o começo das Guerras de Independência das Províncias Africanas, ou Guerra Colonial, nas quais Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau lutavam pela independência.

Entendendo a poesia, em consonância ao já mencionado, como construção de uma realidade própria, relacionada a uma (re)significação dos contextos pelos quais é atravessada, percebemos que ela carrega as impressões dos seus entornos para o poema que faz – trabalho de memória e de inscrição de si em um tempo futuro. Entendemos que é um movimento natural, como uma incidência de luz a tocar a superfície textual, deixando nela sua marca, seu rastro. Assim, neste caderno, encontraremos ecos, tanto em temas quanto em estruturas, de travamentos, de anulações, de restrições e de prisões. Os poemas são territórios circunscritos e marcados – como em um imperativo de guerra, são corpos delimitados.

Para além disso, que voltaremos a tocar em nossas leituras, entendemos que o próprio poema, uma vez nomeado por Luiza como “Baixo-Relevo”, é (ou *pode ser*) um baixo-relevo. Ainda, do mesmo modo que a obra, é um entrelugar, como dissemos antes, cria espaços vazios, mas férteis. Sua característica de *dizer* e de *não dizer* configura essa dimensão, como a do *quase ser* e *não ser totalmente*. Está nela pois, ao assumir uma definição, perde sua

amplitude poética e limita-se ao contorno do referencial. Logo, o poema para ser poema necessita manter-se nesse entrelugar. Assim, encontram-se ambos como equivalentes – poema e escultura.

A equivalência é, além disso, física. Seu corpo é, portanto, ranhura suave a quase sair do molde – papel – mas, sem nunca, de fato, sair. Como a peça, está travado. Suave não por ser delicado, mas, sim, por não se mostrar em completude, seu dizer não está explícito. O texto que se faz guarda-se na página escrita (ou inscrita). O movimento ainda que venha com a leitura, seja em voz alta ou não, não ultrapassaria a dimensão à qual se atrela, seu corpo é mantido. Somos nós, os leitores, que chegamos a “Baixo-Relevo”, afinal, ele não tem como caminhar sozinho até nós. O poema faz-se em uma página, dentro de um lugar marcado e estabelecido: o caderno ou o livro.

Ainda assim, por ser duas vezes obra de arte (poema e escultura), emana sua aura durante o contato que com ele estabelecemos. Ao lê-lo – ao tocar suas ranhuras – estamos permitindo que ele também toque a nós. Devido a esse movimento, mesmo que saibamos que é este poema uma representação – portanto, marcado por um certo grau de distância –, aproximamo-nos das sensações e dos sentidos que nos provoca. Isto só acontece porque fomos a ele e porque carrega em si essa magnitude, por isso que Benjamin explicava que “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”, sendo, portanto, “uma das fontes da poesia” (BENJAMIN, W. apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148 - 149).

No levantar de olhos de “Baixo-Relevo”, descobrimos que nos faz enxergar também o fato de que está *dentro*. Não somente das páginas de papel (ou, quem sabe, da pedra ou do bronze). O texto, em sua arquitetura corpórea, está também *dentro*, visto que sua primeira palavra, seu primeiro sopro de voz, é o advérbio de lugar: dentro. Em seguida, define esse espaço pelo qual está envolto: *um secular sossego*. Durante essa inicial experiência aurática, como constelações, talvez surjam lembranças das vezes que estivemos *dentro* de algo, da dimensão temporal que se aciona ao ouvir *um século* ou, ainda, perguntas, tais como: o que é estar dentro? Por que estar dentro? É permanecer? É estar preso? Ao longo da vivência com a obra, pouco a pouco construiremos essas respostas – ou tentativas de respostas.

Dentro de um secular sossego
nós somos
a escultura de amanhã

A partir dessa escolha de entrada em cena, além da aura, começamos a sentir as já comentadas “materialidade do texto” e “textualidade da matéria”. Cada opção tomada pela poeta constrói esse corpo-texto-escultura. O advérbio remonta a imagem visual do baixo-

relevo. Afinal, a forma de arte também está dentro de um espaço marcado. Além disso, tal como uma escultura insere-se em um tempo que é agora e em um tempo que virá, uma vez que sua estrutura de pedra ou de bronze a conserva em uma possível longa duração, o poema também o faz. Ele comunica a nós que está *Dentro de um secular sossego* e nele é a *escultura de amanhã*. A escolha sonora dessas específicas palavras, lado a lado, para remontar a ideia de permanência, em um agora e em um porvir, também é outro elemento desse fenômeno de construção poética física.

Ao dizermos em voz alta a sua primeira estrofe, sentimos a presença da fricativa alveolar surda, pensando em português brasileiro, ou fricativa alveopalatal surda, baseado no português europeu. Isto ocorre devido à repetição sonora do fonema /S/, como notamos a seguir: *Dentro de um secular sossego / nós somos / a escultura de amanhã*. Do mesmo modo que anteriormente pontuamos, o poema é corpo e som. Essa qualidade sonora fricativa, segundo Thaís Cristófaró Silva, é devido aos articuladores que “se aproximam produzindo fricção quando ocorre a passagem central da corrente de ar [...] entretanto não chega a causar obstrução completa e sim parcial.” (SILVA, 1998, p. 33).

Tal parcialidade permite que cada uma dessas fricativas possa ser produzida eternamente, como um zumbido. Afinal, não há barreiras para a passagem do ar. Assim, o uso repetido delas causa uma melodia ao infinitivo, como um efeito de um assobio, que poderia ser ouvido sem pausa, sem corte, sem travamento. Portanto, se o texto traz a confirmação de que estará em um *secular sossego*, entalhando a imagem do tempo contínuo, ele próprio (enquanto corpo-texto-escultura) sente e vive essa (possibilidade de) eternidade. Desse modo, retomamos: é mais que verossimilhança o que Luiza faz, é criação de um espaço próprio.

Em paralelo a estar *dentro*, que entre outras imagens sugere uma prisão, também canta o sussurro contínuo da permanência – a partir da definição do espaço pelo qual será contornado. “Baixo-Relevo” poderia ser para sempre ouvido, com o prolongamento dos seus fones sibilantes. A imagem surgida desse arranjo remonta uma premissa geral de todo texto poético inscrito em livro: suas raízes em voz, das cantigas e dos cantos, esperam o nosso contato para que lhes emprestemos nossa atenção, nosso tempo e nossa voz durante a leitura para que, com isso, levantem seus olhos, contando-nos ainda mais sobre aquilo que guardam, sobre aquilo que sentiram. Seu zumbido é presente, mesmo estando *dentro*.

Zuzana Rákociová (2018), em sua dissertação de mestrado, destaca essa característica de fundir palavra, som e conteúdo em um mesmo poema, relacionando-a à “quarta dimensão”, que Klobucka (2009) também intuía. Para ela, esse trabalho com a linguagem, que supera a mera intenção de comunicar, de um dizer, é plástico. Não basta apenas o *dizer*. Há, ainda, a

questão do *como dizer*, além, a do modo que o *dizer* seja mais *dizer* ao ser dito nesse *como*. Mantendo o foco de análise em outro poema, “A magnólia”, do livro *O Seu a Seu Tempo* (posterior, portanto, a “Baixo-Relevo”), ela comenta sobre essa interface plástica – relação entre som, cheiro e sentido, no poema específico – e a significação resultada. Com intuito somente de ilustrar essa tendência recorrente em Luiza de exploração da “materialidade do texto” e “textualidade da matéria”, retomamos sua citação, vejamos:

O poema põe numa relação ambivalente um corpo fónico da palavra («o som que se desenvolve nela;/ quando pronunciada»), ou melhor dizer, do signo «magnólia» e a realidade exterior – a magnólia-árvore. Assim, o poema ganha a plasticidade, a sua «quarta dimensão», (ultra)passando da realidade externa a uma realidade poética e vice-versa. Evoca o som que logo se transforma no cheiro («é um exaltado aroma;/ perdido na tempestade»). (RÁKOCIOVÁ, 2018, p. 55)

Outro detalhe curioso, ainda, é ser “Baixo-Relevo”, com essas características, o poema que abre o apartado de poesias. Desde o seu início, anuncia a nós – ou talvez nos denuncie – que se faz circundada por algo esta poesia, por isso, *dentro*. E, ao mesmo tempo, em forma de som, alcança outras dimensões. Parece um aviso do que iremos encontrar, não somente nele, mas em *Quarta Dimensão*: poemas que se guardam e que voam através de sutis sussurros. Poemas, sobretudo, auráticos, tocando-nos. Estes, além disso, experimentarão o que desde aqui estreitamos: duas ou mais imagens que poderiam ser lidas como o avesso uma da outra, mas que, apesar disso, não se anulariam, como essa de *prisão* (que sugere uma mudez forçada) e de *canto*.

Tais imagens, mescladas e sobrepostas, chocam-se e fortalecem-se. Essa dualidade é presente em todo o poema, tanto em sua microestrutura, no âmbito das palavras, quanto em sua macroestrutura, no âmbito de um sentido global. Por exemplo, encontramos já algumas delas: a escultura como travamento de movimento e continuidade no tempo; como prisão e permanência resistente; como *quase ser e não ser totalmente*, a própria constituição do nome baixo-relevo com as duas palavras que desenham imagens antagônicas, *baixo* e *relevo*.

Desse modo, flutuam e boiam significados, sem que um somente domine e reduza a potencialidade que um poema pode assumir. Talvez essa escolha esteja relacionada ao período marcado pela censura, visto que os atos de confluir e de confrontar imagens conseguem confundir olhos desatentos e que não se permitem a experiência imersiva aurática. Talvez seja uma estética que agrada a Luiza. Talvez sejam os dois. De todo modo, encontramos aqui o conceito de Benjamin, anunciado antes, de imagem dialética – uma imagem que desconfia de si mesma e não se diminui a um único caminho, mas sim abre outros que se intrincam. Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman (1998) esmiúça essa teoria:

uma imagem que critica a imagem - capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos - e, por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Do trecho acima, destacamos tanto a sentença inteira “ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” quanto o advérbio de modo que a encerra. A partir dela, sentimos que a ideia de verdade não está em uma única via significativa, mas no reconhecimento das muitas vias que uma imagem pode receber durante a experiência do contato. Dizemos receber, porque, como explica Didi-Huberman, não iremos “transcrever” o olhar – afinal, uma transcrição confirmaria que o significado estaria dentro de só um ponto – mas sim “constituí-lo”, ou seja, exige um trabalho de interação junto da obra, por isso, ela o recebe de alguém. Diferentemente do que Platão apresentava a nós de que a verdade estava no preenchimento integral e único de sentido, temos a verdade como sinônimo das multiplicidades que uma imagem transforma e deforma.

Ainda no capítulo em que está presente esse comentário, o teórico ressalta a visão de Benjamin sobre o efeito do choque – isto é, do instante entre o confronto de significados vindos de uma mesma imagem. Dele, nasce o “inexprimível” que seria “aquela potência crítica” (BENJAMIN, W. apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173). Junto e através dele, enquanto leitores, vivenciamos essa incandescência de ambiguidades, sem que nos confundamos com a equívoca ideia de um só sentido total, segundo Benjamin, “ele que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra.” (BENJAMIN, W. apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173 – 174).

Com isto, a fragmentação ganha destaque. Os pedaços inscritos em uma obra são tão importantes quanto o significado que emerge da união de cada um deles – lembrando que, dessa maneira, passam a ser significados e não apenas um. Postas essas ideias que serão essenciais para a condução de nossa leitura, apresentamos, enfim, o poema “Baixo-Relevo” – território orgânico em corpo, mas aqui feito pedra:

Baixo-Relevo

Dentro de um secular sossego
nós somos
a escultura de amanhã

(trilhos de formigas
descem no cabelo
patinado de pó o coração)

Tu e eu
 só estátuas de amanhã
 Não temos na mão a flor
 um livro uma espingarda
 uma cadeira gasta onde morrer
 E sem o monstro gótico apunhalado aos pés

(Todos os sonhos são de pedra ou bronze
 não os meus de palha ou de papel)

Tu e eu
 baixo-relevo
 vendidos tocados expostos em vida
 perseguidos pelos milionários
 e pelos mortos talvez que invadiram já
 o pedestal das estátuas

Tu e eu
 elípticos de sexo
 ontem gritada no teu peito
 hoje secreto no meu ventre

deserdados da sombra
 já sem gesto
 escultura de amanhã

A imagem a fechar o poema é aquela que, em todo o tempo, esteve centralizada como já reiteramos repetidas vezes: *escultura de amanhã* – esse baixo-relevo. Iniciar e terminar o poema com a mesma afirmação mostra sua circularidade e, também, a sua força definidora. Ao longo de suas sete estrofes, entrelaça referências a imagens históricas, confrontos em palavras e menções intimistas. Cada fragmento, a seu modo, contribui na modelagem do que é ser *a escultura de amanhã* – ainda, como desenhos nessa forma baixo-relevo que o poema pode ter. Ser escultura não parece uma casualidade, mas, sim, uma condição. O uso do artigo definido *a* abrindo o terceiro verso mostra seu carácter certo, preciso e estabelecido.

Dentro de um secular sossego
 nós somos
 a escultura de amanhã

Não há como fugir, o poema é (ou, entre tantos *quês*, pode ser) a escultura, reafirmando a equidade entre a poesia e a arte plástica. Além disso, a voz do seu eu-lírico revela-nos: *somos*. Inclusive, ela abre a maioria das estrofes subsequentes com a afirmação *Tu e eu*. Existe um reconhecimento pessoal e do outro como a *escultura de amanhã*. Mas quem seria esse outro? Talvez nós, os leitores? Talvez uma alteridade mais ampla? Talvez a própria técnica de baixo-relevo em uma conversa entre duas expressões artísticas? Por que não os três

em simultâneo? Já vemos com isso as imagens abertas, desconfiando umas das outras, tal qual Benjamin propunha, e permanecendo em uma constelação, que, sabemos, é o *porvir do amanhã*.

Nessa imersão, vamos primeiro à leitura desse *Tu e eu* como uma composição que se refere a nós, leitores. Para isso, aproveitamos para recordar a tendência de trabalho plástico de Luiza, fazendo do texto um verdadeiro corpo. O texto sente a nós em um tempo seu, mesmo que não estivéssemos presentes durante sua escrita. Ao usar o pronome em segunda pessoa do singular e em primeira pessoa do plural, carrega-nos para esse texto-corpo-escultura – entramos no instante *secular*, estamos presos. Com isto, nós, também, passamos a estar dentro do poema, dentro dessa materialidade discursiva.

Nas estrofes seguintes, entalha caracterizações novas da condição que arremete o eu-lírico e a nós. Juntos, sofremos a ação das formigas, na segunda estrofe; recordamos tudo o que nos foi retirado, na terceira estrofe; somos apresentados à nossa fragilidade física de sermos *de palha ou de papel*, na quarta. Já na quinta, são evocados o desvalor e a violação que nos são atribuídos, na sexta assustamo-nos com ausência fugaz do nosso sexo. Por fim, na sétima e última, descobrimos que, ainda que tenhamos uma forma de estátua, um corpo-pedra (sim, preso, mas ainda corpo), já não temos nem mesmo a sombra.

deserdados da sombra
já sem gesto
escultura de amanhã

Reiteramos que todas essas significações que estamos listando aqui não são únicas. Afinal, isso seria contradizer o que defendemos. Elas são uma das vias que podemos tomar. Os mesmos termos referidos, que tornaram possível essa leitura, movimentam-se em outras imagens, uma vez que aqui a escrita faz-se dialética. Percebemos que esta via mostra um contínuo de anulações e de perdas. O eu-lírico e nós somos vítimas de um agente externo que retira nossa organicidade de vida e insere nosso corpo em pedra secular presa. Perde-se um corpo biológico e vivo para um invólucro maciço, duro e frio.

O poema em sua “textualidade da matéria” e “materialidade do texto isola” entre parênteses uma cena essencial, que é apresentada logo na segunda estrofe. Vemos que esse isolamento por um mecanismo sintático é a manifestação da escrita enquanto corpo, uma vez que os significados alcançados com o uso estreitam-se essencialmente com o conteúdo, como a seguir leremos. Também, esse recurso gráfico usado modela uma imagem dialética, pois, ao mesmo tempo em que guarda algo, desenha um espaço marcado, que aguça a atenção. Desse

modo, o uso dos parênteses *esconde* um conteúdo e *focaliza-o* com um certo destaque, uma vez que isto diferencia-o da continuidade dos versos:

(trilhos de formigas
descem no cabelo
patinado de pó o coração)

Há uma presença escondida que não se quer escondida. Em nossa escultura, seria como um desenho marcado no entalhe que nos revelaria algo, quando em contato. Interpretamos que seja como um sussurro saindo, ou *quase saindo*, do delimitado. Esta escolha, quiçá tática, articula-se bem ao restante do poema, visto que, em sua dimensão mais micro, representa e sente aquilo que é relevo na macro: uma pequena prisão (um contorno), porém não passiva, mas sim ativa, já que carrega um dizer. Com exceção da quarta estrofe, nenhuma das outras é circundada por esse elemento. Por conta disso tudo, tal escolha necessita atenção.

Dentro desse espaço marcado, apresenta-nos às formigas. Elas traçam um caminho sobre um corpo, entendido aqui como a estátua. Nele, têm os cabelos como ponto de partida em direção ao coração – logo, um trajeto do externo para o interno, visto que a palavra *cabelo* caracteriza um parte do corpo que é visível e que *coração* pinta o órgão que não podemos ver, que está por dentro (o poema poderia usar a palavra *peito* para referir-se a essa região, porém, escolhe, em específico, *coração*.). As imagens acionadas são várias e relacionam-se: a decomposição, a continuidade do tempo, a coletividade e, talvez, a pequenez e a cegueira.

Geralmente, uma das ideias associadas às formigas é a de decomposição – essa de contribuintes em um processo de desfazimento de algo que já não é mais. Nesse momento, parece desenhar um cenário de morte, sendo ainda um paralelo visual entre aquilo que resta de orgânico, as formigas, e o que já é maciço. Elas caminham sobre o corpo-texto-escultura – que também somos nós. Em uma leitura em voz alta de “Baixo-Relevo”, seus passos podem ser ouvidos, já que, do mesmo modo que em *secular sossego*, há uma repetição fonética, agora de consoantes oclusivas, caracterizadas pela obstrução completa da passagem de ar. Ele ao conseguir, de fato, sair da cavidade oral reproduz uma pequena batida ou explosão. Desse modo, interpretamos como os sons das pegadas do grupo de formigas – dizemos grupo porque são *trilhos de formigas* e porque o eco de apenas uma poderia ser insignificante.

(trilhos de formigas
descem no cabelo
patinado de pó o coração)

Na cena, temos um inseto tão minúsculo, mas em grupo – logo, com sua força multiplicada – correndo sobre esse nosso corpo que perdeu o movimento e foi feito pedra. As pegadas patinadas sobre o coração, que estaria coberto por pó (talvez, mumificado), desenhavam uma passagem de tempo. Dialeticamente, as ações continuam seu curso enquanto há a estátua ali parada. Temos assim, um paralelo entre movimento e imobilidade. No entanto, de algum modo, essa estátua também decorre com o tempo e através dele, ainda que travada. As formigas mostram que o tempo vem seguindo seu curso e indo. Podemos associar essa imagem com as oclusivas, inclusive. Elas poderiam ser a marcação melódica desse tempo, como um relógio: a cada novo retumbo é um segundo, um minuto, uma hora passando, em que a estátua permanece (não se mexe) e, contraditoriamente, segue à frente com o tempo, com o amanhã. Destacamos com a citação a seguir seu efeito:

As consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a produzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados. Saliente-se que as surdas /p/, /t/, /k/ dão uma expressão mais forte, violenta, do que as sonoras /b/, /d/ e /g/. Além de sugerir ruídos ou objetos que os produzem, as oclusivas surdas são apropriadas para a evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos, ligados às idéias de força e intensidade. (WENDLER e VIEIRA, 2002, p. 199)

As leituras propiciadas pela menção às formigas ainda não se esgotam. Na sabedoria popular, é frequente que se reproduza a fábula *A cigarra e a formiga* como uma maneira de associar àqueles que só querem desfrutar da vida - no caso, a cigarra - e àqueles que apenas trabalham e mantêm uma rotina - a formiga. Na sequência do seu cotidiano laboral, esquece-se de olhar para os lados, mantendo-se cega ao que ocorre ao seu redor. Sentimos que essas formigas, em trilhos, não enxergam o que acontece, não sentem que o caminho, um dia, foi alguém – apenas ignoram.

Quando buscamos no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant, a representação que elas podem desempenhar, resgatamos características do seu nicho ecológico: trabalham em prol da equipe. Logo, há a lembrança do coletivo e da sociedade. No entanto, como acabamos de comentar, nessa nuance, elas – como um sinônimo de sociedade, que talvez apenas importe-se com o trabalho e com a rotina – não param para contribuir com nenhuma ajuda. Já que o poema é um corpo, o fato de essa estrofe estar circunscrita entre parênteses estimula a sensação de que estão isoladas de toda continuidade, em que se detalha como pode ser ruim ser essa escultura. Desse modo, as formigas-sociedade estariam alheias, cegas por seus muros, à condição de escultura.

O elemento gráfico parênteses sente e corporifica no texto aquilo que anuncia. Uma vez mais, afirmamos: a escrita é corpo. Retomamos, aqui, que o poema deixa as formigas em

um espaço *dentro*, que ao mesmo tempo é esconderijo e destaque, revelando-se, portanto, dialético. Além disso, se, de alguma maneira, estes insetos desenham o que acabamos de comentar, a escrita modela o mesmo: os parênteses são como barras que tampam os olhos dessas formigas, ainda, mantém cada uma delas desatentas e distantes da continuidade do poema, no entanto, seguem ali presentes.

A atmosfera de anulações e de privações que nos assola continua – inserimos a nós nessa menção, pois ainda mantemos a leitura de que este diálogo proposto pelo eu-lírico seria conosco, os leitores. Após a interferência das formigas em nosso corpo-estátua, vem a afirmação categórica de que a única existência que nos resta é a de *estátuas de amanhã*. Afinal, no oitavo verso, há o uso do advérbio *só* que desenha uma exclusão. Como se não bastasse a redução a este invólucro maciço, somos recordados do que já não temos. Sendo assim, parece construir uma segunda negação, reforçando tudo que nos é censurado, restringido e cortado.

Tu e eu
só estátuas de amanhã
Não temos na mão a flor
um livro uma espingarda
uma cadeira gasta onde morrer
E sem o monstro gótico apunhalado aos pés

Diferentemente das demais estrofes, essa é a única que possui versos, que não sejam os que iniciam cada uma das estrofes, introduzidos com a letra maiúscula. São eles: *Não temos na mão a flor* e *E sem o monstro gótico apunhalado aos pés*. Por quê? A escolha de escrita parece configurar um alarde, uma forma de chamar atenção a tais restrições. Dessa maneira, funcionam como uma parte que se sobressalta no espaço em que é talhada, nesse corpo-texto-escultura. Dado o destaque, reparamos na decisão pelos determinados artigos, buscando apresentar essas tais perdas. A primeira mostra-se distinta das outras. Ela é inserida a partir do artigo definido *a*, enquanto as seguintes por artigos indefinidos. Uma outra vez, o texto de Luiza é plástico.

Logo a primeira perda é apresentada através desse artigo definido: a flor. Por ser a primeira e por ter essa precisão dada, parece ser a mais importante. A perda principal – e talvez grandiosa – é de um símbolo comumente relacionado ao sensível e à fragilidade. Ainda que pequena, a ponto de caber nas mãos, a flor é protagonista. Se uma flor apresenta essas características, por que logo ela é podada dessa escultura? Inclusive, quando olhamos os outros elementos da estrofe - *livro, espingarda, cadeira e monstro gótico* -, seria novamente a mais delicada de todos. Talvez, não seja tão frágil assim. Afinal, se fosse, não haveria razão

para tal anulação. Lembramos, uma flor possui espinhos, há outras que podem ser venenosas. Desse modo, certamente, a flor será sinônimo de força, de resistência e, assim, de esperança.

Aproximamo-nos novamente de uma imagem que reflete outras tantas. Com a flor, sentimos que há uma montagem em choque das suas possíveis ambiguidades: ser indefesa x ter potência de lastimar; fragilidade x força, delicadeza x resistência. Assim, não há um idealismo do que seria uma única flor, mas, pelo contrário, como defende Benjamin, há uma “imagem autêntica”. Sua simbologia na estrofe não é só a do elemento da natureza composto de pétalas, caule e aroma. É mais. É ampla. Ao estar, em específico, em “Baixo-Relevo”, essa flor critica-se, questiona-se e, por fim, multiplica-se. De mesma maneira, os outros elementos subtraídos marcados pelos artigos indefinidos parecem pluralizar imagens, negando a falha completude de ser somente um significado.

Essas outras ausências são a de *um livro uma espingarda / uma cadeira gasta onde morrer*. Mas, se por um lado como o poema já o diz, a escultura (e nós) não possui cada um desses símbolos, por um outro, ela inscreve-os em si mesma. Isto é, se o poema é um corpo e pode ser essa escultura, em seus desenhos marca o que é impossibilitado de ter, como uma memória. De modo contraditório (e dialético), nesse momento, passa a *ter* (ou a *ser*) novamente o que lhe é negado, porque o insere em seu corpo. Luiza cria uma escrita imbricada e, ao mesmo tempo, transgressora, subvertendo imposições e regras. Posto isto, analisemos essas referências – ranhuras.

A segunda, após a *flor*, é *um livro*. Esta menção, em um modo fora do poema, poderia estar ligada apenas ao objeto material. No entanto, sabemos que aqui pode assumir diferentes simbolismos. De maneira contrária à de ser um objeto, um livro tem força por aquilo que guarda, dentro de si mesmo, traz o resultado de um processo de rememoração, sendo assim, um sinônimo de testemunho. Seu desenho está logo ao lado da terceira ausência, diretamente, sem uso de vírgulas: *uma espingarda*. Pensando em um contexto de guerra, como já antes defendíamos, essa presença parece articular tanto a imagem de uma violência quanto de um instrumento de defesa. Talvez, por estarem lado a lado, *livro* e *espingarda* conjugam-se, formando uma linha de proteção e de defesa, que tenta ser retirada pela força externa que faz do poema-corpo essa escultura.

A quarta perda, mas também ranhura marcada e lembrada, é de *uma cadeira gasta onde morrer*. Essa é a última perda, antes que o poema mencione também a ausência do *monstro gótico apunhalado aos pés*, fazendo uma provável alusão às típicas gárgulas, que novamente seriam restringidas à escultura. Não ter nem mesmo uma cadeira qualquer – afinal, foi introduzida por um artigo indefinido – que esteja gasta e já velha parece esculpir o descaso

dado à condição de escultura, intensificando a atmosfera de privações. Essa cadeira seria um lugar que acolheria a morte, ainda, um espaço no qual um corpo, sem vida, poderia permanecer. No entanto, inclusive isso é marcado pelo desvalor. Se a morte seria a maior potência que priva os movimentos no mundo externo, no poema, há uma força de travamento maior que a supera, conseguindo diminuí-la e marcando-a como sem importância.

A partir dessas imagens, percebemos o que já dissemos: ainda que reproduzam anulações, no mesmo instante, inserem-nas em seu corpo-texto-escultura, sendo nesse movimento parte sua, portanto, a escultura é também símbolo que unifica tudo isso, como um testemunho. Assim, fazem parte da escultura (e por fazer parte dela, são-na), enquanto entalhes, enquanto letras, *a flor, um livro, uma espingarda e uma cadeira gasta onde morrer*. Seria este um efeito plástico possibilitado apenas pela arte – pelo poema-escultura. Logo, tudo o que eles podem representar também guarda-se nela, como a resistência, a delicadeza, a memória, o registro, a defesa, a violência, a paciência. Escrever permite e possibilita, portanto, que se transgridam regras que antes pareciam inexoráveis.

Retomamos agora nossa ideia anterior da relação de Luiza com o seu tempo e com seu país. Desse modo, aproximamos história e literatura, já que nos evocam, a partir da leitura, imagens ligadas a um tempo de guerra. Segundo Rodrigo Machado, no caderno *Quarta-Dimensão*, o eu-lírico “descreve a sua história local” (MACHADO, 2012, p. 154), no entanto, perpassando por Portugal em um segundo plano. Durante essa tentativa de toque à história, a escrita possui papel central. Ainda, Machado diz: “O sujeito fragmentado e escindido busca nos silêncios da palavra a sua completude. O branco do papel desenha um papel fundamental na composição, pois o elemento visual ganha destaque e complementa os espaços de significações possíveis.” (MACHADO, 2012, p. 154).

Tendo isto em mente, ao olharmos os entalhes em letras, em sons, em símbolos, que o papel antes branco recebe, descobrimos que esses seus elementos visuais, como comenta Machado (2012), são essenciais no processo de significação, uma vez que o sujeito encontra-se “fragmentado”. Assim, com e pela escrita, existem o contraste de imagens e a significação dos significantes. Logo, há uma crítica que se faz por entre o corpo do texto, não apenas em seu conteúdo. Ela também está presente em outro poema do caderno: “Balada Apócrifa”, em que violência, morte, sofrimento e vítimas, que são representadas como *meninas de saia travada e soldados*, ecoam, em seus sussurros, pelas estrofes.

As críticas escritas existem porque sentem em si, também do ponto de vista plástico, o seu entorno. Nascem, portanto, do entalhamento a condição de estátua (que está presa, mas que, ao mesmo tempo, tudo observa e testemunha), a alegoria das formigas e as contínuas

perdas que dialogam com o contexto ao redor. Para exemplificar tal relação, destacamos esse principal: ser *escultura de amanhã*. Também associando ao período histórico, Alexandra Cardoso lê o contraste nato dessa afirmação – isto é, estar em um tempo que é agora, em uma imobilidade, mas, simultaneamente, seguir para o futuro, o amanhã. Para ela, o *secular sossego* ao qual a escultura está condicionada é “a marca dos tempos do regime autoritário” (CARDOSO, 2017, p. 83), logo, da repressão de voz que ele implica. Apresentamos sua interpretação com a qual estamos de acordo a seguir:

Portanto, podemos supor o recurso da ironia em “secular sossego” e um antagonismo entre duas ideias: a de imobilidade e a de movimento, com a expressão “escultura de amanhã”. Se a ideia de “amanhã” remete a futuro, e, portanto, a algum tipo de transformação que se dá pelo movimento ao longo do tempo, a referência à escultura retrata a permanência das estruturas ao longo da história, permanência essa que é criação de quem a esculpiu. A realidade é que, com uma ou outra marca ou rasura, a escultura, isto é, a estátua, se impõe como monumento e atravessa a história. (CARDOSO, 2017, p. 83)

A partir disso, percebemos que, mais do que documentar ou militar, Luiza dialoga com seu tempo, pensa-o, elabora-o em versos. É com esses três pontos que estreitamos sua aproximação com a história, sem desejar, em nenhum momento, caracterizá-la como um manifesto – isto seria excluir as multiplicidades de sentido, reduzindo-a. Rosa Martelo (2005) compara outros escritores da época com Luiza. Segundo ela, em um momento no qual o neorealismo expressava seu esgotamento, muitos poetas tentavam uma poesia engajada, porém sem inovação, repetindo símbolos e padrões.

Já Luiza, assim como seus companheiros de publicação (Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta e, também, Gastão Cruz), fazia o caminho inverso: o poema experimenta as limitações e infinitudes da linguagem e, por estar presente e sentir, carrega traços da sua experiência sensorial e social do momento vivido. Não se assumir como militante – ou seja, não deixar que essa seja a força principal que irradia o texto – porém, não significa não ter um posicionamento de resistência. Rosa Martelo faz questão de dar relevo a essa ideia. A seguir citamos essa sua comparação e esse seu destaque, chamamos atenção à maneira como comenta ao final sobre a materialidade discursiva:

[...] no dealbar dos anos 60, poetas como Gastão Cruz, ou Luiza Neto Jorge, ou Maria Teresa Horta, ou mesmo Fiama Hasse Pais Brandão, não excluíam da sua poesia uma intenção social. Todavia, esses poetas estavam "contra os poetas retóricos sociais post-Novo Cancioneiro" (Brandão, 1989: 1) porque estes lhes pareciam principalmente retóricos e sociais, e porque agora a revolta se tornava inseparável da revolução da própria linguagem poética. [...] a recusa do empenhamento explícito ou militante não excluía a possibilidade de desenvolver uma poética de resistência segundo a qual, mais do que designar um mundo havido ou por haver, o poema iria

desconstruir os discursos legitimadores de uma sociedade repressiva, mas exibindo, para isso, a sua materialidade discursiva. (MARTELO, 2005, p. 37-38)

Ainda que em uma superfície frágil, que é o papel, o poema possui, sim, força. Funciona tal qual a flor: na sua imagem de fragilidade está, também, a de resistência. Sua potência e sua transgressão ressurgem pela materialidade discursiva. Como dissemos ao início, a poesia causa efeitos, seja de fascínio, seja de receio. Estas afirmações que fazemos aqui parecem estar já guardadas, em algum nível, no poema, na quarta estrofe, também envolta por parênteses, que guardam e destacam. Sentimos aqui a entrada de uma segunda interpretação de *Tu e eu*. Diferentemente do que propúnhamos, entendemos um estabelecimento de um diálogo interartes: Poesia e Arte Plástica, no qual, os dois campos de arte estariam olhando-se, comparando-se e aproximando-se. Portanto, com um carácter ekphrástico.

Apesar de não associarmos o poema a uma obra específica – por não termos encontrado referência –, a *ekphrasis* está sim presente, como a elaboração verbal a partir de um baixo-relevo imaginado. Reforçamos esse possível caminho estético, pois é visto também em outros trabalhos da poeta portuguesa – lembrando que ela mantinha apreço pela fotografia e pela pintura. Por exemplo, para Ana Luíza Ganho, os dezesseis poemas que formam *Silves* 83, posteriores a “Baixo-Relevo”, são ekphrásticos. Em seu trabalho *Luíza Neto Jorge: Ekphrasis e Iconotexto*, pondera, inclusive, o fato de uma poeta surrealista, como Luíza, permitir-se essa nuance de estética, mas também suspeita uma possível resposta:

Devemos, porém, perguntar-nos como conciliar um recurso como a éfrase cuja prática era tão frequente no século XIX (para além da poesia emblemática, em voga no Renascimento), com a poesia de Luíza Neto Jorge, que parece tão longe, mesmo no tempo, de práticas aparentemente miméticas, descritivas, por assim dizer. Estamos bem longe dessa <<estética da transparência>>, do ideal de clareza que visava apropriar e traduzir através da escrita a pureza plástica e o carácter espacial de uma imagem, a sua perfeita e atemporal imobilidade, um ideal que ainda hoje circula. Como assinala Derrida (“The Spacial Arts”), mesmo no caso da tradicional éfrase, é uma ilusão considerar uma imagem apenas em termos de silêncio; a imagem não se pode desligar da linguagem porque é através desta última que tentamos sempre traduzir a experiência que a imagem desperta em nós. (GANHO, 2000, p. 282)

Portanto, partindo desse pressuposto, *Tu e eu* seriam possíveis imagens para o *poema* e para o *baixo-relevo*, respectivamente. Na quarta estrofe, em uma sutil e paralela comparação, evocam-se as qualidades *de pedra ou bronze* que caracterizariam *Todos os sonhos*. Tanto pedra quanto bronze sugerem os materiais que modelam uma escultura (o baixo-relevo), ainda, trazem consigo uma imagem de durabilidade e de força. Enquanto os

sonhos desse poema (eu-lírico) seriam *de palha ou de papel*, podendo ser uma associação ao material e a uma, talvez, fragilidade. Desse modo, assim como o uso da letra maiúscula para introduzir a pronome *Todos* soa uma ideia de grandiosidade frente aos sonhos *de palha ou de papel*, o poema, nessa comparação, estaria sentindo-se pequeno, menor e, quiçá, com menos importância.

(**Todos** os sonhos são de pedra ou bronze
não os meus de palha ou de papel)

No entanto, como sabemos que o poema perpassa por imagens contrastes, que nos fizeram chegar até Benjamin, as supostas pequenez e desimportância não configurariam as únicas leituras. Se ele é também o baixo-relevo, as características de um e do outro fundem-se. Há uma mudança de perspectiva, pela qual o poema possuiria as mesmas virtudes da pedra e do bronze, ultrapassando as possíveis debilidade e fraqueza que a palha ou papel poderiam provocar. Notamos, com isso, uma subversão, que transforma a realidade pungente. A escrita permite o desencaixe e o reencaixe de ordens e de premissas, criando seu espaço e seu tempo.

Nesse caminho que tomamos de imagens dialéticas, é natural que, apesar dessa transgressão comentada no parágrafo anterior, a cena em sequência possa apresentar um outro aroma – contrastante. E assim acontece. Na quinta estrofe, tanto poema quanto o baixo-relevo – os dois como um, também – estarão suscetíveis aos olhos, aos dedos daqueles que não experienciam, de fato, suas auras. Pelo contrário, estes abusarão dessas artes, não as valorizando como expressões artísticas, senão diminuindo-as a mercadorias. A referência aos *milionários* desenha uma memória ao capitalismo e à burguesia, desempenhando, nesse sentido, uma crítica social – como a anterior às formigas. Além disso, outra vez, uma figura relacionada à guerra aparece: os mortos.

Tu e eu
baixo-relevo
vendidos tocados expostos em vida
perseguidos pelos milionários
e pelos mortos talvez que invadiram já
o pedestal das estátuas

Sem o uso de vírgulas, são listadas as interferências sofridas, dando uma expressão de movimento ao verso. As ações dos milionários são contínuas, seguidas e rápidas. Há o alarme de uma invasão. Se em todo o tempo o corpo-texto-escultura desenha um espaço *dentro*, contornado e delimitado, agora é também penetrado. Em tempos de guerra, ninguém nem nada está a salvo. Apesar do crescimento econômico de Portugal durante a década de 60, as Guerras de Independência das Províncias Africanas de foi uma rede de muitos gastos, o que

explicaria ainda essa ganância sentida na estrofe. Machado relaciona estas duas ideias partindo dessa mesma estrofe:

Na década de 60, Portugal assistiu a um crescimento económico que se traduziu num aumento significativo do investimento e numa certa abertura à economia externa [...] Contudo, persistiam inegáveis dificuldades económicas resultantes, essencialmente, do acréscimo das despesas públicas. A Guerra Colonial era um sorvedouro dos dinheiros do Estado e uma das principais razões para uma problemática quebra da mão de obra agravada pela forte vaga de emigração, provocando o aumento salarial. Diante de tal contexto histórico, o eu-lírico e o seu interlocutor são figuras que sobrelevam muito pouco do plano que lhes serve de fundo [...] temos um sujeito lírico que desvela a sua relação íntima diante de uma situação sem esperança. (MACHADO, 2012, p. 154)

Até aqui, o contato aurático com o poema “Baixo-Relevo” revelou-nos, não de maneira explícita nem tridimensional (afinal, é um baixo-relevo), as subtrações vivenciadas em um tempo de controle e de repressão. Um corpo perdeu seu movimento para ser estátua e, sendo-a, foi condicionado a outras anulações e violações. Através da linguagem poética, como sustenta Gastão Cruz, Luiza demonstra “uma atitude de contestação social” (CRUZ, 2010, p. 32). A palavra permite que subverta o convencional e elabore um texto plástico que se faz corpo. Apesar de o texto ser um corpo, do ponto de vista estrutural, não o havíamos tido aqui como um corpo relacionado ao sexo, ainda.

Esta ligação da escrita de Luiza ao corpo é forte e bastante comentada. Rosa Martelo afirma que sua escrita “se constrói sobre um jogo de velocidades intensivas que inscreve o corpo na linguagem” (MARTELO, 2005, p. 47). Sob uma outra perspectiva, que não a que adotamos até agora (do texto *ser* um corpo), essa temática é recorrente. Inclusive, é enlaçada ao erotismo, aspecto essencial em sua poesia. No entanto, até a quinta estrofe, poderíamos dizer que essa dose de *sexo* não esteve presente. De uma maneira, que aos olhos de uma leitura rápida, a sexta e a sétima estrofes talvez soariam desarticuladas do restante do poema, surge a referência ao sexo.

Tu e eu
elípticos de sexo
ontem gritada no teu peito
hoje secreto no meu ventre

deserdados da sombra
já sem gesto
escultura de amanhã

Com ela, somos aclarados sobre aquilo que a todo tempo faltou – ou, mais provável, esteve escondido): o sexo. O poema diz *elípticos de sexo*. A escolha do adjetivo *elípticos* articula esse elemento intrínseco aos poemas de Luiza a toda continuidade anterior de “Baixo-

Relevo”. Portanto, a estrofe não está mais alheia como antes parecia. Se a atmosfera do poema é de travamentos e de privações, balanceados estariam seus versos se o sexo (ou erotismo), que mantém tanta relevância, estivesse também privado, logo, negado. Relembramos que o sexo é o princípio da vida, através dele, há o nascimento e a morte – quando pensamos na *petite mort*, vinda da descarga orgástica, segundo George Bataille – ligando-se, portanto, ao início e ao fim.

Em um espaço que não se pode ser, em que há um imperativo da não existência, o motor de vida seria negado, categoricamente. Apesar disso, ele ainda está ali. A elipse, recurso de escrita, é justamente a omissão de um termo que, apesar de invisível aos olhos, está presente. Dentro do *ventre, secreto*, desse eu-lírico – que é poema, escultura, texto, nós – guarda-se o sexo. Ele está nessa escultura, preso ao redor de seu corpo, que lemos feminino devido à menção ao *ventre*. Se a escultura é o próprio poema, ele, o sexo, a todo tempo, esteve também no poema. A essência - e assinatura - da escrita dessa poeta manteve-se, ao mesmo modo, fixada sob camadas por dentro de “Baixo-Relevo”. Sentimos uma pequena revolta e reviravolta ao sistema. Novamente, uma outra transgressão.

Aprofundando mais nessa estrofe, percebemos o uso curioso de dois adjetivos em gêneros diferentes em versos que se formam mantendo um paralelismo: *ontem gritada no teu peito / hoje secreto no meu ventre*. Nesse texto, que sabemos ser plástico, nada é ao acaso. Destacamos: *gritada* e *secreto*. O primeiro estando no feminino e o segundo no masculino. Ambos sugerem duas figuras que poderiam também assumir a forma de *Tu e eu*, um homem e uma mulher, respectivamente. Em um passado, dito *ontem*, quando não eram estátuas, os dois tiveram um ao outro, em um movimento de vida e de morte, de motor do mundo e das transformações. Por isso, *gritada* caracteriza a ela - unindo-se à menção ao ventre - e *secreto* desenha a ele.

Nos seus *hoje* e *amanhã*, os dois já estão petrificados em um baixo-relevo, que é um *quase ser e não ser totalmente*. O seu envolvimento físico anterior não é visto, porém, sentimos sua presença em elipse, desse modo, a cena de sexo estaria também elíptica. A escolha de um feminino e de um masculino remonta que as privações e as perdas assolam a todos, por isso, aos dois gêneros presentes no mundo. Mulher e homem podem, assim, representar o todo. Inclusive, o entalhe desse sexo ficado como memória no *ventre* sobrepõe duas imagens de potência do porvir: o próprio sexo e o ventre. São eles os impulsionadores de vida, responsáveis pelo gera e pelo gestar. Sendo assim, a vida ou o movimento de vida estariam também presos.

deserdados da sombra

já sem gesto
escultura de amanhã

A última estrofe abre-se em minúsculas: *deserdados da sombra*. A condição de existência da sombra é a luz. Aqui tampouco pode se dar à luz, parece não haver espaço para a vida, outra vez. Os movimentos foram travados e, por isso, *Tu e eu encontram-se sem gesto*. Do mesmo modo que começou, o poema termina: *escultura de amanhã*. Em sua materialidade, fecha-se no seu ponto de partida, mostrando uma escrita circular. Ele, do ponto de vista macro, também está contornado e preso, como talvez um claustro ou um território demarcado, participando de uma rede circunscrita. Segundo Rákociová:

As estrofes abrem e fecham o poema, conservam-no num espaço e num tempo indefinidos, numa imobilidade. A «escultura de amanhã» é no fim do poema *deserdada da sombra* – a sombra que, segundo o dicionário dos símbolos, significa certa forma da existência das formações terrestres [...] Assim o nada envolve tanto aquilo que era antes do poema e aquilo que segue depois, pois contém em si a mesma possibilidade da existência como no início. O tempo e o movimento na poesia de Luiza Neto Jorge aparecem portanto fechados no poema. O que move o poema é a sua existência no tempo atual, no processo da criação e no processo da leitura. (RÁKOCIOVÁ, 2018, p. 74)

O poema fecha-se assim como um livro fecha-se. Assim como uma escultura em baixo-relevo também se fecha, tendo sua dimensão marcada. Ela só pode existir sobre o suporte, como o poema só existe no livro e na leitura. Quando ambos são tocados pela experiência do contato entre obra e seu interpretante, revivem. Fazemos, nesse instante, com que *levantem* seus olhos, como Benjamin já antes elaborou. Em sequência à vivência, transgridem seu espaço próprio (que pode ser prisão, que pode ser ventre, de toda forma, é aquele que têm) para ser parte dentro de nós, em nossa memória - como agora, como esse trabalho, como as leituras desse trabalho. Desse modo, por mais que a prisão e a não-existência sejam ordem, a experiência de suas auras possibilita seus testemunhos do que viram e do que, em suas formas, sentiram. Resistem ao tempo, sabendo que, ainda que fossem um sítio sitiado, teriam a projeção de um *vir a ser* de um *estar no lá - no aqui*.

“Baixo-Relevo” não poderia fazer-se senão por imagens imbricadas e dialéticas. Muito menos, sem ser um corpo em alarme. No tempo passado em que foi inscrito, a presença constante que esteve nele de controle – uma vez que uma prisão é uma forma de controlar – era a que se enredava no solo português do qual nasceu. Quando há quem tente silenciar a palavra com bombardeios de guerras, com bombardeios de repressão, mais forte que o explícito é questionar e subverter na permissão de um mundo próprio dado pela linguagem poética. Seu entrelugar – seu vazio fértil – envia um convite semiaberto, como um sussurro

que pede atenção e pausa. Em sintonia a um momento histórico que exigia o mesmo: atenção e pausa. Com “Baixo-Relevo”, descobrimos que os discursos não são únicos. E a palavra é corpo que se faz arte e deforma – transforma.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema transcende o tempo. A escultura transcende o tempo. A arte transcende o tempo. Estão lá e aqui, em uma temporalidade que flutua ou boia equilibrada pelas referências antagônicas que os constroem - poema e escultura. Os seus corpos-obras são testemunhos e resultados do atravessamento sentido no entorno dos quais têm origem. Luiza Neto Jorge, poeta surrealista e sempre questionadora da ordem política de sua época, consegue alcançar, como bem define Rosa Martelo, a desconstrução dos “discursos legitimadores de uma sociedade repressiva” (MARTELO, 2005, p. 39) através do e pelo poema.

Ao provocar as sensações de um tempo de imposição, também, ao prender nas páginas um discurso do mundo externo que desejava prender a todos, ela subverte o gesto repressor e mostra sua força. É a palavra – essa flor supostamente indefesa, pequena e inofensiva – que desvia a realidade e refrata um espaço novo no qual *pode ser* o que e quem quiser. Ela permite que a poeta talhe sua dimensão, sua “quarta dimensão”, a seu modo. Nesse processo de escrita e de entalhamento, suas ferramentas – ou, quem sabe, armas – são a fonética, a morfologia, o léxico, a sintaxe e tudo o que ainda permite que crie.

Em sua postura surrealista, como Fernando Cabral Martins sustenta, no prefácio de *Poesia*, rompe com uma estética centrada no real e em códigos de representação o que mostra que “entende a representação como não codificável”. Se a representação assim não o é, talvez a criação possa ser um pouco mais codificável. No entanto, não basta o significado da palavra, recorre ao corpo dessas palavras, confluem significantes e significados para a sensação de um fluxo de sentidos e de sensações.

A “materialidade do texto” e a “textualidade da matéria”, em “Baixo-Relevo”, baseiam-se em uma montagem de confrontos de imagens. Imagens ainda que podem ser gestadas por uma única referência. Esta escolha relembra-nos que cada ação (ou sugestão) presente no mundo externo ao poema pode ser questionada. Nesses dois espaços, o interno à linguagem poética e o exterior, que seria a realidade tátil, os questionamentos e as críticas devem sempre existir. A autenticidade (ainda podemos ler como “a verdade”) de uma coisa (de uma imagem) dá-se pelo fato de ela poder ser duvidada, como aprendemos com Benjamin: “somente imagens dialéticas são imagens autênticas”. (BENJAMIN, W. apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171)

Talhando-se em escultura, lembrando as suas perdas tão simbólicas, alertando para as suas violações sofridas, revelando sobre as privações mais íntimas e internas, o poema ganha sua voz no passado e no futuro. Na imersão aurática que vivencia com seu leitor (seu

interpretante), delata suas condições. Não importa se o acesso a ele é individual e pessoal de cada leitura. Parece, portanto, um evento singular que, porém, pode-se multiplicar em vários, revivendo em cada um deles. Como um outro poema de Luiza sem nome e bastante curto, posterior a “Baixo-Relevo” e presente na sua coletânea *Poesia*, expressa “Não podendo falar para toda a terra / direi um segredo a um só ouvido” (JORGE, 1993, p. 286). Assim, “Baixo-Relevo” mostra-se mais que vítima dos pulsos de travamentos. Faz-se corpo-palavra sobrevivente.

4. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, I. De animais e de magnólias, poemas de Luiza Neto Jorge. In: Ida Alves. (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 73-84.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

CAMAREIRA, M. J. Da imagem poética ao diálogo interartístico. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI - ISCAP*, n. 4, p. 1-20, maio de 2016. Disponível em: https://www.iscap.pt/cei/E-REI%20Site/4Artigos/Artigos/Maria%20Cameira_Da%20imagem%20ao%20dialogo%20inteartistico.pdf. Acesso em 06 de maio de 2019.

CARDOSO, A.C. *Afetos subversivos em Ana Cristina César e Luiza Neto Jorge*. 2017. 120 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27260/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20vers%C3%A3o%20final%20pdf.pdf>. Acesso em 06 de maio de 2019

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIARA, A. C. Deitar com Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 43-47.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Hugo Friedrich: tradução do texto por Marise M. Curioni: tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GANHO, A. S. Luiza Neto Jorge: Ekphrasis e Iconotexto. *Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto, n. 3, p. 277-285. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/33946/1/Veredas3_artigo25.pdf. Acesso em 06 de maio de 2019.

GIL DOS REIS, M; MENDES, P. S. O Corpo insurrecto: Um Poema de Luiza Neto Jorge e Seduzir, de Helena Almeida. *outra travessia*, Florianópolis, n. 4, p. 157-166, janeiro de 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12655>. Acesso em 06 de maio de 2019.

JORGE, L. N. *Poesia (1960 -1989)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

KLOBUCKA, A. M. *O Formato Mulher - A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MACHADO, R. Luiza Neto Jorge: a metamorfose da alteridade poética feminina. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 11, 2012.

MAFFEI, L. Luiza está cada vez mais cara. In: Ida Alves (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 85-92.

MARTELO, R. M. Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge. *Cadernos De Literatura Comparada*, n. 2, 2005, p. 35-49. Disponível em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/48>. Acesso em 06 de maio de 2019.

NAVA, L. M. Acmé a ser arte - Alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge. *Colóquio/Letras*. nº 108, março-abril de 1989.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best-Seller, 2002.

RÁKOCIOVÁ, Z. *Corpo, morte e palavra na poesia de Luiza Neto Jorge*. 2018. 88 p. Dissertação (Mestrado em Filologia, Literatura e Língua Portuguesa) - Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, 2018. Disponível em <https://is.muni.cz/th/biq88/>. Acesso em 06 de maio de 2019.

SERRA, P. Materiais em transe e estilo tardio em Luiza Neto Jorge. In: Ida Alves (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 115-126.

SILVEIRA, J. F. 20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma. In: Ida Alves. (Org). *Um corpo inenarrável e outras vozes - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 11-29.

WENDLER, A. M. & VIEIRA, M. Z. Expressividade fônica na poética ponta-grossense. *Rev. Uniletras*, v.24, n.1, p. 192 - 214, dezembro de 2002. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/issue/view/26>. Acesso em 06 de maio de 2019.