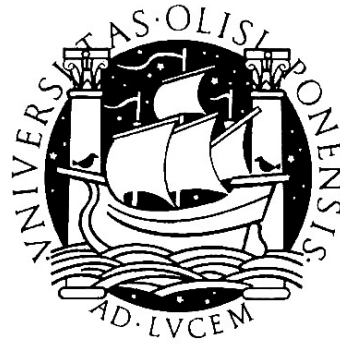


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



A ANATOMIA DO DESEJO REFRACTÁRIO
NA OBRA LITERÁRIA DE EDUARDO PITTA



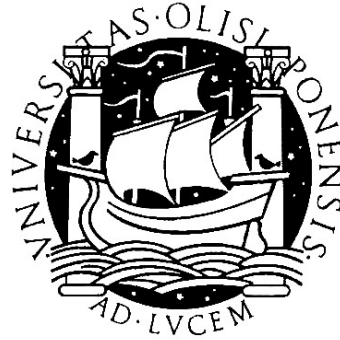
Paulo Simões Mendes

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
Especialização em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea

2006

Na capa: *Narcissus*, fotografia de © Anthony Gayton (2005)

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



A ANATOMIA DO DESEJO REFRACTÁRIO
NA OBRA LITERÁRIA DE EDUARDO PITTA

Paulo Simões Mendes

Dissertação de Mestrado orientada pela
Professora Doutora Paula Morão

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
Especialização em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea

2006

*Aos Meus,
em particular à memória de meu pai;
e ao Zé*

*É pela música que chego
e vos digo do insubordinado pulsar
de outra vontade.*

Eduardo Pitta, *Poesia Escolhida*, p. 89

No decía palabras

*No decía palabras,
Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.*

*La angustia se abre paso entre los huesos,
Remonta por las venas
Hasta abrirse en la piel,
Surtidores de sueño
Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.*

*Un roce al paso,
Una mirada fugaz entre las sombras,
Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
Ávido de recibir en sí mismo
Otro cuerpo que sueña;
Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.*

*Aunque sólo sea una esperanza
Porque el deseo es pregunta cuya respuesta nadie sabe.*

Luis Cernuda, 1988, *Antología*, edição de José María Capote, 4ª edição. Madrid: Cátedra; p. 106

Less is more.

Máxima atribuída a Ludwig Mies van der Rohe

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimentos | ii |
| Resumo / Palavras-chave | iii |
| Summary / Key-words | iv |
| Siglas e abreviaturas usadas nas citações da obra de Eduardo Pitta | v |
| | |
| ● PREÂMBULO ● | 1 |
| | |
| I – PLANO GERAL | 6 |
| 1. Caracterização geral da obra de Eduardo Pitta | 7 |
| 1.1. A relação entre o nome empírico e o autoral | 7 |
| 1.2. O autor e a sua obra: géneros praticados por Eduardo Pitta | 8 |
| 1.3. Critérios de selecção do <i>corpus</i> de análise | 11 |
| 1.4. A obra crítica e ensaística | 14 |
| 1.5. Linhagem e filiação literária de Eduardo Pitta | 20 |
| 2. Enquadramento conceptual | 26 |
| 2.1. A <i>escrita do eu</i> | 26 |
| 2.2. Os estudos GLQ | 35 |
| | |
| II – PRIMEIRO PLANO DE PORMENOR | |
| <i>Poesia Escolhida</i> : “do insubordinado pulsar” de um sujeito emergente | 46 |
| 3.1. A condição de estrangeiro: o <i>eu</i> que denuncia e o <i>eu</i> exilado | 47 |
| 3.2. O papel da memória: a voz que <i>olha</i> o passado e a morfologia do “tempo lívido” | 58 |
| 3.3. A construção de uma anatomia: o fogo, o amor e a pulsão homoerótica | 73 |
| 3.4. A poesia como auto-retrato do sujeito | 94 |
| | |
| III – SEGUNDO PLANO DE PORMENOR | |
| <i>Persona</i> ou a experiência da <i>auto-bio-grafia</i> | 104 |
| 4.1. Grande plano sobre <i>Persona</i> | 105 |
| 4.2. “Toda a máscara é um lugar-comum”: a ficção como prolongamento da poesia | 118 |
| | |
| ● EPÍLOGO ● | |
| “A vida é uma ferida?” – A literatura como recriação | 134 |
| | |
| ● BIBLIOGRAFIA ● | 140 |
| ACTIVA | 141 |
| PASSIVA | |
| Sobre Eduardo Pitta | 142 |
| Geral | 146 |
| VÁRIA – Obras literárias referidas ou citadas | 160 |

AGRADECIMENTOS

Com um percurso lento e atribulado, este trabalho não teria sido possível sem a orientação da Professora Doutora Paula Morão, a quem devo muito, e a todos os níveis. Antes de mais, agradeço-lhe a oportunidade que me deu de a conhecer e através dessa experiência, bem como a de todo o Mestrado, ter podido encetar um percurso de auto-conhecimento. Expresso a minha gratidão pelo seu forte sentido ético e deontológico, pela liberdade que me deu na escolha do autor e do tema, e pelo apoio precioso e inestimável quer com as leituras, quer com a bibliografia, quer com o meu texto. Agradeço-lhe ainda a paciência, os conselhos, a amizade que se desenvolveu e, acima de tudo, o facto de nunca ter deixado de acreditar na conclusão deste trabalho.

A nível institucional quero também agradecer ao Professor Doutor Fernando J. B. Martinho, a quem devo a formação inicial do Mestrado aquando da minha primeira inscrição, pelo muito que aprendi nos seus seminários sempre entusiasmantes sobre Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea.

Ao poeta Eduardo Pitta, agradeço o ter comparecido inesperadamente na Lição final do Seminário de Orientação em que pela primeira vez eu falava sobre a sua obra, o que possibilitou, a partir daí, um conhecimento mais aprofundado da sua obra e o desenvolvimento de uma amizade que muito estimo. Agradeço ao Eduardo Pitta o facto de se ter mostrado disponível para aceitar o meu trabalho, de me ter disponibilizado muito do seu tempo para conversar e discutir comigo a sua obra e não só; e o ter-me ensinado tanto...

Ao José Carlos Pombo, agradeço o que não se agradece! À minha família, agradeço o apoio e a compreensão por ter estado tantas vezes indisponível, em particular à minha mãe e aos meus irmãos.

Às colegas Ana Cláudia Coutinho, Ana Eustáquio, Ana Sofia Calado, Inês Fonseca Santos e Denise Estrócio, agradeço a amizade, a compreensão, a cumplicidade e o caminho percorrido em conjunto. Agradeço ainda aos restantes membros do “Grupo do Intimismo”, nomeadamente à Carina Carmo, ao Francisco Serra Lopes e à Berta La Grange; e aos colegas da primeira inscrição no Mestrado, nomeadamente à Margarida Gil dos Reis.

Finalmente, agradeço aos Amigos todos o apoio moral e o carinho; e aos alunos a quem durante o período do Mestrado me dediquei, nem sempre com a mesma disponibilidade, mas de quem ficam sempre saudades, em particular aos do último ano lectivo, que tantas alegrias e tristezas me deram.

RESUMO

Este trabalho considera alguns temas explorados por Eduardo Pitta em *Poesia Escolhida* (2004) e *Persona* (2000), destacando a pulsão homoerótica como um dos emblemas do sujeito no contexto da *escrita do eu*. Assim, o *Plano Geral* foca o autor, contextualiza a sua obra – 1.1. a 1.4. –, e delinea o quadro conceptual do projecto – 2.1. e 2.2.

O *Primeiro Plano de Pormenor* – 3.1. –, analisa a questão do exílio que atravessa a poesia de Eduardo Pitta, desde a voz denunciadora da primeira fase até ao *eu* exilado da segunda. Em 3.2., confronta-se a memória com o passado e com a vivência do tempo, sublinha-se a deceptividade do presente e do real que conduz o sujeito ao desejo de um tempo outro, diferente do que o angustia e oprime. Surgem três questões: o modo como o *eu*, a vida e a escrita se relacionam; a interferência da memória na recuperação do passado e o modo como o *eu* se revê nele. Em 3.3., analisa-se o homoerotismo, seguindo-se a problemática da identidade e o destaque de poemas em que o homoerotismo atinge intensidades diferentes. Este *Plano* termina com alguns auto-retratos poéticos – 3.4. –, sintetizando as questões antes abordadas.

No *Segundo Plano de Pormenor*, desenha-se um *Grande Plano* sobre *Persona* – 4.1. –, que incide nos títulos e no carácter sexual e exemplar de cada um dos contos; analisa ainda alguns elementos paratextuais que permitem classificar a obra, estabelecendo balizas espaço-temporais, aludindo à moral, problematizando a leitura e evidenciando ironia. Em 4.2., advoga-se que a narrativa prolonga e repete as temáticas poéticas, conectando pontos transversais na obra literária de Pitta. O epílogo revê o trabalho e considera a prática da reescrita, acentuando o labor do poeta e a economia discursiva próxima da estética minimalista.

PALAVRAS-CHAVE

Escrita do eu

Narcisismo

Homoerotismo

Autoficção

Minimalismo

SUMMARY

This work approaches some themes explored in Eduardo Pitta's *Poesia Escolhida* (2004) and *Persona* (2000), highlighting the homoerotic drive as one of the symbols of the *self* within *life writing* context. Thus, the *Wide Shot* focuses on the author, contextualises his works – 1.1. to 1.4. –, and outlines the conceptual frame of the project – 2.1. to 2.2.

With the *First Extreme Close-Up* – 3.1. –, we analyse the exile issue which crosses Pitta's poetry, from the denouncing voice of the first period to the exiled *self* in the second. In 3.2., we confront memory with the past and with temporal experience and underline deceptiveness of the present and of the reality which leads the subject to the desire of another time, different to the one that anguishes and oppresses it. Three questions arise: the way the *self*, life and writing interrelate; the interference of memory in the recovering of the past and the way the *self* recognises himself in it. In 3.3., we analyse homoeroticism, followed by the identity issue and the emphasising of the poems in which homoeroticism acquires different intensities. This *chapter* – 3.4 – ends with some poetic self-portraits, synthesising the previous questions.

In the *Second Extreme Close-Up*, we outline a *Close-Up* on *Persona* – 4.1 – which focuses on the titles and the sexual and exemplar nature of each of the short stories; we also analyse some paratextual elements which permit its classification, establishing space and time limits, mentioning the moral issue, questioning the reading and pointing out irony. Finally, in 4.2, we defend that the short stories continue and repeat the poetic thematic, connecting transversal aspects of Eduardo Pitta's works. The epilogue retraces the work and considers the rewriting process, stressing the poet's labour and the discursive economy close to minimal aesthetics.

KEY-WORDS

Life writing

Narcissism

Homoeroticism

Autofiction

Minimalism

**SIGLAS E ABREVIATURAS USADAS NAS
CITAÇÕES DA OBRA DE EDUARDO PITTA**

AG – Archote Glaciar

CAP – Um Cão de Angústia Progride

CF – Comenda de Fogo

DV – Os Dias de Veneza

Fractura – Fractura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea

LD – A Linguagem da Desordem

MA – Marcas de Água: Poesia Escolhida 1971-1990

MF – Metal Fundente

OC – Olhos Calcinados

PE – Poesia Escolhida

SS – Sílabas a Sílabas

Não abreviamos os títulos das obras *Arbítrio* e *Persona*.

● PREÂMBULO ●

O título deste trabalho inspira-se no léxico de Eduardo Pitta, remetendo para o tema defendido e delimitando desde logo o *corpus* de análise. Desta forma, com a referência à *anatomia*, apontamos não só para a dimensão material do corpo, como também para a experiência narcísica e sexual do sujeito, a qual é reiterada pelo *desejo*, a um tempo vocábulo e tema basilar na obra de Eduardo Pitta. A opção por este vocábulo em detrimento de *amor* alicerça-se nas mesmas razões que levaram Eve Kosofsky Sedgwick a preferi-lo: “«love» is more easily used to name a particular emotion, and «desire» to name a structure” (Sedgwick, 1985: 2). Além de enviar para o discurso sobre a homossexualidade, o *desejo* relaciona-se com a concepção freudiana de *libido*, enquanto energia reveladora da sexualidade; ela pode ser *objectal*, investindo sobre um objecto exterior ao sujeito e que atinge “su máximo desarrollo en el amor, el cual se nos presenta como una disolución de la propia personalidad en favor de la carga de objeto” (Freud, 1972-74b: 2018-2019); em contraponto, na *libido do eu* ou *narcísica*, o objecto situa-se no próprio sujeito, implicando “un abandono de los fines sexuales, una desexualización, o sea, una especie de sublimación” (Freud, 1972-74d: 30)¹.

Por seu lado, o adjectivo *refractário*, que usamos no título, baseia-se num verso de *Arbitrio* (1991) – “Nada de muito óbvio mas havia / qualquer coisa de refractário / no seu nomadismo” (PE: 179; vv. 1-3) – e na ideia de fractura que o ensaio de 2003 – *Fractura* – expõe, pois este adjectivo formou-se a partir do étimo latino *fractus* que significa quebrado, partido e, em sentido figurado, enfraquecido². Escolhemo-lo por julgarmos demonstrar uma certa perturbação relativamente ao desejo sexual em confronto com a moral dominante, convertendo-o em interdito, com reflexos ao nível dos textos. Associando corpo e desejo (e amor), quisemos ainda sugerir o paradoxo do imaterial no corpóreo, numa revisão da perspectiva dualista, apoiando-nos no pensamento de vários autores que ao longo das últimas décadas têm defendido a unidade do corpo.

Ao optarmos por estudar este poeta, pesaram três factores: a coerência, a importância de dizer e as reflexões sobre o homoerotismo; ou seja, a coerência tem que ver com os elos existentes entre poesia, narrativa e crítica de Pitta que aproxima mais estas vertentes entre si do que as afasta, a nível temático e estilístico: a experiência íntima – o tempo, o espaço e a sexualidade – marca os textos, arquitectando uma coesão que ultrapassa as circunstâncias meramente biográficas e referenciais. Em segundo lugar, a importância de dizer refere-se à tematização do homoerotismo com cambiantes que variam desde o ocultar

¹ Sobre a teoria da libido cf. também Freud, 2001: 153-156.

² Cf. *Dicionário de Latim – Português*, dir. de António Gomes Ferreira. Porto: Porto Editora, 1988; p. 499.

até ao desvelamento discursivo, colocando sempre o sujeito no centro do problema. O terceiro motivo diz respeito ao facto de o próprio autor reflectir criticamente sobre a presença do homoerotismo na literatura.

A nossa proposta consiste, portanto, na reflexão sobre a sexualidade como emblema do *eu*, como traço distintivo ou como marca do carácter único do sujeito, quer no contexto dos estudos autobiográficos, quer dos que incidem sobre a homossexualidade, em particular os estudos GLQ³. Situando-nos no campo da análise literária, o nosso estudo não é etiológico nem histórico: não pretendemos abordar as *causas* ou a *história* da sexualidade, tal como não o faremos em relação ao corpo, nem nos limitaremos às abordagens e metodologias dos estudos culturais e GLQ. Verificamos ainda que no presente se discute largamente o corpo, proliferando uma variedade de discursos que o convertem em centro de atenção, como se só recentemente o Homem descobrisse ser corpo no mundo:

Throughout history artists have drawn, sculpted and painted the human form. Recent art history, however, reveals a significant shift in artists' perceptions of the body, which has been used not simply as the "content" of the work, but also as canvas, brush, frame and platform. Over the course of the last hundred years artists and others have interrogated the way in which the body has been depicted and how it has been conceived. (Warr, in Warr, 2000: 11)

O corpo passou a integrar o horizonte de um conjunto de disciplinas, onde se incluem a literatura ou a filosofia, embora seja nas artes plásticas, como Tracey Warr afirma, que a sua presença mais se tem destacado, tornando-se nos últimos anos alvo de uma nova percepção. Dispersando-se pelas áreas do conhecimento, o corpo tornou-se uma categoria interdisciplinar, abordada segundo perspectivas distintas – a anatómico-fisiológica, a psicológica ou a filosófica, por exemplo. O nosso interesse por esta categoria partiu da constatação de que ela caracteriza a contemporaneidade, contexto em que se inserem as referências de Alexandre Melo aos “modos de enunciar uma fisicidade absoluta que se propõe sem protocolos lógicos ou psicológicos” (Melo, 1987: [8]) e de Fernando Pinto do Amaral à “exploração de áreas semânticas ligadas à fisicidade, ao uso vivido de sensações materiais e directas a que podemos associar os nossos (muito mais do que cinco) *sentidos*” (Amaral, in Amaral, Carvalho, Bento e Monteiro, 1988: 161)⁴.

³ A sigla GLQ designa “*Gay, Lésbicos e Queer*”; foi utilizada por António Fernando Cascais para nomear este campo de estudos (cf. Cascais, 2004: 9) e é uma variante da sigla inglesa LGBT, que se impôs internacionalmente, dos termos “Lesbian, Gay, Bisexual e Transgendered”, tentando abarcar toda a diversidade da chamada comunidade *queer*. Contudo, existem outras variantes mais analíticas que aparecem no sentido de uma maior inclusão de indivíduos que não se identificavam nestes quatro termos. Assim, foram criadas outras combinatórias menos discriminatórias e limitativas, com uma extensão superior, como por exemplo LGBTQIA (“Lesbian, *Gay*, Bisexual, Transgendered, Queer, Questioning, Intersex, and straight Allies”); a extensão desta sigla torna-a pouco operativa, pelo que optamos pela mais eficaz e económica GLQ, e com ela designaremos este campo de estudos interdisciplinares.

⁴ Nas citações, respeitamos itálicos e sublinhados do original; quando eles forem da nossa responsabilidade, indicá-lo-emos.

Entendemos que grande parte dos poetas surgidos na década de 1970 procederam justamente a uma alteração na abordagem do tema, a qual passa por expor uma identidade sexual inequívoca, âmbito em que Eduardo Pitta se insere, conforme se lê no seu testemunho em *A Phala*: “Em todo o caso e como querem que me «situe» no contexto da poesia portuguesa do século, direi que me parece natural encontrar-me entre os de 70 e 80” (Pitta, in Amaral, Carvalho, Bento e Monteiro, 1988: 176). Ora, a sexualidade constitui somente uma face do corpo, mas será sobre ela que mais incidiremos, nomeadamente sobre o homoerotismo, contrariando a resistência que se encontra por parte da análise e da crítica literárias portuguesas, facto por que, um pouco em sintonia com a perspectiva de Eduardo Pitta exposta em *Fractura*, se compreende alguma rasura da questão. Respondemos, portanto, àquilo que cuidamos ser a necessidade de criar instrumentos hermenêuticos sobre a homossexualidade no contexto literário nacional e, nessa medida, esta atitude justifica-se, conforme Colm Tóibín,

na medida em que os leitores e os escritores homossexuais [se] tornam mais visíveis e mais confiantes, a atitude política em relação ao homossexualismo ficou mais séria e mais organizada, e a história do homossexualismo [se] torna um elemento vital para a identidade gay, justamente como a história irlandesa em relação à Irlanda, ou a história judaica em relação aos judeus. (Tóibín, 2004: 19)

Metodologicamente, a nossa aproximação aos textos baseia-se na análise literária que tem na metáfora uma ferramenta essencial, tal como defende Camille Paglia (cf. 1992: 117-118), com especial contributo dos estudos autobiográficos e da crítica e teoria literárias; todavia, sob o princípio da multidisciplinaridade, socorremo-nos de vários domínios do saber, fundamentalmente das ciências sociais e humanas – filosofia, antropologia, psicologia, psicanálise, sociologia, antropologia, história –, dos estudos culturais – estudos de género e GLQ – e da neurociência. Nesta perspectiva híbrida, são quatro os motores teóricos deste trabalho: (um) a expressão da sexualidade como faceta essencial para a imagem que o *eu* tem e constrói de *si*; (dois) dependência entre tempo e memória, com implicações sobre a vivência do presente, inclusive ao nível da sexualidade, do erotismo e da experiência amorosa (pulsão de morte e de destruição – Tântalo e Diónisos⁵); (três) a experimentação eufórica resultante do amor e do encontro amoroso (pulsão de vida – Eros e Apolo); (quatro) o amor como manifesto humano constitutivo de uma moral outra.

Resta referir que recorreremos à terminologia dos planos cinematográficos para nomear os capítulos, exprimindo dessa forma o nosso tipo de aproximação metodológica ao texto e delineando

⁵ Seguimos a grafia proposta na tradução do *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (cf. Grimal, 1999).

genericamente o que tratará o respectivo capítulo. Assim, o *Plano Geral* caracteriza-se por exibir o que a objectiva consegue abranger, desempenha uma função descritiva e “pode usar-se para situar a acção global do filme”, surtindo o efeito de “plano de introdução”, além de “oferecer uma visão mais ampla do terreno onde se desenvolve a acção durante o filme” (Marner, 2006: 73).

Chamamos *Planos de Pormenor* aos capítulos de análise da poesia e da narrativa, tentando relacionar aí a teoria, a análise a as nossas próprias ideias sobre os textos, dentro das limitações em que nos foi possível fazê-lo. Seleccionámos o *Plano de Pormenor* por maximizar a aproximação da objectiva ao objecto, mostrando um pormenor: “Tendo em vista dar um maior interesse visual à cena ou aumentar o seu nível dramático, o realizador pode desejar filmar vários grandes planos para aproximar o espectador do centro da acção. Para isso recorrerá muitas vezes à teleobjectiva, à *zoom* (objectiva de focal variável) ou à grua” (Marner, 2006: 77).

Finalmente, o *Grande Plano* – aplicado a *Persona* – elimina parte do tema, mostrando os pormenores de uma parte, por exemplo as expressões faciais da personagem: “O grande plano é essencial para atingir a máxima intensidade dramática. A expressão do actor apresenta-se mais nítida e as características da personagem projectam-se com mais força. Este plano pode ser muito revelador dos pensamentos ou da vida interior do protagonista” (Marner, 2006: 75).

I

PLANO GERAL

*E se eu te dissesse de todos os imponderáveis
plausíveis?*

*Se eu te dissesse das histórias
que se não dizem,
das histórias pubescendo
em tardes franjadas de suor e tédio?*

*Se eu te dissesse, enfim, dos arquétipos
da memória e dos terrores nocturnos?*

Eduardo Pitta, *Poesia Escolhida*, p. 32

O espelho em que Narciso se vê como se fosse um outro, se apaixonou loucamente pelo outro sem a princípio se reconhecer nele, o persegue no desejo de o possuir, traduz o paradoxo, em nós, de um impulso erótico que visa unir-nos a nós próprios, a reencontrarmo-nos na nossa integralidade, mas que só consegue lá chegar por um desvio. Amar é tentar chegar a si no outro.

Jean-Pierre Vernant, 1993, *Figuras, Ídolos, Máscaras*, tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema; p. 104

1. CARACTERIZAÇÃO GERAL DA OBRA DE EDUARDO PITTA

1.1. A RELAÇÃO ENTRE O NOME EMPÍRICO E O AUTORAL

Com a consciência de que a eleição do nome que encabeça uma obra não é de menoscar numa análise paratextual, porque se trata de uma marca da identidade e da estética do sujeito, pretendemos reflectir sobre o que designamos por nome empírico (ou civil, aquele que identifica a pessoa real) e nome autoral (aquele que identifica o autor que assina uma obra, derivando do seu nome civil ou instituindo-se como pseudónimo). O objectivo é pensar sumariamente sobre esta segunda instância e sobre os processos absconditos que poderão subjazer à sua escolha. Se nos limitássemos a ter em conta o nome empírico, estaríamos na senda de uma análise pernicioso, biografista, historicista e, forçosamente, afastada da nossa meta. O que pretendemos é alcançar um ponto magnético em que o nome autoral possa, de algum modo, atrair e influenciar a leitura da obra e a perspectiva do leitor.

Gérard Genette frisa que o nome é um elemento errático, por se diluir no epitexto, e circunscrito, na medida em que “sa place canonique et officielle se réduit à la page de titre et à la couverture” (Genette, 2002: 42); mais à frente, acrescenta que “le nom n’est plus alors une simple déclinaison d’identité” (*idem*: 43). O nome serve para identificar o autor e funciona como um elemento identitário de grande importância: além de evidenciar marcas da personalidade, indica a paternidade da obra, com implicações inclusivamente jurídicas. Sendo assim, o nome representa o autor como uma assinatura ou impressão digital incontestável.

Entre Eduardo Gama Cândido Pitta Pereira, nome empírico, e Eduardo Pitta, nome autoral, operou-se uma redução com possíveis consequências no acolhimento da escrita do autor de que nos ocupamos. Deste modo, o nome que a subscreve não coincide com o nome empírico, mesmo que envie para a pessoa empírica e real. Instaura-se um *trompe l’œil* na questão da identidade e da representação: o nome empírico é uma instância distinta do nome autoral, sendo por isso problemático ler e crer no nome autoral como reprodução *ipsis verbis* do autor empírico, ou seja, o autoral é uma instância outra, mais próxima da dimensão ficcionada que da biográfico-empírica. É neste sentido que Helena Carvalhão Buescu recorre à metáfora da fotografia, que se afigura como exemplarmente ilustrativa: a fotografia revela-nos na perfeição como uma coisa não é a outra, ou melhor, como a fotografia não é o real, mas uma “representação desse real” (Buescu, 1998: 25). Quando falamos de nome empírico, estamos portanto a falar de real; quanto ao nome autoral, ele situa-se num plano que desliza para a ficcionalização do real, distanciando-se e

abandonando mesmo o domínio empírico. Desta forma, cremos que a selecção do nome se inscreve já no domínio do processo criativo, como uma primeira chave mestra da porta que permite aceder à casa, recorrendo a outra metáfora, esta tão ancestral e cara aos estudos de simbologia, paredes-meias com a psicanálise, de entre os quais destacamos os de Gaston Bachelard. Neste sentido, o nome é a chave para a exploração da casa, aqui metáfora de obra e da estética de Eduardo Pitta.

Interessa-nos mencionar a nomeação no sentido em que o nome autoral inaugura o estatuto ficcional de uma figura que passa a assumir a responsabilidade de uma obra, construindo concomitantemente uma outra identidade, relacionada inclusive com um estatuto social de prestígio – referimo-nos ao estatuto de escritor. Esta breve reflexão introdutória à obra mostrou-se-nos necessária tanto mais quanto, em geral, nem obra nem autor são categorias estanques e definitivas, ideia que se aplica sobremaneira a Eduardo Pitta, para quem o conceito de evolução (e reescrita) é assumidamente essencial: o programa estético mais recente opera sobre o anterior uma actualização poética, o que tem que ver com uma consciência aguda da sua identidade e, sobretudo, da sua condição enquanto esteta. Como veremos no desenvolvimento deste ensaio, o autor, adverso à retórica dos poemas longos, desenvolveu uma estética do mínimo, reduzindo ao essencial os meios pelos quais veicula a mensagem, ou seja, a linguagem, aproximando-se de uma longa tradição de escritores portugueses que optaram por identificar os seus livros através de dois nomes, um próprio e um apelido. A escolha do nome autoral entremostra, para concluir, uma redução com efeitos na própria escrita literária.

1.2. O AUTOR E A SUA OBRA: GÉNEROS PRATICADOS POR EDUARDO PITTA

O conceito de género literário na literatura contemporânea sofreu “um forte descrédito”, como afirma Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1992: 369). Constatamos, na contemporaneidade, uma crise generalizada do género, que tem muito que ver com uma crise da identidade, seja da sociedade civil, seja das comunidades, seja do sujeito (cf. Castells, 2003: 2-10), que se alastrou de igual forma à literatura, podendo um autor incluir a sua obra num género em que tradicionalmente não caberia, numa atitude irónica ou de problematização do próprio conceito de género.

Sem entrar nas questões teóricas de genologia, parece-nos que as classificações aristotélicas e as normas horacianas foram dispendo de cada vez menos adeptos desde o Romantismo, por este ter

patrocinado a “rejeição da teoria clássica dos géneros, em nome da historicidade do homem e da cultura, da liberdade e da espontaneidade criadoras, da singularidade das grandes obras literárias”, como declara Aguiar e Silva (1992: 358). Ora, com o surgimento do poema em prosa, abriu-se uma brecha no sistema de géneros, quer pela temática, quer pela forma, tornando as fronteiras progressivamente mais instáveis.

A conceituação contemporânea, com o intuito de desfazer alguma ambiguidade subjacente ao termo *género*, distingue as categorias historicamente situadas daquelas que são transversais no tempo, escolhendo as classificações género literário e modo literário, como sustenta Aguiar e Silva: “O termo e o conceito de *modo* literário, contrapostos ou distintos em relação ao termo e ao conceito de género literário, alcançaram larga aceitação nos últimos anos” (Silva, 1992: 386). No mesmo sentido, Osvaldo Silvestre afirma que “vem ganhando estabilidade a designação de *géneros literários* para as categorias históricas da literatura, e a de *modos literários* para as meta-históricas” (Silvestre, 1999: 859). Aceitando esta terminologia⁶, assinalamos na obra de Eduardo Pitta, a prática dos géneros poesia, conto e diário, aos quais há que acrescentar a sua prática como crítico literário⁷.

De acordo com este quadro, tracemos um breve esboço da obra deste autor que começou por publicar, na década de 60, poemas em jornais moçambicanos: *Notícias*, *A Tribuna*, *Notícias da Beira*, *A Voz de Moçambique*. O primeiro livro de poesia, *Sílaba a Sílabas*, veio a lume ainda em Lourenço Marques (actual Maputo), em 1974, recolhendo os “poemas [que] correspondem a uma selecção feita pelo autor, a partir da sua produção acontecida entre Outubro de 71 e Outubro de 73”, como é dito na nota final do livro. Todos os poemas estão datados de mês e ano. Sobre o livro, Eugénio Lisboa afirma que é o “ponto de chegada de um percurso que começou, balbuciando versinhos deliquescentes em paginazinhas literárias muito infantis, (...) e foi andando e maturando, (...) até deflagrar nesta escrita “seca e precisa” que este livro testemunha” (Lisboa, 1974: [badanas]).

⁶ Para clarificar mais estas noções, recordamos mais algumas palavras de Aguiar e Silva: “A distinção entre *modos literários*, entendidos como categorias meta-históricas e os *géneros literários*, concebidos como categorias históricas, parece-nos lógica e semioticamente fundamentada e necessária. (...) Os modos literários representam, por um lado, a nível da forma de expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso – uma longa tradição teórica, de Platão aos nossos dias, tem caracterizado assim, embora com variações conceptuais e terminológicas, o modo *narrativo*, o modo *lírico* e o modo *dramático* – e, por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, a vida e perante si próprio. Sob esta última perspectiva, é fundamentado falar-se, por exemplo, da existência de um modo *trágico*, de um modo *cómico*, de um modo *satírico*, de um modo *elegíaco*, etc.” (Silva, 1992: 389).

⁷ A respeito da produção crítica, cf. 1.4., pp. 14 e ss.

Coincidência, ou não, Eugénio de Andrade publicara em 1973 *Véspera de Água*, de que consta um poema homónimo (cf. “Sílabas a Sílabas”, in Andrade, 2000: 177). Apesar da distância entre as duas poéticas, a verdade é que os dois autores visam na sua poesia a depuração até ao osso, isto é, à essência, que um título como *Sílaba a Sílabas* bem explicita. Efectivamente, este título, mais do que “mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia delante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto que remite a un título anterior)” (Fernández, 2001: 137), apresenta “um programa de escrita”, nas palavras de Carlos Bessa, na medida em que o livro patenteia

as obsessões linguísticas do poeta: as lâminas e os gestos; a desolação e a distância; os muros e os corpos; os encontros as náuseas; o cristal e a água. Obsessões endereçadas quase sempre a um tu, que se invoca e a quem se dedicam poemas (...). Num percurso vagaroso, sílaba a sílaba, quase como se fora um ritual, a preparação de uma cerimónia, essa em que estão em causa o encontro, a partilha, a comunhão. (Bessa, 1999: 14)

Depois, em Portugal, publicou *Um Cão de Angústia Progride* (1979), *A Linguagem da Desordem* (1983), *Olhos Calcinados* (1984), *Archote Glaciar* (1988), *Arbitrio* (1991) e as recolhas intituladas *Marcas de Água: Poesia Escolhida 1971-1990* (1999) e *Poesia Escolhida* (2004).

Como ficcionista, Eduardo Pitta estreou-se em 2000 com *Persona*, livro que, tal como os anteriores, é de extensão breve, contrastando com a intensidade da escrita e da temática. A nota prévia autoral chama-lhe “trilogia de contos morais, com acção localizada em Moçambique e na África do Sul, nos anos sessenta e setenta” (*Persona*: [7]) e acrescenta que “qualquer semelhança com pessoas e factos reais é mera coincidência” (*idem*), expressão que se nos afigura como um logro, pois não parece haver “mera coincidência” entre a ficção e os factos narrados – demonstrando um certo tom irónico que pré-denuncia a existência de muito de autobiográfico neste livro, como veremos no *Segundo Plano de Pormenor*.

Em 2005, Eduardo Pitta deu à estampa *Os Dias de Veneza*, volume dedicado ao mítico espaço referido no título, apresentando-se simultaneamente como diário e roteiro: enquanto diário, é necessário observar que as impressões do autor e a descrição da experiência da viagem prevalecem sobre qualquer atitude intimista, de onde se exclui o desejo confessional; e enquanto roteiro, desfilam alguns dos locais mais emblemáticos de Veneza, para os quais contribui alguma pesquisa pessoal⁸. Repare-se como este livro se relaciona estreitamente com *Marca de Água* de Joseph Brodsky, título que determinou o nome da recolha de poesia de Pitta, em 1999. A relação complexa estabelece-se, então, entre *Marca de Água* de Joseph Brodsky

⁸ Cf. recensão nossa: “A hora de Veneza”, in *Público*, suplemento *Mil Folhas*. Lisboa, 5 de Novembro de 2005; p. 13.

e *Marcas de Água* e *Os Dias de Veneza* de Eduardo Pitta, tendo em conta que entre as duas primeiras obras a relação se circunscreve ao título, enquanto que entre o primeiro e o último a relação se baseia no tema – a cidade de Veneza. A epígrafe de *Os Dias de Veneza* foi retirada de *Marca de Água*, porém a intertextualidade não se limita a essa epígrafe, na medida em que alastra ao corpo do texto, através das remissões que têm a ver com a perspectiva do olhar sobre Veneza: quando se descreve um gondoleiro, espécie de “Hermes Psicopompos pós-moderno” (*DV*: 39); quando tece considerações acerca dos grupos de turistas que atravessam a cidade (*idem*: 46); e quando manifesta o desejo de voltar no Inverno, tal como fazia Brodsky (*idem*: 52). Outras referências literárias se perfilam no volume – e são muitas⁹ –; reiteramos, no entanto, a influência de Brodsky, sobretudo através da supremacia do olhar sobre a água e sobre a cidade que representa “como que uma civilização à parte” (Brodsky, 1993: 66).

1.3. CRITÉRIOS DE SELECÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE

Para a selecção dos textos que importam a este trabalho, consideram-se duas obras distintas quanto ao género, mas cujo parentesco e continuidade temática são significativas: *Poesia Escolhida* e *Persona*. A opção por este *corpus* demonstrou-se relevante após uma análise das linhas de força da escrita literária de Eduardo Pitta, levando-nos a destacar como objecto de trabalho a importância da pulsão amorosa e homoerótica e a sua apertada correspondência com a vivência íntima do sujeito, estabelecendo redes e relações de leitura entre ambos.

Escolhemos usar a selecção que o próprio Eduardo Pitta faz da obra poética no volume de 2004, *Poesia Escolhida*, livro que testemunha a importância do trabalho poético contínuo, no sentido em que uma versão só é definitiva até ser actualizada. Neste sentido, Eduardo Pitta colige os cento e trinta poemas tal como tinham sido fixados em *Marcas de Água* e acrescenta uma secção¹⁰ de sete poemas inéditos de inéditos em volume, “Amuletos”, abarcando um período que vai de 1971 a 1996, segundo as anotações de tempo a seguir às cortinas. *Poesia Escolhida* conquista uma neutralidade quase paradoxal perante um título

⁹ Essas referências vão desde Auden, Chester Kallman, Stephen Spender, Cecil Day Lewis, Casanova (*The Story of My Life*), Thomas Mann (*Morte em Veneza*), Henry James (*Portrait of a Lady*), John Ruskin (*St Mark's Rest*), a Robert Browning (*Dramatic Lyrics*). No contexto nacional, há outros destaques a considerar: a antologia *Poezz*, em que “há o óbvio e o nonsense” (*DV*: 18) e de onde se cita Saul Dias; um verso de Sophia (“Recordo Sophia — *Navegavam sem o mapa que faziam*”; *DV*: 28) a propósito dos “mapas desmesurados” (*idem*); e a internacionalização de escritores portugueses: “Num escaparate de «destaques» vejo traduções de Pessoa, Saramago e Lobo Antunes. É o costume, no estrangeiro são eles que a gente vê” (*DV*: 41).

¹⁰ Chamamos *secção* a cada um dos livros inicialmente com publicação independente e reunidos em *Poesia Escolhida* segundo uma ordem cronológica.

como *Marcas de Água*. Na acepção literal, marca de água é a especial inscrição no papel de uma imagem, cuja espessura foi modelada durante o fabrico e que se revela à transparência; mas o que interessa aqui é o sentido conotativo, enquanto metáfora forte do trabalho poético, inscrevendo o tema da marca (ferida) concatenada com a água, símbolo de “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 41). Por outro lado, tendo em conta a terminologia de Genette (2002: 80 e ss.), o título de 1999 é misto, porque encerra juntamente a vertente temática – *Marcas de Água* – e remática – o subtítulo: *Poesia Escolhida 1971-1990* –, ao passo que o de 2004 se limita a ser simplesmente remático.

Marcas de Água ocupa um lugar importante na obra de Pitta pois, mais do que uma recolha da obra poética anterior, opera sobre ela uma reescrita, uma redefinição norteada por um programa estético que o autor foi apurando, como notou Rosa Maria Martelo (cf. 1999), tendo em conta que o processo está presente noutros poetas (por exemplo, Carlos de Oliveira e Eugénio de Andrade) que trabalham sobre as primeiras obras no sentido de as actualizarem segundo os parâmetros da estética mais recente; *Poesia Escolhida* prossegue esse mesmo objectivo de actualização. A “Nota Prévia” de *Poesia Escolhida* cumpre as mesmas funções da apresentada em *Marcas de Água*, sendo embora mais peremptória, o que amplia a sua acção; aí se verbaliza o que ainda não tinha sido explicitado: a excisão dos poemas não incluídos: “Relativamente aos livros aqui reunidos, considera-se definitiva a fixação agora operada. Consideram-se excluídos da obra os poemas que o autor deixou de fora” (PE: [5]). A opção por *Poesia Escolhida* visa outrossim respeitar a vontade do autor, sem desvalorizar ou desconsiderar os livros anteriores, publicados autonomamente e cuja relevância é inegável; na verdade, ter-se-ão em conta na análise os livros em que primeiro foram publicados os poemas objecto de atenção mais pormenorizada.

Em contraponto, escolhemos *Persona*, cuja inclusão é motivada pela continuidade temática, como dissemos, e por outros motivos que passamos a enumerar. As narrativas desta trilogia (respectivamente “Marilyn”, “Kalahari” e “Pesadelo”) exploram a descoberta da sexualidade e do amor na formação da personalidade do pré-adolescente e jovem Afonso, abarcando um período de cerca de doze anos, entre Fevereiro de 1962 e Dezembro de 1973 (como refere a nota introdutória), isto é, dos doze até aos vinte e quatro anos de idade do protagonista, como veremos no *Segundo Plano de Pormenor*. Desta forma, a narrativa acompanha o protagonista ao longo dos anos de crescimento, como ritual de iniciação à vida e à (homo)sexualidade, com base em espaços maiores que definem o sujeito. O primeiro conto, cuja acção se

centra na escola, ilustra uma situação de abuso sexual, com a perda forçada da inocência; o segundo, passado principalmente no deserto do Kalahari, transforma a digressão numa aprendizagem do amor e das suas representações literárias em clave *gay* (Afonso é um leitor atento de literatura anglófona); e o terceiro conto, no espaço militar, associa ironicamente a homossexualidade à putativa decadência do Império Colonial Português. De acordo com estas premissas esquemáticas, tanto a tripartição do livro segundo a cronologia das experiências de Afonso, como a relação entre cada um dos três textos e a poesia que recobre o mesmo período de tempo – embora não se limite a ele –, bem como os títulos, são elementos que arquitectam a rede de leitura intratextual. Vem à colação a diferença entre intertextualidade interna e externa (ou intratextualidade e intertextualidade) sinalizada por Martínez Fernández¹¹, permitindo-nos detectar aqui a presença da primeira: *Poesia Escolhida* e *Persona* formam entre si uma tessitura estruturada no percurso de aprendizagem e de experiências do sujeito. *Persona* recobre eventos coevos e anteriores, apesar de a escrita e a publicação desta obra serem posteriores à maioria dos poemas reunidos em *Poesia Escolhida*. No conjunto, as duas obras constituem uma história do sujeito, como nota Fernández Martínez: “La intratextualidad otorga unidad y coherencia a la obra de un poeta: modula esa misma «obra» en su conjunto y en sus distintos momentos temporales; ofrece al lector una continuidad a pesar de su carácter sucesivo” (Fernández, 2001: 166). Propomos, com efeito, uma leitura que identifica Afonso com o narrador heterodiegético e com o sujeito poético: os três são a mesma entidade ficcionada e *alter ego* do autor.

O narrador de *Persona* manifesta uma perspectiva omnisciente, de adulto que rememora o passado, recuperando-o sob as formas discursiva e poética, afirmando uma identidade. A passagem que a seguir apresentamos, do conto “Marilyn”, testemunha essa perspectiva do sujeito adulto sobre o seu passado: “Durante anos a cena voltaria como num flash” (*Persona*: 13). Estamos perante um episódio forte e marcante, mas também elucidativo do processo de ficcionalização intimista realizado por Eduardo Pitta, no qual a memória e o tempo alcançam uma segura relevância porque estruturam o discurso: os episódios do passado são filtrados pelo crivo retrospectivo do seu narrador.

Estes dois elementos – memória e tempo – encontram-se intimamente relacionados com a experiência do corpo e com a assunção do erotismo, tanto nos contos como na poesia, decorrendo da pulsão

¹¹ “Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de intertextualidad. Hablo de intertextualidad interna cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*” (Fernández, 2001: 81).

sexual (em que entronca a violência erótica) e da pulsão de morte (para a qual o tempo efémero e precário é capital). O desejo homoerótico representa a errância e o encontro, a viagem e a busca, intervindo graus desiguais de representação da vertente homossexual e de uma certa marginalidade.

Ainda no que respeita à memória, *Poesia Escolhida* evidencia o cuidado que existe por parte do autor em contextualizar cronologicamente, a seguir à cortina de cada secção, a feitura dos poemas, afirmando na “Nota Prévia”: “As datas de factura dos poemas vão expressas no frontispício de cada livro” (*PE*: [5]). Esta afirmação é idêntica à “Nota Prévia” de *Marcas de Água* que, não obstante, acrescentava: “A sinalização destes detalhes talvez não seja suficiente para «mostrar o artesanato à lupa» (como diz o verso de Vasco Graça Moura), mas decerto ajudará a balizar o conjunto da obra” (*MA*: 15). Estes registos, espécie de averbamentos diarísticos, demarcam uma circunstancialidade espaço-temporal, embora lata e lacunar, relacionada com as vivências do sujeito empírico. Os poemas cristalizam instantes relacionados com viagens, espaços e tempos, na senda dos poetas viajantes (v. g. Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, W. H. Auden, etc.), como indicam algumas anotações, que os reconfiguram sob a forma de apontamentos de viagem.

Assinalamos nesta escrita alguns traços híbridos que recordam o *pacto autobiográfico* de Lejeune; mas remetemos o desenvolvimento destas questões para o *Segundo Plano de Pormenor*, embora possamos avançar que, partindo do princípio preconizado pelo *pacto*, a obra literária de Eduardo Pitta não existe autonomamente do seu percurso de vida e do seu “filtro distanciador” (Morão, 1989: 19).

1.4. A OBRA CRÍTICA E ENSAÍSTICA

Em relação à actividade de crítico, Eduardo Pitta começou a colaborar com regularidade na revista *Colóquio-Letras* a partir do número 99 (Setembro–Outubro de 1987)¹²; na revista *LER*, iniciou essa actividade em 1990, no número 10, e, a partir do número 26, passou a assinar a coluna de crítica de poesia intitulada “O som & o sentido”¹³. Entre 1996 e 1998, colaborou no *DNA* (suplemento semanal do *Diário de*

¹² A colaboração nesta revista começou, contudo, no n.º 54 (Março–Abril de 1980), quando aí publicou dois poemas: “Avelãs porventura outras: o mar de Mykonos, as” e “Duramente aprendemos” (pp. 52-53). Nesta revista publicou ainda os poemas: “Sigiloso refúgio”, no n.º 76 (Novembro de 1983; p. 55); “Boca acesa ao interdito”, no n.º 94 (Novembro de 1986; p. 52); “Por um punhado de lágrimas”, no n.º 106 (Novembro–Dezembro de 1988; p. 51); além de “1” e “O plot e a ironia do druida”, no n.º 110/ 111 (Julho–Outubro de 1989; pp. 108-109).

¹³ Curiosidade e prova de que nada é ou existe por acaso: o primeiro livro de Eduardo Pitta foi o quarto título publicado pela Académica (Lourenço Marques) na colecção “O Som e o Sentido”.

Notícias); teve igualmente textos críticos publicados desde Março de 1999 na extinta revista (desde 2002) *on-line Ciberkiosk*, e é actualmente crítico regular do suplemento *Mil Folhas* do jornal *Público*.

Em 2002, Pitta reuniu no volume *Comenda de Fogo*, com duas secções, um total de trinta recensões críticas e textos ensaísticos publicados na *LER*. A primeira secção – “O som & o sentido” – inclui vinte e seis textos publicados entre 1994 e 2001 na coluna homónima da revista, a qual lhe garantiu alguma visibilidade pública; a segunda, com o título “Poetas: memória & cânone”, apresenta quatro ensaios: duas evocações/ homenagens a poetas amigos, Al Berto e Rui Knopfli, um comentário às consequências da revolução do 25 de Abril no cânone poético português, finalizando com um balanço dos anos 90, nas áreas da poesia e do ensaio sobre poesia.

Como se constata por esta listagem sumária, a poesia é uma área de particular interesse para Eduardo Pitta, sobretudo a contemporânea, portuguesa e estrangeira, mas com destaque para a primeira, em que são recorrentes alguns nomes¹⁴. Nestes textos, sobressai um traço distintivo: a visão crítica passa, recorrentemente, pela experiência pessoal do próprio crítico, isto é, Eduardo Pitta parte da sua experiência para chegar ao autor ou à obra sobre a qual se debruça. O primeiro texto de *Comenda de Fogo* – “Três poetas” (CF: 13-16) – exemplifica isso mesmo, uma vez que para se referir à publicação de *Poesia* de Luiza Neto Jorge, o autor lembra o dia em que descobriu a sua obra em Moçambique:

Descobri Luiza Neto Jorge (1939-1989) há mais de vinte anos, em plena Guerra Colonial. Numa obscura tabacaria *doublé [sic]* de livraria, a Casa Nunes, de Nacala, encontrei *Os Sítios Sitiados* (1973) por um feliz acaso. Esse dia acabou com petardos mas eu já tinha o livro comigo. Depois foi um vício fulminante. (CF: 13)

O mesmo tipo de cruzamento acontece quando recorda Rui Knopfli, no antepenúltimo ensaio do volume, reportando-se à época em que, no cumprimento do serviço militar, esteve colocado na Ilha de Moçambique, entre Março de 1971 e Novembro de 1973:

Uma tarde o telefone tiniu na Fortaleza, era ele do outro lado do fio, tinha acabado de chegar à ilha de Moçambique, e queria jantar comigo. Foi uma noite memorável, é quase sempre assim quando o Rui está para ali virado. A guerra tão perto, e nós dois entretidos com o Borges, a má-língua literária, os solavancos da administração colonial. Alguns meses depois eu estava de regresso a casa e via o Rui quase todos os dias. (CF: 264)

Como um *puzzle* de peças irregulares, é possível reconstruir o passado biográfico de Eduardo Pitta com estes testemunhos, que aproximam vida e escrita, notando a importância que a primeira teve e tem

¹⁴ A lista é indubitavelmente longa e aqui despropositada. Deste modo, remetemos para a “Tábua bibliográfica” apresentada no final de *Comenda de Fogo* (281-288).

sobre a última. Em boa verdade, estes registos de factos poderiam colidir com a objectividade da crítica, mas antes lhe conferem uma proximidade afectiva característica, de fronteiras esbatidas, ou seja, imiscuem-se na crítica mas não diminuem nem o seu rigor, nem a capacidade argumentativa. Tal facto resulta de uma concisão exímia das ideias e da mensagem, de um claro limitar do espaço do crítico e da sua autonomia face a um jargão demasiado técnico e elitista.

O mais interessante nestas visões, testemunhos fragmentados, são as interferências da memória sobre o passado, sobre a análise de episódios vários que o autor evoca, revelando-nos um pouco mais do seu universo íntimo. É um truísmo que todo o adulto possui uma memória que vem desde a infância (cf. Tadié, 1999: 137), mas é a ela que recorre Eduardo Pitta frequentemente. As balizas cronológicas são, habitualmente, vagas ou indirectas – por exemplo: “É estranho, mas não me lembro do meu primeiro encontro com o Al Berto” (CF: 261) –, embora isso tenha que ver com a intenção de evitar a referencialidade, universalizando-se, e com o facto de a memória ser lacunar. Seguindo o pensamento de Marcello Duarte Mathias, além de lacunar, a delineação de eventos não se reduz a uma listagem exaustiva e cronologicamente arrumada, com uma precisão racional, do tipo *curriculum vitae*: “Pouco importa a boa fé de quem o redige, ou a exactidão dos factos, datas e lugares referidos. Eles mais não são, ao fim e ao cabo, do que os marcos dispersos de um destino particular” (Mathias, 2001: 166). Os vários episódios dispersos que nos são apresentados têm que ver com vivências marcantes para o sujeito, e quando relatados assumem uma dimensão ficcional. Na mesma ordem de ideias, recordamos outro texto, que responde ao repto de um inquérito, feito a vários poetas portugueses, sobre Carlos Drummond de Andrade:

Porque, ao contrário da prosa, o sobressalto da poesia não me foi precoce. E quando aconteceu foi de viés. No dia dos meus catorze anos (1963), onde isso já vai, a Mãe avisou que a prenda era uma conta-corrente na Livraria Académica (...). A conta-corrente teve consequências: as manhãs de Sábado tornaram-se manhãs de vício; por outro lado, graças à narrativa de Sá-Carneiro, a prosa foi cedendo lentamente à poesia. (*Inimigo Rumor*, n.º 13, 2002: 61)

No âmbito do ensaio, outro volume publicado por Eduardo Pitta, *Fractura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea* (2003), tem características distintas do livro antes destacado. A concisão e a linguagem acutilante continuam presentes, perseguindo um único assunto: as “representações da homossexualidade masculina na literatura portuguesa” (*Fractura*: 28). Tenta, por isso,

distinguir literatura *gay* e literatura homossexual (opção bastante comentada pela recepção crítica¹⁵), aplicando estes conceitos ao contexto português, como realça Mark Sabine: “Eduardo Pitta’s *Fractura* is a short but well proportioned survey that implicitly – and very persuasively – proposes the delineation of a national canon of representations of male homosexuality in twentieth-century letters” (Sabine, 2005: 105). Com esse fim, o autor parte das perspectivas de Gore Vidal e Roger Peyrefitte para colocar algumas “reservas”¹⁶ e contextualizar o surgimento do termo *gay*, palavra que ganha um novo significado com o movimento iniciado em Nova Iorque, no bar *gay* Stonewall Inn, em 1969 (cf. *Fractura*: 7). A crítica é consensual em atribuir ao termo *gay* uma cultura e uma identidade¹⁷, com uma expressão política que homossexual não possuía. Alberto Mira, no verbete sobre “*Gay*”, considera que esta expressão política

tiene efectos positivos y negativos. “Gay” es la homosexualidad en primera persona; una manera de convertir la diferencia en objeto, observarla y activarla. (...) Antes había, allí como aquí, mariquitas, sarasas y tipos de acera de enfrente. Con *gay* asistimos a un cambio de perspectiva. (...) La identidad *gay* se convierte así en símbolo de esta nueva manera de ser homosexual, en signifiante que se refiere a la salida del armario en tanto que comunidad a partir de la afirmación de la homosexualidad de cada individuo. (Mira, 2002: 325)

Deste modo, a inflexão positiva operada com este termo tem que ver com uma consciência renovada e que a classificação *homossexual* continuava a reprimir.

Antes de entrar propriamente no assunto do ensaio, Eduardo Pitta realiza um percurso por vários títulos da literatura universal, desde a epopeia suméria *Gilgamesh*, com cerca de quatro mil anos, até aos poetas anglófonos contemporâneos, como W. H. Auden, enumerando de passagem poetas da Antiguidade Clássica, do Oriente, do Ocidente, demorando-se um pouco mais no Brasil (Gregório de Matos e Adolfo

¹⁵ O acolhimento da crítica foi diverso, variando entre a repulsa e a defesa. Sem nos demorarmos demasiado nesta questão lateral ao nosso ensaio, assinalamos aqui sinteticamente essas divergências. A. Brites questiona vários pontos do ensaio, destacando a alternância “entre exemplos literários e exemplos sociológicos para fundamentar argumentos que circulam entre a repressão de um comportamento, a assunção da diferença, o momento de viragem para o universo homossexual” (Brites, 2004); A. Guerreiro reconhece-lhe o “papel pioneiro” (Guerreiro, 2004: 16) do estudo, e numa linha próxima da de A. Brites menciona vários “equivocos” na leitura de Pitta, que “está mais interessado em atribuir «identidades» do que em encontrar formas de escrita” (*idem*: 17). Também A. F. Cascais reconhece o pioneirismo, pois “teve o mérito de iniciar, entre nós, este debate, e a um nível de inquestionável qualidade” (Cascais, 2004: 14), apesar de lhe apontar uma “equivoca distinção, identitária e normativa, entre literatura *gay* e literatura homossexual” (*idem*: 15), o que não lhe retira o mérito. Por seu lado, P. Mexia acrescenta alguns pontos à análise de Pitta, admitindo, no entanto, que “ficam por resolver algumas questões centrais”, tais como “a homogeneidade de uma «cultura homossexual»; (...) as estratégias conflituantes da integração e da transgressão; a diferença entre a literatura homossexual e literatura *gay*” (Mexia, 2003: 52). Finalmente, P. Sena-Lino enquadra o ensaio de Eduardo Pitta no protocolo da teoria *queer*, que é de natureza “sociológica, temática, autobiográfica” (Sena-Lino, 2004: 11), numa tentativa de colocar a recepção da obra no seu devido lugar, acentuando que Pitta afinal não segue rigidamente esses estudos: “é preciso antes de mais dizer que o que Pitta não faz certamente é decalcar os princípios da teoria para o caso português; não os segue com a rigidez” (*idem*), o que, segundo Sena-Lino, poderia tornar restritivo o estudo.

¹⁶ “As minhas reservas são de outra natureza. Sem me abstrair da circunstância nacional, tenho sérias dificuldades em ajustar à realidade portuguesa o padrão estabelecido a partir, digamos, de 1969, ano entre todos mítico da emergência de uma cultura assumidamente *gay*” (*Fractura*: 7).

¹⁷ Cf., por exemplo, Eve Sedgwick (2003).

Caminha) e em Portugal (a poesia trovadoresca e António Nobre). Inicia, de seguida, um percurso pela literatura portuguesa contemporânea, cumprindo Eugénio de Andrade o papel de exemplo negativo que ilustra a leitura equívoca, operada sobre uma obra tida como “refém de uma estratégia de representação ambígua” (*Fractura*: 9), e que nega a “afectividade e identificação com a obra e o autor” (*idem*: 10); mas é em *A Confissão de Lúcio* (1914) de Mário de Sá-Carneiro que Eduardo Pitta funda o que chama “o cânone contemporâneo, português e homossexual” (*idem*: 12), terminando no romance *Pode um Desejo Imenso* (2002) de Frederico Lourenço.

O percurso não pretende ser exaustivo, como o próprio autor assume¹⁸, nem descarta, para a compreensão e leitura dos textos, o cruzamento de dados relacionados com a biografia dos autores focados, provando assim que não é essencial ser-se homossexual para ter produzido ou produzir textos onde o homoerotismo seja manifesto: “O que sempre houve é literatura feita por homossexuais, a qual, com carga erótica ou sem ela, não tem sido coutada de escritores homossexuais” (*Fractura*: 29). Nesse sentido, Eduardo Pitta evoca três textos nos quais, segundo defende, isso é irrefutável, apesar de revelarem diferentes graus de homoerotismo: *Mau Tempo no Canal* (1944) de Vitorino Nemésio e “A Grã-Canária” (1976) e *Sinais de Fogo* (1979) de Jorge de Sena. O objectivo afigura-se então claro: se o texto de Vitorino Nemésio “ilustra um tripla situação de clausura, usura e violência” (*Fractura*: 13), Jorge de Sena representa o “ponto de vista heterossexual”, o qual contribui, indirectamente, “para a fixação de uma homotextualidade portuguesa” (*idem*: 16). Finalizando, o ensaio recapitula e clarifica a distinção que os estudos GLQ fazem entre literatura *gay* e homossexual, uma vez que são vários os escritores homossexuais que rejeitam o “rótulo *gay*” (*idem*: 29), criticando a circunscrição da “perspectiva *gay*” ao contexto anglo-americano que não contempla os “*outsiders*”, bem como a dificuldade em aplicar estes conceitos ao contexto nacional ou aos países latinos em geral (cf. *idem*: 30).

Seguiu-se *Metal Fundente* (2004), colectânea de “vinte e dois textos escritos e publicados entre 1996 e 2001” (*MF*: 9), dispersos pela *LER*, *Colóquio-Letras*, *Grande Reportagem*, *Ciberkiosk* e *DNA*. O título cita uma expressão do primeiro verso de “You are welcome to Elsinore” de Mário Cesariny (cf. Cesariny, 2004: 34) e pode ler-se igualmente como homenagem ao “alquimista” (*MF*: 49), cujo “acidentado percurso (...) tem sido feito à revelia dos aparelhos institucionais, como convirá lembrar aos mais novos” (*idem*: 50). A

¹⁸ “Dirão alguns que faço um *tour d’horizon* elitista. Mas o objectivo deste ensaio nunca foi o inventário exaustivo das representações da homossexualidade masculina na literatura portuguesa” (*Fractura*: 28).

selecção subordinou-se a textos de maior fôlego e nos quais sobressaíram “linhas de contiguidade identificáveis com certa ideia de desobediência normativa. Une-os, porventura, uma ética do sobressalto: nas aventuras do corpo, no gozo de pensar, nas sinuosidades da religião, no combate político, na dúvida incessante, no jogo intertextual” (MF: 9). E se *Comenda de Fogo* se tinha regido pela diversidade de nomes e títulos, não apresentando um tema aglutinador, *Metal Fundente* exprime a preocupação de agregar um *corpus* coerente, com intento preciso. Ordenados alfabeticamente pelo apelido do autor, os ensaios foram submetidos a um exercício de reescrita: “Em rigor, nenhum destes vinte e dois textos é inédito, embora nenhum deles se apresente como da primeira vez” (MF: 9). Vemos, desta forma, que Eduardo Pitta se entrega ao labor da reescrita não só na obra poética mas também na crítica. Para concluir, reiterando o interesse do autor pela poesia (e pela crítica sobre esta), observamos que metade dos ensaios de *Metal Fundente* se dedicam a um livro em particular e que predominam os dedicados a poetas¹⁹ (excluem-se deste grupo William S. Burroughs e Virginia Woolf), motivo pelo qual são fundamentais a unidade e o conceito de “macrotexto” (MF: 9).

Refiram-se agora os títulos dos periódicos que incluem textos avulsos do autor, dado que, além dos volumes nomeados atrás, Eduardo Pitta tem colaborado regularmente com poemas e textos críticos ou ensaísticos em várias publicações. As principais são as supramencionadas revistas *Colóquio-Letras* e *LER* e o suplemento *Mil Folhas*, além destas: *Cadernos de Literatura*, *Sema*, *Diário de Lisboa*, *Apeadeiro*, *África*, *Hifen*, *Cadernos de Serrúbia*, *DNA*, *O Escritor*, *Grande Reportagem*, *Inimigo Rumor*, e na revista *on-line Ciberkiosk*; Pitta tem do mesmo modo colaboração dispersa em revistas de Espanha, França e Brasil, casos de *Anthropos* e *Hora de Poesía* (ambas de Barcelona), *Clarín* (Oviedo), *Bisagra* (Toledo), *Menu* (Cuenca), *Arsenal* (Brest) e *Encontro* (Recife).

Estamos, pois, perante um autor cuja regularidade de publicação em volume se acentuou nos últimos seis anos. Pode apontar-se ainda uma relativa dispersão dos textos, mas, no total da obra, o seu percurso é interessante e importante no contexto português contemporâneo, devido a um conjunto de traços dominantes. Como foi referido, e será ulteriormente confirmado no corpo deste ensaio, são a intensidade da escrita contida e concisa, o tratamento de um número restrito de temas, centrado na poesia portuguesa

¹⁹ Os nomes e títulos são os seguintes: Ruy Belo (*Todos os Poemas*, 2001), Gottfried Benn (*50 Poemas*, 1998), William Blake (*Cantigas da Inocência e da Experiência*, 1994, e *Poemas do Manuscrito Pickering seguidos d'Os Portões do Paraíso*, 1996), Mário Cesariny (*La Estirpe de los Argonautas*, 2001), Seamus Heaney (*Da Terra à Luz*, 1997), Gomes Leal (*Claridades do Sul*, 1998), Cesare Pavese (*Trabalhar Cansa*, 1997), Arthur Rimbaud (*O Rapaz Raro: Iluminações e Poemas*, 1998), François Villon (*Os Testamentos de François Villon e Algumas Baladas mais*, 1997), William Carlos Williams (*Paterson*, 1998), W. B. Yeats (*Uma Antologia*, 1996).

contemporânea, a ubíqua óptica intimista e autobiográfica, bem como o cruzamento de episódios em tom testemunhal e de experiências do passado com a crítica, que nos levam a validar a leitura desta escrita como núcleo coeso, ou seja, como A Obra de Eduardo Pitta.

1.5. LINHAGEM E FILIAÇÃO LITERÁRIA DE EDUARDO PITTA

Eduardo Pitta surge no contexto moçambicano, em que aliás nasceu e cresceu, quando as obras de José Craveirinha, Rui Knopfli e Glória de Sant'Anna dominavam o panorama literário daquela antiga colónia. Contudo, os temas e a problemática da sua poesia afastam-se de qualquer tematização tipicamente moçambicana (facto confirmado também em Rui Knopfli), aproximando-se da poesia portuguesa em geral e, em simultâneo, da tradição anglófona. A par dos escritores moçambicanos, portanto, desde cedo Eduardo Pitta tomou contacto com obras de autores portugueses (recordamos o testemunho do autor sobre os seus catorze anos; cf. citação, p. 16) e de língua inglesa. Ressalvando as devidas distâncias entre a ficção aqui criada e a biografia do autor, lê-se em *Persona*: “Na *Light*, uma livraria de Durban aberta 24 horas sobre 24, Afonso abasteceu-se de livros que por uma razão ou outra não chegavam a Lourenço Marques. *Numbers*, de John Rechy, foi um deles” (*Persona*: 24).

No que respeita ao contexto português, os anos 70 do século XX, quando Eduardo Pitta começa a publicar, são de extrema importância, pois representam a consciência de que surge uma nova sensibilidade, ilustrada por uma série de novos poetas, em confronto com o que havia sido estabelecido antes. Quando esta nova geração apresenta as suas propostas, não coexistem somente duas gerações (os *velhos* e os *novos*); a verdade é que no mesmo tempo cronológico convivem diferentes tendências: os *novos*, os poetas da geração imediatamente anterior, os das décadas de 50, assim como de 40, onde se incluem figuras maiores da nossa poesia²⁰.

No início da década de 70, a situação política do país continua a ser a da ditadura, com alguns fumos liberais graças à ascensão ao poder de Marcelo Caetano, contudo participar na Guerra Colonial

²⁰ V.g., entre outros, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny, António Ramos Rosa, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, Ruy Belo, Herberto Helder ou Luiza Neto Jorge. Para uma melhor contextualização destas décadas, sugerimos os diversos estudos referidos na bibliografia, nomeadamente “Segunda Metade do Século: Poesia”, capítulo incluído na 7.ª época da *História da Literatura Portuguesa* (Saraiva e Lopes, 2000); “Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry” de Manuel Gusmão (in Tamen e Buescu, 1999); “Poesía Contemporánea: De la Segunda Guerra Mundial a la Revolución de los Claveles” de Perfecto E. Cuadrado (in Gavilanes e Apolinário, 2000); o capítulo “As Últimas Décadas” de vários ensaístas, no vol. 7 da *História da Literatura Portuguesa* (in Lopes e Marinho, 2002); e o vol. 9 da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (Reis, 2005).

ameaçava muitos portugueses, situação delicada que provoca muitos exilados, entre os quais alguns jovens poetas (Al Berto e António Franco Alexandre, por exemplo). No artigo “A Inescapável Tara da Procriação” (Magalhães, 1978), Joaquim Manuel Magalhães atesta eximamente a recusa desta guerra, na medida em que alude à publicação insólita, vanguardista e provocatória intitulada *Cartucho* (1976), numa edição dos seus autores – António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e Helder Moura Pereira –, com poemas escritos em folhas amachucadas e enfiadas dentro dum cartucho (embalagem de papel pardo própria para produtos de mercearia), como gesto simbólico de denegação da Guerra Colonial²¹. A obra de Eduardo Pitta (quer sob o modo narrativo, quer sob o modo lírico) concede a esta temática um lugar preponderante, expressivo, sempre sob a perspectiva do sujeito que a experienciou; a temática do exílio (geográfico ou não), como veremos, estar-lhe-á indelevelmente ligada (cf. 3.1.).

Ponhamos agora em confronto as datas das primeiras obras de poetas coetâneos de Pitta, aqueles que começaram a publicar nos anos 60 e 70, segundo a ordem cronológica da primeira obra publicada: Fernando Assis Pacheco (1963), Vasco Graça Moura (1963), António Franco Alexandre (1969), João Miguel Fernandes Jorge (1971), António Osório (1972), Nuno Júdice (1972), Manuel António Pina (1974), Joaquim Manuel Magalhães (1974), Eduardo Pitta (1974), Helder Moura Pereira (1976) e Al Berto (1977), entre outros.

Alguns críticos chamam pós-modernidade ao período iniciado por estes poetas, mas a nomeação deste período não é fácil. Américo Lindeza Diogo afirma que “o pós-moderno é o *novos* da modernidade” (Diogo, 1993: 50), Fernando Guimarães refere-se-lhe como “*outra* poesia” (Guimarães, 2002: 155), e, mais à frente, recorre também ao “conceito de *pós-moderno*” (*idem*: 171) para falar dos poetas posteriores à década de 70 e “em direcção ao fim do século” (*idem*: 169). Por outro lado, Gastão Cruz, adepto de uma linha de continuidade, leva o seu raciocínio no sentido de considerar os *novos*, surgidos “em torno de 1961” e dos anos subsequentes, como prossecuradores de um caminho desbravado por Herberto Helder, Ruy Belo, Fiamma Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge (Cruz, 1999: 221-224). No pólo oposto, Joaquim Manuel Magalhães, partidário da autonomia das poéticas individuais e da tensão emocional da poesia contemporânea, é

²¹ “Eu (o António, o Helder, o João não sei) ligo este *Cartucho* à guerra colonial, aos seus treze anos, aos meus dezasseis anos a quererem ir-se embora antes de lá chegar. (...) O meu primeiro livro não era um livro. Depois vieram livros mesmo: precisava duma purga. Ela veio sob a forma de cartucho. Não são os seus poemas que me interessam, mas o terem aparecido assim. (...) Por mais que não tenha ido a colónia nenhuma podia ter ido, foram os outros. Amarrotei dentro dum cartucho a forma da produção, do consumo, da troca ordenada, da neutra ida de mão para mão: a ligação da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo. O tempo do sonho muda por catástrofe” (Magalhães, 1978: 73).

suficientemente assertivo: “Nunca será demais repetir quanto a qualidade da poesia portuguesa mais recente assenta na recusa de uma dependência intergeracionalista: tanto por continuidade quanto por rejeição primárias das obras imediatamente precedentes” (Magalhães, 1999: 31).

Por sua vez, Fernando Guimarães define pós-modernismo como a representação de “uma reacção tanto em relação à vanguarda como àquela tradição da modernidade (...), que irá privilegiar certas dimensões da linguagem literária como é, por exemplo, a de uma figuração simbólica que, vinda da poesia, acaba por afectar mais ou menos a própria narratividade” (Guimarães, 1996: 543). E, para apaziguar ideias, Fernando Pinto do Amaral faz coincidir a década de 70 com o início da “pós-modernidade” (Amaral, 1991: 37), fugindo desta forma a indeterminações cronológicas. Ulteriormente, este crítico reiterou esta posição, ao frisar que “se recorrermos à pósmodernidade como contexto histórico-estético-filosófico onde se enquadram os autores dos anos 70 e 80, já não será difícil admitir a natural influência desse clima sobre a escrita que lhe sentiram os efeitos” (Amaral, 2002: 419).

Aceitando esta classificação, é possível admitir que existem traços identificadores dos poetas da década de 70 como grupo, apesar de não manifestarem a consciência de grupo homogéneo, ligado a programas, manifestos e a revistas, prevalecendo sobretudo a “emergência de obras individuais, onde ressalta o regresso a um certo lirismo e a uma expressividade mais próxima das sensações e dos sentimentos individuais” (Amaral, 2002: 417). A ênfase no “individual” é importante para o caso em estudo: Pitta, quando fala sobre “intertextualidades” na sua poesia na “Nota Final” a *Marcas de Água*, enuncia uma série de poetas que não se limitam a uma geração ou “coutada privada” (CF: 7):

Descubra cada um as que quiser. O autor assume, sem complexos, numa primeira fase (1971-74), inflexões decorrentes da leitura de Carlos de Oliveira, Rui Knopfli, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, e, numa fase posterior (coincidente com a saída de África), de Sophia, Sena e Joaquim Manuel Magalhães, além de, evidentemente, uma mão-cheia de estrangeiros que seria muito pedante estar a citar. (MA: 190)

Como se diz na nota, são distinguidas duas fases e nenhum dos citados a propósito da “primeira fase” pertence aos novos; só na “fase posterior” é que se inclui Joaquim Manuel Magalhães. Serve isto para dizer que a relação da poesia de Pitta com os outros poetas surgidos nos anos 70 não é linear, de acordo com Fernando Pinto do Amaral quando destaca que “não é fácil desvendar o seu percurso à luz do que mais terá sido importante nos anos 70”, acrescentando: “pensamos no regresso a uma discursividade algo reflexiva, na redescoberta da narratividade ou na atenção concedida ao real quotidiano, o que, tendo deixado

em Pitta alguns vestígios, não é porém central na sua obra” (Amaral, 1988a: 77). Na sequência da análise, com efeito, perceber-se-á que estas características não são fundamentais em Pitta, podendo portanto ser considerado um autor “*lateral* em relação aos seus mais notáveis contemporâneos” (*idem*). A obra de Eduardo Pitta possui então características da pós-modernidade, porém sobrepõe-se a afirmação pessoal de uma poética própria, marca da lateralidade notada por outros críticos. Partindo da temática predominante, Pedro Sena-Lino, por exemplo, inscreve-o numa “linha ruptural que situa o corpo integral e sensual no centro da identidade, e que em Portugal reúne nomes como Natália Correia, Herberto Helder, Maria Teresa Horta, Luís Miguel Nava, entre outros” (Sena-Lino, 2005); e Maria Augusta Silva, quando afirma que Pitta trouxe à “poesia dos anos 70 uma força nova”, tem em mente os “poemas desafiantes e de igual intensidade nos dois grandes territórios do poeta: o do corpo, que assume na plenitude os signos homoeróticos (...); e o de apátrida ou exilado, no sentido de ser um homem de duas pátrias apartadas” (Silva, Maria Augusta, 2005: 36)

A lateralidade ou individualidade distintivas não impedem o poeta de se incluir na linhagem de uma tradição culta²², em que as dedicatórias a personalidades literárias, as notas e as epígrafes indiciam a filiação poética, conduzindo também a importantes relações de intertextualidade. Já vimos que a “*intertextualidad* nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc.” (Fernández, 2001: 79). Atardemo-nos, deste modo, em alguns exemplos que tornem claro de que forma alguns ecos e ressonâncias de vozes diversas estão presentes na obra de Eduardo Pitta.

Começando pela citação, que é “introducir el discurso de otro en el propio discurso” (Fernández, 2001: 83), a saber, “punto de partida – de inspiración, podríamos decir – que se reiteran sucesivamente en el poema, de forma literal o con variantes; el poema se convierte en una paráfrasis o *amplificatio* del lema inicial” (*idem*: 122). O título do segundo livro de Pitta – *Um Cão de Angústia Progride* – e o *incipit* do primeiro poema do mesmo livro (*PE*: 51) citam, substituindo e ampliando o subtítulo, o título de um poema de Rui Knopfli, “O Cão da Angústia” (Knopfli, 2003: 257), como constatou Clara Rocha (cf. 1985: 620). Estratégia inversa é operada com o título *Sob Sobre Voz* de João Miguel Fernandes Jorge (1971), que se agrega ao último verso de “Fico a vigiar-te” (*PE*: 67). Encontramos outra citação directa: dois primeiros versos de Reinaldo Ferreira (cf. 1998: 62) são encaixados nos dois últimos de “Deve ter havido no teu gesto generoso e

²² Cf. os nomes dos poetas referidos na nota de rodapé número 20, p. 20.

largo” (PE: 86). Neste poema há ainda que marcar as referências ao “jovem bitíneo” (v. 2)²³, ao actor Errol Flynn (v. 3) e a Lewis Carroll (e a *Alice no País das Maravilhas*; vv. 6-7) como estratégia para descrever o destinatário do poema – Rui Rodrigues.

Dê-se agora destaque à rede intertextual criada por “Avelãs: no mar de Mykonos, no scotch” (PE: 87); lê-se na terceira estrofe: “Em Hydra, evocando Sophia. Ilha, Pessoa” (v. 5). Anotemos, primeiro, a citação com variante de um título de *Dual* de Sophia: “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” (cf. Andresen, 1996: 144). Sophia evoca e invoca Fernando Pessoa; a Pitta, num processo metonímico, mais do que evocar os poetas, interessam as obras. Não se pode perder de vista a geografia que configura todo o poema, as ilhas Cíclades, alusão que remete novamente para outro poema de Sophia sobre Pessoa, “Cíclades” (*idem*: 175). Nos três poemas (o de Pitta e os dois de Sophia), Ulisses está sempre presente, contudo é em Pitta que a interrogação da demanda se impõe: “Cicládicos caminhos aqueles / em busca de Ulisses. Ou de Antínoo?” (vv. 21-22), com nova remissão para Pessoa (cf. “Antinous”, in Pessoa, 1993: 41-50) e Marguerite Yourcenar (2002: 119-161).

Os poemas “Negros e jarros não voltam a ser como dantes” (PE: 176) e “Toda a noite a luz multiplicou” (PE: 177) podem entender-se como citação da obra fotográfica de Robert Mapplethorpe; sobretudo o primeiro poema que enumera vários elementos da sua obra, de que são exemplos os “negros e jarros”, “corpos e caules” e “as aráceas e os deserdados do downtown” (PE: 176; vv. 1, 3 e 5)²⁴; enquanto que o segundo se constitui como um “instantâneo” (PE: 177; v. 2) de Mapplethorpe, por ocasião da sua morte (4 de Novembro de 1946 – 9 de Março de 1989).

Verificamos nas citações anteriores que a alteração do intertexto (cf. Fernández, 2001: 103 e ss.) deriva da interferência da poética do autor, num exercício de releitura que obriga o leitor a ler os textos (subtexto e intertexto) com novos olhos. Nas referências directas, aludindo à poética de António Osório, o sujeito convoca Homero e Camões, no poema “De Homero falavas” (PE: 90). Em “A insânia dos seus olhos” (PE: 123), o apelido do pintor inglês Patrick Caulfield assume a qualidade de adjetivo (“azul caulfield”; v. 4), por derivação imprópria e por metonímia. Ésquilo e a sua tragédia *Prometeu Agrilhoado* são referidos em “De noite morremos. Um lapso, um” (PE: 135), explorando a questão do fogo e do sono. A referência aos textos

²³ O “jovem bitíneo” refere-se a Antínoo, nascido em Claudiópolis na Bitínia, antiga província romana na Ásia Menor; a expressão “escravo bitíneo de Adriano” é usada por Oscar Wilde (cf. “O jovem rei”, in Wilde, [s. d.]: 69). Ver ainda *Memórias de Adriano* (cf. Yourcenar, 2002: 119-161 – capítulo “Saeculum Aureum”).

²⁴ Cf., por exemplo, MAPPLETHORPE, Robert e BARENTS, Els, *Ten by Ten*. Munique: Schirmer/ Mosel, 1996.

bíblicos verifica-se no poema “Nunca se deteve nas Escrituras” (PE: 142), constituindo uma metonímia do percurso alheio à moral judaico-cristã, em que a terceira pessoa é uma máscara do próprio sujeito poético. E no poema “Hesitas quanto à natureza do travo na língua” (PE: 190), é referido Álvaro de Castro (v. 9), figura histórica do Moçambique colonial do primeiro quartel do século XX²⁵.

A recuperação de obras ou episódios literários é particularmente notória em dois momentos de *Poesia Escolhida*: “Acolhia-se aos destroços” (PE: 98) que relê *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh (1945), referido entre parêntesis no final do poema; e “Noite cega. Mandrágora. Cinza primitiva” (PE: 164) que retoma o episódio da morte de Orfeu, sendo o último verso – “Nenhuma mulher trácia te deterá” (v. 6) – a chave para a leitura do poema, remetendo para o episódio da morte de Orfeu, descrito entre outros por Ovídio, em *Metamorfoses* (cf. 1998, 327-329; Livro XI, vv. 1-84), em que mais uma vez a visão subjectiva do sujeito poético rege a reescrita.

Outros poemas registam reminiscências bíblicas e literárias. As primeiras estão, por exemplo, em “Os cães eram mudos e deu com eles por” (PE: 171) e “Gente propensa a ver a luz por um funil” (PE: 174): o predecessor possível é o livro do profeta Isaías, onde se diz que “os guardas estão todos cegos, nada vêem; são cães mudos, incapazes de ladrar; deitam-se a rressonar e só gostam de dormir. São cães vorazes, insaciáveis. E são estes os pastores! Eles nada compreendem. Cada qual segue o seu caminho, e busca o seu interesse, do primeiro ao último” (*Isaías*, 56, 10-11). Mais óbvia é a glosa do tema da história de Portugal e de D. Pedro I, tema dilecto de Fernandes Jorge (cf. Jorge, 1973 e 1977)²⁶, no poema “A história deles pode ter sido” (PE: 122); partindo para tal da descrição feita por Fernão Lopes²⁷ e do texto de Aquilino Ribeiro, do qual cita a expressão “miminho da cantareira de el-rei” (Ribeiro, 1972: 84).

Por fim, dois poemas exemplificam a artificiosa colagem de figuras e espaços de origens várias, dispostos de forma justaposta, criando o efeito de amálgama coesa: “Anna Soror e Wolfgang Peterson” (PE: 126) e “O doutor Cukrowicz não queria acreditar na sinuosa” (PE: 191). O *material* do primeiro texto procede de fontes diversas: a principal é *Anna, Soror...* de Marguerite Yourcenar, cuja relação se estabelece através

²⁵ Foi Governador-geral de Moçambique entre 1915 e 1918, tendo acompanhado as segundas forças expedicionárias que se dirigiram para a fronteira Norte de Moçambique. A essa missão infrutífera se refere o poeta na terceira estrofe e nos dois primeiros da seguinte: “Álvaro de Castro, patrono de outra prodigiosa / manada, / também não sabia. / Mas foi lá que tudo começou, // entre torcidos manuelinos e calções de caqui / com ravina e mar ao fundo” (PE: 190; vv. 9-14).

²⁶ Indo ao encontro deste tema, Eduardo Pitta afirma em *Fractura* que “João Miguel Fernandes Jorge usou as máscaras da História pátria” (*Fractura*: 25).

²⁷ Cf. “Cap. XIV: Como El-Rrei Fez Conde e Armou Cavalleiro Joham Affonso Tello, e da Gram Festa que lhe Fez” (Lopes, 1966: 143-145).

da referência às personagens Anna e Dom Miguel. As outras alusões dizem respeito ao cineasta alemão Wolfgang Peterson; a Mount Desert, Maine, nos EUA, local onde Yourcenar viveu; ao bairro *gay* Village de Nova Iorque; a Pines, praia dos arredores de Nova Iorque, frequentada sobretudo por *gays*; e a “Divine Madness” de Bette Midler. O segundo poema mencionado cria intertextualmente uma paródia, enquanto “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1989, 17), do drama *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams (cf. 1971).

Esta listagem está longe de ser exaustiva (surtem outros nomes, alguns dos quais em contextos que explicitaremos ulteriormente), todavia pode esclarecer que esta é uma poesia que trabalha com o heterogêneo, evocando, aludindo, citando, incorporando vozes alheias, cruzando referências objectivas com elementos subjectivos e menos situáveis.

2. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

2.1. A ESCRITA DO EU

Com a expressão genérica *escrita do eu*, traduzida do título de Georges Gusdorf (1990a), designamos a escrita de vida ou, mais concretamente, os géneros autobiográficos, âmbito mais lato de que fazem parte a biografia, o poema autobiográfico, o ensaio (cf. Lejeune, 1975: 15), além da autobiografia, do auto-retrato, do diário, das memórias, da correspondência, entre outros (cf. Rocha, 1992: 25-44), mas também a autoficção (cf. Colonna, 1989: 20). Nestas breves linhas delinearemos algumas orientações que no seu devido contexto serão desenvolvidas, e no encaixe da multidisciplinaridade não nos limitaremos aos estudos autobiográficos, embora sejam fundamentais, entre outros, os trabalhos de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf, Serge Doubrovsky, Clara Rocha e Paula Morão; neste contexto e na sequência do *corpus* a analisar, referiremos ainda a especificidade do *eu* lírico e do narrador, a que acrescentamos a remissão ao narcisismo.

Os géneros autobiográficos representam actualmente uma parte bastante significativa do universo literário e os estudos autobiográficos tornaram-se uma área do saber em constante desenvolvimento que se fundam no estudo precursor de Philippe Lejeune – *Le Pacte Autobiographique* (1975) – a favor ou contra o qual os críticos destes estudos têm argumentado quase sem excepção. Na senda das definições, Lejeune começou por apresentar a autobiografia como “récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité”

(Lejeune, 1975: 14), tendo mais tarde revisto ele próprio tal definição (cf. Lejeune, “Le Pacte Autobiographique [bis]”, in 1986: 13-35). Focando o carácter necessariamente retrospectivo deste tipo de escrita que assegura a sua permanência no futuro, o autor é uma espécie de historiador que conta e ordena os factos da sua vida, sobretudo na autobiografia, onde se espera que tais factos sigam uma ordem de apresentação cronológica. Levanta-se a questão da fidelidade da memória, o que justifica a existência de outras formas possíveis de ordenação, como a temática, conforme acontece no auto-retrato (cf. Beaujour, 1980: 8); e a questão do tempo que, mesmo quando sequencial, não é “géométrisé, continu et homogène” (Gusdorf, 1990b: 477). Admite-se, assim, o problema da criação literária (cf. Gusdorf, 1990a: 305) e da escrita que Maurice Blanchot define como acto solitário (cf. Blanchot, 1973: 9-10), ao passo que Gusdorf afirma que “c’est respirer, entretenir une relation nécessaire avec le monde et avec soi-même” (Gusdorf, 1990b: 145), acrescentando que “le sujet écrivain apparaît alors comme le propriétaire d’un vaste domaine, qui n’en occuperait à tout moment qu’une petite partie” (*idem*: 146).

Emerge ainda a questão da linguagem, enquanto “opérateur de subjectivité; c’est lui qui la fonde et non l’inverse” (Pinson, 1995: 229), uma vez que na *escrita do eu*, o sujeito recorre a metáforas e símbolos, ou emblemas, que traduzem a sua presença no mundo, como atesta Laura Marcus: “Metaphors adopted by the self are a way of mediating and objectifying the inner self as an *experience* of that self and, via the mediation of metaphor, the experience of self can be communicated to others. (...) Thus metaphors are used to represent both outside reality and the self” (Marcus, 1994: 187). Ora, o símbolo representa outra coisa (ou outras coisas) e, como sublinha Gilbert Durand, “*remete* para algo” (Durand, 1995: 56), que neste caso será o *eu* ou o sujeito. Como já antes confirmara Émile Benveniste, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de «ego»” (Benveniste, 1988: 276).

Tendo em conta que nos deteremos primeiro sobre *Poesia Escolhida*, e posteriormente sobre *Persona*, analisamos portanto o sujeito de enunciação que designaremos como lírico ou poético, correspondente à figura enunciativa – poeta, *eu*, *persona* – que gera problemas diferentes dos do sujeito enunciativo da narrativa. As questões da ficção do *eu* são transversais ao *corpus* que seleccionámos, encontrando-se esta problematização a vários níveis quer em *Poesia Escolhida* quer em *Persona*, não esquecendo que, conforme declara Carlos Leite sobre Joseph Brodsky, “para o poeta, escrever e viver são

uma e a mesma coisa” (in Brodsky, 2001: 12). Antes de mais, o *eu* é uma “representação retórica”, assegura Clara Rocha (1992: 47), podendo figurar de várias formas, ainda que “a primeira pessoa [seja] obviamente a mais usada” (*idem*: 50); e, com efeito, isso mesmo atestaremos no *Primeiro Plano de Pormenor – sobre Poesia Escolhida* –, em que o sujeito, além de ausente, se faz representar pela primeira pessoa do singular e pela primeira do plural, como uma espécie de multiplicação ou pluralidade do *eu*, representando a soma ou a síntese de um *eu* e de um *tu*, ou como um *eu* e um *tu* lado a lado, em uníssono. Acresce ainda o uso da terceira pessoa, apagando-se o sujeito como produtor do discurso e enunciando-se como se fosse outro. Este oscilar de pessoas na enunciação expressa o desdobramento do *eu* que se vê ao espelho da escrita, como grupo – *nós* – ou como outro, colocando-se numa outra voz para falar de si.

Ainda sobre o *eu* lírico e o seu estatuto, Käte Hamburger parte da constatação de que existem diversas formas individuais de o representar para atingir o problema que consiste em saber se “le Je lyrique est identique ou non à celui de l’auteur” (Hamburger, 1986: 239). Identificando as duas posições sobre o assunto – a que faz coincidir as instâncias e a que as dissocia –, conclui a autora que ambas dependem “du même biographisme illégitime” (*idem*: 240), porque “il n’y a pas de critère, ni logique ni esthétique, ni interne ni externe, qui nous autoriserait à dire si le sujet d’énonciation du poème peut être ou non identifié avec le poète” (*idem*). A autora frisa que “la forme du poème est celle de l’énonciation, ce qui signifie que nous le ressentons comme étant le champ d’expérience du sujet d’énonciation – c’est ce qui nous permet de percevoir le poème comme un énoncé de réalité” (*idem*), e, portanto, é preciso desconfiar da “notion de vécu” (*idem*: 242). Por seu lado, Jean-Claude Pinson afirma que “le sujet lyrique n’est donc qu’illusoirement *autocentré*” (Pinson, 1995: 225), cabendo ao leitor decidir sobre a ilusão criada pelo poeta. Outros críticos expressam a mesma cautela, como Peter Abbs e Camille Paglia, por exemplo. O primeiro declara que “many think of poetry as directly autobiographical. This readerly expectation is particularly true of lyrical poetry, which is so often in the first person and typically deals with subjective states and personal predicaments” (verbete “Autobiography and Poetry”, Abbs, in Jolly, 2001: 81), adiantando: “However, such an assumption is dangerous because poets, unless they spell out alternative intentions, have always worked to create a convincing artifact for the imagination” (*idem*). Paglia também se interroga sobre se “o poeta – ou poetisa – está a falar por si próprio, ou será a voz uma *persona*” (Paglia, 1997: 392) e se o poema não será “uma combinação improvisada de pormenores reais e inventados” (*idem*). Nesta atitude de prudência, não se pode

negligenciar que “há sempre alguma transformação fictícia da realidade para fins dramáticos ou psicológicos” (*idem*), o que se aplica sobremaneira aos autores *gay*, uma vez que as mensagens veiculadas pelo poema não podem nem “dever ser confundidas com a prática homossexual concreta” (*idem*: 392-393). Para concluir o problema, Käte Hamburger, atesta que

L'expérience peut être “fictive” au sens d'invention, mais le sujet de l'expérience, et, avec lui, le sujet d'énonciation, le Je lyrique, ne peut être que réel. Car il est l'élément structurel, constitutif de l'énonciation lyrique; à ce titre, son comportement n'est pas différent de celui de l'énonciation non lyrique; il structure de la même manière les énoncés qui disent “je” et ceux qui ne le disent pas. (Hamburger, 1986: 243)

Avançando para *Persona*, os contos acarretam um problema de base: a inscrição de “Ficções” sob o título torna impossível reconhecer o *pacto autobiográfico* proposto por Philippe Lejeune que estabelece a “identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur” (Lejeune, 1975: 14); mas as instâncias personagem, narrador e autor não coincidem, pois a informação paratextual parece contrariar que o autor falará de si; desde a inscrição de “Ficções”, passando pela nota prévia aos contos que nega a coincidência, até ao nome do protagonista que não coincide com o nome do autor (cf. *idem*: 15 e 30). A partir da identidade e não-identidade autor–personagem, a investigação de Lejeune leva-nos à hipótese do *pacto romanesco*, em que “le récit autodiégétique est alors attribué à un narrateur fictif” (*idem*: 29) e “la nature de «fiction» du livre est indiquée sur la page de couverture” (*idem*). Efectivamente, a ficção é declarada mas lamo-la como máscara, o que nos conduz à autoficção, que também combina as instâncias envolvidas no *pacto* mas com desenvolvimentos menos dogmáticos, como veremos no Segundo *Plano de Pormenor*.

Etimologicamente, o termo autoficção surgiu pela pena de Serge Doubrovsky, em 1977, classificando assim o seu romance *Fils*, cujo texto na edição que utilizamos (de 1994) vem impresso a vermelho na capa, por baixo de uma fotografia do autor, definindo o género a que a sua obra pertence:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir. (Doubrovsky, 1994: capa)

Neste metadiscorso, Serge Doubrovsky relativiza princípios estáveis e alia dois conceitos que na tradição aparecem como incompatíveis: os de verdade e de ficção. Como crítico, o próprio Doubrovsky reflectiu posteriormente sobre *Fils*, abordando questões particularmente importantes para o estudo de *Persona*. Em

Fils, autor, personagem e narrador partilham da mesma identidade, o que nos leva a pensar numa espécie de paródia do *pacto autobiográfico* proposto por Lejeune. Esclarece Doubrovsky, a partir de Lejeune (cf. 1975: 29): “Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/ vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide” (Doubrovsky, 1988: 70). Falamos de paródia porque *Fils* corresponde à lacuna detectada por Lejeune quando declara ser improvável que “le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur” (Lejeune, 1975: 31), acrescentando que “dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit” (*idem*).

Como dissemos, *Persona* apresenta sob o título a classificação genérica “Ficções”, à semelhança de *Fils*, todavia também é diferente de *Fils*, porque os nomes do autor e da personagem não são os mesmos e o narrador é heterodiegético, embora vejamos na obra de Pitta a condição assinalada por Doubrovsky: “Si la vérité d’un sujet est la fiction qui rigoureusement s’en construit, la vérité d’une fiction est fictive” (Doubrovsky, 1988: 78). A autoficção desestabiliza a ideia de autobiografia, num procedimento típico da pós-modernidade, enquanto “crise da verdade e da representação” e “das grandes narrativas” (Tucherman, 1999: 139) que põe lado a lado “factos e ficção, realidade e mito, verdade e mentira, original e imitação, como um meio para enfatizar a indecidibilidade; auto-referencialidade e «metaficção» como um meio para dramatizar inescapavelmente a circularidade” (Calinescu, 1999: 262). Além disso, a variedade de novas formas de *escrita do eu* prolifera e actualiza-se conforme os seus criadores, o que faz com que autoficção não seja somente a perspectivada por Doubrovsky, que, como sugerimos, corresponde às características da autobiografia, mas decretando ser romance e integrando factos reais combinados com elementos fictícios. A autoficção também pode ser a projecção do *eu* num plano ficcional que realmente não viveu, embora imbuído de verosimilhança.

Ao referirmos a instabilidade de uma memória fiel, aludimos a um dos pontos sobre os quais assentam algumas justificações da autoficção, visto que a memória falha, atraiçoa, cria uma imagem distorcida e lacunar do passado, valorizando alguns momentos em detrimento de outros²⁸. Desta forma, a autoficção nasce “at a time of severely diminished faith in the power of memory and language to access definitive truths about the past or the self” (verbete “Autofiction”, Johnnie Gratton, in Jolly, 2001: 86). No

²⁸ A questão da memória reconstrutiva será desenvolvida em 3.2., pp. 63 e ss.

extremo, em resultado do relativismo da verdade e da mentira, e tendo em conta que toda a confissão tem alguma parte ficcionada, toda a autobiografia é uma autoficção.

Verificamos ainda que o processo de encenação do *eu* não se encontra somente na literatura, pois também na arte existe a mesma estratégia, conforme comprovam os trabalhos de Cindy Sherman, Nan Goldin, Sophie Calle, John Coplans, Yasumasa Morimura, Gilbert & George e, no contexto nacional, Helena Almeida e Jorge Molder, entre muitos outros. Fala-se neste contexto de autobiografia visual mas também de autoficção, como sublinha Isabelle de Maison Rouge: “L’autofiction, à mi-chemin entre autobiographie et invention pure, est un des langages couramment utilisé dans l’art actuel. La forme en est simple, elle ressemble à une formule mathématique: auteur = narrateur = personnage principal. «Écriture du moi» où l’artiste se montre et se raconte” (Rouge, 2004: 21). Nestas representações, o sujeito aparece como *Narciso ferido*²⁹: “Le moi participe donc de la situation spéculaire, dans une tentative de réappropriation par le sujet de ses propres traits que l’image du double, habitée par l’autre, a originellement investis” (Ribettes, in Ribettes e Wajcman, 2000: 17). Continua Isabelle de Maison Rouge: “L’autofiction n’est pas se mettre en fiction”, mas “inventer des situations possibles: ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu dans la réalité”; “c’est le «moi» physique et psychologique de l’artiste qui se révèle, annonciateur d’une humanité à la poursuite de ce que l’on pourrait nommer un «moi durable»” (Rouge, 2004: 21); e, portanto, “la fiction ne s’oppose pas au réel, elle le complète au contraire très bien” (*idem*: 71).

No contexto paradoxal da *escrita do eu*, afirma Doubrovsky: “Le texte auto(bio)graphique (...) est régi par une loi suprême: dire (sur soi et, au passage, sur autrui) la *vérité*, qui a partie liée avec la *réalité*, par opposition, bien sûr, à la *fiction*” (Doubrovsky, 1988: 64). Arte e literatura levantam o problema da autenticidade da vivência, mas importará realmente ter a certeza se a *escrita do eu* é afinal uma ficção do *eu*? Serão de todo incompatíveis? Será possível aceder à verdade, quando “le monde est double” e “tout n’est qu’apparence, la vraie réalité est ailleurs; tout ce qui semble objectif est en fait subjectif, le monde n’est que le produit de l’esprit dialoguant avec lui-même” (verbete “Double”, Nicole Fernandez Bravo, in Brunel, 1994: 500)? Ou será possível delimitar indubitavelmente as fronteiras da ficção? Veremos no *Segundo Plano de Pormenor* que a antítese se torna estéril, até porque, como diz Wolfgang Iser, “os textos literários são de

²⁹ *Narcisse Blessé* surge a intitular a monografia da exposição homónima, cuja escolha Jean-Michel Ribettes justifica: “La formulation de son titre, *Narcisse blessé* (...) recèle une sorte d’excès, de redondance, qui est en accord avec la structure autoréférentielle de notre sujet. Il n’y a pas d’autre blessure que narcissique, en effet – car ce qui blesse, c’est que l’Autre vienne dégonfler les idéaux du moi” (in Ribettes e Wajcman, 2000: 26).

natureza ficcional” e “a oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso «saber tácito», interrogando-se também se “os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções” (Iser, 1983: 384). Estamos, logo, perante “o paradoxo de base da escrita intimista, o da distinção indecível entre ficção e documento, que deixa ver as armadilhas em que podem cair aqueles que, trabalhando os textos, são puxados para as suas margens” (Morão, 1994: 27). Com base na expressão de Iser, propomos que *Persona* corresponde a um acto de fingimento de que é simplesmente uma obra de ficção. E tomando as palavras de Wayne Booth, “objectividade, subjectividade, sinceridade, insinceridade, inspiração, imaginação – todos estes elementos podem ser procurados e serão alvo de louvores ou censura, seja o género do autor cómico, trágico, épico, satírico ou lírico” (Booth, 1980: 53); e os textos, de facto, interessam muito mais como documento literário, ainda que possam partilhar características do documento de vida³⁰.

Do outro lado da escrita e num momento ulterior, situam-se a leitura e a interpretação, competindo ao leitor resolver se lerá como verdade ou como inverosímil³¹. Na autoficção, o autor pode *modelar* a matéria da escrita, reduzindo-a ambigualmente à possibilidade e impossibilidade simultâneas, não sendo nem a pura criação ficcional nem a autêntica verdade dos factos. À parte deste relativismo e da relevância da leitura, a escrita é um trabalho narcísico, tal como a leitura também o pode ser, uma vez que se subentende a atitude de Narciso, mito sobejamente conhecido, a maior parte das vezes graças às paráfrases dos versos de Ovídio (cf. 1998, 131-136; Livro III, vv. 339-510). O acto de Narciso, como Jean-Pierre Vernant indica no texto que citámos na epígrafe, envolve vários factores, entre os quais: o olhar, o não se reconhecer – a estranheza perante a sua imagem –, a paixão pelo outro que é afinal o *eu*, o fascínio pelo belo e pela própria aparência, o desejo de apropriação e o erotismo. Tais factores encontram-se na fotografia de Anthony Gayton, intitulada *Narcissus* (reproduzida na capa deste trabalho)³² que mostra não só Narciso como também problematiza o acto narcísico. O Narciso fotografado situa-se numa posição que reproduz a do *Narciso* de Caravaggio (1598-99, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma); todavia trata-se de uma glosa paródica: o Narciso de Gayton apresenta-se inversamente como reflexo distorcido do quadro, jogando com a luz e a sombra e

³⁰ “The significance of autobiography should therefore be sought beyond truth and falsity, as those are conceived by simple common sense. It is unquestionably a document about a life, and the historian has a perfect right to check out its testimony and verify its accuracy. But it is also a work of art, and the literary devotee, for his part, will be aware of its stylistic harmony and the beauty of its images” (Gusdorf, in Olney, 1980: 43).

³¹ A questão da leitura será desenvolvida no *Grande Plano sobre Persona* (cf. pp. 112-115).

³² Cf. GAYTON, Anthony, *Sinners & Saints*, com textos de Peter Weiermair e Anthony Gayton. Düsseldorf: Te Neues Publishing Company, 2005; p. 51.

apresentando-se com o torso nu, investindo num homoerotismo menos evidente em Caravaggio. Tal como no quadro do pintor italiano, este Narciso também se encontra curvado sobre a sua imagem, como que perscrutando, mergulhando em si próprio como se fosse um *outro*.

Como se pode deduzir, o emblema de Narciso é o espelho que devolve a imagem em reflexo, permitindo a construção mítico-simbólica do sujeito, contudo é uma imagem invertida e plana que, por isso, mente e cria uma ficção. Trata-se, portanto, de um *narciso ferido*³³, visto que a imagem invertida opera uma cisão no sujeito, como afirma Clara Rocha: “Narciso que se contempla nas águas se e apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objecto do desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo reflectido” (Rocha, 1992: 50). Neste sentido, o espelho desempenha um papel formativo essencial para a constituição do *eu*, como nos ensinou Jacques Lacan, postulando que o “estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise dá a esse termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando este assume uma imagem” (Lacan, 1977: 22). Este *estádio* corresponde então à fase em que a criança apreende os contornos do mundo a partir do seu próprio corpo. Por outro lado, para explicar a homossexualidade, Freud elegeu o mito de Narciso, inscrevendo-o definitivamente no contexto da sexualidade, do homoerotismo e da problemática erótica do *eu*. Na psicanálise, o narcisismo pode referir-se ao distúrbio do amor patológico por si próprio (“el narcisismo constituye una perversión que ha acaparado toda la vida sexual del sujeto, cumpliéndose en ella todas las condiciones que nos ha revelado el estudio general de las perversiones”; Freud, 1972-74b: 2017), mas sobre o qual não nos deteremos. Nesta inflexão do narcisismo, como mito que esclarece a homossexualidade, estamos de acordo com Pierre Decourt:

Avec l'accolement de “homo”, naît l'idée de symétrie, d'un même, ou d'un double, conférant alors à l'érotisme une dimension spéculaire. Le plaisir est alors lié à la réalisation d'une satisfaction produite par l'investissement d'un autre soi-même. Le destin d'Éros dans la psyché est central puisqu'il se lie à la pulsion sexuelle. Dont la recherche de satisfaction la pousse à trouver dans l'autoérotisme, l'homoérotisme, les voies de réalisation de ses objectifs. (Pierre Decourt, in Bergeret, 1999: 232)

Uma vez que se presumia que a sexualidade envolvia dois seres de género diferente, achou-se necessário recorrer ao elemento grego *homo* para distinguir a relação estabelecida entre dois seres semelhantes (cf. Bergeret, in Bergeret, 1999: 9). Homoerotismo e narcisismo têm, então, que ver com identidade e alteridade

³³ O espelho opera uma cisão no sujeito, pois consiste numa imagem invertida: “Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objecto do desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo reflectido” (Rocha, 1992: 50).

conforme atesta Pierre Decourt³⁴; ora, o termo homoerotismo nasceu em 1911 pela mão de Sandor Ferenczi, “médecin hongrois et disciple de Freud” (verbete “Homoerotisme”, Jean-Paul Rocchi, in Eribon [ed.], 2003a: 252). As noções de homossexualidade e homoerotismo encontram-se interligadas, contudo, “l’homoérotisme rév[é]le la source narcissique de l’amour porté à l’objet du même sexe” (Diane L’Heureux-Le Beuf, in Bergeret, 1999: 307). De modo simplista, o homoerotismo designa, então, o desejo entre pessoas do mesmo sexo; todavia, para existir, há vários factores que intervêm: primeiro, o homoerotismo nem sempre parte de um propósito consciente do autor. Segundo, a homossexualidade não é condição *sine qua non* para a existência de homoerotismo, porque a obra de um autor não homossexual pode revelar características homoeróticas e, do mesmo modo, ser-se homossexual não obriga a uma correspondência directa na obra, seja através do homoerotismo ou explorando qualquer assunto relacionado com a orientação sexual, como Eduardo Pitta bem frisou no seu ensaio *Fractura* com os exemplos de Jorge de Sena e Eugénio de Andrade³⁵. Terceiro, a dimensão erótica da obra possui diferentes graus de explicitação, os quais podem, inclusive, variar tendo em conta as coordenadas tempo e lugar, a que acresce a óptica e o horizonte de expectativa do leitor/ observador. Quarto, o homoerotismo envolve sobretudo o imaginário e a componente psíquica, na medida em que, como “metonímia del deseo homosexual” – nas palavras de Alberto Mira –, “lo homoerótico sugiere homosexualidad, pero no la presenta. Lo homoerótico seduce a través de la ambigüedad, además de seducir por lo que representa” (verbete “homoerotismo”, Mira, 2002: 387). E, quinto, a ênfase no erotismo exige, finalmente, que sujeito e objecto pertençam ao mesmo sexo, criando um efeito de identidade sexual.

Ainda sobre o narcisismo, frisamos que, segundo André Green, este traduz três tipos de angústia: a do uno, a do casal e a do conjunto (cf. Green, 1983: 133), correspondendo a primeira a uma perturbação na identidade, a segunda na alteridade e a terceira na síntese³⁶. Concluindo, a atitude narcísica, a escrita e a leitura relacionam-se com a *auto-bio-grafia*, termo assim grafado por Gusdorf (cf. 1990b: 321), para pôr em

³⁴ “Prenant place entre narcissisme et objectalité, l’homoérotisme participe à la découverte de l’altérité. Le temps homoérotique renforce les assises narcissiques du sujet à la faveur de l’investissement érotique de l’autre, support réfléchissant d’une image d’abord indéfinie. Son caractère spéculaire sera reconnu et identifié d’abord comme ombre, reflet. Puis comme double, grâce à la mise en jeu d’un mouvement exploratoire du cadre sur lequel apparaît l’image du sujet. L’ensemble du système perceptif et sensoriel est assujéti à cette tâche exploratoire” (Pierre Decourt, in Bergeret, 1999: 248).

³⁵ Ser e mostrar, essência e aparência, são dicotomias que se aplicam aqui de modo consensual. A interrogação de José Augusto Mourão revela essa polaridade: “Em que momento um homossexual que escreve se torna um escritor homossexual? (...) Yves Navarre declarou num congresso: «Je suis homosexuel, je suis écrivain, je ne suis pas un écrivain homosexuel»” (Mourão, in Cascais, 2004: 285).

³⁶ Este assunto será desenvolvido em 3.3.

evidência a relação entre o representar da vida de alguém por si mesmo, a “grafia”, a escrita – e, portanto, a *composição* ficcional.

2.2. OS ESTUDOS GLQ

Uma das características que primeiro sobressai na literatura *gay* é a importância de assumir e revelar a sexualidade como forma distintiva da individualidade e da identidade do seu autor ou do conteúdo dos textos. Por oposição ao autor heterossexual que não sente essa necessidade, devido a razões históricas e culturais, o homossexual precisa de reivindicar um espaço que não lhe foi dado à partida. Historicamente, a situação não tem sido sempre a mesma: a própria designação *gay* é recente e, relativamente a este, o termo homossexual tem pouco mais de um século³⁷. Foi a partir do último terço do século XIX que o homossexual deixou de ser “apenas uma silhueta”, para passar a ter “uma morfologia, um temperamento”, com “uma história individual, uma maneira de ser e de sentir” (Corbin: 1990: 587). A questão coincide nesse século com o desenvolvimento e difusão de um sentimento crescente de identidade individual, a que se aliou a invenção da sexualidade, “quando o comportamento sexual «foi para detrás das cortinas». A partir daí, a sexualidade tornou-se numa propriedade do indivíduo, e mais especificamente do corpo, à medida que o erotismo, conjugado com a culpa, foi progressivamente substituído por uma associação da sexualidade com a auto-identidade e a propensão à vergonha” (Giddens, 2001a: 151). Todavia a repressão dos discursos policial e médico marcaria o comportamento homossexual (cf. Corbin: 1990: 588), com várias implicações nas décadas seguintes, até ao grito libertador de Stonewall Inn. Na literatura, como noutras áreas, as paixões homossexuais existem sob a pressão do proibido, como destacou Octavio Paz: “A nossa literatura geralmente evitou este tema: era demasiado perigoso. Ou disfarçou-o: todos sabemos, por exemplo, que Albertine, Gilberte e as outras «jeunes filles en fleur» de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, eram na realidade rapazes” (Paz, 1995: 88-89). Antes de se tornar uma questão de orgulho, ser-se identificado como homossexual não era um factor positivo, e surgiu então a necessidade da parte dos homossexuais de falarem do assunto claramente, no sentido de conquista de uma confiança, numa atitude

³⁷ “A Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) (Ulrichs, 1994) é geralmente atribuída a paternidade de uma teorização apologética daquilo que ele em 1864 chamou uranismo, antes que Karoly Maria Kertbeny (1824-1882) tivesse introduzido o termo homossexualidade no léxico científico alemão, em 1869. A psicanálise freudiana e o Código Penal alemão, no seu célebre parágrafo 175, haveriam de consagrar definitivamente o uso do termo e não será errar demasiado adiantar que é em torno dos efeitos pragmáticos da sua valência semântica, ou, talvez melhor, da gestão deles, que se haverá de mover a conseqüente construção das identidades gay, lésbica, bissexual e transgénero” (Cascais, 2004: 23).

que roça a reivindicação política. A crítica começa a preocupar-se com a homossexualidade e admitir-se-ão as perguntas de Colm Tóibín: “Por que se importar com isso? Por que importaria?” (Tóibín, 2004: 19). A resposta que Eve Kosofsky Sedgwick oferece ao mesmo tipo de questões é semelhante à deste autor e tem que ver com a consciência de grupo, só despertada depois do nascimento dos primeiros movimentos *gay*, e com a ideia de património comum: “Its importance for the practical politics of the gay movement as a minority rights movement is already obvious from the recent history of strategic and philosophical differences between lesbians and gay men” (Sedgwick, 1985: 5). Tornou-se necessário criar uma estratégia que visasse “a superação do recalque” ou a “rasura do excesso” (*Fractura*: 10). Tóibín revela, realmente, o desconforto perante uma crítica heterossexual que oblitera a sexualidade de um autor homossexual, ou que, pior, o lê como se fosse heterossexual (cf. Tóibín, 2004: 19).

Não sendo nosso propósito elaborar uma teoria da “superação”, julgamos, apesar de tudo, que acabaremos por tocar em algumas dessas questões (o facto de falar delas já constitui uma atitude afirmativa), nomeadamente, em alguns sentidos da proibição sobre a homossexualidade e a resistência dos estudos GLQ ao medo e ao estigma, embora o problema não se limita a isso, como veremos. Concentremo-nos, pois, em alguns raciocínios sobre sexo e sexualidade, procedendo a um *tour d’horizon* a propósito das perspectivas teóricas acerca destes dois elementos que chamam a si múltiplos assuntos laterais, porém importantes para a sua compreensão. Assim sendo, destaca-se, antes de mais, que sexo e sexualidade não são sinónimos no raciocínio foucaultiano, nem nos estudos que nele se baseiam, na medida em que o primeiro corresponde à distinção com base nas características biológicas dos indivíduos, enquanto a sexualidade resulta da construção científica e cultural do Ocidente, ou seja, de uma “prática discursiva lentamente desenvolvida que é a *scientia sexualis*”, nas palavras de Michel Foucault (1977: 73). O autor de *História da Sexualidade* enfatiza a importância dos “mecanismos de poder” (*idem*: 104) que, embora não isoladamente, influenciam a vivência da sexualidade: “É efectivamente no discurso que poder e saber se vêm articular. E, por essa mesma razão, deve conceber-se o discurso como uma série de segmentos descontínuos, cuja função táctica não é uniforme nem estável” (*idem*). Este raciocínio permite a David Halperin afirmar que o sexo não possui uma história, ao contrário da sexualidade, porque é uma construção: “Sexuality, by contrast, does not properly refer to some aspect or attribute of bodies. Unlike sex, sexuality is a cultural production: It represents the *appropriation* of the human body and of its physiological capacities by an

ideological discourse” (Halperin, in Ablove, Barale e Halperin, 1993: 416). Desta forma, envolve a biologia, a medicina, a política, a evolução técnica, demográfica e económica, dependendo ainda das coordenadas tempo e espaço. Quando surgiu o vocábulo homossexualidade, como afirma Fernando Cascais, ele não possuía o sentido da “nosologia patológica” da “ciência *mainstream*”, respondia pelo contrário a “uma ciência emancipatória” (Cascais, 2004: 23) e à *Vontade de Saber* (Foucault, 1977), volume em que Foucault afirma que “pelo menos até Freud, o discurso sobre o sexo – o discurso dos sábios e dos teóricos – teria ocultado constantemente aquilo de que falava” (Foucault, 1977: 57). A Freud devem-se os ensaios matriciais do discurso em torno da sexualidade humana, visto que o coloca no âmago da experiência, tendo-lhe dedicado boa parte do seu trabalho. Para ele, a homossexualidade encontra-se intimamente relacionada com o narcisismo, como já vimos, mas não só; ela pode resultar também de uma ligação exagerada à figura materna ou de perturbações psico-sexuais. Recorrendo a uma carta dirigida a uma mãe americana de um homossexual, Henry Ablove (1993: 382) e Elisabeth Badinter (: 206) tentaram demonstrar que Freud possuía uma perspectiva bastante controversa para a época, e entre os seus pares, pois defende que “l’homosexualité n’est évidemment pas un avantage, mais il n’y a là rien dont on doive avoir honte, ce n’est ni un vice, ni un avilissement et on ne saurait la qualifier de maladie (...). C’est une grande injustice de persécuter l’homosexualité comme un crime – et c’est aussi une cruauté” (Freud, 1966: 461).

Com efeito, o discurso despreconceituoso de Freud sobre a sexualidade humana e a perspectiva da construção social da sexualidade de Foucault tiveram grande impacto no pensamento posterior dos estudos GLQ, sendo sobretudo Foucault relevante nos estudos de cariz construcionista. Esta perspectiva veio opor-se à que os construcionistas chamaram essencialista:

The former (...) believe that the lesbian and gay sense of “self” is natural, fundamental, and historically constant. Often arguing from a biological, psychological, or other scientific basis, the essentialists emphasize the transhistorical similarities in the experiences of men and women attracted to members of the same sex. Constructionists, on the other hand, often utilizing methodologies of critical theory, philosophy, economics, and historicism, argue that constructions of identity, whether heterosexual or homosexual, are historically contingent, that homosexuality as it is understood today came into being only in the late nineteenth century, and that prior manifestations of same-sex desire were vastly different from what we today call the gay and lesbian experience of self-hood. (Verbete “Identity”, Donald E. Hall, in Summers, 1997: 381)

Ou seja, por um lado, as teorias essencialistas fundamentam-se na “continuidade trans-histórica de formas da experiência, de práticas e de (auto e hetero) representações” (Cascais, 2004: 17), lançando mão, por vezes, de estudos biológicos, mas, sem provas conclusivas, têm sido sucessivamente abandonados. No pólo

oposto, as teorias construcionistas baseiam-se na “descontinuidade, heterogeneidade e construção histórica” (*idem*), nos factores sociais que permitem o desenvolvimento e a aquisição de determinadas características. O ponto de partida foi, justamente, *A História da Homossexualidade* de Foucault (1976) e as teorias feministas que se opuseram às “representações dominantes de género, denunciando a influência da representação hegemónica de um modelo de masculinidade, detentora de poder, na formação de comportamentos racistas, sexistas e homofóbicos” (Ferreira, 2002: 8). Na psicologia, a par do paradigma científico, estas teorias de base social são designadas “modelo afirmativo *gay*” e “construcionismo social”, segundo a síntese de Maria Gabriela Moita:

Se o modelo afirmativo *gay* se situa numa perspectiva essencialista de cariz humanista liberal, assumindo a existência de pessoas com distintas orientações sexuais, e relevando o estigma e o preconceito, apostando numa igual valoração das sexualidades, o construcionismo social considera as orientações sexuais resultado de construções sociais, recusando a posição essencialista, e centrando-se na análise das condições contextuais de produção das orientações. (Moita, 2001: 354)

Carecendo de provas científicas, nenhuma das posições se tem conseguido impor, embora no estado actual dos estudos GLQ continue a dominar o paradigma construcionista: “le mouvement gay et lesbien fait surgir en faisant apparaître le statut de «gay» ou de «lesbienne» comme une construction sociale, une fiction collective de l’ordre «hétéronormatif», et en détruisant par là-même toute espèce de fétichisme essentialiste et de naturalisation d’identité commune” (Pierre Bourdieu, in Eribon, 1998: 47).

A estes dois pólos tem de se adicionar ainda uma perspectiva mais recente, emergente, oriunda dos construcionistas – a teoria *queer*, a qual, “opondo-se também por completo a uma explicação etiológica para a homossexualidade, irá defender, na rejeição da assimilação das diferenças e da dicotomização sexual, a instabilidade das identidades sexuais e a fluidez de orientações e de papéis sexuais” (Moita, 2001: 354). Este domínio interdisciplinar e polémico do saber tomou este vocábulo pejorativo³⁸ para se auto-nomear, atribuindo-lhe um novo significado e testemunhando a ruptura e o não conformismo destes estudos, visando combater o heterossexismo – ou a “premissa heterossexual”, segundo Castells (2003: 245) –, e “desconstruir noções, categorias e papéis estereotipados dos géneros, propondo em alternativa uma reconceptualização transgressora da feminilidade e da diferença sexual” (verbete “Identidade”, in Macedo e Amaral, 2005: 102). Um dos seus objectivos era tornar-se o campo de teorização mais abrangente, inclusiva

³⁸ “Once the term «queer» was, at best, slang for homosexual, at worst, a term of homophobic abuse. In recent years «queer» has come to be used differently, sometimes as an umbrella term for a coalition of culturally sexual self-identifications and at other times to describe a nascent theoretical model which has developed out of more traditional lesbian and gay studies” (Jagose, 2003: 1).

e representativa de todos os indivíduos marginalizados ou segregados pela sociedade; outro objectivo consistia em dismantelar noções como as de género, sexualidade ou norma, através de “uma crítica corrosiva sobre o que é considerado sexualmente normal e sobre a família patriarcal” (Castells, 2003: 266). Mesmo dentro deste novo significado, *queer* assume duas acepções diferentes, como é destacado no verbete “*Queer*” do *Dicionário de Crítica Feminista*:

Assim, no seu novo sentido mais restrito, *queer* pouco mais parece fazer que rever os sentidos de *gay* e lésbica; mas, num sentido mais amplo (...), *queer* permite um potencial conceptual único para definir um lugar, necessariamente instável, de contestação de identidades fixas. Mais que trazer para o centro o marginal, como propõe grande parte da crítica feminista, *queer* propõe a desestabilização dos centros e também do que lhe são desvios – as margens. (in Macedo e Amaral, 2005: 161)

Deparamos, assim, com três modelos distintos no seio dos estudos GLQ, cada uma digladiando argumentos e críticas aos restantes, comprovando que os pensadores nem se revêem nem concordam com estas concepções divergentes. Não obstante designarem indivíduos atraídos por pessoas do mesmo sexo, homossexual e *gay* não convergem em todos os pontos e em todas as perspectivas, obrigando “ao *bricolage* conceptual e estratégico”, nas palavras de Miguel Vale de Almeida (in Cascais, 2004: 97); por outro lado, nota-se muitas vezes que um e outro são usados indiscriminadamente. Afora essa ausência de precisão, verificamos também a existência de pelo menos três atitudes perante o uso da taxinomia.

A primeira, ligada ao essencialismo, elege mais facilmente o termo homossexual, motivo pelo qual é criticado pelos estudos GLQ que associam o termo a um período anterior a Stonewall, portanto, segregador e repressivo. Este conceito, segundo Gabriela Moita, une-se “a uma visão discriminante da sexualidade – dos comportamentos sociais de género, das práticas sexuais, do sexo do objecto de desejo –, que estabelece, por um lado, uma norma social e, por outro, os comportamentos não conformes com ela” (verbetes “Homossexualidade”, Gabriela Moita, in Macedo e Amaral, 2005: 97-98). A associação ao estigma tem produzido reacções que negam o seu uso, com destaque para “les théoriciens actuels qui ont fait des *Gay and Lesbian Studies* l’un des domaines de recherche les plus féconds aux Etats-Unis. L’«identité homosexuelle» n’apparaît plus désormais, aux yeux de ces intellectuels radicaux, que comme l’héritage à déconstruire des normes imposées par la psychiatrie et destinées à favoriser le contrôle social des sexualités” (Eribon, 2000: 130).

A segunda posição consiste numa das duas atitudes seguintes: o uso de *gay* isoladamente para nomear homens e mulheres homossexuais, ou o par *gay* e lésbica para distinguir e instaurar o princípio da

diferença na descrição das mulheres homossexuais. De pendor construcionista, esta preferência é particularmente criticada pelos defensores da coexistência social, que associam a ênfase na diferença à segregação e a um radicalismo com resultados contraproducentes, como defende Camille Paglia: “O problema na posição dos activistas *gays* é que, em nome da consistência filosófica, deveriam ter argumentado em favor da integração de homens e mulheres nos quartéis militares, tal como nas residências universitárias. A persistência da segregação por género não faz sentido, se a coabitação de *gays* e heteros for realmente tão benigna” (Paglia, 1997: 139). De entre estes críticos, destacamos ainda Gore Vidal por o seu discurso destoar profundamente da opinião dominante, já que critica o termo *gay* e aquilo que representa, devido à conotação política que ganhou e ao separatismo a que conduz. Tal crítica está patente na entrevista que concedeu em 1974 a John Mitzel e Steven Abbott, onde afirma: “I prefer the word faggot which I tend to use myself. I have never allowed actively in my life the word «gay» to pass my lips. I don’t know why I hate that word” (Vidal, 1999: 196); e, mais à frente, acrescenta:

I’m a generalist, and I’m interested in a great many other things. Knowing the mania of the media, they want everybody to be in a pigeonhole. Oh, yes. He’s The Official Fag. Oh, yes. He’s The Official Marxist. And I have never allowed myself to be pigeonholed like that. Also I don’t regard myself as one thing over another. The point is, why not discard all the words? Say that all sexual acts have parity. Which is my line. (Vidal, 1999: 196)

O discurso de Gore Vidal surge contra a categorização³⁹ e no sentido da paridade, como refere, exigindo discursos e atitudes enérgicas de conquista de direitos mas afastando-se da *guetização*. Também Camille Paglia considera que “the word *gay* is becoming oppressive” (Paglia, 1992: 276), criticando, por isso, ferozmente as teorias *queer* e feministas radicais e o activismo *gay* que designa como estalinistas (Paglia, 1997), bem como os seus defensores⁴⁰, por, entre outras divergências, sobrepolitizarem a homossexualidade (Paglia, 1997: 121 e 143) e por se basearem e dependerem dos pensadores franceses, sobretudo Lacan, Derrida e Foucault: “The French theorists are eros-killers. The smouldering eroticism of great European actresses like Jeanne Moreau demonstrated to my generation woman’s archetypal mystery and glamour, completely missing from the totalitarian world-view of the misogynist Foucault. For me, the big French D is not Derrida but Deneuve” (Paglia, 1992: 218). Considera o construcionismo social como uma “rude deformação” que foi apreçoada pela “nova casta de feministas estalinistas dos anos 70”, pelos “académicos de literatura

³⁹ “The American passion for categorizing has now managed to create two nonexistent categories – gay and straight. Either you are one or you are the other. But since everyone is a mixture of inclinations, the categories keep breaking down; and when they break down, the irrational takes over. You *have* to be one or the other” (Vidal, 1999: 116).

⁴⁰ Leia-se, por exemplo, “Junk Bonds and Corporate Raiders: Academe in The Hour of the Wolf” contra David Halperin e outros académicos norte-americanos (Paglia, 1992: 170-248).

ambiciosos, ignorantes da ciência, [que] empregaram a teoria social construcionista francesa” e pelos ativistas *gay* que “empregaram táticas fascistas para impedir a todo o custo a discussão pública da questão em termos políticos – como se a doença [a sida] resultasse do preconceito das pessoas e não dos corpos contaminados” (Paglia, 1997: 56). Polémicas à parte, Paglia afasta-se portanto do pensamento pós-estruturalista francês e, revelando sentido autocrítico e auto-ironia, afirma preferir Freud, Frazer, Nietzsche e Sade, a quem chama “thinkers of distinction” (*idem*: 218).

Noutro sentido, e tomando o discurso histórico de base foucaultiana, Andrew Sullivan reprova o sentido que o construcionismo social lhe dá, buscando a permanência trans-histórica: “Unfortunately for Foucault, however, history itself, the very discourse of the past, concurs with science and psychology to suggest the presence of what we would understand as the homosexual, in all times and all places” (Sullivan, 1996: 69); e Rictor Norton ataca o mito do homossexual como construção dos tempos modernos: “The history of ideas (and ideologies) can be interesting and valuable, but it is tragic that homosexuals have been subsumed *totally* within the idea of the «homosexual construct». The result is little better than intellectual ethnic cleansing” (Norton, 2002: <http://www.infopt.demon.co.uk/social03.htm>; última consulta em 02-06-2006).

A terceira atitude, relacionada com a utilização de *queer*, foi impulsionada pelos trabalhos de Judith Butler (1999) e Eve Kosofsky Sedgwick (2003), entre outros. Em geral, as críticas à atitude anterior ajustam-se aqui (o separatismo, por exemplo), embora incidindo veementemente na indeterminação e na porosidade das fronteiras do campo de estudos, além das divergências na definição dos conceitos, como apontou Annamarie Jagose na sua introdução à teoria *queer*⁴¹. A respeito do uso de *queer*, Eve Kosofsky Sedgwick advoga uma identidade sexual minoritária, onde este termo designa

une politique qui serait à la fois non séparatiste et non assimilationniste. C’est ce à quoi pourrait se référer le mot américain *queer*: la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu’un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l’être) à des significations monolithiques. Ce sont les aventures et les expériences politiques, linguistiques, épistémologiques, figuratives que vivent ceux d’entre nous qui aiment à se définir (parmi tant d’autres possibilités) comme lesbiennes féminines et

⁴¹ “While there is no critical consensus on the definitional limits of queer – indeterminacy being one of its widely promoted charms – its general outlines are frequently sketched and debated. Broadly speaking, queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability – which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect – queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. Institutionally, queer has been associated most prominently with lesbian and gay subjects, but its analytic framework also includes such topics as cross-dressing, hermaphroditism, gender ambiguity and gender-corrective surgery. Whether as transvestite performance or academic deconstruction, queer locates and exploits the incoherencies in those three terms which stabilize heterosexuality” (Jagose, 2003: 3).

agressives, tapettes mystiques, fantasmeurs, drag queens et drag kings, clones, cuirs, femmes en smoking, femmes féministes ou hommes féministes, masturbateurs, folles, divas, *snap!*, virils soumis, mythomanes, transsexuels, *wannabe*, tantes, camionneuses, hommes qui se définissent comme lesbiens, lesbiennes qui couchent avec des hommes... et aussi tous ceux qui sont capables de les aimer, d'apprendre d'eux et de s'identifier à eux. (Sedgwick, in Eribon, 1998: 115)

Posições como as de Eve Sedgwick não são unânimes, pese embora o propósito “non séparatiste et non assimilationniste” (*idem*), como se vê pela opção de Sullivan, que pelo contrário continua a preferir usar o termo homossexual, admitindo-o como a mais neutra das hipóteses disponíveis para designar os indivíduos “constitutively, emotionally and sexually, attracted to the same sex. Although it’s somewhat clinical, it’s the most neutral term available. I’ve used the word «gay» to mean someone who self-identifies as homosexual. Both terms are meant to apply to women as well as men” (Sullivan, 1996: ix). Andrew Sullivan pode ser considerado outro exemplo da ausência de homogeneidade na taxinomia dos estudos GLQ, na medida em que parte essencialmente de uma base empírica: “When people ask me whether homosexuality is a choice or not, I can only refer them to these experiences. They’re the only thing I know for sure” (*idem*: 7). Esta formulação conceptual exemplifica o binarismo que põe a tónica ou na opção (construcionista) ou na orientação (essencialista), enviesando um entendimento ponderado do que é a homossexualidade:

I was once asked at a conservative think tank what evidence I had that homosexuality was far more of an orientation than a choice, and I was forced to reply quite simply: my life. It’s true that I have met a handful of lesbians and gay men over the years who have honestly told me that they genuinely had a choice in the matter (and a few heterosexuals who claim they too chose their orientation). I believe them; but they are the exception and not the rule. (Sullivan, 1996: 15-16)

Não rejeitando à partida a construção social, o seu raciocínio sobre a homossexualidade segue um percurso que muitos teóricos dos estudos *gay* e lésbicos se recusam a palmilhar, justamente por o encararem como pensamento conservador e historicamente situado, elegendo os termos *gay* ou *queer*.

Apesar do ecletismo dos três tipos de discursos expostos, seja qual for a opção, haverá sempre teóricos e escritores que não se identificam com ela. Por exemplo, Eduardo Pitta frisa em *Fractura* que há muitos escritores homossexuais que não se reconhecem nas definições de *gay* (“A recusa do rótulo *gay* é frequente por parte de escritores homossexuais”; *Fractura*: 29) e de literatura *gay*, na medida em que “tem sido apanágio de círculos militantes, com influência real (e aceso radicalismo desde que o pesadelo da SIDA *metaforizou* as relações homossexuais junto dos sectores ultra-conservadores) no quadro das sociedades democráticas em que estão inseridos” (*idem*).

Depois desta brevíssima panorâmica e perante este quadro conceptual cheio de caminhos paralelos e pontos de vista muito particulares, afigura-se-nos necessário estabelecer algumas opções, tendo em conta a especificidade da análise literária e a sua aplicação ao *corpus* seleccionado. Afora as polémicas e *nuances* teóricas, consideramos que estes estudos colaboram com muitos aspectos positivos para uma problematização e debate em torno da identidade e sexualidade humana. Sullivan sustenta, por exemplo, que, enquanto não houver entendimento na definição destes conceitos, será impossível reivindicar, numa outra fase, um lugar pleno na sociedade, porque a homossexualidade permanece numa “nebulous no-man’s land of legal definition” (Sullivan, 1996: 153). A nossa opção não pretende descredibilizar tais discursos, mas preferimos abandonar algumas noções como as de identidade (sexual e homossexual) com um cunho político, isto é, distanciando-nos de algumas perspectivas dos estudos GLQ, porque a análise, a interpretação e a teoria nos interessam mais que a militância. Para evitar o maniqueísmo, a proposta deste trabalho parte de uma tentativa de conciliação de alguns aspectos essencialistas e construcionistas, seguindo, mormente, a proposta de Andrew Sullivan que, ao considerar quatro posições políticas acerca da homossexualidade (a saber: proibicionistas, liberacionistas, conservadores e liberais), conjuga opção e orientação, política liberal e política conservadora:

It is a mixture of identity and behavior, as heterosexuality is. Gender and race, while not separable from behavior, are nevertheless more clearly identifiable as identities. There will almost certainly never be a “gene” for homosexuality that short-circuits the argument, since something as complex as homosexuality is almost certainly multi-determined. (Sullivan, 1996: 152-153)

Mais à frente, acrescenta: “It is a function of both nature and nurture, but the forces of nurture are formed so early and are so complex that they amount to an involuntary condition” (Sullivan, 1996: 170).

Acreditamos, portanto, continuar a ser profícuo utilizar *homossexualidade* e *homoerotismo* e abandonamos a classificação *queer*, pois não pretendemos abordar a obra de Pitta segundo essa perspectiva – além de que não encontramos os plenos atributos com que já caracterizámos o termo. No que se refere à escolha entre homossexual e *gay*, tem de se precisar o contexto do seu uso, se aplicado à literatura, se ao campo da identidade sexual do autor ou da sua obra. Quanto à possibilidade de descrever o autor, já realçámos a separação entre sujeito empírico e poético-ficcional, pelo que não nos parece proveitoso atardarmo-nos em mais considerações (por muito que os estudos GLQ esbatam a fronteira entre autor e obra). Ou seja, há que distinguir com toda a clareza entre a identidade sexual do autor e a sua obra.

Recorrendo à proposta híbrida de Andrew Sullivan, pensamos que a fronteira entre estes dois termos (e respectivas teorias correlatas) está presente no auto-reconhecimento operado no sujeito que, primeiro, se reconhece como homossexual (recordamos Sullivan: “I’ve used the word «gay» to mean someone who self-identifies as homosexual”; Sullivan, 1996: ix), e, num segundo estágio, efectua o *coming out*⁴², o que acontece com o nosso autor. Para arrumar, portanto, a questão da identidade sexual de Eduardo Pitta, exterior à própria obra porém com impactos nela, não se vê dificuldade em qualificá-lo como autor *gay*⁴³.

Reflectirá a sua obra essa auto-identificação? Não achamos relevante o pendor político do tipo *gay* ou *queer* na poesia de Pitta, visto que o tom de denúncia pontualmente presente não é, julgamos nós, bastante para o encarmos como a afirmação de uma política sexual militante (trata-se de uma denúncia diferente, tal como referiremos em 3.1., mais concretamente a denúncia da questão colonial); quanto a *Persona*, veremos, por seu lado, que expõe desinibidamente um homoerotismo que ganha uma dimensão mais premente. Poesia e narrativa manifestam, outrossim, momentos de grande homoerotismo e desenvolvem uma gramática, simultaneamente particular e comum ao universo *gay*, numa espécie de *sociolecto*, como afirma José Augusto Mourão: “São obras que tratam o mundo «gay» como um universo autónomo com os seus usos e as suas linguagens – sociolecto – reflectindo um espaço delimitado, um *ghetto*” (Mourão, in Cascais, 2004: 292). Este autor já antes referira que “a literatura «gay» é já uma literatura afirmativa no seu militantismo, positiva, mesmo estratégica” (*idem*: 291), ou seja, ao afirmar já reivindica, embora não corresponda exactamente a uma militância, e sim a uma fractura identitária no *status quo*. Compreendem-se, assim, as reservas a atitudes como as de Gore Vidal, que justifica a sua aversão à identidade homossexual com o facto de ninguém pensar a literatura em termos de identidade heterossexual⁴⁴, em cujas ideias Mourão se inspira para contra-argumentar:

⁴² “The American language is usually more than ready for a new word, but the verb «to out» is having some difficulty gaining acceptance. To be «out» is to be an admitted homosexual, and to «come out» is to declare the fact. To be «outed» however, is to be exposed as a homosexual against one’s will” (Hitchens, in Higgins, 1993: 213). A expressão *coming out of the closet* é normalmente abreviada para *coming out*, isto é, a assunção voluntária e pública da orientação sexual que exige um esforço pessoal e com consequências várias: “Quer isto dizer que o *coming out* é o desembocar de uma caminhada que pode ter durado anos. Chega então o momento de conciliar a sociabilização anterior (nomeadamente pelo casamento) e o *habitus homossexual*” (Vincent, 1991: 372). Ao *coming out* opõe-se o *outing* ou a revelação forçada feita por outros.

⁴³ O autor fala abertamente do assunto (vejam-se as entrevistas dadas por Eduardo Pitta) e a crítica reconhece essa abertura, nomeadamente na recepção a *Persona* e *Fractura*.

⁴⁴ Afirma Gore Vidal: “True, I have demonstrated that sex is politics and I have noted that the dumb neologisms, homo-sexual and hetero-sexual, are adjectives that describe acts but never people. Even so, I haven’t spelled the whole thing out. So now, before reading skills further atrophy, let me set the record straight, as it were” (Vidal, 1999: 180). E numa entrevista de 1992 a Larry Kramar, duvida dos graus de certeza absoluta: “We all know about *heterosexual* acts. Is

Para quê uma nova ortodoxia literária, um novo *canon*? Quem, ao ler um romance em que um casal homem-mulher tem relações sexuais pensa que está a ler um romance heterossexual? A conclusão poderia ser esta: em tempos de guerra contra a repressão justifica-se que a escrita seja cruz ou espada. Virá um tempo em que tudo desaguará na praia sem fragor, sem publicidade, sem agrura. (Mourão, in Cascais, 2004: 292)

Trata-se, finalmente, da questão do orgulho, um dos fomentadores desta “guerra” (o chamado *gay pride* com a formulação “gay is good” posterior aos acontecimentos de Stonewall), e capital para o desenvolvimento do *eu* em oposição ao medo e à vergonha, tal como definida por Anthony Giddens: “A vergonha é um lado negativo do sistema de motivações do agente. O outro lado da vergonha é o *orgulho* ou auto-estima: a confiança na integridade e valor da narrativa de auto-identidade” (Giddens, 2001a: 62). O orgulho conduz à unidade do *eu* e encerra quer a construção de uma imagem coerente de si quer a relação com os outros.

Classificando a poesia (e a obra) de Pitta como *gay*, não quer dizer que inscrevamos a nossa análise na perspectiva construcionista, porque, como já dissemos, pretendemos conjugar em vez de recusar as duas teorias no que têm de positivo (acrescentando, se necessário, a teoria *queer*). Poderá não ser uma classificação pacífica em parte devido à dificuldade em encontrar no contexto nacional um *corpus* literário e, sobretudo, teórico significativo que a valide⁴⁵. Atentando novamente a *Fractura*, percebemos como continua a ser problemático falar de literatura *gay* no contexto nacional: “Em Portugal, como na generalidade dos países de cultura latina, *gay* é pouco mais que um eufemismo, um vocábulo estrangeiro para dizer o indizível” (*Fractura*: 30); e o autor acrescenta: “Não vale a pena dourar a pílula; a cultura *gay* está associada a um estatuto económico *well-off* que deixa de fora parte não negligenciável da comunidade homossexual. Nada disso é perceptível na obra de autores portugueses homossexuais, ficcionistas ou poetas” (*idem*). Pitta parte justamente da óptica de Gore Vidal para distinguir o que a recepção crítica a *Fractura* nem sempre percebeu⁴⁶: a existência de vários discursos divergentes dentro dos estudos GLQ, que impelem, portanto, a opções teóricas e à definição de conceitos.

anybody 100 percent one thing or the other? I rather doubt it. Is anybody fifty-fifty? I rather doubt that too. I haven't seen many examples” (*idem*: 254).

⁴⁵ Exceptuando o ensaio de Eduardo Pitta, *Fractura*, não existe no campo português outra análise de fundo no domínio literário. Entre alguns outros, artigos como os de Ana Luísa Amaral (2001 e 2003) e José Augusto Mourão (in Cascais, 2004) contribuem para o debate. Tal como Eduardo Pitta, Mourão interroga-se sobre as classificações “literatura *gay*” e “literatura homossexual”, mas aplica-as ao contexto francês, nomeadamente ao escritor Renaud Camus.

⁴⁶ Na nota 15, p. 17, referimos essas divergências na recepção do ensaio.

II

PRIMEIRO PLANO DE PORMENOR

Poesia Escolhida: “do insubordinado pulsar” de um sujeito emergente

*Temos que baste: a pátria à janela
e a vontade na cama.*

Eduardo Pitta, *Poesia Escolhida*; p. 128

O passado continua a ser um país diferente.

Eric J. Hobsbawm, 2005, *Tempos Interessantes: Uma Vida no Século XX*, tradução de Miguel Serras Pereira. Porto: Campo das Letras; p. 536

3.1. A CONDIÇÃO DE ESTRANGEIRO: O EU QUE DENUNCIA E O EU EXILADO

A anatomia do sujeito de carne e osso, emergente em *Sílaba a Sílabas* (1974), acompanhará o decurso do tempo perecível, na medida em que não detém um corpo estático. No sentido de compreendermos esta evolução, verificamos que um dos traços que seguirá o crescimento do poeta nasce com “Ocupamos a paisagem” (*PE*: 15): trata-se do olhar sobre o contexto envolvente, do posicionamento do sujeito no mundo, ou seja, da relação que se estabelece entre este e o espaço. Com efeito, o sujeito, praticando e vivendo, vai atribuindo sentido à sua existência; e progride porque é um “ser-no-mundo” (*In-der-Welt-sein*), conceito heideggeriano que evidencia a unidade ontológica entre *ser* e *mundo*: “A expressão composta «ser-no-mundo», já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenómeno de unidade. Deve-se considerar este primeiro achado em seu todo” (Heidegger, 2005: 90; § 12). Poderá chamar-se-lhe um olhar sobre o real, não no sentido de “*mimesis* da realidade” (Amaral, 1998: 136) com que foi utilizado pelo neo-realismo, mas enquanto testemunho dos “acontecimentos que estão na memória de todos, e [que], antes de mais, fazem parte da experiência dos próprios autores” (Rocha, 1988a: 2). Sobre este regresso ao real na poesia contemporânea, Jean-Claude Pinson explicita que “la notion de réel est pour le moins très élastique et qu’il y a loin, par exemple, du «réel» du réalisme à celui qui étonne le philosophe ou le poète frappés par l’énigme du «il y a»” e que o poeta compreende a realidade conduzindo “sous l’angle de la catégorie de contingence comprise dans son sens à la fois éthique et esthétique”, conduzindo às noções “de *banal*, d’*insignifiant*, de *quotidien*, de *trivial*, ou encore de *grotesque*” (Pinson, 1995: 99).

Sobre o contexto português, distinguem-se as reflexões de Joaquim Manuel Magalhães, que, em variados momentos, teoriza sobre o “*novo-realismo*” (expressão de Fernando Guimarães, 2002: 166). Analisando a capacidade de a linguagem representar o real, aquele crítico considera concomitantemente que “em arte todo o realismo é suposto” (Magalhães, 1997: 110) e que a representação (*mimesis*) é sempre parcial porque, “mesmo por via do figurativo, é sempre uma falha” (*idem*: 112). Pode, então, concluir-se que se trata de uma *falha* ontológica que faz parte da própria representação do devaneio⁴⁷, isto é, a fidelidade a um processo subjectivo e inevitável, em que qualquer tipo de engajamento se afasta para dar lugar à imaginação: “O realismo da poesia pode não ter, a maioria das vezes não tem relação directa com a história

⁴⁷ Tomamos o conceito de devaneio tal como se encontra formulado na obra de Gaston Bachelard, sobretudo em *La Poétique de la Rêverie*: “Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (Bachelard, 2001c: 13).

ou a circunstância pessoal. Os relatos e os actos poéticos servem-se da imaginação criadora para fazer funcionar um princípio de realidade nos versos” (*idem*: 106). Num ensaio sobre António Osório, bastante anterior ao que estávamos a citar, Magalhães aponta o interesse pelas “coisas comuns” que “a nossa recente poesia parecia ter esquecido” (Magalhães, 1981: 169), e, noutro texto do mesmo volume, postula o aparecimento da nova geração que propôs a

ultrapassagem do medo sintáctico do discursivo, do medo lírico do confessionalismo (...). [S]urge na poesia mais recente um ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional. Assim, irrompe uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar, ligados a um discurso mais empenhado em declarar do que em sintetizar ou em visualizar. (Magalhães, 1981: 258)

Este crítico demonstra, assim, que a nova sensibilidade poética ou “as vozes / que suspenderam a ligação ao que vinha / atrás de si” (Magalhães, 1989: 209) romperam com a década anterior, nomeadamente e sobretudo, com a *Poesia 61* e com a *Poesia Experimental*, propondo, portanto, a repetição inventiva em vez da repetição mecânica. A ideia de originalidade, enquanto mito da Modernidade, é posta em causa e considerada impossível depois do Modernismo: tudo estava dito, nada mais havia a inventar. A Modernidade tinha-se “caracterizado pela substituição do que era mito (por ela considerado) pela razão e que, nesse processo, elaborou a sua posição condicionada por pressupostos acerca da história, única e linear” (Tucherman, 1999: 139). O Modernismo literário, por seu lado, inicia um conflito com a Modernidade. Na opinião de Matei Calinescu, aquele era “tanto moderno como antimoderno: moderno no seu empenhamento na inovação, na sua rejeição da autoridade da tradição, no seu experimentalismo; antimoderno na sua rejeição do dogma do progresso, na sua crítica à racionalidade” (Calinescu, 1999: 233). À pós-modernidade cabia então reinventar, o que na perspectiva de Magalhães não passava nem por “usar o usado” (Magalhães, 1978: 74), nem pela mecanização, nem pela variação estéril:

O texto da moda em português ou é conservadorismo de nos deleitarmos com um curto avanço em relação a um texto anterior que já nos enternecia, ou conservadorismo de nos entusiasmos com uma invenção fictícia que já anda no “ar dos tempos” (...). Raramente a nossa língua é de conquista, briosa colonizada é. (Magalhães, 1978: 74)

Serve o incurso mais demorado pela perspectiva programática defendida por este teorizador e poeta, para antecipar o modo como o real é tratado em *Poesia Escolhida*. A primeira manifestação deste *eu* diz respeito à denúncia da questão colonial, mormente no conflito entre metrópole e colónia. Finda a Guerra Colonial e conquistada a independência de Moçambique a 25 de Junho de 1975, Eduardo Pitta sai de

Moçambique a 8 de Novembro de 1975⁴⁸: este acontecimento histórico torna-se capital e o enfoque do poeta acompanha essa deslocação de espaço. Sobressairá, então, a perspectiva do *eu* forçado ao exílio, num território com o qual não se identifica, conforme afirma Claudio Guillén: “A pessoa dessangra-se. O eu sente como dilacerada e fragmentada a sua própria natureza psicossocial e a sua participação nos sistemas de signos em que assenta a vida quotidiana” (Guillén, 2005: 18-19). Ponto essencial para compreender a poesia de Pitta, a cisão leva-nos ao articular da sua obra em dois momentos, relacionados com o facto empírico da saída de África.

O primeiro tem que ver com a consciência da ruína do tempo colonial, e consiste numa fase que explora as circunstâncias da guerra. Ainda que esta temática não se confine aos livros *Sílaba a Sílabas* e *Um Cão de Angústia Progrida* é neles que se concentra o maior núcleo de poemas com manifesta preocupação social. Em livros posteriores, surgirá esporadicamente, por exemplo num poema de *Olhos Calcinados*, onde o tema da guerra voltará a ser recuperado como um exercício de memória (“Animal ferido de morte”, *PE*: 124), explorando a temática desenvolvida intratextualmente em “Pesadelo” (*Persona*: 27-54).

No segundo momento, a acompanhar a deslocação física e o evoluir histórico-temporal, o interesse mudar-se-á das condições da guerra para as circunstâncias do *eu* exilado. Correspondente aos livros posteriores a *Um Cão de Angústia Progrida*, esta fase sublinha o “tom *expressionista*” identificado por Fernando Pinto do Amaral, o qual é “servido por uma violência de linguagem a que não estávamos habituados. Se olharmos especificamente a poesia de Pitta, veremos que essa tendência se tem acentuado ao longo da sua obra, até atingir nos seus últimos livros uma relativa estabilidade” (Amaral, 1988a: 77). Num outro ensaio, o mesmo crítico refere “uma profunda vontade expressionista” (Amaral, 1991: 167) que os títulos de alguns livros comprovam. Este “tom *expressionista*” (Amaral, 1988a: 77) aposta numa visão particular da realidade, baseada no “carácter simbólico-expressivo da imagem” (Scheidl, 1997: 41). O crítico e professor de arte Norbert Wolf caracteriza o expressionismo da seguinte forma:

Com o seu estilo telegráfico, as suas exclamações, as suas frases breves e explosivas, a língua expressionista não manda apenas às urtigas a sintaxe em vigor, ela parece também contrair o modo de expressão e de o reduzir ao essencial. Mas é uma ilusão, pois na realidade ela aumenta o significado metafísico das palavras, forma cadeias de palavras propositadas e, cheia de símbolos e de metáforas, permanece intencionalmente obscura, acessível apenas aos iniciados. Os exemplos ensinam-nos que as expressões e as imagens aguçadas e talhadas são a quintessência do Expressionismo. (Wolf, 2004: 7)

⁴⁸ Conferir no sítio *on-line* do autor a cronologia detalhada: <http://www.eduardopitta.com/cronologia.html>; última consulta em 07-04-2006.

Esclareça-se ainda que ao expressionismo importa a reacção subjectiva à realidade e não a realidade em si, já que se afirmava como “a revolt against realism and naturalism, seeking to achieve a psychological or spiritual reality rather than record external events in logical sequence” (*The Columbia Encyclopedia*, <http://www.bartleby.com/65/ex/expressi.html>; última consulta em 07-04-2006). Podem detectar-se traços do expressionismo na poesia de Eduardo Pitta, uma das marcas que o distingue de outros poetas de 1970, pois a subjectividade do é um dos traços axiais da sua obra, onde a metáfora desempenha um papel fundamental.

Retomemos o que ficou dito acerca da primeira fase da poesia de Eduardo Pitta para nos determos no poema “Eu diria dos apátridas que somos” (*PE*: 16)⁴⁹, o qual introduz a questão colonial:

- 1 Eu diria dos apátridas que somos
 daquela pátria que nos sobra.
 Diria daqueles que por amá-la
 proscritos ficaram,
5 proscritos morreram.
 Diria do exorcismo de um povo
 na beira-mar da aventura,
 do medo que em nós germina,
 da labareda do sonho,
10 do entardecer da agonia.
 Diria da mordaza;
 dos estropiados,
 das flores precocemente emurchecidas.
 Diria também dos vagabundos
15 que nos calcorrearam
 por dentro.
 Diria ainda da História e da guerra
 ali ao lado.
 Náufragos irremediáveis dos mares da China
20 a que não fomos. (*PE*: 16)

Sem confundir a emoção poética com a pessoal, pouco importa para a análise que vida e obra concordem, importa, porém, notar a preponderância da experiência da guerra nos poemas deste período, ou seja, a poetização do que o *eu* aparentemente viveu, transfigurando essa matéria em palavra testemunhal. É nessa acepção que Eduardo Pitta escreve as seguintes palavras no ensaio “Kavafis & Pessoa” (*MF*: 69-75), comunicação proferida num simpósio da UNESCO a 19 de Junho de 1998: “Há trinta anos a noção de diáspora era-me completamente estranha, e eu não via Kavafis como apátrida da sua própria pátria grega, nem Pessoa como apátrida da língua portuguesa (...). E ainda apenas desconfiava que eu mesmo viria a ser

⁴⁹ Este poema veio a lume pela primeira vez em *Sílaba a Sílabas*, sendo a data inscrita “Abr. 73” (*SS*: 50), o que coincide com o período do serviço militar e com a transferência de Eduardo Pitta para a Ilha de Moçambique (cf. 1.4., p. 15), e foi, posteriormente, reescrito duas vezes, primeiro em *Um Cão de Angústia Progride* (*CAP*: 14) e depois em *Marcas de Água* (*MA*: 22) – *Poesia Escolhida*, como já dissemos, retoma os poemas tal como foram fixados em *Marcas de Água* e soma a secção inédita “Amuletos” –, eliminando a data de escrita do poema e cortando o título.

um apátrida daquela pátria que me sobra” (*MF*: 69). Neste discurso confessional, o locutor vai ao encontro do poema em causa e cita dois dos seus versos, atribuindo a Kavafis e Pessoa a condição de apátridas (uma física, a outra linguística ou identitária). A coincidência *eu outros* é um dos eixos deste texto, sucedendo o mesmo no poema, na medida em que o sujeito singular se move numa linguagem com implicações que o ultrapassam: há dois planos que se entrecruzam, um individual – centrado em *si* – e outro plural – centrado no mundo. A interpenetração atinge o ponto de amálgama em quatro pontos do poema, quando o sujeito se funde e identifica com os outros, assumindo-se plural: “Eu diria dos apátridas que somos” (v. 1)⁵⁰; “do medo que em nós germina” (v. 8); “dos vagabundos / que nos calcorream” (vv. 14-15); e “Náufragos irremediáveis dos mares da China / a que não fomos” (vv. 19-20). O cruzamento singular/ plural surge noutros poemas (cf., por exemplo, “Pouco tenho para alinhar”, *PE*: 18; e “Encontrei-te perplexo”, *PE*: 33), mas aqui ganha o alcance da denúncia da guerra, da separação entre os que “proscritos ficaram” e, supõe-se, os que partiram. Na sequência desta clivagem, vem a enumeração de várias situações geradoras de polaridades que cercam o poema em análise, nomeadamente apátrida/ com pátria, morrer/ viver, indolência/ aventura, pesadelo/ sonho, entardecer/ amanhecer, repressão/ liberdade, profanação/ integridade e guerra/ paz, sobressaindo, na maior parte dos exemplos, o pólo negativo, o que é relevante por confirmar o tom disfórico dominante no poema. Todos estes contrários se podem sintetizar na dicotomia ficar/ partir (aqui/ ali) que, se noutros poemas abarca o paroxismo da separação e da distância (como é o caso de “Meia dúzia de linhas”, *PE*: 21; “Agora que as palavras secaram”, *PE*: 35; ou “Agora que temos um país”, *PE*: 57), aqui expressando a qualidade de quem se resigna (ou a tal é obrigado – o sujeito não é absolutamente claro) a ficar atirado à condição de “náufragos irremediáveis dos mares da China / a que não fomos” (vv. 19-20), versos que aludem ainda ao malogro do presente em confronto com o passado heróico dos portugueses.

A tensão dos pólos prolonga-se ao discurso que o sujeito sustenta na paradoxal *voluntas* de dizer. A anáfora da primeira pessoa do singular do condicional presente cria um efeito de *dissimulatio* irónica (cf. Lausberg, 2004: 252; § 428): “diria” traduz a ideia de dúvida dependente de uma condição, equivalente a “se eu pudesse...”; mas o que se verifica é que o sujeito efectivamente diz, não se tratando de mera intenção. Mais, o verbo conquista aqui especificamente o sentido de denunciar. A anáfora, sincopada e elíptica, produz um resultado de musicalidade e de reiteração, do voltar ao início para acrescentar mais informações,

⁵⁰ Os sublinhados nas citações da obra de Eduardo Pitta, aqui e em ocorrências futuras, são da nossa responsabilidade e pretendem sinalizar a análise.

destacando assim os acontecimentos que, mais do que entendidos como circunscritos à esfera pessoal e quotidiana do sujeito, se amplificam de modo a significarem qualquer outro estado de opressão. Há, neste sentido, um querer universalizar o sentimento poético, apagando os traços do detalhe tão-somente pessoal e de uma referencialidade colada à Guerra Colonial e à mobilização do autor para a Ilha de Moçambique, que viu a “guerra / ali ao lado”, a que vários poemas veladamente se reportam e o conto “Pesadelo” se refere de modo mais explícito (*Persona*: 27-54).

A mesma anáfora varia nas cinco vezes em que ocorre: na primeira ocorrência, coincidente com o *incipit*, o sujeito apresenta-se no pronome pessoal (inclusive para desfazer a ambiguidade com a terceira pessoa do singular do condicional do verbo dizer): “Eu diria dos...” (v. 1); a partir daí simplifica a fórmula e profere simplesmente “Diria daqueles...” (v. 3), “Diria do...” (v. 6) e “Diria da...” (v. 11); depois, somando uma necessidade estilística, adiciona o advérbio de inclusão: “Diria também dos...” (v. 14); e, no último caso, uma alternativa a esse advérbio: “Diria ainda da...” (v. 17). Apesar das variantes, repare-se não só no paralelismo da sintaxe, como também no seu minimalismo, pois não abundam os adjectivos, salvo as excepções: “apátridas” (v. 1), “proscritos” (duas vezes; vv. 4, 5), “emurhecidas” (v. 13), e “irremediáveis” (v. 19). Esta opção pelo domínio do verbo dizer e pelo uso do substantivo está relacionada com a verbalização do essencial, focado na “violência de linguagem” (expressão de Fernando Pinto do Amaral, citada atrás; cf. p. 49), não dispersando a mensagem por epítetos que só são usados como estratégia de ênfase.

A importância da musicalidade neste poema não se limita à anáfora em “diria”, mas está ainda presente nas anáforas em “proscritos” e nas diversas variantes da preposição *de* contraída com pronomes e artigos, introduzindo complementos determinativos – “daquela” (v. 2), “do” (vv. 8 e 10), “da” (v. 9), “dos” (v. 12) e “das” (v. 13) – que no início dos versos confirmam a enumeração já referida e ajudam a construir o verso curto de sintaxe paralelística, contribuindo para que o enfoque do poema decorra da intenção de dizer.

Outros recursos ajudam a sustentar a atmosfera desalentada, dois deles são a metáfora e a metonímia, vindo à colação as palavras de Rosa Maria Martelo: “As imagens perceptivas sucedem-se segundo um princípio metonímico (como num *travelling*), e as emoções fixam-se a uma espécie de olhar que converte a percepção em metáfora” (Martelo, 1999: 282). Não tínhamos aludido ao peso da percepção e do corpo – que não sendo significativo neste poema será decisivo noutros –, cuja relevância reside na “cristalização da emoção em percepções essencialmente visuais, mas também tácteis e auditivas” (*idem*:

282), ou seja, a representação do meio que rodeia o sujeito e as sensações nele projectadas permitem ao leitor apreender o estado emocional deste sujeito. É nesse sentido que lemos as metáforas, muitas vezes sinestésicas, em que a visão domina, como se vê nos seguintes exemplos: “beira-mar da aventura” (v. 7); “medo que em nós germina” (v. 8), com a sinestesia resultante da sensação de “medo” que evoca o acto de germinar; “labareda do sonho” (v. 9), com a sinestesia resultante das sensações de ver e de calor que evocam o “sonho”; “entardecer da agonia” (v. 10), com a sinestesia resultante do acontecimento que é simultaneamente uma sensação e evoca a “agonia”; “mordaça” (v. 11) e “flores precocemente emurchecidas” (v. 13) que glosam o tópico da efemeridade da vida. Apesar do domínio do olhar, não se pode negligenciar a capacidade lexical de remeter para as sensações tácteis, produzidas pelos vocábulos “em nós germina” (v. 8), “labareda” (v. 9), “entardecer” (v. 10) e “mordaça” (v. 11); e para as sensações auditivas, produzidas por “beira-mar” (v. 7) e “labareda” (v. 9).

Outras metáforas se destacam: assim lemos “pátria que nos sobra” (v. 2) como primeira tentativa de o sujeito se contextualizar, entendendo a outra pátria como sendo Portugal. Ou ainda, destaquem-se as metáforas em “exorcismo de um povo / na beira-mar da aventura” (vv. 6-7), sendo claro que com a referência a “beira-mar” o sujeito implica a História épica dos Descobrimentos e a cultura portuguesa, na relação de amor/ ódio ou de “exorcismo” que o português mantém com o mar; contudo, tratando-se de uma palavra composta, “beira” introduz, conotativamente, um sentido desestabilizador, remetendo para a defectividade do quase, do desejo não cumprido, do imperfeito. Finalmente, a metáfora mais poderosa será “vagabundos / que nos calcorream / por dentro” (vv. 14-16), cujo expressionismo perturbador, por dar conta da profanação do íntimo, dimana do uso inesperado de três elementos: “vagabundos”, calcorrear e “por dentro”. Embora julgemos não ser a dimensão física que está envolvida, mas o “mundo interior”, na acepção desenvolvida por Óscar Lopes (cf. Lopes, 1970), a “violência verbal” (Amaral, 1999: 7) envia para a imagem do esvaziamento, da violação do corpo e da sua integridade. Desta forma o sujeito extravasa a revolta consequente da impotência em mudar o estado das coisas⁵¹, encontrando eco nos versos de outro poema

⁵¹ Parece-nos mais claro, nesta leitura, que *ficar* é uma obrigação militar. Neste sentido, afirma o narrador de “Pesadelo”: “Moisés ia ficar até Janeiro, mas Afonso partiu assim que pôde. [Afonso] Passou dois Natais longe de casa, não lhe apetecia repetir. E havia o réveillon da Vera. «*Consigo longe isto não é a mesma coisa.*» Nunca nada seria a mesma coisa. Lucas e Mateus continuavam presos, o julgamento marcado para Fevereiro de 1974. Dois meses passam depressa, foi o que disse a Lucas. Rodrigo não sobreviveu à fuga da Xefina, a imprensa falou de tubarões, mas o Bezerra e o Montez torceram o nariz. Só não sabiam em que circunstâncias Afonso tinha conhecido o rapaz. «*Conheci, sim.*» A situação degradava-se. A guerrilha tinha rockets soviéticos de 122mm e morteiros de 82mm a dois passos da Beira. O massacre de Wiriyamu é um interdito colectivo. Kaulza não foi reconduzido. Baltazar Rebello de Sousa partiu

da mesma época, cuja datação é de “Mai. 73” (cf. *SS*: 17), onde o sujeito afirma: “Somos daqueles a quem o exílio doeu” (*PE*: 24), interpretando este exílio como remissão para o isolamento na Ilha de Moçambique, a que se refere a segunda tentativa de contextualização do sujeito através da metáfora “da História e da guerra / ali ao lado”. A grafia maiusculada de “História” indica que deve ler-se este termo com prudência: poderá referir-se à História da Guerra Colonial como poderá ler-se História da infâmia, da violência do Homem.

Eugénio Lisboa localiza nos poemas de *Sílaba a Sílabas* uma “visão pessimista do autor” (Lisboa, 1974b: [badanas]), mas a experiência deceptiva da guerra prevalece n’o equivocado itinerário / de uma sobressaltada adolescência colonial” (*PE*: 136), mesmo quando se intromete a temática amorosa ou a “aprendizagem erótica” (Mexia, 1999: 47). Vejamos um exemplo de como o enfoque ora em si, ora no outro, ora no mundo, é explicitado:

1 Foi contigo que aprendi a cidade,
sílaba a sílaba,
pedra, aço e lascas de cristal.

5 A cidade dos pássaros interditos
na ocasionalidade
de um galho por acaso.

A cidade das buganvílias
violáceas de medo,
excrecentes de lirismo.

10 A cidade dos pães calcetados
e dos meninos que, de
fome, os apetece.

A cidade das culatras
inevitáveis
15 para o alvo que lhes sobra.

A cidade protestada a prazo
de um dia
de nunca mais.

20 A cidade geometrizada
na infalibilidade
dos seus labirintos.

Foi contigo, foi.
Foi contigo que aprendi a amar
desordenadamente. (*PE*: 26)

para ministro (...). Lapiro da Fonseca é chamado a Paris, porque com petróleo não se brinca. Amónio Almeida fez duas misteriosas viagens a Dar-es-Salaam. Clive Trent fechou a casa da Catembe e mudou-se para Cape Town. A Teresa e a Jenny romperam. (...)” (*Persona*: 53-54)

Neste poema⁵², o real apresenta-se transfigurado, mais uma vez pelo “tom *expressionista*” (Amaral, 1988a: 77) que nasce das reacções subjectivas do sujeito à realidade. Não sendo uma reprodução mimética, a cidade, aqui metonímia da existência, é *aprendida* e apreendida, “sílaba a sílaba” (v. 2), com a dificuldade de mundo tenso e confuso a que o amor deu sentido e beleza, no esforço de anular o que de mais negativo nela existia. Repare-se que o espaço urbano surge como uma paisagem primordial, em que “desordenadamente” (v. 24) se aprende a amar; noutro plano, pode ler-se a denúncia social (não ignorando o contexto espacial e temporal relacionado com a escrita do poema).

O poema está apuradamente construído “em versos de cortante e ácida concisão” (Martinho, 2004, 48), com o último dos oito tercetos a retomar de modo circular o primeiro. De permeio, inserem-se seis estrofes que, anaforicamente, principiam por “A cidade”, a que se segue um atributo que expande e caracteriza esse espaço. Temos, portanto, uma enumeração que pretende mostrar os vários rostos da cidade, o poliedro possível. A enumeração começa na primeira estrofe com elementos díspares, de dimensões e universos diferentes: a “sílaba” (v. 2), enquanto pedaço da unidade, encontra-se ligada à oralidade e representa a quase unidade mínima da palavra (sinalizando a depuração até ao mínimo); a “pedra”, o “aço” e as “lascas de cristal” (v. 3), pertencentes a níveis distintos, abordam ainda a ideia de essência, frisando que este último elemento não é o “cristal” mas uma “lasca” dele, portanto, um fragmento, ou melhor, uma ilusão do puro, da luz, da transparência, da luminosidade e do brilho.

A segunda estrofe fala “dos pássaros interditos”⁵³ (v. 4): as aves ligam o “mundo celeste ao mundo terrestre” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 100) e, neste caso, simbolizam a liberdade, o canto e a beleza; mas qual a razão do epíteto “interditos” (v. 4)? Pode haver aqui um sinal de marginalidade e de fractura, um dos eixos da poesia de Pitta, justamente pela ideia de liberdade e de vivência espontânea projectada nos pássaros, que a repetição “ocasionalidade” (v. 5)/ “acaso” (v. 6) reforça. A violência metaforizada, na terceira estrofe, em “buganvílias / violáceas de medo” (vv. 7-8) não consegue ser amenizada por este vestígio da beleza natural, não obstante sejam “excrescentes de lirismo” (v. 9).

⁵² Na primeira edição, o poema intitulava-se “A cidade possível” (SS: 21-22), estava datado de Outubro de 72 e dedicado a Rodrigo Nascimento Frade.

⁵³ Ainda que sem segurança absoluta, pode estabelecer-se relação intertextual com o livro *As Palavras Interditas* de Eugénio de Andrade (1ª edição de 1951; cf. Andrade, 2000: 53-69) e ao poema epónimo (*idem*: 56-57), o qual refere elementos presentes no poema de Eduardo Pitta: a expressão do amor, a cidade, o espaço envolvente, as palavras e as crianças.

A quarta estrofe encabeça os versos de mais forte denúncia: a realidade é deformada pela associação dos “pães” (v. 10) com a “calçada” (v. 10), num um efeito de estranheza, que as estrofes seguintes salientam: a quinta foca a repressão militar, através dos vocábulos “culatras” (v. 13) e “alvo” (v. 15); a sexta regista os protestos e a esperança “de um dia” (v. 17) se conquistar a liberdade e “de nunca mais” (v. 17) se repetir a infâmia; a sétima estrofe, centrada no labirinto da “cidade geometrizada” (v. 19), inscreve a ordem e o racional, com o intuito de criar locais inacessíveis, de confundir, de interditar o acesso ao centro e à verdade. A solução apresenta-se na última estrofe, em antítese à geometria do terceto anterior, assentando no acto de “amar / desordenadamente” (vv. 23-24): o amor, ligado à pulsão, ao emocional e à desordem, é afinal a chave e a estratégia que permitiu ao sujeito aceder ao que de mais interdito e iniciático este possui. Mais, ao voltar ao assunto da primeira estrofe, fechando o círculo, visa relegar para segundo plano o clima de denúncia e de deceptividade.

A relação com o *outro* – isto é, o amor – dissolve, neste poema, a revolta e a “primitiva e inominável insolência / do teu abandono” (PE: 22; vv. 7-8), o que não acontece em muitos poemas da segunda fase que se concentram especificamente no exílio. Com efeito, Ana Luísa Amaral detecta a partir de *Um Cão de Angústia Progride* (1979) a “aguda consciência de se ser outro – e nómada” (Amaral, 2000: 379). Trata-se antes de mais de uma questão ontológica, porque o exílio expresso nesta poesia é, como bem destacou Eugénio Lisboa, “*outro*, mais profundo e não necessariamente geográfico” (Lisboa, 1999a: 10). Multiplicam-se nos livros posteriores a *Um Cão de Angústia Progride* as referências aos mortos, ao passado, ao tempo antes de partir, ao nomadismo, às viagens, às ruínas, etc., todavia, “rejeitadas ficam, desde logo, a melancolia e uma espécie de autocomplacência” (Lisboa, 1999a: 10). “Esse mundo acabou / sobrevive-lhe o eco de / algumas vozes” (PE: 145; vv. 1-3), dirá o sujeito poético neste poema de *Archote Glaciar* (1988), que apresenta vestígios de intertextualidade com “A cidade” de Kavafis (Kavafis, 2005: 47), por projectar no “homem que erra de cidade / para cidade” o “itinerário do nómada”, condição assumida pelo próprio sujeito⁵⁴.

⁵⁴ Sobre o poema de Kavafis, Eduardo Pitta afirmou em *Metal Fundente*: “Sirvo-me da excelente tradução, feita a partir do grego, de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Mas vem a propósito recordar que foi a versão de Rui Knopfli aquela que primeiro li. Nessa altura (em 1970) terei tido consciência, ainda então muito difusa, da possibilidade de uma futura e pessoal diáspora. Mas seria supérfluo estar aqui a enfatizar quanto o poema ilumina o caminho do *déraciné*. É claro que cada um tem a cidade que merece, e pode acontecer que a cidade caiba toda num largo, como acontece com Pessoa e a consabida legenda do sino da sua aldeia” (MF: 74-75).

De facto, “O itinerário do nómada” era o título do poema com o *incipit* “Ocupamos a paisagem”⁵⁵ (PE: 15), e ao ser eliminado apagou a relação intertextual, ficando o registo do nómada que não sabia vir a ser.

Considerando o caso deste poema, existe ainda toda a carga vocabular que caracteriza o exílio do *eu*. “Ocupamos a paisagem” (v. 1); “Tempo de ocupação, este” (v. 4); “Somos o estrangeiro / que o silêncio de paredes / brancas e esquecidas / perturbou” (vv. 5-8); “Perplexo da memória” (v. 13); e toda a última estrofe, com destaque para “a subliminar tentativa / de retorno” (v. 23-24). Este léxico, semanticamente relacionado com o espaço, a condição do *eu*, o regresso, a memória e o tempo, indicia a síntese aforística encerrada no dístico a seguir apresentado: “Assim nos coube a pior aprendizagem / na cidade onde tudo escasseava” (PE: 99; vv. 1-2). Ocupar “a paisagem”, ou seja, a adaptação ao novo espaço, não é fácil nem simples, na verdade é a “pior aprendizagem” (v. 1), diz o sujeito, que assim o representa como distopia. O expressionismo e a disforia não se diluíram no tempo: se antes se manifestavam na questão colonial, agora combinavam com o ser-se estrangeiro. Leia-se a quintilha a seguir apresentada que trabalha o tema: “Construímos a nossa casa / sobre um estendal de ruínas. / Habitamo-la com o desencanto / da injúria e somos, nela, o estrangeiro / e o seu último propósito” (PE: 97). Exílio e nomadismo obrigam o sujeito errante a descobrir o novo espaço, o que é dito por meio da metáfora da construção da casa (v. 1), achando-se esta minada de significados. Bachelard considera a casa como “o nosso primeiro universo”, como “um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 2000: 24), e, neste caso, somos nós “a nossa casa” (v. 1), o nosso corpo, o qual aprendemos a habitar e que se encontra limitado pela parede que é a pele: “La peau encloît le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive”; e da mesma forma que todas as casas são diferentes, também a pele “enveloppe et incarne la personne en la distinguant des autres” (Le Breton, 2002: 24).

Sem grandes delongas sobre os modos de “explicitação dos lugares do corpo” (cf. citação de Magalhães na p. 48), destaque-se o conceito do corpo como “habítaculo do pensar e do sentir” (Lopes, 1970: 41), isto é, como espaço do ser. O sujeito lírico, neste sentido, enraíza na construção da casa a nova aprendizagem, cujos alicerces se resumem a “um estendal de ruínas” (v. 2), elemento comum a outros poemas, correspondendo à memória e aos despojos do passado. Bachelard diz que “todo o passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova” (Bachelard, 2000: 25); o sujeito do poema concordaria com esta

⁵⁵ Este poema surge em *Sílaba a Sílabas* datado de Setembro de 1973 e dedicado ao poeta David Mestre, “a quem roubei o título do poema” (SS: 44).

asserção, se lhe retirasse a dimensão onírica positiva, visto que para ele se trata mais de um pesadelo, em que os “destroços / da velha casa” (PE: 98; vv. 1-2) alimentam um desconforto impossível de atenuar: “Habitamo-la com o desencanto / da injúria e somos, nela, o estrangeiro” (PE: 97; vv. 3-4). O universo recriado nos poemas sobre o exílio denuncia a condição de estranho em casa própria (leia-se também corpo e pátria), de estrangeiro para quem não é “fácil / fazer as malas aos sentimentos” (PE: 127; vv. 6-7), nem arrumá-los na nova casa porque “Não sei de atalhos” (PE: 146; v. 1), isto é, de estratégias que facilitem o processo de aprendizagem. Ou, para finalizar, seguindo o raciocínio de Clara Rocha, “a escrita íntima é uma recriação individual do mundo: por ela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, como quem arruma a casa, e sacraliza o seu universo. Mas «arrumar a casa», pôr em ordem o manancial das recordações e das reflexões, nem sempre é fácil” (Rocha, 1992: 53-54). Simultâneo a tudo o que foi dito, nesta segunda fase, prolongam-se e desenvolvem-se as temáticas do homoerotismo e do amor, sempre sujeitas à expressão do íntimo e dos seus arrabaldes.

3.2. O PAPEL DA MEMÓRIA: A VOZ QUE OLHA O PASSADO E A MORFOLOGIA DO “TEMPO LÍVIDO”

Para estabelecer a ponte com o tratamento da questão do exílio, da consciência de que começava a ruir o domínio colonial nesses inícios de 70, retoma-se o já citado poema “Esse mundo acabou” (PE: 145, v. 1), importante não só pela questão espacial ou pela referência directa à “memória” (v. 11), mas também pelo olhar em direcção ao passado, nas palavras de Eduardo Lourenço, à “espuma do Tempo” (Lourenço, 1987: 35), questão em que nos detemos, expressa nos três primeiros versos deste poema. Com a consciência do pretérito, diz o sujeito: “Esse mundo acabou, / sobrevive-lhe o eco de / algumas vozes” (vv. 1-3), atestando que as consequências sobre o presente têm que ver com a capacidade da memória em arquivar e recuperar cerebralmente o passado. Neste sentido, acrescentamos ao espaço a coordenada do tempo, aproveitando para relacionar outro poema em que o sujeito reconhece que “Nenhum de nós passeia impune / pelos retratos” (PE: 115; vv. 1-2), indo ao encontro do anterior em que o passado se compunha de “vazes” (PE: 145; v. 3) reflectidas em “eco” (*idem*; v. 2), repetidas, sobreviventes na memória, devolvidas até ao presente, ideia reforçada pela “voracidade dos espelhos” (*idem*; v. 6).

Na questão do conhecimento do tempo, retomando o poema “Esse mundo acabou” destaque-se o verso 9, em que o uso do presente e do pretérito perfeito do indicativo de *saber*, acompanhados do advérbio

“sempre”⁵⁶, enfatiza uma inquietação que atormenta o sujeito lírico: a disforia provocada pelo incursão ao passado. No presente, a activação da memória depende de múltiplos factores: pode resultar de um mecanismo voluntário ou involuntário que convoca a recordação, mas acentuamos o voluntário, ainda que o uso do verbo *perseguir* noutros poemas insista no processo involuntário da memória acossada pelos acontecimentos do passado⁵⁷, cuja síntese se enuncia num breve dístico que servirá de mote à exploração deste tema:

Nostalgia haurida
no dédalo da memória. (PE: 103)⁵⁸

O dístico epigramático exemplifica a elipse praticada por Eduardo Pitta: o trabalho sobre a questão da consciência do passado, logo, do tempo e do seu efeito sobre a memória e o presente. Deste modo, memória e tempo aliam-se na mesma tarefa: “Life writing is time writing. Writing about life locates the self in time and temporality”, como explica Jens Brockmeier (verbete “Time”, in Jolly, 2001: 876), acrescentando que “narrating a life is an attempt at giving form to the past in light of the present. Yet, viewed in this manner, the past inextricably mingles with the present” (*idem*: 877). Por outro lado, ser breve não funciona como sinónimo de simples, provém antes de um “esforço de concentração ou depuração” (Nunes, 2000: 104), do facto de as palavras estarem minadas de significações. Lançando mão de uma linguagem pouco vulgar, estranha ao quotidiano⁵⁹, este dístico faz convergir em quatro palavras nevrálgicas o tema da investida sobre o vivido, cuja concisão contrasta com a mensagem, visto que as referências e os *topoi* caros à cultura ocidental marcam o aforismo lapidar. Começando pela “nostalgia” (que pode enviar para o espaço perdido, a sua Ítaca), esta encontra-se combinada com o adjectivo e com o labirinto, aqui expresso pelo vocábulo “dédalo”, fixado na língua por conversão, visto que Dédalo, criador do mítico labirinto de Minos, adquiriu o estatuto de “protótipo do artista universal” (Grimal, 1999: 113). O poema investe então na aleatoriedade e no caos da memória, indiciando ainda o percurso de auto-conhecimento, a descida “ao interior de si mesmo” (Chevalier e Gheerbrandt, 1994: 396). O adjectivo “haurida”, por seu lado, apodera-se da semântica de esforço,

⁵⁶ Estrofe completa: “E sabe, soube sempre / que a casa já lá não está. / Nem a casa nem a memória / que quiseram que tivesse” (vv. 9-12).

⁵⁷ Lembramos aqui as três passagens em que o poeta utiliza este verbo: “No mais é o recalçar dos dias, / perseguindo-nos, impiedosos, / com relógios, / pessoas” (PE: 35; vv. 8-11); “Perseguem-me fantasmas / de outros tempos” (PE: 44; vv. 1-2); “As pedras perseguem-nos” (PE: 95; v. 1).

⁵⁸ Foi publicado em *A Linguagem da Desordem* (1983), livro dedicado a Jorge de Sena, onde aparece numerado com o número “27”.

⁵⁹ Note-se aqui um dos pontos em que a poesia de Eduardo Pitta se afasta da discursividade e da linguagem do quotidiano abundante noutros poetas surgidos na década de 70 do século XX, como Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge, entre outros.

concentrando-o no acto de evocar o passado e materializando o imaterial e a “nostalgia”, porque esta surge na sequência da presença do passado no presente, ampliando o sentimento de perda. Tendo em conta a direcção vertical, verifica-se o confronto de movimentos antagónicos: um ascendente, do abismo para o exterior, e outro, descendente, o do mergulho no abismo.

No seu estudo sobre a memória, Jean-Yves e Marc Tadié afirmam que esta faz o homem (Tadié, 2004: 9), ou seja, a história de cada um é fundamental para a construção da identidade e para a imagem que o *eu* tem de si, conferindo-lhe quatro etapas: “Acquisition, conservation, transformation, expression” (*idem*: 11). Restaurar o passado consiste, então, num exercício de expressão da memória, de que dependem, como sustentam Michael Sheringham (verbete “Memory”, in Jolly, 2001: 597) ou Clara Rocha (1992: 39), as diferentes formas dos textos autobiográficos. Por meio da escrita, o passado torna-se presente, atribuindo-se, no caso de Eduardo Pitta, à poesia o alcance de contentor da memória do *eu*. “As palavras ressuscitam o passado, a família, os antepassados, o labirinto dos acontecimentos e dos seres” (Rocha, 1992: 54). A possibilidade de a memória se poder diluir rapidamente, dependendo da intensidade do acontecimento, faz com que recordar derive do exercício imaginativo e das circunstâncias do presente. A título de exemplo, o poema “Detenho-me a roer” (*PE*: 59) concretiza o tipo de associações que o cérebro faz para facilitar a rememoração, evitando o desaparecimento mais ou menos rápido da lembrança que depende da agilidade com que o sujeito monta o *puzzle*. Neste poema, o sujeito, centrado no presente e em si, anota a estratégia usada para ocupar o tempo: além de o parar e de materializar o imaterial (“Detenho-me a roer / os dias que ainda faltam”; vv. 1-2), por meio do acto de contar histórias, fixa a memória, com “desencanto” – um distintivo da deceptividade – “histórias velhas como o tempo / histórias que sirvam de ponte / entre o passado e o futuro. // E tão pouco tempo para as contar” (vv. 4-8). A ideia de “ponte” (v. 6) faz convergir os três tempos, na medida em que anuncia a retrospecção e a prospecção a partir do presente. O outro distintivo da deceptividade consta na estrofe monóstica (“E tão pouco tempo para as contar”; *idem*, v. 8), mescla de constatação e desabafo.

Com efeito, na obra de Eduardo Pitta, e em concreto *Poesia Escolhida*, deparamos com frequência com um sujeito debruçado sobre “um cansaço velho / e gasto nas pedras / de antigamente” (*PE*: 55; vv. 1-3), resultado da marca profunda deixada pela passagem do tempo. Perante a deceptividade da experiência da guerra e do exílio (no extremo, do real), tempo e memória unem-se para enunciar a

negatividade e a angústia daí oriundas, a cuja dimensão opressora alude “tempo lívido” (PE: 53; v. 5), verso que citamos no título do presente sub-capítulo⁶⁰. Pressente-se, em consequência, o desejo de um tempo outro que nunca chega a ser declarado. Numa perspectiva panorâmica, constata-se que os vários atributos que definem a temporalidade apresentam uma carga semântica negativa, desde o “tempo de ocupação” (PE: 15; v. 4) até ao “tempo / aturdido, desapossado, atávico” (PE: 148; v. 2). O sujeito exprime recorrentemente a incapacidade de manobrar o tempo, manifestando, inclusive uma certa resignação, como é o caso dos versos seguintes: “agora que ambos sabemos / da irreversibilidade / do tempo perdido, / resta-nos este poema de amor e solidão” (PE: 35; vv. 4-7). O sujeito lírico exterioriza a impotência em alterar o rumo das coisas, todavia, não se trata do reconhecimento da passividade, mas antes a consciência desassombada do tempo implacável e da impossibilidade de resgatar o vivido. Neste caso, a fuga reside no amor, mas sem se libertar da disforia indicada por “resta-nos” e “solidão” (v. 7). Os versos seguintes do poema desenvolvem a questão, destacando-se como o processo de rememorar parece funcionar ao contrário (leia-se: enquanto ilusão intencional do sujeito): o passado *persegue* o *eu*, como se ele o não procurasse, como se não dominasse o processo de retrospecção, em que imbrica o espaço que se perdeu.

Rememorar retoma não só o passado como os objectos desse tempo, uma vez que a memória se encontra associada aos lugares, através dos espaços, dos objectos, da decoração, do contexto: a morfologia do tempo liga-se à memória do espaço, todavia, ao passo que o segundo pode ser dominado, o primeiro não é passível de ser submetido ao jugo humano, já que lhe subjaz a condição de enigma. Sem se desprenderem, tempo e espaço não mantêm uma convivência harmoniosa, porque possuem pesos diferentes: a memória que o *eu* possui do tempo é mais vaga que a do espaço, como atestam Jean-Yves e Marc Tadié, ao afirmarem que a memória regista as circunstâncias relacionadas aos acontecimentos, dependendo no entanto do estímulo⁶¹ que transforma o acontecimento em recordação (cf. Tadié, 2004: 108). Tal quer dizer que as informações banais poderão ser registadas, pelo facto de constituírem o contexto (cf. *idem*: 110), cuja importância se sobrepõe à do tempo, por este exigir um registo mais difícil devido a uma das

⁶⁰ Veja-se como neste texto o sujeito relaciona tempo e espaço perdido, consequência do exílio: “Este tempo lívido. / Esta terra apartada” (PE: 53).

⁶¹ “L’intensité du stimulus compte plus que la qualité. La sélection entre bons et mauvais souvenirs et les tentatives d’effacement se feront ensuite, même si cet ensuite peut survenir quasi instantanément grâce à d’autres substances libérées par les cellules dans ces cas particuliers. L’intensité de cette réaction affective face à une perception est entièrement indépendante de notre volonté, bien qu’elle dépende de notre personnalité, et soit donc à l’origine d’une mise en mémoire involontaire” (Tadié, 2004: 105-106).

suas características essenciais, a imaterialidade: o tempo não é percebido por nenhum dos sentidos, só pode ser intuído. É possível, inclusive, opor tempo e espaço, como faz Étienne Klein:

O espaço é a marca, e mesmo a demonstração, do nosso poder. Podemos ordená-lo, adaptá-lo, percorrê-lo em todos os sentidos e a toda a velocidade, fazer ziguezagues, modificar a sua aparência e as suas formas. Quanto ao tempo, é antes a marca da nossa fraqueza: não é um local de passeio onde possamos ir e vir a nosso bel-prazer, não é maleável, não podemos manipulá-lo de forma nenhuma, impõe-se-nos sem nada ceder à diplomacia, consome-nos a todos pouco a pouco quase sem darmos por isso. O tempo, metamorfose muda das nossas impotências, é o limite imperioso da nossa condição. (Klein, 1995: 92)

A posição do homem perante estes dois elementos – o espaço e o tempo – é diferente, uma vez que o tempo desperta a desconfiança de quem tudo quer controlar, e, como sugere Klein, está na gênese da metamorfose, isto é, da mudança, do envelhecimento, logo, da morte; no fundo, trata-se de um monstro que concomitantemente gera e devora. Eduardo Lourenço, reflectindo sobre o tempo, designa de monstro o instante, pois na sua concepção “o paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim” (Lourenço, 1987: 35). Em rumo diferente, a narradora de *Água Viva* de Clarice Lispector a certa altura afirma: “Mas o instante-já é um pirlampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. (...) Mais que um instante, quero o seu fluxo” (Lispector, 1980: 16); desta forma Lispector enuncia o tempo como instante e como duração (“fluxo”). Contudo outros pensadores que trabalharam sobre o tempo divergem desta concepção, primeiro, ao considerarem, globalmente, a existência de dois níveis de tempo fundamentais: uma temporalidade exterior, relativa a um plano empírico – vulgarmente designado como tempo físico ou *chronos* – e um tempo interior – o tempo psicológico ou *tempus* (Cf. Klein, 1995: 15-18) –, que tem que ver com a consciência do sujeito; segundo, ao analisarem os dois conceitos opostos de instante e de duração, insistem ora num, ora no outro, que Bachelard tenta conciliar, sustentando que “le temps ne se remarque que par les instants; la durée (...) n’est sentie que par les instants. Elle est une poussière d’instant, mieux, un groupe de points qu’un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement” (Bachelard, 1973: 33); e apresenta duas conclusões:

1° La durée n’a pas de force directe; le temps réel n’existe vraiment que par l’instant isolé, il est tout entier dans l’actuel, dans l’acte, dans le présent.

2° Cependant l’être est un lieu de résonance pour les rythmes des instants et, comme tel, on pourrait dire qu’il a un passé comme on dit qu’un écho a une voix. Mais ce passé n’est qu’une habitude présente et cet état présent du passé est encore une métaphore. (*idem*. 52)

Estas duas inferências permitem-nos ver de outra perspectiva o sujeito arraigado no tempo, enquanto “ser-no-mundo” (Heidegger, 2005: 90), participante dos acontecimentos que realiza num dado momento e que o ligam ao plano das suas acções⁶², num presente em que os tempos se interpenetram, por meio de um processo de recriação pouco pacífico: tempo passado da experiência e tempo presente do poema – mesmo que seja ou não coincidente com o da escrita –, tido como promessa de futuro. Entre os tempos, cria-se um intervalo que os separa, propício às lacunas, ao desconcerto e ao tumulto, ou seja, a sobreposição de tempos nunca pode ser total, porquanto a memória do passado já não é o passado (“Il n’y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée [...]”; Tadié, 2004: 9) e o desejo do futuro ainda não é o presente; isto é, quando as lacunas surgem, o sujeito trata de as preencher, recorrendo à imaginação, como defende Bachelard: “Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória–imaginação. (...) A memória–imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes” (Bachelard, 2001c: 114). No mesmo sentido, seguem as palavras de Jean-Yves e Marc Tadié:

La mémoire est aussi imaginative: loin d’être un réservoir de souvenirs intacts dans lequel nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier, nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse, notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l’avenir. (Tadié, 2004: 15)

Ficou dito no ponto 3.1 que Eduardo Pitta toma acontecimentos ou episódios pessoais como ponto de partida para a escrita, construindo um universo verosímil e convincente de episódios dispersos, onde não abunda “efusão sentimental mas sobriedade elíptica” (Bessa, 1999: 14). Deste modo, interessa salvaguardar que, tal como na narrativa, a poesia intimista e autobiográfica oferece a oportunidade de ficcionar, já que recriar é criar novamente – considerando a polissemia deste advérbio que pode significar uma primeira vez ou uma outra vez: “O autobiógrafo recria através da memória um vivido que pode abarcar numa visão retrospectiva englobante” (Rocha, 1992: 33). Recriar procede, pois, essencialmente de dois movimentos (ou intromissões), em que o passado e presente dependem reciprocamente: em primeiro lugar, os episódios evocados são filtrados, acabando por influenciar o presente, que, em segundo lugar e simultaneamente, age sobre o passado, na medida em que a memória recria os acontecimentos e transforma a mensagem, mimetizando o passado. A este combate biunívoco acopla-se o futuro como perspectiva de fuga à opressão

⁶² Neste sentido, acrescenta Bachelard: “Nous sommes liés à nous-mêmes et notre action présente ne peut être décousue et gratuite; il faut toujours qu’elle exprime notre moi comme une qualité exprime une substance” (Bachelard, 1980: 2).

da precariedade do “tempo rarefeito” (PE: 125), espécie de saída para a frente. A propósito desta fusão de tempos, afirma Paula Morão:

ao procurar-se no passado, ao antever-se no futuro, o *eu* entra na dialéctica entre os princípios de concentração e dispersão, dividido entre uma força centrípeta e uma força centrífuga. Nem sempre é fácil reencontrar o caminho para casa depois de um tal esforço de fragmentação, nem sempre é fácil voltar à interpretação global da vida que é propósito da autobiografia (...). (Morão, 1994: 29)

Fragmentos de uma retrospectiva sobre o passado, muitos dos poemas de *Poesia Escolhida* reconstruem e preenchem algumas lacunas desse tempo ido (que *Persona* ajudar a completar), mas sem esquecer que este recriar nasce, em casos concretos, da *perseguição* dos eventos transcorridos, implicando, então, sentir ou sofrer outra vez, representar, repetir com diferença. Deleuze aponta a repetição como incompatível com a lei moral e com a lei da natureza (Deleuze, 2000: 47), visto que “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (*idem*: 41); ou seja, perante a impossibilidade de se repetir, esta adopta “um *sentido primeiro* do ponto de vista da representação” (*idem*: 431). Trata-se do acontecer pela primeira vez, negando a ilusão de que consiste numa cópia, mesmo que existam semelhanças no acto repetido; na verdade há um novo nascer do *eu*, um re-nascimento possível pelo activar voluntário da memória, pela invenção imaginativa e pela capacidade poética da palavra. A visão transmitida corresponde, assim, a uma tentativa de evocar e reaver uma época, retratar o pretérito e a experiência pessoal fragmentária.

O poema a seguir transcrito é exemplar destas considerações:

1 Perseguem-me fantasmas
de outros tempos.

Árvores despidas
que o horizonte plúmbeo
5 ajudou a recortar
com uma nitidez
de pesadelo.

E tudo agora me diz
dos tempos em que
10 menino
me deleitava no estalar
de folhas em carne viva. (PE: 44)⁶³

Tendo por base recordações da infância, o poema apresenta um sujeito que mergulha directamente no passado, em “outros tempos”, assumindo-se na primeira pessoa do pronome pessoal

⁶³ Primeiro publicado em *Silaba a Silaba* (1974), este poema veio a lume com o título “De uma outra infância”, datado de Setembro de 1973 e dedicado a Rui Knopfli (SS: 46).

complemento directo e no verbo conjugado na primeira pessoa do pretérito imperfeito do indicativo (“deleitava”; v. 11). Ao contrário de um sujeito plural de outros poemas, este destaca a sua solidão e a exclusividade da experiência. Confirma-se a cisão temporal do agora de “pesadelo” (v. 7) e do antes do deleite com a presença de um tempo mítico (a “outra infância” a que se refere o título primitivo), correspondente ao período antes da consciência do mal, sem as obrigações e responsabilidades da vida adulta, a um tempo que não passa, em que radicam as emoções primeiras. A felicidade do “menino” (v. 10), que se deleitava “no estalar / de folhas em carne viva” (vv. 11-12), convoca o onirismo e exprime o “ser tocado pela glória de viver” (Bachelard, 2001c: 119), ao mesmo tempo que se trata de uma imagem de solidão. O tempo mítico revela-se na escolha da infância “como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (*idem*), por ser vago, mas também liberto das obrigações da vida adulta: “A história de nossa infância não é psiquicamente datada. As datas são repostas a posteriori; vêm dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu. Pertencem exatamente ao tempo em que se *conta*” (*idem*: 100).

Já adulto, o sujeito experimenta a dor do mergulho no labirinto das lembranças (e da *perseguição* do “pesadelo”; v. 7), acentuado pelo “horizonte plúmbeo” (v. 4), factor de tensão que desempenha função dupla: por um lado, anuncia a tempestade ao longe; por outro, materializa a nostalgia de um mundo já inacessível, o peso (de chumbo) que se abate sobre a recordação e “ajudou a recortar” (v. 5) nela o “pesadelo” (v. 7) vívido, corporizando os “fantasmas / de outros tempos” (vv. 1-2). Esta recordação dolorosa e atormentada encontra-se dependente de vários indícios espaciais, nomeadamente de elementos do reino vegetal: as “árvores despidas” (v. 3) em contraluz no horizonte e as “folhas” (v. 12); sendo que a árvore simboliza a vida, o apego afectivo e telúrico à terra, enquanto espaço de identificação (porque lá se cresceu) e símbolo do subterrâneo, do desejo e do crescimento em direcção ao céu: “A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul” (Bachelard, 2001b: 208). Despida das folhas que passaram a cobrir o chão, a árvore regenera-se e sugere a morte e a perda; além disso, lembra uma raiz invertida (e novamente o apego telúrico ao subterrâneo), ideia reiterada no poema pela ausência de coloração que intensifica a dor.

Ao referirem-se à memória sensitiva, Jean-Yves e Marc Tadié destacam o facto de ela nos invadir os sentidos: “un souvenir ne sera que rarement visuel uniquement, ou olfactif, ou auditif; il sera bien souvent

au centre de ces sensations: quand j'évoque un souvenir de mer en Bretagne, je la vois, je la sens et je l'entends à la fois" (Tadié, 2004: 130-131); e acrescentam: "Ce n'est plus le souvenir imaginé de la sensation que nous ressentons à l'époque, c'est elle-même qui resurgit" (*idem*: 178). Ora, neste poema, a memória sensitiva distingue-se pelo emprego de sensações visuais ("árvores", v. 3; "plúmbeo", v. 4; "nitidez", v. 6), auditivas ("no estalar / de folhas", vv. 11-12) e tácteis (o corpo sobre as folhas). A "nitidez" (v. 6) insiste no olhar⁶⁴, na atenção redobrada ao observar as coisas, e cria o efeito de hipotipose, isto é, apresenta e reforça a situação como real, materializando também a negatividade, tratando-se de uma "nitidez / de pesadelo" (vv. 6-7). O efeito visa ser eficaz, pois, cingindo-se à palavra escrita e a um programa estético que assenta na depuração, tem de tornar imagem o que os olhos não vêem. Diz Bachelard que "um traço da imagem falada basta para nos fazer ler o poema como o eco de um passado desaparecido" (Bachelard, 2001c: 110); mais, adianta que "as imagens visuais são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas nossas lembranças de infância" (*idem*: 131).

O retrospecto complexifica-se com o sentido de revelação presente em "tudo agora me diz" (v. 8), cujo agente pertence a um exterior indefinido, sendo, portanto, um acto externo e involuntário do *eu*, mas com consequências nele. Ainda sobre a alegoria dos "fantasmas" (v. 1), repare-se que só o são "agora" (v. 8), porque antes se resumiam ao princípio do prazer físico da criança sobre as folhas caídas das árvores. Veja-se também o "tom *expressionista*" (Amaral, 1988a: 77) presente na personificação "em carne viva" (v. 12), que insinua a ferida: o deleite era inconsciente, mas era-o; agora que se tornou passado é "pesadelo" (v. 7). O *eu* partilha com a paisagem a disforia, sublinhando o contraste entre passado ingénuo e o presente, atribuindo sentido aos factos que na infância passaram despercebidos devido às circunstâncias da idade.

Noutro poema que reitera o tema da perseguição do passado, o sujeito identifica os agentes com "as pedras", através do animismo, concentrando nessa matéria as más recordações: "As pedras perseguem-nos / e, com elas, melancolias e mitos. // Vestígios de um tempo inscrito / nas vozes solitárias" (PE: 95; v. 4). Citamos este texto por nele figurarem elementos comuns a outros poemas: o elo com a terra, a ideia de perseguição, o espaço e o tempo associados à memória e ao acto de recordar ("Vestígios de um tempo inscrito / nas vozes solitárias") e a presença ou ausência da voz; mas interessam-nos agora as marcas

⁶⁴ O vocábulo repete-se noutros poemas, por exemplo: "Muito nítida, / a nostalgia fere / à transparência de um arbusto" (PE: 58; vv. 10-12); "Muito nítida a aspereza da pedra" (PE: 87; v. 12); "o desenho nítido" (PE: 136; v. 1); "era nítida a evidência de desastre" (PE: 172; v. 8).

disfóricas – “melancolias” (v. 2) e “solitárias” (v. 4) – uma vez que “a perspectiva quase trágica perante o sofrimento e as suas consequências (...) ao nível da angústia sempre latente” (Amaral, 1997: 556) nos leva a tecer algumas considerações sobre a angústia e a melancolia. Efectivamente, o vocábulo *melancolia* não vai além de três ocorrências⁶⁵, porém este *topos* ultrapassa a mera contabilidade e difunde-se por toda a poesia de Eduardo Pitta, uma vez que, como nos dão conta as palavras de Klibansky, Panofsky e Saxl, “cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l’axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1990: 374); este fenómeno é verificável na poesia de Pitta, relacionando-se também com a vivência que o sujeito possui do tempo: “Le mélancolique souffre, avant tout, de la contradiction entre le temps et l’éternité” (*idem*: 380). A melancolia e a angústia existem no presente porque o *eu* vive sobre a influência do passado e por os vestígios dominarem a aprendizagem do espaço e o exílio do *eu*.

Neste contexto, citamos dois poemas que, num exercício meramente exemplificativo, validam o modo como a concisão se encontra ao serviço da complexidade e reforçam o modo como o *eu* expresso na primeira pessoa do plural se revê nas suas acções passadas. Destacam-se em ambos a perspectiva negativa do tempo, a manifestação de um *nós*, a dificuldade na aprendizagem do novo espaço hostil, distópico, a experiência do se ser e sentir estranho/ estrangeiro, como se lê no primeiro – “Duramente aprendemos. / O caos e a memória / delida. / Palavras poucas, e gastas” (PE: 77) –, em que realçamos o uso do adjectivo “delida”, reiterando a desordem emanada do passado, que, como já mencionámos, desencadeia a dor, uma consequência da retrospecção; no segundo poema – “Temos sido espectadores / de um tempo rarefeito. // Tudo nos inibe / e tolhe o passo. // E mesmo somos o intruso / na querela” (PE: 125) –, o sujeito argumenta ser o *espectador* “de um tempo rarefeito” (v. 2) e denuncia a convivência difícil entre a sua individualidade e a vida como palco – o espaço interior torna-se exterior ao próprio sujeito – ou como “querela” (v. 6), numa quase ausência de arbítrio porque “tudo nos inibe / e tolhe o passo” (vv. 3-4), condicionando a percepção positiva do tempo. O vocabulário utilizado nestes dois poemas possui evidentes conotações negativas⁶⁶, remetendo nestes dois textos para o malogro do presente e para a disforia

⁶⁵ Essas ocorrências verificam-se no trecho transcrito e em mais dois textos: “Temos alguns mortos de intervalo / a melancolia de quem muito / contemporizou” (PE: 91; vv. 1-3); e “Vêm mudos, sujos / muitas vezes, periféricos / a qualquer melancolia” (PE: 119; v. 4-6).

⁶⁶ No primeiro poema: “Duramente” (v. 1), “caos” (v. 2), “delida” (v. 3), “poucas, e gastas” (v. 4); no segundo poema: “rarefeito” (v. 2), “inibe” (v. 3), “tolhe o passo” (v. 3), “intruso / na querela” (vv. 5-6).

resultante do incurso ao passado (a melancolia, portanto), conjecturando-se o já referido desejo de um tempo outro.

A constatação da passagem do tempo não passa incólume sobretudo ao observar os “retratos” (v.

2), como pode ler-se no seguinte poema:

1 Nenhum de nós passeia impune
pelos retratos: fazem-nos doer
os recessos da memória.

5 Deles saltam, por vezes, sustos,
primeiras noites, secreta
loucura, lábios que foram.

Interditam-nos sempre.
Trepam-nos pelo torpor
mais desprevenido, subsistem.

10 A sua perenidade é volátil
e cheia de venenosos ardis.
Um sopro no acetato.

Distintos, os seus contornos
não são nunca
15 os que supomos. (PE: 115)

Os “retratos” (v. 2) representam uma memória fixa, cortada, uma vez que operam uma cesura na realidade transacta – e o conceito de corte parece-nos significativo, porque envolve a realidade nos níveis temporal e espacial (Dubois, 1992: 163) –, repetindo o tema da dor no acto de observação das fotografias. Os “retratos” introduzem o *topos* do espelho, pela razão exposta por Margarida Medeiros: a fotografia “pelo seu carácter imediato e pseudo-transparente vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo” (Medeiros, 2000: 55). Os espelhos e a atitude narcísica são indissociáveis, e sobre essa relação vários pensadores têm reflectido, argumentando que estão na base do desenvolvimento da identidade do sujeito, como entende Jeremy Holmes:

O narcisismo vem dos espelhos – do espelho do olhar esplendoroso da mãe e do seu sorriso que responde, e em cujo prazer a criança se vê reflectida, passando pelo “átrio dos espelhos” sedutor mas claustrofóbico dos pais superprotectores e pelo paciente suicida que se confronta com o espelho frio e sem vida da casa-de-banho vazia, à superfície da água que se desfaz em mil pedaços quando Narciso em vão tenta abraçar o seu próprio reflexo. (Holmes, 2002: 5)

A questão é tão ou mais premente, porque tem que ver com o facto de o espelho operar uma cisão no *eu*, enquanto imagem invertida e superfície enganadora. O *nós* (multiplicação do *eu*), observando os “retratos” (v. 2), tenta construir a sua própria arqueologia – note-se que a fotografia, além do espelho e do filme são os

únicos meios disponíveis para nos observarmos a nós próprios –; todavia o distanciamento impede a identificação, constituindo-se, assim, como *Narcisos feridos*, próximos do abismo instaurado pela dor do regresso ao passado: “Nenhum de nós passeia impune / pelos retratos: fazem-nos doer / os recessos da memória” (vv. 1-3), dizendo, portanto, que os actos de ver, olhar, contemplar, ou recordar, acontecem fora da esfera de imunidade dos seus agentes. Por seu lado, o animismo atribuído aos “retratos” (v. 2) no segundo terceto faz com que as sensações provocadas se projectem neles próprios e não em quem as experimenta – o *nós* –, num efeito de hipálage que tem na base uma atitude narcísica, como afirma Philippe Dubois:

Se a imagem que Narciso observa na fonte é o seu próprio reflexo “pintado” e se o quadro, como a fonte, é também ele uma pintura--“reflexo”, então o que ele reflecte será sempre a imagem do espectador que o observa, que *à se* observa. Sou sempre eu, portanto, que me vejo no quadro que olho. Sou (*como*) Narciso: creio ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que, no fim de contas, a proposição de Filostrato nos revela é que *todo o olhar sobre um quadro é narcísico*. (Dubois, 1992: 141)

Se, por um lado, as fotografias motivam a identificação, provocando os “saltos” e despertando acções antigas, como as “primeiras noites” (v. 5), a “secreta loucura” (vv. 5-6) e os “lábios” (v. 6); por outro, explicita-se o conhecimento do equívoco: as fotografias não são a realidade actual: elas “interditam” (v. 7) o acesso ao real, embora *subsistam* (v. 9) nelas os rostos de antigamente. O oximoro presente no primeiro verso da quarta estrofe sublinha esta ideia: a “perenidade” (v. 10) do retrato, afirma o sujeito, é afinal “volátil” (v. 10); sintetiza-se assim o paradoxo de se poder mas não conseguir reter o tempo. Consequentemente, as fotografias criam “venenosos ardis” (v. 11), isto é, os enganos, a falsa realidade atestada na última estrofe, em que a chave converge no adjectivo “distintos” (v. 13), no advérbio de tempo (e de negação) “nunca” (v. 14) e no verbo *supor* (v. 15).

Para concluir este poema, recordamos que o espelho (“os retratos”; v. 2) além de identificar o objecto referencial (“O tecto muito verde, a cama muito / alta, o espelho muito fundo”; *PE*: 131; vv. 4-5), funciona como agente da lembrança, com vários efeitos, entre os quais o silêncio (“Absorve-nos um silêncio / de espelhos”; *PE*: 54; v. 1-2), a fragmentação (“E o sentido delas [as viagens] estilhaça / no primeiro espelho da memória”; *PE*: 68; vv. 2-3), a “contenção de espelhos” (*PE*: 78; v. 4), o conhecimento (“Pouco sabia de espelhos”; *PE*: 112; v. 1), o tempo (“Instante muito breve / entre o espelho / e o azulejo”; *PE*: 114; vv. 1-3), ou a sua “voracidade” (*PE*, 145; v. 6), num multiplicar de faces concatenadas com o abismo do *eu* e com a sua situação no mundo.

Vejamos, pois, como num poema mais recente, sem que o *eu* manifeste a sua presença, as interrogações insistentes exprimem a especulação e a perplexidade do situar-se perante o desconhecido:

A vida é uma ferida?
O coração lateja?
O sangue é uma parede cega?
E se tudo, de repente? (PE: 185)

Estas interrogações sobre o destino especulam sobre a “vida”, ou seja, o tempo e o corpo, cuja vitalidade se exprime em “coração” (v. 2) e em “sangue” (v. 3). O corpo corresponde ao centro da disforia, da inquietação e da angústia, na medida em que as perguntas se concentram nele e, não se limitando ao futuro e à hipótese, apoderam-se também do passado e do presente, pois o futuro depende destes dois tempos. Trata-se de se saber quem se é, que espaço se ocupa, como afirma Agostinho Ribeiro:

Tempo vivido é, antes de mais, a duração da minha vida, na qual eu distingo o passado (tempo que já *foi* vivido) e o futuro (tempo que ainda *será* vivido). O primeiro – que não é meramente biológico mas pontuado de eventos significativos – é fácil de medir e de estruturar. Mas o tempo que resta para viver representa para mim a maior das incertezas, isto é, não posso medi-lo, embora me arrisque a estruturá-lo ocupando-o com projectos sob reserva. Ao contrário do espaço, que pode ser conquistado ou apropriado, o tempo para viver é-me dado, embora eu tenha de o viver sem saber quanto dura ou como acaba. (Ribeiro, 2003: 22)

Aí reside o motivo das interrogações do *eu*: o não se “saber quanto dura ou como acaba” a vida ou o constatar da vulnerabilidade, de que existe algo que ultrapassa o sujeito, situado no lado oposto da presunção de *se ser senhor do mundo*. Ao centralizar nos nomes e nos verbos a força das perguntas, o poema evidencia algum expressionismo e alguma violência vocabular (veja-se, por exemplo, a metáfora personificante “parede cega”; v. 3), introduz ainda o paroxismo da dor, em contraste com a brevidade do poema, pressentindo-se o abismo no não dito, no que é obliterado e facilmente intuído: a imprevisibilidade da vida, do tempo, dos acontecimentos, dos acidentes, sobrepondo-se-lhes o silêncio enquanto “modalidade de sentido” (Le Breton, 1999: 143). Tal como destaca David Le Breton, o silêncio substitui as palavras: “Há um indizível que esconde a linguagem, que prejudica a facilidade da palavra: o sofrimento, a separação, a morte não encontram palavras para se exprimir com intensidade suficiente” (*idem*: 235); neste caso, por meio do corte suspende-se abruptamente a intensidade, e o leitor é compelido a deter-se no contraste da mancha gráfica da quadra com a página em branco.

Passemos a outro texto que aborda uma hipótese análoga, especulando sobre o futuro:

- 1 Adivinhamos inquietos os olhos
e o poema dos dois corpos.

A nossa vida tem sido um passar
sem pedir licença.

- 5 Um dia e outro dia depois,
como quem adestra relâmpagos. (PE: 62)⁶⁷

Na reflexão sobre a existência e o tempo que este poema apresenta, há uma especulação sobre o futuro, expressa pelo verbo “adivinhamos”, cujo sujeito – *nós* – aponta para um *eu* e um *tu* em uníssono, participando numa visão inquieta do que acontecerá no futuro. A voz poética olha o futuro e o passado a partir de uma posição altaneira e privilegiada, como podemos ver neste e noutros poemas que enunciam um sujeito plural, a maior parte das vezes, imediatamente no primeiro verso: “Adivinhamos” (PE: 62), “aprendemos” (PE: 77), “perseguem-nos” (PE: 95), “Temos” (PE: 27; 68; 125), etc. Desta forma, dizendo *nós*, o sujeito simula a inclusão do leitor no enunciado, mas na verdade diz *eu* (ou, eventualmente, um *eu* e um *tu* em uníssono, como dissemos antes), uma estratégia indiciadora do modo como o sujeito transforma a vida em escrita. Já foi referido que um dos eixos desta poesia tem que ver com a importância dada à própria experiência e de como o apagamento de pormenores eminentemente pessoais contribui para uma despersonalização, como nota Peter Abbs: “They [the poets] may well take personal incidents or personal feelings as a starting point but will change and develop these as the poem takes on its distinctive form” (verbete “Autobiography and Poetry”, Abbs, in Jolly, 2001: 81). Assim, a biografia do autor empírico é matéria de escrita, mas não a matéria de escrita, uma vez que esta não se esgota na biografia.

A importância do olhar não se limita ao emprego de “os olhos” (v. 1) e de “relâmpagos” (v. 6): os olhos permitem aceder a um real perturbado pela inquietação inicial, que a harmonia resultante dos dois corpos tenta ultrapassar (primeiro dístico). Numa espécie de balanço da vida, conclui o sujeito que a vida “tem sido um passar / sem pedir licença” (v. 3-4), ou seja, as coisas têm simplesmente acontecido, sem que terceiros tivessem sido autorizados a perturbar a harmonia entre estes dois corpos e, por extensão, todas as suas acções. À máxima horaciana *carpe diem*, que subjaz ao “um dia e outro dia depois” (v. 5), inscreve-se a disforia patente na imagem do relâmpago, que José Ricardo Nunes relaciona com o labor poético da concisão: “A brevidade, e também a intensidade, da poesia de Eduardo Pitta encontra um paralelo semântico na imagem do relâmpago (...). Mas adestrar relâmpagos bem pode ou deve ser, sobretudo para um poeta,

⁶⁷ Este poema intitulava-se em *Um Cão de Angústia Progride* (1979) “Um dia e outro dia depois” (CAP: 58), estabelecendo clara intertextualidade com o título de 1936 de Irene Lisboa, *Um Dia e Outro Dia... – Diário de Uma Mulher* (cf. Irene Lisboa, 1991), que apresenta uma série de textos intitulados “Dias”, onde desfilam poemas que aludem, justamente, ao passar dos dias e do tempo, como se de páginas de um diário se tratasse.

dominar a língua, criar ou dar novo uso a verbos ou adjetivos” (Nunes, 2000: 105). Neste poema em concreto, lemos “os relâmpagos” (v. 6) como sintomas da adversidade, pois tomam a forma do fogo na vertente mais violenta, aniquiladora e fatal, além de sustentarem que a vida consiste em domar o indomável, enunciando uma quase utopia que o segundo dístico principia, ao definir a existência como uma luta contra a adversidade que, seja ela qual for, não está identificada.

Em síntese, verificamos que a memória, a percepção e a vivência do tempo se cruzam e o corpo é a base dessas experiências, como frisam Jean-Yves e Marc Tadié: “Pour conserver celle-ci [la trace], il faut avoir perçu: notre corps est notre organe de perception, incontournable intermédiaire entre le monde extérieur et notre mémoire; c’est lui qui va recueillir par les biais des cinq sens: vision, audition, olfaction, goût et toucher, la matière première de nos souvenirs” (Tadié, 2004: 97). A este propósito, concluímos com um poema que, numa tentativa de materializar o tempo, destaca o papel do corpo e exprime o acto amoroso:

1 Tacteio as horas
à tua procura.

Quando te encontro,
girassol do meio-dia,
5 baloiça-te na voz
um desejo de tâmaras.

Inclino-me e soergo-te,
transpiras e dás fruto. (PE: 60)⁶⁸

Trata-se aqui de tematizar o encontro amoroso, com o *eu* a assumir-se como eixo ou centro dos acontecimentos, revelando como o encontro *com* o *tu* se desenrola. Logo no início, o tacto parece sobrepor-se aos outros sentidos; mas conforme se vê pela metáfora “tacteio as horas” (v. 1) – como se “as horas” fossem matéria subjogável – o tempo continua a dominar o sujeito e todo o poema. Não se trata da intuição temporal mais comum, uma vez que o tempo é percebido fisicamente, subordinando-se-lhe os sentidos, desde o tacto, passando pela visão (sobretudo na luz traduzida pela apóstrofe “girassol do meio-dia”; v. 4), pela audição até ao paladar (na sinestesia: “baloiça-te na voz / um desejo de tâmaras”; vv. 5-6).

Na metáfora “girassol do meio-dia”, conjugando a simbologia do sol e a hora de máxima luz, reside uma positividade que outras evocações do tempo não possuem. Com efeito, trata-se aqui de situar os eventos num presente vago que sugere o repetir dos factos e que a conjugação temporal “quando” (v. 3)

⁶⁸ O título deste poema em *Um Cão de Angústia Progride* (1979) era “Girassol do meio-dia” (CAP: 56).

reitera. Por fim, a demanda e o encontro amoroso do *outro*, termina na última estrofe com a explicitação da euforia resultante do acto sexual, com o auge ou orgasmo metaforizado em “transpiras e dás fruto” (v. 8).

Fica aqui mencionado rapidamente o tema da pulsão homoerótica, de que nos ocuparemos a seguir, tencionando tecer algumas conexões com o corpo, pois não podemos esquecer que

o meu corpo possuiu uma dimensão temporal ou *duração*, como todos os objectos físicos. No corpo ou pelo corpo eu vivo o momento presente, e a partir dele organizo o meu passado (revivo o tempo que já vivi) e o futuro (antecipo o tempo que espero viver). E é ainda em função do *meu tempo* que estruturo o tempo histórico e o tempo cósmico. (Ribeiro, 2003: 15-16)

Reconhecemos, portanto, que a memória e o tempo se relacionam intimamente, envolvendo todas as outras temáticas relevantes na poesia de Eduardo Pitta: o exílio, a aprendizagem de um espaço novo, o corpo e o erotismo decorrente do encontro amoroso.

3.3. A CONSTRUÇÃO DE UMA ANATOMIA: O FOGO, O AMOR E A PULSÃO HOMOERÓTICA

Debruçar-nos-emos agora sobre a terceira vertente que julgamos permitir ao sujeito afirmar-se como *ser-no-mundo*, a qual envolve a sua identidade sexual. Ao incidirmos sobre o discurso erótico, não o faremos obviamente do ponto de vista clínico ou político, mas como discurso com implicações literárias e simbólicas ao nível da constituição do *eu*, tratando-se de um dos eixos que inclusive extravasa a poesia. Com efeito, a obra de Eduardo Pitta patenteia, recorrendo a um discurso às vezes encriptado e outras mais explícito, o “amor que ousa dizer o seu nome”⁶⁹ e imagens de forte homoerotismo, as quais designaremos por excesso de Eros e cujas marcas e efeitos procuramos identificar em alguns textos de *Poesia Escolhida*.

Jean-Michel Maulpoix afirma que “la poésie exprime une intimité parcourue d'affects; elle vient moins affirmer l'identité de la personne que sa mobilité subjective, la gamme diffuse de ses sentiments, émo-

⁶⁹ O título de Dominique Fernandez (*L'Amour qui Ose Dire Son Nom: Art et Homosexualité*, 2001; cf. bibliografia) joga com os versos de Lord Alfred Douglas (1870-1945), companheiro de Oscar Wilde (1854-1900), tornados célebres e largamente usados no séc. XX para nomear a homossexualidade. Surgiram pela primeira vez em Dezembro de 1894 no periódico *The Chameleon* no final do poema “Two Loves”, depois compilado no volume *Sonnets and Lyrics* (1935). Vejamos por exemplo os seguintes versos de Lord Alfred Douglas: “«Sweet youth, / Tell me why, sad and sighing, thou dost rove / These pleasant realms? I pray thee speak me sooth / What is thy name?» He said, «My name is Love.» / Then straight the first did turn himself to me / And cried, «He lieth, for his name is Shame, / But I am Love, and I was wont to be / Alone in this fair garden, till he came / Unasked by night; I am true Love, I fill / The hearts of boy and girl with mutual flame.» / Then sighing said the other, «Have thy will, / I am the love that dare not speak its name»” (White, 1999: 55-56; vv. 63-74; sublinhado nosso).

A título de curiosidade, leia-se o poema “The Love that Dares to Speak Its Name” de James Kirkup (cf. <http://urchin.earth.li/~ganes/kirkup.html>; última consulta em 26-05-2006), publicado a 3 de Junho de 1976 na revista inglesa *Gay News* (cf. <http://myweb.lsbu.ac.uk/stafflag/gaynews.html>; última consulta em 26-05-2006), claramente inspirado no último verso de “Two Loves”, introduzindo a polémica relação do centurião romano e Cristo crucificado, tendo valido à revista uma condenação por blasfémia em 1997.

tions, affections, états changeants, subis ou désirés” (Maulpoix, 2003: 79). Isso mesmo procuramos detectar nesta parte do trabalho, citando um dos dísticos aforísticos de Pitta que servirá de estratégia introdutória:

Temos que baste: a pátria à janela
e a vontade na cama. (PE: 128)⁷⁰

A brevidade e a concisão instauram intervalos que admitem interpretações especulativas, todavia dois eixos fundamentais dominam o poema: a asserção peremptória de felicidade e a oposição fora/ dentro. A primeira – “Temos quanto baste” (v. 1) –, julgamos só poder ser lida num cenário de ironia: a declaração da suma e perfeita plenitude esbate-se no contraste com outros poemas de grande disforia, representativos da dificuldade de aprendizagem ou ajustamento do *eu* aos novos espaços. Quanto ao antagonismo, ao exterior da casa, figurado pela “janela” (v. 1), lugar de contacto com o mundo (com o estranho, com a comunidade, com o espaço social), opõe-se o espaço interior associado à “cama” (v. 2), lugar da intimidade e do privado. A “janela” (v. 1) ganha o estatuto de linha de fronteira entre o que pertence a cada um destes universos e a “cama” (v. 2) pertence ao domínio do segredo, instaurando as dicotomias público/ privado e exposto/ secreto. Estas duas marcas espaciais são fracções de um espaço maior e simbolicamente importante: a casa, não a que invoca o passado ou o espaço de aprendizagem (como vimos em 3.1. e 3.2.), mas a que simboliza o espaço da interacção social entre o *eu* e o *outro*.

A janela, conforme Bachelard, ocupa um lugar importantíssimo na casa: “Estamos em casa, escondidos, olhamos *para fora*. A janela na casa dos campos é um olho aberto (...) para o mundo *exterior* num sentido profundamente filosófico. A casa dá ao homem (...) o sentido de um *exterior* tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade de seu quarto” (Bachelard, 2003: 89). A dicotomia fora/ dentro constrói uma imagem de identidade difusa do sujeito expresso no plural, conduzindo a outras dicotomias, as de exterior/ interior e de aparência/ essência. Primeiro, acede-se ao exterior e à aparência e só depois se atinge a essência e o interior, processo que testemunha o modo como o crescimento do *eu* se efectua: através de um conjunto de experiências irreversíveis, individuais, temporalmente circunscritas, que cumulativamente constituem a essência do ser; a aparência revela-se, a essência constrói-se e esconde-se, permitindo o crescimento interior do *eu*, como afirma Charles Taylor:

⁷⁰ Este poema veio a lume pela primeira vez sem título ou numeração em *Olhos Calcinados* (1984: 23), com uma epígrafe de Joaquim Manuel Magalhães a indiciar o carácter transgressivo deste livro (“A inescapável tara da procriação”, título do artigo publicado na revista *Colóquio-Letras*, cf. Magalhães, 1978). Em *Arbitrio* (1991), a secção “Olhos Calcinados” manteve a epígrafe que foi depois em *Marcas de Água* substituída por duas outras, uma também da autoria de Joaquim Manuel Magalhães e outra de Thom Gunn.

Dans nos langages de compréhension de nous-mêmes, l'opposition "intérieur-extérieur" joue un rôle important. Nous croyons que nos pensées, idées ou sentiments se situent "à l'intérieur" de nous, alors que les objets du monde sur lesquels portent ces états mentaux se situent "à l'extérieur". Autrement dit, nous pensons que nos capacités ou potentialités sont "internes", qu'elles attendent le développement qui les rendra manifestes ou les réalisera dans le domaine public. Pour nous, l'inconscient se situe à l'intérieur, et nous pensons que les profondeurs du non-dit, de l'indicible, des affinités, des peurs et des puissants sentiments informes qui se disputent le contrôle de nos vies sont intérieures. Nous sommes des créatures dotées de profondeurs intimes; d'espaces intérieurs en partie inexplorés et obscurs. (Taylor, 1998: 151)

Alain Corbin apresenta a ideia que foi no século XIX que se acentuou a vivência do espaço privado e, conseqüentemente, da intimidade, sob o domínio do pudor e da vergonha que oculta "o receio de ver o Outro – o corpo – exprimir-se, a preocupação de deixar o animal manifestar-se" (Corbin, 1990: 450-451). Neste poema, no entanto, não se trata já deste tipo de pudor, mas de uma espécie de embriaguez pela aparência, ou seja, por transmitir uma imagem correspondente à que a sociedade espera dos seus intervenientes. Mais ainda, leva-nos a apontar outro tipo de dicotomias: norma/ desvio, repressão/ tolerância. Ao considerar a homossexualidade como fora da classe do *normal*, Camille Paglia, por exemplo, propõe-a como "um desafio à norma", mostrando-se aí "o seu carácter eternamente revolucionário", acrescentando que "a natureza existe, quer os académicos queiram, quer não. E a procriação é a regra única e implacável da natureza. Essa é a norma. Os nossos corpos sexuais são concebidos para a reprodução. O pénis encaixa na vagina: nenhum ardiloso jogo de palavras pode alterar esse facto biológico" (Paglia, 1997: 118-119). Por seu lado, jogando com a ideia de norma e de fuga à norma, Foucault afirma precisamente em entrevista que "o que mais perturba quem não é *gay* é a forma de vida *gay*, e não os atos sexuais" (Foucault, 2000: 39), pois existe o "temor geral de que os *gays* desenvolvam relações intensas e satisfatórias apesar de não se ajustarem à ideia que os outros têm do que sejam essas relações" (*idem*: 40). Exactamente no mesmo rumo, Alain Corbin revela que "a opinião geral [se] mostra mesmo tolerante para os amantes do mesmo sexo, desde que as manifestações da sua inclinação não extravasem a esfera privada" (Corbin, 1990: 588). Existe portanto um *se*, uma condição, inferindo-se que as relações sexuais se devem reservar ou restringir à "cama" (v. 2), onde o sexo pode apaziguar a "vontade", vocábulo recorrente na gramática erótica de Eduardo Pitta para designar desejo, erecção ou ímpeto sexual. A metáfora da "cama" assemelha-se aqui à do armário, que segundo Eve Kosofsky Sedgwick "é a estrutura que melhor sintetiza a opressão gay neste século" (Sedgwick, 2003: 11). Por tudo isto, o *eu* molda-se de modo a devolver ao exterior a imagem de quem tem "que baste" (v. 1), enunciado que assume não o sentido de máxima estóica, mas de crítica irónica ao *establishment*.

Nesta introdução à história da vida privada na poesia de Pitta, avançamos para um outro poema que desenha uma teoria do sonho e do “conhecimento” (v. 6):

- 1 De noite morremos. Um lapso, um
só vislumbre
recuperam-nos do vórtice. O ilu
minado caminho das trevas
- 5 absorve-nos. Sobre
vive-nos o conhecimento. Na boca
- de Prometeu não foi vão o grito
de Ésquilo.
Atroz sabedoria.
- 10 Tudo nos surpreende, desam
parados, nesse langor, nesse corpo
a corpo com o silêncio mais audível. (PE: 135)⁷¹

Nestas duas sextilhas, o sujeito lírico descreve a noite (sob a égide de Diόνisos) e o sono (regido por Hipno), bem como a desordem que ambos transportam consigo; conseqüentemente, o sujeito propõe o sonho como via para evitar o abismo: “De noite morremos. Um lapso, um / só vislumbre / recuperam-nos do vórtice” (vv. 1-3). Deste modo, podemos ler “morremos” (v. 1) e “vórtice” (v. 3) como metáfora do sono, na medida em que de noite há uma espécie de morte ou congelamento da consciência; o “lapso” (v. 1) e o “vislumbre” (v. 2), por seu lado, são metáforas do sonho. Visto que o poema elabora uma complexa teia de relações mítico-simbólicas, parece pertinente explorar um pouco mais o seu sentido, inclusive a nível psicanalítico. Vejamos algumas questões de genealogia mitológica: a Noite é filha do Caos primordial e entre os seus filhos, além do Éter e do Dia, contam-se os gémeos Tânato (Morte) e Hipno (Sono); este último, por sua vez, teve também vários filhos, destacando-se Morfeu (Sonho).

Tratando-se de alegorias importantes em termos de imaginário, Noite, Tânato, Hipno e Morfeu estão sinteticamente representados neste poema: actuam simultaneamente e configuram estruturas de pensamento basilares, nomeadamente, a pulsão de morte que Freud associou a Tânato (cf. 1972-74e: 3059 e ss.). As pulsões são um tipo de força que anda próxima do impulso (incerto e variável) e do instinto (predisposto e hereditário), entre os domínios do psíquico e do corpóreo; localizam-se no *Id* ou *isso*, na segunda concepção freudiana do psiquismo (cf. *El “Yo” y el “Ello”*, Freud, 1972-74d). Neste campo, Freud apresentou a pulsão de morte no pólo oposto à pulsão de vida, representada por Eros, caminhado ambas paralelamente, lutando e complementando-se, numa tentativa precária de equilíbrio entre vida e destruição:

⁷¹ Este poema, também de *Olhos Calcinados* (1984: 30), veio a lume sem título ou numeração.

“La apliqué [la lucha entre el Eros y el instinto de muerte] para caracterizar el proceso cultural que transcurre en la Humanidad, pero también la vinculé con la evolución del individuo, ya demás pretendí que habría de revelare el secreto de la vida orgánica en general” (Freud, 1972-74e: 3063). Desta forma, Freud radica no antagonismo Eros/ Tânato o nascimento da civilização e do progresso, pois representam princípios primordiais. Eros não exprime tão-só uma ideia de vida: alertando para as várias versões sobre a origem desta figura, Robert Graves refere que, em Hesíodo, ele “constituía uma pura abstracção” (Graves, 1990, vol. 1: 57). Por seu lado, Jean-Pierre Vernant afirma que se trata de “l’Eros primordial, vieux comme le monde, bien antérieur par conséquent à Aphrodite, et du jeune Éros, plus tardif puisqu’il est, d’après la tradition courante, l’enfant d’Aphrodite, elle-même fille de Zeus et, selon Homère, de Dioné” (Vernant, 1999: 153-154). Ou seja, os seus atributos evoluíram, tornando-se uma das formas do amor, a paixão sexual, mantendo-se ainda como “uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo” (Grimal, 1999: 148).

Neste poema, a força de Eros encontra-se latente, cifrada, por oposição à de Tânato, indicada pelo emprego do verbo *morrer* e do desassossego desencadeado pelos génios alados, a Morte e o Sono (ou Tânato e Hipno). Entre estes, intromete-se Morfeu ou ainda o fogo prometeico, tornando-se necessário distinguir cada um deles, na medida em que encerram dimensões diferentes. Assim, os sonhos apresentam um outro tipo de realidade e de “conhecimento” (v. 6), no pólo oposto ao dia e aos comportamentos diurnos. Se ambos architectam realidades de níveis diferentes, será o indivíduo que as experimenta o mesmo? Será que o dia surge como sequela da noite e vice-versa? Trata-se do poder da contraposição das vertentes nocturna e diurna da consciência no construir da identidade: embora fisicamente o indivíduo seja o *mesmo*, em termos identitários não o é, porque a consciência impossibilita que o sujeito se reconheça a si próprio naquele momento e naquele lugar. A noite permite que o sono acarrete a morte temporária da consciência, onde assoma o sonho fomentador de uma vida ao lado, numa contenda entre consciente e inconsciente, entre o *eu* que tem de conciliar o *isso* e o supereu.

Destaque-se noutra leitura do poema a possibilidade de interpretar o “lapso” (v. 1) e o “vislumbre” (v. 2) como remissões para o fogo prometeico. A ideia de que a noite atrai e absorve pelo que possui de mais primitivo e sexual – eis Diónisos em acção – expressa-se através do oximoro que opõe luz e escuridão: “ilu / minado caminho das trevas” (vv. 3-4). Ao sujeito é exigindo um esforço enérgico de resistência, o qual se

executa pelo conhecimento, o único sobrevivente ao “langor” (v. 11) do corpo. A “atroz sabedoria” (v. 9) cifra-se, então, na exploração do complexo de Prometeu, o titã que desafiou Zeus, roubou sementes do fogo divino e as entregou aos humanos. Este complexo, tal como exposto por Bachelard, corresponde ao “verdadeiro *desejo de intelectualidade*”, transformando-se no “complexo de Édipo da vida intelectual” (Bachelard, 1972: 28-29). O poema presentifica o mito pela referência culta a Prometeu e por remeter metonimicamente para a obra de Ésquilo: através do seu herói, o dramaturgo projectou a sua própria voz e, graças ao grito e à densidade com que insuflou as suas personagens, sobreviveu aos séculos. Afirma Prometeu: “Sim, fiz com que os homens deixassem de se preocupar com a morte” (Ésquilo, 2001: 44); glosa destas frases, repare-se na afirmação do sujeito que usa o hipérbato, invertendo os elementos do período, para salientar alguns deles, na busca de efeitos simbólicos: “Na boca // de Prometeu não foi vão o grito / de Ésquilo” (vv. 6-8). Assim sendo, são destacados “Prometeu” – a criação antecede o seu criador –, “boca” e “grito” – coincidem com o final do verso e materializam a voz subjectiva do *eu* lírico.

Prometeu entregou o fogo (e o conhecimento) aos homens, cuja simbologia, associada ao destrutivo, purificador e regenerante, entre outros sentidos, ganha na poesia de Pitta a forma do amor, do erótico e do sexual, marcando especialmente os textos que exploram estas questões. O fogo aparece sob múltiplas variantes, desde a simples luz até ao relâmpago, fundindo-se às vezes com o frio (repare-se no título de 1988, *Archote Glaciar*). Por outro lado, o complexo de Prometeu requer a contextualização de uma nova moldura conceptual, a dos princípios apolíneo e dionísico, tal como desenhados por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, onde Prometeu (tal como todos os grandes heróis trágicos) “é uma máscara de Diónisos” (Nietzsche, 2004: 108). Para o filósofo, Prometeu estabelece o contacto entre o humano e o divino, sendo o desdobramento (ou metamorfose) de Diónisos, que consiste no princípio da exaltação trágica e patética da existência. Apolo, pelo contrário, encarna o princípio da harmonia, da beleza, da medida e o domínio de si. Ambos simbolizam dois mundos distintos aparentemente incompatíveis: o luminoso, o contido, o consciente e o vigilante de Apolo e o obscuro, o eufórico, o grotesco e o trágico de Diónisos. Para Nietzsche, da harmonia e da fusão entre estes dois princípios, numa convivência que parecia impossível, nasceram e desenvolveram-se as artes (cf. Nietzsche, 2004: 63).

Também Camille Paglia, claramente inspirada em Nietzsche, recorre ao paradoxo expresso na dicotomia Apolo/ Diónisos, aplicando-o ao estudo da arte e, sobretudo, da sexualidade ou das *personas*

sexuais (cf. Paglia, 1991). Nestes dois teóricos, Apolo e Diόνisos ganham dimensões bastante próximas das que simbolizam as pulsões representadas por Eros/ Tânato: vida, morte, união e destruição. Relembramos algumas palavras de Paglia: “Dreams are Dionysian magic in the sensory inflammation of sleep. Sleep is a cavern to which we nightly descend, our bed a musty burrow of primeval hibernation” (*idem*: 97). Simbolicamente, estes dois deuses agem conforme os atributos, particularidades e divergências, que os separam e unem, afastam e atraem: “Apollo freezes, Dionysus dissolves. Apollo says, «Stop!» Dionysus says, «Move!» Apollo binds together and battens down against the storm of nature” (*idem*: 98). Pólos antitéticos, a verdade, no entanto, é que se tornaram indispensáveis um ao outro, tendo Nietzsche concebido a síntese entre Apolo e Diόνisos através da palavra: “Diόνisos a falar a língua de Apolo, mas Apolo a falar, finalmente, a língua de Diόνisos. Eis, pois, como se alcançou o fim supremo da tragédia e da arte em geral” (Nietzsche, 2004: 176).

A nível estilístico, saliente-se no poema o artifício de construção que consiste na cesura de três palavras, permitindo duas leituras: a primeira lê a palavra inteira, depois somente a segunda parte, fazendo com que a ênfase altere a interpretação. Assim, em “ilu / minado” (vv. 3-4), realça-se o sentido da armadilha do sono; em “Sobre / vive-nos” (vv. 5-6), distingue-se a vida interligada com o conhecimento (e com a criação artística); e em “desam / parados” (vv. 10-11), sobressai a posição estática do sujeito, em luta “corpo / a corpo com o silêncio mais audível” (vv. 11-12). Esta referência serve de ponte para algumas considerações acerca da configuração do corpo, comentando o oximoro “silêncio mais audível” (v. 11) que introduz a supremacia dos sentidos, dependentes directos dos órgãos sensoriais. Se, no poema anterior, a casa remetia para espaço social e para a vivência corpórea fora/ dentro dos espaços da intimidade, neste poema, o corpo submete-se à noite, à *morte* da consciência e ao sonho; nos dois casos supõe-se o princípio da casa como primeira morada do *eu*, não se revelando o excesso que outros apresentam. O texto que citamos a seguir faz parte deste último grupo:

- 1 Ficamos de pedra
mesmo quando
uma ternura mole e involuntária
insiste em nos exacerbar
- 5 os sentidos.

Ficamos de pedra
ainda quando na foz do meu sangue
tu és barco
sem casco

10 tu és barco
sem mastro
tu és um barco à deriva
a navegar orientes.

Ficamos de pedra
15 logo no acto de nascer
– tropeçamos no limiar
da palavra. (PE: 43)⁷²

Sublinha-se neste poema a dimensão física do corpo e a experiência do excesso, com recurso ao aparato retórico que codifica o acto sexual. Sob o princípio dionisíaco, a metáfora da dureza, reiterada pela anáfora no início das três estrofes (“Ficamos de pedra”; vv. 1, 6 e 14), amplifica a magnitude dos sentidos no encontro destes sujeitos, cuja síntese se processa através da primeira pessoa do plural dos verbos ficar (vv. 1, 6 e 14) e tropeçar (v. 16), além do pronome pessoal complemento directo (“nos”, v. 4). A dureza apresenta-se em antítese à “ternura mole e involuntária” (v. 3), expondo a dificuldade do sujeito em comandar o corpo e as suas reacções, como se este possuísse vontade autónoma; todavia, o corpo acaba por responder à insistência exacerbadora dos “sentidos” (v. 5), desembocando na referência aos fluidos corporais: o “sangue” (v. 7) e o sémen, metaforizado na expressão “acto de nascer” (v. 15), que não ligamos à saída do ventre materno mas sim à expulsão seminal.

A metáfora da dureza pode ainda ser encarada como símbolo fálico, com desdobramentos no “mastro” (v. 11) e na perífrase “foz do meu sangue” (v. 7). Notemos que a psicanálise distingue falo e pénis, postulando que o primeiro se constitui como um símbolo, enquanto que o segundo apenas nomeia o órgão sexual masculino⁷³. Ora, além dos símbolos fálicos, o homoerotismo manifesta-se na anáfora “tu és barco” (vv. 8 e 10) e na variante “tu és um barco” (v. 12), definindo o *outro-objecto* como “sem casco” (vv. 9), “sem mastro” (v. 11) e “à deriva / a navegar orientes” (vv. 12-13). Tais atributos fazem do “barco” não o símbolo da travessia ou da viagem, mas da máquina desmantelada, incapaz de funcionar, perdida, marcada pela fratura da harmonia. Todavia, afirma o sujeito que a excitação foi maior, concluindo com o enigma: “tropeçamos

⁷² A primeira versão deste poema apareceu em *Sílaba a Sílabas* (1974: 41-42), cujo título era “Algumas Perspectivas para Ficar de Pedra”, datado de Abril de 1973. O poema foi alterado duas vezes no sentido de uma maior síntese: assim, foi recuperado na primeira parte de *Um Cão de Angústia Progride* (1970: 40), tendo sido truncados alguns versos; e depois, na versão definitiva de *Marcas de Água* (1999: 49), outros versos foram cortados e redistribuídos.

⁷³ Béla Grunberger defende que “le phallus représente le Moi corporel mais aussi les dimensions topiques différentes du Moi psychique, l'idée de l'intégrité du Moi étant liée à l'intégrité de l'organe de la copulation et *vice versa*. L'image phallique, comme tout ce qui relève de l'Inconscient, ayant des significations surdéterminées, recouvrira l'aspect purement physiologique du pénis-organe sexuel, ainsi que toutes les implications de cet organe par référence à la phase phallique” (Grunberger, 1975: 242-243); por seu lado, Christian Seulin acrescenta que “le phallus, quant à lui, en est la métaphore, mais pas seulement, et concerne tous les humains quel que soit leur sexe d'appartenance” (Seulin, in Bergeret, 1999: 118).

no limiar – da palavra” (vv. 16-17). Num texto anterior, o sujeito atesta uma ideia semelhante: “E de aí um medo antigo de / tropeçar // na primitiva e inominável insolência / do teu abandono” (*PE*: 22; vv. 5-8). Também aqui se nomeia a excitação através de uma metáfora da dureza, a que se alia o significado do corte: “Foi então que te vi inteiriçado / em facas” (*idem*; vv. 1-2). Julgamos que este poema ilumina algum do sentido do texto anterior, visto que o tropeçar tem que ver com a separação, com a ausência subsequente ao encontro.

Não sendo óbvios nos três textos atrás considerados os elementos que assegurem ser este um sujeito com uma identidade eminentemente homossexual, será lícito perguntar o que se entende por identidade e por identidade (homo)sexual, prosseguindo, para tal, o incurso iniciado no *Plano Geral*. A este respeito, em *Encyclopedia of Life Writing*, Jens Brockmeier demonstra-se preocupado com o uso pouco claro de conceitos relacionados com identidade: “The concepts of «I» and identity, the self and the ego, tend to be used without clear-cut definitions and distinctions, not only in everyday discourse, but in attempts to encompass lives in documentary, fictional, or theoretical form” (verbete “Identity”, Brockmeier, in Jolly, 2001: 455); Brockmeier especifica três aspectos nesta categoria: “first, identity as something that remains unchanging; second, identity as something that is multiple; and third, identity as a sense of self” (*idem*). Esta clarificação parece-nos essencial no contexto dos escritos intimistas, pois “o intimismo tem como centro o sujeito – mas um sujeito que busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas «quem sou eu?» e «quem sou eu no mundo?» podem servir de formulação” (Morão, 1994: 22). A resposta *eu sou...* conduz à definição de si, uma vez que, no processo de pergunta–resposta, o sujeito constrói a respectiva identidade pessoal.

Verificamos que o conceito de identidade varia conforme a disciplina em que se inscreve, podendo ganhar várias *nuances*: auto-identidade, identidade pessoal, individual, narrativa, política, nacional, colectiva, sexual, homossexual, *gay*, *queer*, etc. A definição depende pois do contexto a que se aplica, se ao indivíduo, se a uma comunidade, se a uma expressão individual. Assim, interessa-nos a concepção de Paul Ricœur, para quem a identidade narrativa se relaciona com a unidade do *eu* perante a passagem do tempo, isto é, com a unidade pessoal, visto que o sujeito não permanece igual ao longo da sua vida, mas continua apesar disso a ser o mesmo. Dito de outra forma, ninguém se mantém idêntico ao longo do tempo, se bem que seja sempre ele próprio, como destaca Anthony Giddens, apesar de recorrer a uma terminologia diferente: “a

identidade ainda pressupõe continuidade através do tempo e do espaço, mas a auto-identidade é uma continuidade tal como interpretada reflexivamente pelo agente” (Giddens, 2001a: 49).

A identidade de um ser passa primeiro por uma questão imediata: *eu* sou o que os documentos de identificação (o Bilhete de *Identidade*, por exemplo) dizem que *eu* sou, atribuindo um número e exibindo dados factuais, como o nome, a data e o local de nascimento, a filiação, o estado civil, etc., informações que fazem de *mim* um ser único entre os seres. Entram em jogo os princípios da semelhança e do idêntico que conduzem a perguntas como “*eu* sou só isto?”, e “*eu* sou sempre isto?”. Tendo em vista uma resposta negativa, Paul Ricœur distingue na identidade pessoal a *mesmidade* e a *ipseidade*:

Le problème de l'identité personnelle constitue à mes yeux le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité que j'ai maintes fois évoqués sans jamais les thématiser véritablement. Je rappelle les termes de la confrontation: d'un côté l'identité comme *mêmeté* (latin: *idem*; anglais: *sameness*; allemand: *Gleichheit*), de l'autre l'identité comme *ipséité* (latin: *ipse*; anglais: *selfhood*; allemand: *Selbstheit*). (Ricœur, 1996: 140)

Percebemos nas palavras deste filósofo que a mesmidade consiste na permanência da matéria ao longo do tempo, ou na continuidade de si próprio durante a existência. A ipseidade, por outro lado, incide na auto-referencialidade, ou seja, na capacidade de o sujeito olhar para si e de se reconhecer. Desta forma, o destaque conferido por Ricœur à ipseidade tem que ver com a experiência de identidade do sujeito num certo momento, na experiência íntima e interior, onde se interceptam duas linhas fundamentais e determinantes para a unidade pessoal: o corpo e a memória. Enquanto o corpo representa a continuidade, a memória consiste sobretudo na percepção pontual de si próprio, do que foi e do que é naquele instante ali, apesar de todas as mudanças operadas desde o nascimento até à formação da consciência do sujeito – o que vai ao encontro da concepção de *Dasein* de Heidegger.

A memória, a identidade como ipseidade (ou a consciência), opõe-se ao corpo, à identidade como mesmidade. Pensamos, igualmente, que o corpo é um factor de unidade do *eu*: o corpo como um todo uno, no sentido definido por José Gil, considerando que o corpo “é uma respiração que fala. A respiração, o sopro, *pneûma*, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade” (Gil, 1997: 88). No domínio social, Anthony Giddens em *Modernidade e Identidade Pessoal* explica que o *self*⁷⁴ se encontra “encarnado num corpo” (Giddens, 2001a: 52); e, no seguimento, sublinha

⁷⁴ O tradutor decidiu manter o termo em inglês por insatisfação relativamente às hipóteses em português (*eu* ou *ego*, por exemplo). O *eu* a que recorreremos, na senda da segunda teoria freudiana do psiquismo, anda próximo da concepção que Giddens propõe de *self*. Além disso, como explicita Benveniste, “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (Benveniste, 1988: 276). Esperamos que

ainda a relação entre corpo e identidade, destacando o cuidado com o exterior do corpo na sociedade ocidental contemporânea, o modo como os indivíduos interagem, a sensualidade que colocam nas experiências prazenteiras ou dolorosas e o contexto em que se inserem⁷⁵.

Depois de termos visto que o problema da identidade está relacionado com as perguntas em eco “quem sou eu?”, em oposição a “quem és *tu*?” e à síntese em “quem é o homem?” ou “quem somos *nós*?” Outro aspecto a reflectir encontra-se justamente na oposição *eu/ outro*, ou identidade *versus* alteridade. Se, por um lado, esta fronteira entre o *eu* e o *tu* é muito estreita e problemática, na medida em que *auto* e *hetero* se contaminam mutuamente, por outro, compele à eliminação de fronteiras, pois o diálogo *eu/ tu* implica aceitar e compreender o outro. Nesta medida, o conhecimento é dialéctico, questiona e torna as fronteiras fluidas. Um diálogo autêntico aceita o refutar das opiniões do *outro*, obrigando à reflexão, pois pensar e ouvir fazem parte da arte do diálogo e do questionamento. Assim sendo, a diversidade de pontos de vista deve ser um valor e não um prelúdio, exigindo a cedência de privilégios de ambos os lados, em diálogo que, se for genuíno, transforma a identidade dos indivíduos. Partindo de Ricœur, a alteridade faz parte de um segundo momento de entre três: o do encontro do *outro*. O primeiro corresponde à ipseidade, ou seja, ao foco no *eu*, e o terceiro à síntese, o *nós*, como soma do *eu* e do *tu*, de que resultam as consequências simultânea e paradoxalmente anulantes e fomentadoras da diferença e da semelhança.

Semelhança e diferença são conceitos indispensáveis noutro contexto, o dos estudos GLQ, que relacionam a identidade com a libertação sexual produzida pelos movimentos lésbicos e *gay*. Na discussão da identidade dentro da luta pela igualdade de direitos, diferenciam-se três perspectivas gerais, seguindo a tripartição feita no *Plano Gera*: uma mais essencialista, segundo a qual a identidade se localiza na psique, em traços interiores do indivíduo; outra que concebe a homossexualidade como construção cultural, com marcas exteriores identificadoras (como o vestuário ou os adornos); e a perspectiva *queer* que desconstrói a noção de identidade *gay* e lésbica, na medida em que reage à “interpretação da homossexualidade como um

esta escolha não acarrete prejuízos por uma perda de características na translação entre o vocábulo de partida (*self*) e o de chegada (*eu*).

⁷⁵ Afirma Anthony Giddens: “Podem distinguir-se vários aspectos do corpo com especial relevância para o *self* e a auto-identidade. A *aparência* corporal diz respeito a todas aquelas características da superfície do corpo, incluindo modos de vestir e adornos, visíveis para o indivíduo e outros agentes, e que são normalmente usadas como pistas para interpretar acções. A *postura* determina como a aparência é usada pelo indivíduo dentro dos cenários genéricos das actividades do dia-a-dia: é o modo como o corpo é mobilizado em relação a convenções constitutivas da vida diária. A *sensualidade* do corpo refere-se ao manuseamento personalizado do prazer e da dor. Finalmente, temos os *regimes* a que os corpos são sujeitos. Certos tipos de aparência corporal e postura tomam-se claramente importantes com o advento da modernidade” (Giddens: 2001a: 92-93).

dispositivo de controle social” (Moita, 2001: 167). Seja qual for o caso, a identidade sexual envolve a orientação sexual do indivíduo, as marcas de género biológico, os comportamentos, as construções sociais, todo um conjunto de traços que permitem ao sujeito, na sua ipseidade, afirmar-se e assumir-se como único no mundo. A questão do género é psicológica e sociologicamente determinante para todos os indivíduos, mas mais ainda para aqueles cuja identidade assenta no princípio da diferença, situados à margem da maioria, como se observa numa formulação do sujeito poético: “A identidade desenfreada dos loucos, dos santos, / dos assassinos” (PE: 69; vv. 6-7).

Um dos pontos centrais dos estudos GLQ relaciona-se com o corpo e com as suas representações, promovendo justamente o princípio da diferença, sendo sobremaneira relevante nas perspectivas feministas, como se diz no *Dicionário de Crítica Feminista*: “O conceito de corpo no seio da crítica feminista contemporânea surge assim ancorado no contexto do social, traduzindo uma «política da localização», isto é, o reclamar de um território espaço-temporal ocupado” (verbetes “Corpo”, in Macedo e Amaral, 2005: 25). Deste modo, a homossexualidade pode ser encarada somente como uma variante da identidade sexual ou pode, pelo contrário, ser o móbil da reivindicação política de direitos, conduzindo ao conceito de identidade política, nomeadamente no que respeita à “decriminalization of expressions of same-sex love, fairness in employment and housing, and the right to accurate representation in the media, fiction, and nonfiction” (verbetes “Identity”, Donald E. Hall, in Summers, 1997: 383).

Para já, afasta-se o enfoque político, pois como já dissemos (cf. *Plano Geral*, pp. 43-44), ele não constitui objecto de estudo deste trabalho, embora reconheçamos que uma conquista importante da teoria *queer* se encontra nas múltiplas e plurais conjugações possíveis de factores como sexo, idade, raça, nacionalidade, orientação sexual, classe, profissão, crenças religiosas, etc., de que resulta não uma identidade sexual, mas um sem número de identidades, tantas quantos os indivíduos. Recuperamos a síntese de José Augusto Mourão: “A identidade sexual do sujeito constrói-se tendo em conta um conjunto de três variáveis: as características físicas, as características mentais sexuais (atitudes masculinas e femininas) e ainda o objecto de fixação libidinal” (Mourão, in Cascais: 2004: 285). O realce deste autor vai no sentido de considerar como agentes da construção de uma identidade sexual o corpo do sujeito, o seu comportamento e o objecto do seu desejo. Insistindo na fractura do pensamento dentro dos estudos GLQ, frisamos ainda que

antes de alguém ser hetero, homo ou bissexual, é um indivíduo, com características únicas, sobre as quais *a posteriori* a identidade sexual se ergue.

Chegados a este ponto, incidamos na assunção do corpo dominado pelos princípios apolíneo ou do desejo de plenitude e dionisíaco ou do excesso, seguindo as palavras de Eugénio Lisboa sobre a poesia de Eduardo Pitta: “Desde o primeiro livro (...) que a sua *voz* se nos apresentou já *feita* e segura, a convir-nos um discurso inquietante, sensual, ocasionalmente ameaçador ou à beira do quase sinistro, solar e voluptuoso, mas incorporando com igual apetência, o nocturno, o violento e o quase selvagem” (Lisboa, 1999a: 9). Em *Fractura*, Pitta aplica a expressão “rasura do excesso” (*Fractura*: 10) para denunciar a incapacidade da crítica ou do leitor para interpretar as marcas duma sexualidade minoritária perante a hegemonia heterossexual. Embora, numa leitura acelerada, os poemas não expressem todos com a mesma intensidade e evidência o homoerotismo, pode-se, numa segunda leitura, retirar a máscara dos sinais do excesso que, segundo Ana Luísa Amaral, é uma categoria fluida e interdisciplinar, baseada ou num efeito sobre o leitor ou numa propriedade intrínseca ao texto (cf. Amaral, 1995: 57). O raciocínio desta autora inclui vários factores⁷⁶, delimitando enfim duas perspectivas de excesso: “a que se liga ao esbanjamento (equacionado [...] com o supérfluo) e a que se liga à ideia de limite. Aqui interessa-me (...) não só o que ultrapassa o limite, mas também o próprio trabalho feito na margem” (*idem*: 81).

Vejam os alguns exemplos do discurso edificado sob um vocabulário eufemístico e inócuo em que subjaz o excesso: no poema “Encontrei-te perplexo” (*PE*: 33)⁷⁷, salientamos a última quadra – “Soletrados a compasso, / meticolosos, / acontecemos por acaso / entre acácias e jacarandás” (vv. 9-12) –, que expõe uma visão do amor relacionada com o acto sexual, eufemisticamente mascarado no verbo *acontecer* (v. 11). A fruição do *outro* através do corpo expõe o *eu* e o *tu* face a face (cf. duas primeiras quadras) e depois a aliança dos dois, traduzida pela segunda pessoa do plural (“acontecemos”; v. 11). A morfologia do desejo e

⁷⁶ Alguns deles são a norma prescritiva ou descritiva (mas nem tudo o que foge à norma é excesso; cf. Amaral, 1995: 61); a variação espaço-temporal; o sentido de limite e de ilimitado; a subversão (*idem*: 79-80); e as noções de fronteira e de margem (*idem*: 79-80).

⁷⁷ Este poema é o único que mantém a dedicatória no corpo do livro: “tu sabes que é para ti”. De certa maneira enigmática, em *Sílaba a Sílabas*, ainda com o título “Entre Acácias e Jacarandás”, aparecia da seguinte forma: “(não tem dedicatória mas tu sabes que é para ti)” (*SS*, 1974: 27). Na edição de *Um Cão de Angústia Progride*, a dedicatória ganha a forma final (*CAP*, 1979: 29), mas é eliminada a data inscrita em *Sílaba a Sílabas*: Julho de 1972. Na edição definitiva, em *Marcas de Água* (*MA*: 39) e em *Poesia Escolhida*, o registo do local e da data esclarecem as dúvidas: “Lourenço Marques, 19-7-72”. Atentando à cronologia elaborada pelo autor na sua página *Web*, relativamente ao mesmo ano, faz-se a seguinte referência: “No dia 19 de Julho, durante uma breve licença em Lourenço Marques, conhece Jorge Neves, seu actual e único companheiro” (cf. <http://www.eduardopitta.com/cronologia.html>; última consulta em 10-06-2006). A dimensão pessoal e afectiva envolvida neste poema é importante e com estes dados julgamos que o sentido da dedicatória fica resolvido.

do amor ganha ainda forma neste mesmo poema em “nossos rins chicoteando-se” (v. 4), em “pretexto salivado” (v. 6) e em “esboço nas tuas mãos de camurça” (v. 8), realçando-se o corpo como lugar em que radica a experiência amorosa.

Examinemos o poema seguinte que trabalha os elementos principais desta gramática erótica:

- 1 Nomeado inominável: ternura a levedar
na polpa dos meus dedos. Uma vontade muito
branca para o crime. Os dentes nas espáduas.

- 5 Contenção de espelhos: as espadas acesas
nos nevoeiros de Setembro. Palavras nítidas, velozes, a
clareza rente à terra. De uma crueldade sedosa, dilu-
indo-se pelo romper do dia
– e delas devir em pedra.

- 10 Veredas percorridas pelo fogo. Um brilho fugaz no
ar. Um perfil de árvores nuas, dispersas, austeras,
adiadas. O vento, implacável, de uma doçura de lâmina. (PE: 78)

Na gramática erótica, o fogo assume uma dimensão sexual, sendo um dos símbolos que melhor exprime a “linguagem da desordem” “dos corpos”⁷⁸ (PE: 82; v. 1). Temos assim “as espadas acesas” (v. 4), metáfora eufemística e símbolo fálico; as “veredas percorridas pelo fogo” (v. 9) que remetem para o corpo como caminho percorrido por Eros; e “um brilho fugaz no / ar” (v. 9) que envia para o etéreo e para o tempo. Por outro lado, encontram-se os oximoros, a saber: “Nomeado inominável” (v. 1) que designa eufemisticamente o amor homossexual, convergindo o foco no nome e incorporando o sentido da repressão, o conflito entre os sentimentos e os preceitos morais predominantes⁷⁹; “crueldade sedosa” (v. 6) e “doçura de lâmina” (v. 11) – cruzando com a sinestesia – associam prazer e dor, expondo a “violência surda” de que fala Isabel de Sá (1984: 5), valendo-se dos objectos de corte: os “dentes” (v. 3), as “espadas” (v. 4) e as “lâminas” (v. 11). Outros poemas referem também facas, vidros, estilhaços ou cristais. Diz Octavio Paz que “prazer e dor são um estranho par e a sua relação é paradoxal. À medida que cresce e se torna mais intenso, o prazer aproxima-se da zona de dor” (Paz, 2001: 40-41). O seu pensamento aproxima os opostos, tal como Bataille une volúpia e crime, excesso e respectiva negação (cf. Bataille, 1988: 149), mas há uma diferença no erotismo destas duas teorias, pois Paz discorda no ponto sobre a violência: “O erotismo é algo mais do que violência e lacerações. (...) [P]ertence ao domínio do imaginário, como as celebrações, representações, ritos. Precisamente porque é um ritual (...) cruza-se aqui e além com a violência e a transgressão” (Paz, 2001: 61). Da

⁷⁸ O verso completo é “Essa gente não sabe dos corpos a linguagem da desordem.”

⁷⁹ A expressão “Nomeado inominável” orienta-se no sentido do amor que (não) ousa dizer o nome, a que aludimos no início deste sub-capítulo.

mesma forma, a “vontade muito / branca para o crime” (vv. 2-3) aponta para a violência, mas congrega também o estigma social, patente sobretudo em “crime” (que faz recordar a culpa e o pecado judaico-cristão). A sinestesia aqui presente, bem como uma outra em “polpa dos meus dedos” (v. 2), envia para a exuberância dos sentidos que a linguagem reproduz; as sensações violentas e orgânicas relacionam-se com a procura de prazer, enquanto sentimento ou estado de bem-estar⁸⁰, como se profere noutra poema: “A tua boca / a desfazer-se em sumos. / A terra toda a dilacerar-me, / na vertigem / de uma extenuada visão” (PE: 69; vv. 9-13).

No âmbito da contenção e dos opostos do tipo “clarão do gelo” (PE, 190; v. 17), Eugénio Lisboa afirma que a poesia de Pitta se “alimenta (e alimenta-nos) de altas temperaturas, porque desconhece o frio. Quando muito, o gelo, que é irmão perverso do fogo, ambos se escondendo nas dobras de um versificar tenso e disparado com vigor do aforismo implacável” (Lisboa, 1999: 9-10). Perante a profusão do sentir, com o fogo e o gelo a transmutarem-se um no outro e surtindo efeitos sobre o sujeito, propomos novo texto:

- 1 Está um rapaz a arder
 em cima do muro,
 as mãos apaziguadas.
 Arde indiferente à neve que o encharca.

- 5 Outros foram capazes
 de lhe sabotar o corpo,
 archote glacial.
 Nunca ninguém apagou esse lume. (PE: 143)

Aqui, o fogo é interno ao “rapaz a arder” (v. 1), advém-lhe do “lume” que “nunca ninguém apagou” (v. 8), concebido como vitalidade sexual. Trata-se do fogo que perturba e metamorfoseia, antagonizando a desordem e as “mãos apaziguadas” (v. 3) do rapaz, cuja rigidez o transforma numa estátua de insensibilidade e indiferença. Repare-se que a todo o contexto do poema se subentende o poder do olhar, que funciona como apropriação do mundo, porque o que se percepção primeiro é através da vista – neste caso, o “rapaz a arder / em cima do muro” (vv. 1-2). Destacam-se o oximoro e a hipérbole concentrados em “archote glacial” (v. 7), onde o fogo como paixão contraria a rigidez da consciência, de modo semelhante à antítese do verso “arde indiferente à neve que o encharca” (v. 4).

⁸⁰ António Damásio questiona que o prazer seja uma emoção e define-o do seguinte modo: “Tal como a dor, o prazer é uma qualidade constitutiva de certas emoções, assim como um desencadeador de determinadas emoções. Enquanto a dor está associada a emoções negativas, tais como angústia, medo e tristeza, cuja combinação constitui aquilo que vulgarmente denominamos sofrimento, o prazer está associado a diversas tonalidades da felicidade, orgulho e emoções de fundo positivas” (Damásio, 2001: 99).

No mesmo sentido, noutro poema breve, o sujeito afirma: “Ardias devagar. // Cercaram-te então de abetos / por todos os lados” (PE: 132); também aqui se opõe o fogo e o frio, graças à associação do abeto com as florestas boreais, sendo ainda um símbolo de ascese e perenidade. Em conjunto com a ideia de cerco, o abeto refreia o fogo, opondo-se à concepção desenvolvida em “Está um rapaz a arder”, pois o desejo suplanta a racionalidade, concretamente o desejo de “lhe sabotar o corpo” (v. 6). O sujeito enuncia o fascínio erótico provocado pela figura dionisiaca do rapaz que lhe atíça o desejo não concretizado e a imaginação – diz o sujeito noutro poema: “Às vezes a fantasia enrouquece” (PE: 189, v. 6). Segundo Paz, imaginação e desejo exprimem a mesma natureza, participando como personagem omnipresente e invisível em todos os encontros eróticos (cf. Paz, 1995: 13).

Em grande parte dos poemas em que ocorrem, o amor e suas derivações – o erotismo, o sexo, o desejo, o prazer – mostram-se incapazes de esvaecer a angústia transversal a toda a poesia de Eduardo Pitta; não obstante supomos que Eros tenta suplantar Tânato, a vida procura vencer o receio da morte, dando lugar a um quase êxtase físico, centrado no sujeito e na sua experiência como eixo do mundo; porém Díónisos continua influente, por muitos esforços que a beleza apolínea faça para se sobrepor. Para um melhor entendimento dos meandros do amor, precisamos de, como Paz, atentar em algumas *nuanças*, nomeadamente, entre amor, erotismo, sexo e sexualidade. Apesar de existirem separados, falar de um implica falar dos outros: “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenómeno, manifestações daquilo a que chamamos vida” (Paz, 1995: 12). Vejamos melhor.

No campo dos afectos, Eros constitui-se como uma das faces do amor, o amor erótico e sensual; as outras são o amor como *Ágape* e o amor como *Philia*. *Ágape* implica a renúncia ao erotismo e ao sexo, relacionando-se a *caritas* cristã, com o amor familiar ou com o amor por determinada actividade (cf. Rougemont, 1999: 278). Por seu lado, *Philia*, sem conotação sexual, encerra o sentido de amor como amizade. Finalmente, o amor como *Anteros* ou o amor contrário. Efectivamente, em algumas versões do mito, Eros nasceu com o gémeo *Anteros*, ou nasceu posteriormente para o acompanhar (cf. Grimal, 1999: 148), tornando-se o seu reverso, desfazendo o que Eros unia. Na dinâmica destas quatro vertentes, Eros domina a poesia de Pitta, e naturalmente o erotismo e o erótico disseminam-se na relação *eu/ tu* como pulsão de vida. Pegando nas palavras de Jean-Pierre Vernant, “amar é tentar chegar a si no outro” (Vernant, 1993: 104), o que exige primeiro um movimento de introspecção do *eu* sobre si próprio para aí se conhecer e

só depois o de descoberta do *outro*. Amar é assim um completar-te no *outro*, projectando-se nele como alargamento de si próprio, num diálogo recíproco de cumplicidade, dominado pela sedução e pela conquista. Existe ainda uma luta contra o tempo e contra a morte nessa atitude narcísica de procura de si e de tentar se apropriar do outro e de o transformar, como diz o sujeito poético: “este desejo louco de transfigurar-te, / com o sangue, ainda / quente, latejando nos pincéis” (PE: 42; v. 4-6). As motivações que desencadeiam essa “urgência do / amor. // Polido, / sem fissuras” (PE: 66; vv. 3-6) são enigmáticas e das quais o próprio sujeito lírico se apercebe: “Também as nossas mãos, vorazes, / tacteiam um percurso de sangue: / o de inquestionáveis desígnios do amor” (PE: 68; vv. 6-8). Vêm a propósito as palavras de Ortega y Gasset: “Amar é qualquer coisa de mais grave e significativo do que o entusiasmo pelas linhas de um rosto e a cor de uma face; é decidirmo-nos por um certo tipo de ser humano que é simbolicamente anunciado nos pormenores do rosto, da voz e dos gestos” (Ortega y Gasset, 2002: 74).

O erotismo, dimensão central do ser humano, participa do mundo interior do sujeito que procura no exterior o objecto de desejo, factor que o distingue do sexo, exigindo empenho, “invenção, variação incessante”; do lado oposto, “o sexo é sempre o mesmo” (Paz, 1995: 13). Desta forma, o erotismo recorre a uma complexidade que falta à sexualidade e ao sexo *tout court*, que desempenha essencialmente um fim reprodutivo e a consumação do instinto básico e primordial de prazer. Amor e instinto sexual interligam-se: o amor deriva do instinto sexual e não existe sem ele.

Temos estado a falar de erotismo, tido sobretudo como desejo, centrado no sujeito e no objecto, no “corpo” que se “estilhaça com avidez / no gozo de alguns faróis” (PE: 189, vv. 1-2), confluindo no extremo com o êxtase físico, que faz com que consideremos a pulsão erótica também como excitação e como orgasmo. De facto existe erotismo porque existe *outro*, afirmando-se como acto necessariamente interpessoal, tratando-se nesse caso da busca além do aparente, procurando o êxtase, de que resulta o silêncio ante tal abismo: “Audível / o silêncio pressagia / naufrágios” (PE: 64; vv. 4-6). A sublimação das coisas concretas e o universo fundado fora da esfera racional não se compadecem com o estado de ataraxia: o onírico passa a dominar o corpóreo, falamos então de uma anatomia do desejo refractário, ou seja, daquele que quebra a concepção heterossexual dominante. A consciência do corpóreo ou da materialidade é obviamente importante e tem que ver com “a contiguidade do desejo” (PE: 82; v. 13).

No poema “Um cão de angústia progride”⁸¹, mais uma vez o sujeito expressa através de léxico inofensivo o acto sexual: “enquanto te entreabro / as pernas altas / enquanto te humedeço / o musgo tenro” (PE: 51; vv. 7-10). A boca e a saliva contribuem para exaltar a sofreguidão erótica: “para te ferir com a boca / cheia de vidro moído” (vv. 11-12). Outro poema emprega uma imagem semelhante da boca e da saliva (cf. PE: 61; vv. 1-3) e recorre posteriormente à anáfora para indicar a sublimação: “É quando então te maltrato / é quando então me acendes / é quando então te estilhaço” (vv. 7-9). O tempo marca o ritmo dos dois corpos: um tempo tripartido, como se vê na gradação verbal ascendente e progressiva: maltratar, acender, estilhaçar, isto é, desafio, excitação e orgasmo.

Historicamente, ao enfatizar-se o realce no indivíduo e nas suas particularidades, foi possível criar um discurso sobre a sexualidade, afastando a concepção muito criticada pelos estudos GLQ, do acto sexual como meramente reprodutivo. Tal enfoque é aqui reforçado pela prevalência do desejo do sujeito se libertar, superando-se em cada encontro para atingir o sublime: “Para te surpreender em arco / para te navegar / de onda em onda” (PE: 61; vv. 10-12). Como se vê neste exemplo, as imagens dos líquidos e dos fluidos corporais⁸² remetem para o tema da penetração que, por sua vez, sugere um outro já aludido – o da síntese *eul tu*, individualidade e alteridade, que Michel Onfray denomina de “desejo de incorporação, em sentido etimológico, do fim de duas realidades para se chegar a uma terceira” (Onfray, 2001: 44), mas sem o desígnio de perpetuar a espécie. Uma das imagens mais fortes a que o sujeito recorre para referir a penetração consiste na imagem do arco, inspirando-se quer no conceito arquitectónico quer na ideia de caça, com os pares caçador/ caçado, predador/ presa. O arco enquanto curva abobadada tem duas ocorrências: na citação anterior do poema “Cumpres da boca” (PE: 61): “Para te surpreender em arco” (v. 10); e sob a forma de adjectivo correspondente a arco: “Abandonado e lento como um rio, o corpo / volátil, o rosto suspenso, o ventre liso / e a perna arqueada” (PE: 84; vv. 1-3). O arco como instrumento curvo associa-se à flecha, objecto que caracteriza a faceta mais violenta de Apolo, a de guerreiro hábil. Nesta acepção, possui uma ocorrência: “Flectidas as pernas na iminência do arco e da fecha / haverá que surpreender-vos lá onde, entre bovídeo / e homem, alguns de vós têm sido capazes de resistir” (PE: 83; vv. 3-5). A flecha, objecto pontiagudo de perfuração, simboliza a dor e a morte, ao mesmo tempo que mantém o simbolismo fálico. Nas duas acepções, a forma arqueada das pernas e o movimento físico denotam o acto sexual.

⁸¹ Sobre a intertextualidade com poema de Rui Knopfli, cf. *Plano Geral*, p. 23.

⁸² Noutra ocorrência, torna-se clara a imagem da ejaculação: “Até sacudir a água e vazar / no estuário” (PE: 84; vv. 6-7).

Neste processo ascensional, a descrição homoerótica encaminha-se para a desmesura do obsceno, com o objectivo de chocar e de romper a estabilidade mediana das coisas. Consideramos que o campo semântico do obsceno é constituído em grande parte por um léxico que sugere o sentido sem o mencionar explicitamente, lançando mão de um discurso sociolectal, onde se perscrutam a gramática desenvolvida pelo sujeito lírico e as convenções homoeróticas. Esta gramática raramente se apodera de léxico abertamente obsceno; uma das duas excepções encontra-se no seguinte trecho: “A viagem aplicada do joelho à nascente, / a curva das coxas, / a verga dura. / Incorruptível vontade / para o ritual do mel / no êxtase do aloendro” (PE: 69; vv. 14-19); sem lugar para grandes divagações, notamos a metaforização da linguagem só por si esclarecedora. Mas o ponto mais explícito encontra-se no poema “Nunca me tinhas dito: um quarto assim”, cuja última estrofe profere (“Foder-te tudo: a paisagem, / o buraco, a esplêndida tesão”; PE: 131, v. 6-7) atinge o significado da provocação que não exige grande exegese.

Tratando-se de uma dimensão importante do homoerotismo e dos textos *gay*, a tematização do obsceno conduz a novo rumo: a disponibilidade do corpo para viver novas experiências, para procurar o desconhecido, considerando então o desejo como uma tensão entre o sujeito e o objecto, num processo nem sempre consciente de posse. O desejo, que se distingue das necessidades físicas ou psicológicas, pode ser influenciado pelas características do sujeito e pelo contexto em que o *eu* se insere, tornando-se uma das marcas fundamentais da homossexualidade, como assinala Alberto Mira (cf. verbete “Identidad”, 2002: 403). Entra em jogo o paradigma do erotismo como prazer, tratando-se do princípio do bem absoluto a atingir. No contexto da homossexualidade, a essa procura chamou-se engate, perseguindo o sentido da pulsão de vida (pelo completar-se) e de morte (pelo excesso). O engate abarca vários sentidos (o de excesso, de obsessão, de deriva, de promiscuidade, etc.), de que o sujeito poético nos seguintes versos “Iam demasiar-se, pelo imprevisto / dos paus, aos rapazes” (PE: 159; vv. 1-2).

Observemos um poema em que esse tema é tratado:

1 Ao redor das dunas
 mais do que vitelos
 eram raposos diurnos.

5 Entregues a obstinadas
 pulsões de morte: eles
 e nós.

Tudo por um sol assim
e um comboio de brinquedo. (PE: 117)

A praia é o espaço onde se centram os acontecimentos⁸³. O engate adquire o simbolismo da demanda, da errância e do encontro, sob um “sol” (v. 7) dionisíaco que comanda a entrega dos “raposos diurnos” (v. 3). Recordamos a metáfora-mestra da caça e introduzimos o da animalização dos seres humanos e dos seus instintos, configurados sobretudo como predadores: além de “raposos” (v. 3), encontramos “felinos” (PE: 121; v. 2) e “quizumbas”⁸⁴ (PE: 24; v. 1); noutras ocorrências, encontramos o “bovídeo” (PE: 83; v. 4), a “gazela” (*idem*, v. 1) e os “elefantes” (PE: 190; v. 5), entre outros. No poema destacado, a animalização do instinto faz com que sejam “raposos”, e por isso astutos, entregues ao princípio do instinto de caça, mais do que “vitelos” (v. 2) entregues ao princípio do instinto reprodutivo. Nesta procura de prazer, o uso do adjectivo “obstinadas” (v. 4) indica a obsessão presente no engate; além disso, “eles / e nós” (vv. 5-6) remete para a promiscuidade presente neste tipo de relações, que Ben Gove radica no étimo latino *miscere*, que significa misturar (cf. Gove, 2000: 6), tida como “simples troca de parceiros *fora do sistema conjugal*”, como afirma João Silvério Trevisan (2002: 440) ao referir-se, no contexto brasileiro, ao “terrorismo moral” (*idem*) da imprensa que ligava a sida à promiscuidade.

O engate nasce no seio da vontade civilizadora dos impulsos do séc. XIX, resultado da repressão sobre o expor publicamente os sentimentos (cf. dicotomia privado/ público no início deste sub-capítulo). Tal interdito levou os homossexuais a esconderijos e a reservarem o prazer a um “tempo breve para amar” (PE: 27; v. 1), no encontro fugaz e anónimo, que permite o alívio das tensões sexuais, como afirma Corbin: “A necessária sinalização do desejo, que a repressão obriga a ser muito subtil, impõe a especificidade de locais de encontro afastados, escolhidos pela sua tranquilidade. O receio do «bufo» engendra um vocabulário ou uma gíria de exclusão e impõe a complicação dos sinais de reconhecimento” (Corbin, 1990: 588). Por tudo isto, Foucault refere-se à falta do cortejar na experiência homossexual (cf. Foucault, 2000: 30-31), explicando a existência quer do “ir ao que interessa” (*idem*: 31), isto é, de consumir o impulso sexual, quer a expressão literária desse tipo de vivência, a que a escrita de Pitta não se alheia. O engate compreende-se desta forma como resultado da repressão, mas também como busca de prazer no limite, acarretando consequências, como se constata no ponto de vista de Camille Paglia de que “o sexo com estranhos nunca será isento de

⁸³ Avançando na busca de referencialidade, poderemos ver aqui a praia nudista 19, assim chamada por corresponder à paragem do comboio que faz o percurso entre a Costa de Caparica e a Fonte da Telha.

⁸⁴ Vocábulo usado em Moçambique para designar hiena.

riscos” (Paglia, 1997: 105). Além disso, o engate não elimina nem o sentimento de solidão nem a ideia de *pathos* inerente às “pulsões de morte” (v. 5), que ganham forma particular no poema seguinte:

- 1 Hesita bastante. O inferno
é uma disciplina como qualquer outra.
Dias de vinho e rosas
pagos a peso de flagelo.
- 5 O arrebatado comércio dos sentidos?
Na cidade aberta a dementada luz. (PE: 161)⁸⁵

O léxico semanticamente negativo, desde o verbo hesitar ao “inferno” (v. 1), passando pelos dias “pagos a peso de flagelo” (v. 4), até à “dementada luz” (v. 6), configura um cenário disfórico, desprovido de referencialidade imediata. Contudo, expressões como “inferno” (v. 1), “Dias de vinho e rosas” (v. 3), e “arrebatado comércio dos sentidos” (v. 5), coincidindo com a pergunta retórica, têm como consequência que vejamos o tratamento do tema da sida. O verso “Dias de vinho e rosas”⁸⁶ (v. 3) exhibe o hedonismo que desencadeará sequelas graves: “pagos a peso de flagelo” (v. 4). O “inferno” (v. 1) e o “flagelo” (v. 4) remetem para a imagem de “massacre” de que fala Paglia (cf. 1997: 116) e, atentando à datação do poema, verifica-se que é posterior à irrupção da epidemia e que corresponde efectivamente aos “anos de pânico” (Trevisan, 2002: 449) da “peste guei” (*idem*: 429).

David Le Breton, ao abordar o tema do silêncio, refere-se à ligação entre este e a morte presente na sida, contexto em que “dizer «morte», «desejo», «sangue», «amor»” obriga a linguagem a sair da sua “dimensão vulgar”, visto que as “próprias palavras são contagiadas pelo seu sentido” (Le Breton, 1999: 239). Por outro lado, a sida provocou efeitos colaterais; sendo justamente um deles, na perspectiva de Trevisan, a exposição do desejo que não poderá continuar a ser escondido: “ele está lá, sendo identificado, flagrado e denunciado por intermédio da doença” (Trevisan, 2002: 462); e, por isso, “pegar Aids significaria, no âmbito social, a denúncia do contato mantido com o desvio” (*idem*).

Através da identificação de traços comuns, verificámos que os poemas em que desejo e a sua concretização adquirem uma conotação disfórica são uma maioria, na medida em que predomina em todos eles o sentimento de falta e de incompletude. Quer nos de sentido positivo, quer nos outros, mantém-se a

⁸⁵ O poema encontra-se numerado e é o terceiro de *Arbitrio*, na secção “Mandrágora” (1991: 53). Em *Poesia Escolhida*, o poeta anotou a seguir à cortina da secção “Arbitrio” o seguinte esclarecimento: “Poemas escritos em Portugal, entre 1987-90” (PE: [152]).

⁸⁶ Esta expressão aparece num verso de Ernest Dowson (1867-1900), do poema “Vitae Summa Brevis Spem nos Vetat Incohare Longam” (1896), cujos temas são a morte e o fim: “They are not long, the days of wine and roses” (in O’Gorman, 2004: 671; v. 5). Por sua vez, constitui o título de um filme realizado por Blake Edwards em 1962 que aborda a dependência alcoólica.

ferocidade verbal do desejo insubmisso, ou como salienta Eugénio Lisboa: “o que na vida lhe falta ou lhe recorta o perfil de sofrimento nunca lhe amacia a dureza quase marmórea, aforística (breve), tensa e ameaçadora, do discurso” (1999a: 10).

Rematando a questão da anatomia amorosa, fica o lugar comum da poesia como palco onde o sujeito revela, múltiplo, o seu íntimo, sentimentos, sensações, amores, paixões, desejos inexplicáveis, como formula o poema de Luis Cernuda, citado em epígrafe: “el deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe” (v. 3-4), concluindo: “Porque el deseo es pregunta cuya respuesta nadie sabe” (Cernuda, 1988: 106; v. 20). A um tempo sujeito e objecto, o *eu* encontra-se em permanente demanda do seu Graal, isto é, o amor enquanto “desejo de possuir o Bem para sempre”, nas palavras de Diotima a Sócrates (Platão, 1991: 75).

3.4. A POESIA COMO AUTO-RETRATO DO SUJEITO

Como súpula das questões anteriormente analisadas, a saber as coordenadas espaço e tempo e o factor “sexualidade”, enquanto elementos distintivos na construção do *eu*, iniciamos este ponto com um poema inicialmente publicado em *Olhos Calcinados* (1984: 7):

- 1 Anos a fio a vida lhe passou sempre
ao lado. Nunca exactamente ali.
Conhecera talvez demasiada gente,

com alguma dela aprendera o pouco
5 que valia.
Logrou esquivar-se

aos rituais da memória.
Persistiu com método e argúcia
bastantes. Estava

10 nos mares do sul
quando percebeu que tudo era nada.
E nada fez. (PE: 111)

Este texto faz parte de um núcleo de poemas de *Poesia Escolhida* que classificamos de auto-retratos por oferecerem no seu conjunto uma imagem da totalidade do *eu*, baseada na construção elíptica e seguindo uma estrutura de tipo vertical, isto é, com saltos e episódios seleccionados e breves (não significando que por isso sejam menos intensos)⁸⁷. Neste poema, o sujeito manifesta-se na terceira pessoa, despersonal-

⁸⁷ Recordamos Bachelard: “En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d’un temps arrêté, d’un temps qui ne suit pas la mesure, d’un temps que nous appellerons *vertical* pour le distinguer du temps commun qui fuit

zando-se ou fugindo à particularização da sua experiência enquanto *ser-no-mundo* e no tempo, representando-se num *ele* que é produto dos acontecimentos localizados no passado (vv. 3-5), na medida em que o auto-retrato incide mais na interioridade que na aparência física, graças à reflexão feita sobre o tempo (vv. 1-2). Desta forma, afasta-se do auto-retrato plástico, concebido como a representação do rosto (expansível ao torso e, eventualmente, ao corpo inteiro) por si próprio com recurso a uma imagem pictórica, fotográfica, escultórica, etc. que pode ser mais ou menos fiel ao modelo. Ao considerar o auto-retrato literário, Michel Beaujour distingue-o da autobiografia e atribui-lhe um estatuto de género devido às suas idiossincrasias específicas, nomeadamente na “*absence d'un récit suivi*” e na “*subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement «thématiques»*” (Beaujour, 1980: 8). Este autor prossegue afirmando que “les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce «genre» n'offre aucun «horizon d'attente». Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre” (*idem*); a opção de Beaujour assenta em considerar o auto-retrato como “obstinément métaphorique” (*idem*: 7), e mesmo que “les autoportraitistes écrivent souvent qu'ils «se peignent», cette métaphore ne se laisse pas filer indéfiniment pour engendrer une description de leurs textes. Elle permet seulement de fixer – et de fausser – certaines intentions, et des limites certaines” (*idem*). Apesar desta recusa, consideramos que o auto-retrato literário – mesmo que no sentido literal não pinte – expõe uma imagem que o *eu* tem de si e que transmite ao mundo, como aliás a autobiografia, ainda que em moldes diferentes, através de imagens fragmentadas, descontínuas, elípticas, verticais, apresentando no conjunto uma ideia da totalidade e da essência do *eu* que por elas se revela. Seguimos neste ponto Pascal Bonafoux:

L'autoportrait, thème où les miroirs qui se font face et les métaphores qui se répondent ouvrent des abîmes, impose le recours à une telle écriture fragmentaire qui est celle de la digression, de la reprise, de la parenthèse, de la redite encore. Écriture de la répétition qui s'accorde au regard du peintre qui passe du miroir à la toile, du pareil au même, de l'image qui se donne à celle qui s'élabore, trait pour trait, touche après touche. (Bonafoux, 2004b: 22)

Importa então sublinhar, como Michel Beaujour, que no auto-retrato são capitais a lógica e o tema em que aquele se organiza⁸⁸, afastando-se da narrativa e da cronologia do tipo *curriculum vitae*, conforme se

horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe. D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement: alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical” (Bachelard, 1973: 104).

⁸⁸ “Cette opposition entre le *narratif* et *l'analogique*, le *métaphorique* ou le «poétique» permet de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en «construire» la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas *donnée* d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues,

verifica no poema citado, porque foca o tema da incursão no passado, representado pelas formas verbais nos tempos do pretérito (“passou”, v. 1; “conhecera”, v. 3; “aprendera”, v. 4; “valia”, v. 5; “logrou”, v. 6; “persistiu”, v. 8; “estava”, v. 9; “percebeu”, v. 11; “era”, v. 11; “fez”, v. 12). Os “anos a fio” em que “a vida lhe passou sempre / ao lado” (vv. 1-2) anunciam uma vida atribulada: adivinha-se a falência em atingir os objectivos pretendidos e nota-se a negatividade na aprendizagem feita pelo *eu*. Aponta-se este crescimento como elemento constitutivo da personalidade, visto que as suas circunstâncias se revelam fundadoras; todavia não são destacadas como dados de um currículo, nem mesmo no momento em que “percebeu que tudo era nada. / E nada fez” (vv. 11-12), porque se trata antes da incisão vertical no tempo, como assinala Bachelard. Neste sentido, as palavras tentam fixar o tempo que se foi, mas que é ainda um “tempo «vivo””, segundo José Gil, que dessa forma caracteriza o retrato, residindo aqui uma das características partilhadas entre auto-retrato e retrato:

O que esconde a admiração pelo retrato vivo é a obsessão estético-metafísica em sobreviver *realmente* à morte. Não numa representação, não na imaginação ou na memória, mas num plano metafísico de uma realidade outra. Num plano real – pelo menos tão real como aquele em que as pessoas estão vivas porque falam. (Gil, in Lhote *et alii*, 1999: 13)

José Gil explica ainda que “a estética do retrato implica uma metafísica”, onde se destaca o medo “de que o retrato não *agarre* essa vida eterna que só ele tem vocação para captar” (*idem*: 13-14). Este *agarrar* “essa vida” tem que ver com o “sujet *absolu*”, tal como afirma Jean-Luc Nancy⁸⁹, ou seja, despido de quaisquer acessórios que perturbem a essência do sujeito, o que neste poema passa pela inclusão de marcas espaço-temporais, interligadas com o exercício da memória, correspondendo ao que dissemos a propósito da relação da memória com o espaço e com o tempo (cf. 3.2., pp. 61-62). Isso mesmo está patente nas expressões: “passou sempre / ao lado” (vv. 1-2), “ali” e “estava // nos mares do sul” (vv. 9-11).

Tais marcas são retomadas com alguma insistência e provam a ligação do sujeito ao espaço perdido e ao tempo em que os factos aconteceram de modo decisivo na vida do sujeito, expresso pelo sujeito noutro texto como “uma sobressaltada adolescência colonial” (*PE*: 136; v. 14). Nesse mesmo texto, o sujeito traça um auto-retrato desses tempos: “Entre o desencanto da escola, / a injúria de alguns, a praia de ao pé de casa, / um Rilke adolescente, as primeiras / exigências do corpo e o ritual // do mah jong, fomos cumprindo / o equivocado itinerário / de uma sobressaltada adolescência colonial” (vv. 8-14). Por meio do

tandis que la clôture temporelle de l’autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*” (Beaujour, 1980: 9).

⁸⁹ “L’objet du portrait est au sens strict le sujet *absolu*. détaché de tout ce qui n’est pas lui, retiré de toute extériorité” (Nancy, 2000b: 12).

enfoque na adolescência, assistimos à reconstrução deste período que se afigura como edificador da consciência do sujeito adulto, mais concretamente da insatisfação expressa nos versos 12 e 13 – “fomos cumprindo / o equivocado itinerário” –, dando conta do malogro da experiência, do “nunca exactamente ali” a que o poema anterior aludia (v. 2). Esse tempo representa-se por intermédio de símbolos: os espaços – a “escola” (v. 8) e “a praia” (v. 9) –, a relação com os outros – “a injúria de alguns” (v. 9) e “as primeiras / exigências do corpo e o ritual // do mah jong” (vv. 10-12) – e o centramento em si e no seu crescimento pessoal e sexual – “um Rilke adolescente” (v. 10) e “as primeiras / exigências do corpo” (vv. 10-11).

Os símbolos referidos permitem-nos relacionar intimamente estes dois auto-retratos com os dois primeiros contos de *Persona* (“Marilyn” e “Kalahari”), por se repetirem nesses mesmos contos e por recobrirem o mesmo período temporal: “Marilyn” centra-se na escola e “Kalahari” na itinerância de vários espaços, numa aprendizagem do *eu* que envolve a componente sexual. Quanto a “Pesadelo”, de contexto militar e colonial, o foco recai sobre o “processo colectivo de contornos obscuros” (*Fractura*: 30) ou o “processo dos panascas” (*idem*: 27-28), que Eduardo Pitta afirma em *Fractura* ter envolvido “para cima de uma centena de militares de todas as patentes” (*idem*: 30). A narrativa aborda, assim, um acontecimento que pode ser entendido como um ritual de passagem, com a morte simbólica do adolescente, “dos seus tempos de rapaz. Quando era tudo de perfil” (*PE*: 175; vv. 1-2), e o nascimento forçado do adulto que durante o serviço militar e o referido processo perdeu a ingenuidade e aumentou a consciência da ruína do tempo colonial. Estamos, pois, perante um sujeito que desenvolve uma imagem de si fundada na deceptividade e na atribulação, num estado de quase constante descontentamento.

No auto-retrato, o sujeito toma-se a si próprio por modelo, ao contrário do retrato, cujo modelo é um outro sujeito, achando-se aqui a diferença elementar que distingue estas duas formas de representação. O modo de o auto-retrato o conseguir passa pelo recurso ao espelho, conforme explica Bonafoux: “À la différence du portrait, l’autoportrait est l’essence spéculaire” (Bonafoux, 2004b: 38); ou seja, o espelho desempenha o papel fundamental que concede ao sujeito a possibilidade de falar de si, não só do seu corpo mas também do seu interior, incitando ao narcisismo e aos paradoxos que acarreta ao sujeito que se auto-representa. O mesmo sucede com o auto-retrato literário que, com o recurso a estratégias diversificadas, visa a identificação, lançando mão da palavra e construindo enunciados que tentam, primeiro, *agarrar* e, depois, devolver ao mundo uma imagem daquilo que o seu autor quer que seja visto. Tais estratégias de identifica-

ção constituídas por símbolos ou emblemas do sujeito podem ser mais ou menos óbvias, mais ou menos referenciáveis, visto que, usando a sua liberdade criativa para experimentar, o criador sabe disfarçar-se, adoptar determinadas posições, num determinado contexto e numa determinada idade, representando-se como é no momento da criação (melhor, como considera ser ou como se vê), como foi ou como deseja ser. A tónica fundamental no *ser* tem que ver com a ideia que o sujeito tem de si próprio, com a visão construída por si, pela imagem devolvidas pelos outros e, antes de mais, pelo acto de se olhar ao espelho, objecto indissociável do auto-retrato pelas propriedades reflectoras e reflexivas. Com efeito, o auto-retrato literário firma-se no auto-retrato pictórico, numa tentativa de captar uma imagem idêntica à captada pelo espelho.

Recordamos um poema que toca justamente nesta questão:

- 1 Pouco sabia de espelhos: tem
agora de viver no meio deles.

- 4 Nada o desola. Chegou tarde
e fulge-lhe vontade nenhuma. (PE: 112)

O conhecimento (ou melhor, o desconhecimento) dos “espelhos” (v. 1) corresponde a uma alteração profunda na vivência do sujeito que teve de passar a “viver no meio deles” (v. 2), sugerindo a mudança de paradigma relativamente ao *status quo*. O que está em causa é a posição do sujeito no mundo, num novo espaço, onde se sente estranho por ter chegado “tarde” (v. 3), por não se integrar plenamente, motivo que justifica a “vontade nenhuma” (v. 4). Mais uma vez, assinalamos que não se trata da exposição biográfica, mas antes da tentativa de compor uma imagem do sujeito, cuja máscara ou *persona*, traduzida pelo uso da terceira pessoa, não visa esconder o rosto mas a individualidade deste sujeito, numa atitude de defesa do exterior: o convívio com os espelhos exige do sujeito um procedimento de introspecção, de fechamento sobre o seu próprio universo. Por detrás desta máscara encontra-se um corpo que “está presente nos seus efeitos, no trabalho, nas paixões, mas sempre por trás de «máscaras» que o velam e protegem. Todos estes elementos constituíam o domínio do privado” (Miranda, 2004: 21). Isto quer dizer que o sujeito está lá, só é preciso encontrá-lo, descobrir os traços que o identificam, pois a estratégia do sujeito aspira a “uma função, não já de alienação, mas de identificação” (Damisch, 1995: 317), realçando a identidade no anonimato (ou despersonalização): “O incógnito, posto que corresponda ao grau zero da máscara, nada tem, pois, de simples: se há nele identidade, o anonimato supõe que se possam separar as duas funções do sujeito e do Eu, o que, mais uma vez, só se poderia realizar por relação e em relação ao outro” (*idem*: 307). Existe neste

paradoxo a síntese do modo como o sujeito se expõe e aborda a personalidade, numa ausência e presença simultâneas. De facto, projecta-se de diversas formas, na primeira pessoa do singular e do plural ou na terceira pessoa, e de modo descontínuo, tornando presente o sujeito ausente, estando lá sem, no entanto, lá estar, como propõe Jean-Luc Nancy⁹⁰; no fundo é como se dissesse “não sou *eu*, embora seja sobre *min*” ou “identifica-me mas *não sou eu*”. Trata-se portanto de uma imagem, ou estilhaço, feita de palavras que compõem a identidade e ao qual se acoplou o de diferença.

Na identidade residem os elementos que permitem “«identificar», «identificar-se» e «ser-se identificado»” (verbete “Identidade Sexual”, José Luís da Costa Magalhães Gomes, in Macedo e Amaral, 2005: 104) num determinado tempo e lugar, como pode ler-se no terceto citado em epígrafe:

É pela música que chego
e vos digo do insubordinado pulsar
de outra vontade. (PE: 89)⁹¹

O sujeito, identificado na primeira pessoa, traça uma imagem de si, afirmando-se como poeta, visto que a essência da sua presença, de *ser-no-mundo*, radica na poesia, expressa na metáfora da “música” (v. 1), também sinédoque do próprio sujeito, da sua voz, e, por extensão, da obra. Afirma-se ainda num acto de epifania, a que *chegar* alude (v. 1), num movimento de aproximação, seguindo-se a copulativa que adiciona o enigma, mais velado que desvendando, por ser profundo, indomável e insubmisso, nomeado pelo sujeito como “insubordinado pulsar / de outra vontade” (vv. 2-3). Primeiro, note-se a insistência na função da voz (“digo”; v. 2), anunciadora da presença do *eu*; segundo, na “vontade” (v. 3), de que fala o sujeito, estabelece-se o enigma sem resolução, embora se possa especular sobre a sua natureza, pois se assumirmos este “pulsar” (v. 2) como metáfora das pulsões de vida e morte, da pulsão amorosa e sexual, vemos aqui ser confirmada a *desordem* criada pela diferença (“outra vontade”; v. 3). Além disso, a música – a voz, a palavra, a poesia – remete, antes de mais, para o lendário Orfeu, o músico e poeta de grande virtuosismo (a quem nos referimos no *Plano Geral* a propósito de outro poema; cf. p. 25), cuja lira encantava os ouvintes. Na visão

⁹⁰ “Le portrait est fait pour *garder* l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent, une présence *in absentia* qui n’est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu’absente: de l’évoquer (voire de l’invoquer), et aussi d’exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot «rappel»: il fait revenir de l’absence, et il remémore dans l’absence. C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort” (Nancy, 2000b: 53-54).

⁹¹ Este poema aparece numerado com o número “13” em *A Linguagem da Desordem* (1983: 25), livro dedicado a Jorge de Sena.

de Nietzsche, o nascimento do poeta lírico pode ser explicado pelo cruzar dos princípios apolíneo e dionisíaco, unindo lirismo e música, como pode ler-se em *A Origem da Tragédia* (cf. Nietzsche, 2004: 81-82).

Além desta génese simbólica, o *eu* recorre à poesia e à música como veículo da diferença, que é sobretudo de cariz sexual (como vimos em 3.3.), perante o modelo heterossexual dominante, com o qual não se identifica, num corte identitário basilar. Na mesma ordem de ideias, vemos aqui expresso um dos fundamentos essenciais para o reconhecimento do *eu* num *agora* atemporal, que assim constrói a sua identidade e a sua história, arquitectadas pela poesia, na medida em que intervêm a semelhança e o reconhecimento, princípios distintos, relacionados com o auto-retrato. A semelhança tem que ver com a proximidade ao modelo original, e caracterizada por Jean-Michel Ribettes como “momentanée, précaire, transitoire, bref”, já que “la ressemblance est de toujours déjà *dépassée*, elle est *sans avenir*” (in Ribettes e Wajcman, 2000: 13)⁹². No mesmo sentido, a respeito do *pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune afirma que “l’identité n’est pas ressemblance” e que representa “un *fait* immédiatement saisi – accepté ou refusé, au niveau de l’énonciation; la ressemblance est un *rapport*, sujet à discussions et à nuances infinies, établi à partir de l’énoncé” (Lejeune, 1975: 35). Diferentemente, o reconhecimento implica, primeiro, a identificação do *eu* com a obra e, depois, do espectador/ leitor com essa mesma obra, envolvendo o efeito de espelho e radicando no mito de Narciso a génese do reconhecimento (e do auto-retrato):

Narcisse n’est donc qu’image. Puisqu’il refuse d’autrui tout contact corporel, puisqu’il ne cherche à étreindre qu’une image impalpable (...), puisqu’en définitive ce qu’il peut voir de lui, de son propre visage – comme c’est le cas pour tout un chacun – n’est que reflet. Le caractère inévitablement “iconique” de la connaissance de soi-même, que met en lumière le mythe de Narcisse, et qu’Ovide explicite en inventant le motif de la reconnaissance, est également souligné dans le texte. Lorsque Narcisse s’extasie devant son double (...) (Frontisi-Ducroux e Vernant, 1997: 216).

A atitude narcísica (ou narcisista) implicada na escrita sobre si compreende também a perspectiva segundo a qual o sujeito se assume como *axis mundi*, como notou Clara Rocha⁹³, envolvendo, assim, uma posição umbilicalista e egocêntrica essencial, a qual Madalénat designa como “hyperindividualisme” (Madelénat, 1989: 11) e que é característico da contemporaneidade. Nele imbrica outro tema caro aos géneros autobiográficos, o “efeito de intimidade”, desenvolvido por Daniel Madalénat no seu *L’Intimisme*, estudo aprofundado sobre esta questão, e comentado por Clara Rocha (1992: 30).

⁹² Cf. também Isabelle de Maison Rouge (2004: 93).

⁹³ “Outra das representações míticas que têm sido associadas ao acto de escrever sobre si é a do Centro do Mundo” (Rocha, 1992: 52).

“Nós exprimimo-nos constantemente por metáforas”, refere Maria Zambrano (2000: 39) e é, com efeito, a uma metáfora que Óscar Lopes recorre para se referir ao domínio do interno, do interior e do psicológico, perscrutando a metáfora condensada na expressão “mundo interior”, com muitas outras expressões correlatas, tais como “vida íntima” e “intimidade” (cf. Lopes, 1970: 39). Os vocábulos “interior”, “intimismo”, “intimista” e “intimidade” traduzem a dimensão íntima mais profunda, “como lugar do psíquico e do subjectivo cognitivo” (*idem*: 52), indicando que “d’un centre spirituel – la conscience, le miroir abyssal du moi – on passe à un centre physique – la sexualité, fonction mystérieuse, interdite au regard d’autrui – puis à des cercles progressivement désexualisés et socialisés, enfin à des zones spatiales ou à des segments temporels aux limites indécises” (Madelénat, 1989: 24-25). O movimento (ou oposição) entre interior e exterior cria portanto a ideia de intimidade, o qual tem que ver com a aproximação mais ou menos ilusória ao universo do sujeito, num efeito de *trompe-l’œil* enquanto “ilusão em si mesmo” (Castello-Lopes, 1996: 20), que funciona como estratégia que manipula o leitor, enganando-o e exigindo-lhe portanto uma exegese que vá para lá do superficial e do imediato, nas palavras de Carlos Couto⁹⁴ – embora o imediato possa ser o ponto de partida.

Algun hermetismo presente nos poemas de Eduardo Pitta exige, assim, que se leia além da primeira impressão. Neste contexto, leia-se o seguinte poema, com o qual finalizamos:

- 1 Nada de muito óbvio mas havia
qualquer coisa de refractário
no seu nomadismo.
Alguém um dia referiu

- 5 episódios escabrosos de antiquíssima
factura.
Sempre a espessura de um canalha
haverá de misturar urzes

- 10 com o delito oculto de algumas
químeras. Vivia em paz quando
a desordem chegou
mas o plot mudara a personagem. (PE: 179)

Neste auto-retrato, o sujeito recorre à terceira pessoa para se referir a si, inserindo-se num tempo e espaços vagos que não permitem detectar a respectiva referencialidade e delineando o esboço como se não fosse ele próprio. Mais uma vez, lança mão do princípio da máscara que se sobrepõe ao próprio rosto (cf. Vernant, 1985: 81): apesar da intimidade enunciada nos “episódios escabrosos de antiquíssima / factura” (vv. 5-6), a

⁹⁴ “O olho vendo, «lendo», *fantasmaliza* o que vê e lê, também o que «escuta», recebendo, da «outra parte», outras tantas fantasmatisações, de maior ou menor «evidência»” (Couto SC, 1996: 23).

escassa e concisa informação afasta o reconhecimento imediato e acciona o *trompe-l'œil*, porque dessa forma desenvolve a ilusão de que não se toma como *axis mundi*, quando na realidade é isso mesmo que se verifica: o centro do poema localiza-se no *eu*, na sua intimidade, através da dicotomia dentro/ fora ou entre aquilo que pratica e o que é desencadeado pelos outros, ou ainda entre essência e aparência.

Neste poema, o *trompe-l'œil* pode ser ultrapassado estabelecendo elos com outros poemas em que estão patentes, por um lado, o “nomadismo” (v. 3) ou a deambulação consequente ao exílio e a aprendizagem dos espaços; por outro, o “refractário” (v. 2) que pertence a um universo bastante forte na escrita de Pitta: a simpatia pelo vocábulo verifica-se, na poesia, no uso de pelo menos uma vez do verbo fracturar (“Infalíveis, / fracturamos o sonho”, *PE*: 52; vv. 8-9) e do substantivo “fractura” no título do ensaio de 2003. Com a mesma raiz, estes lexemas acentuam o acto de ruptura e de clivagem no *status quo*, indicando que as coisas não poderão voltar a ser como eram, tendo a clivagem que ver com a itinerância do sujeito e com os “episódios escabrosos” (v. 5), que “alguém um dia referiu” (v. 4; repare-se na indeterminação conferida pelo pronome indefinido), concluindo o sujeito que “sempre (...) / haverá” alguém – “um canalha” (v. 7) – capaz “de misturar urzes / com o delito oculto de algumas quimeras” (vv. 7-10), quem não saiba distinguir factos objectivos com hipóteses, tendo tudo isto acontecido quando “vivia em paz” (v. 10), causando a “desordem”, não obstante serem “episódios (...) de antiquíssima factura” (v. 5-6).

A disforia é acentuada pela presença obsidante dos sons metálicos e ásperos, graças ao emprego de consoantes constrictivas fricativas e líquidas laterais e vibrantes, além dos sons vocálicos “i” e “u”, como se poderá constatar no trecho seguinte: “Alguém um dia referiu // episódios escabrosos de antiquíssima / factura. / Sempre a espessura de um canalha / haverá de misturar urzes // com o delito oculto de algumas / quimeras” (vv. 4-10). O relevo dado às aliterações das consoantes “r” e “s”, sobretudo, e à assonância das vogais identificadas não é inocente e visa, efectivamente, produzir um efeito sonoro de instabilidade e ruptura, intensificando o ritmo e aproximando-se da perturbação desencadeada pelo conteúdo exposto. A par destas aliterações, o vocabulário que sublinhámos quer destacar, primeiro, o poder expressivo da linguagem agreste e crua e, segundo, que o sujeito procede a um desvendamento de cariz identitário, relacionado com uma outra moral, ou seja, instaurando uma fractura na norma heterossexual dominante, cuja assunção se exprime no último verso: “mas o plot mudara a personagem” (v. 12), significando que “mudara” *o modo de ser* da “personagem”, isto é, do próprio *eu*, encarando a vida como representação e apresentando-se como

figura que desempenha vários papéis. A fractura aconteceu na essência, nos afectos e memórias, e provocou uma alteração no modo de encarar e de se situar no mundo, construindo-se simbolicamente e manifestando-se de modo distinto no plano privado e no plano público.

Concluindo o ponto respeitante à poesia como elaboração de auto-retrato, recordamos Jean-Michel Ribettes que afirma o seguinte:

L'art est ce qui s'érige sur l'impossible identité d'un être à la recherche d'une image qui serait identique à lui-même. L'artiste, du fond de cette image de soi qui manque à sa place, tente, à travers les représentations du corps propre, de se prendre pour soi-même ou, simplement, de se prendre soi-même pour objet. (in Ribettes e Wajcman, 2000: 18)

Desta forma, quer o auto-retrato plástico quer o literário visam representar o sujeito, transmitindo uma imagem de si que pretende ser idêntica, embora, como vimos nos poemas citados, o mesmo sujeito tente afastar a plena identificação, pois o que importa não é a semelhança, mas o reconhecimento, tratando as questões dilectas no universo poético de Eduardo Pitta: a inserção num tempo e lugares marcados pela disforia e pelo malogro, a que se a alia o assumir da pulsão sexual e erótica intimamente ligada à experiência física do corpo.

III

SEGUNDO PLANO DE PORMENOR

Persona ou a experiência da *auto-bio-grafia*

A minha memória retém a imagem de uma mulher muito bela, inteligente, sensível, generosa, que um dia — contra a opinião de colegas e superiores hierárquicos —, com extrema naturalidade, sem resquício de retórica, foi capaz de dizer a um rapaz de treze anos que ele tinha o direito de ser feliz. Naquele tempo, quem fugia da norma não tinha direitos. Foram pessoas como ela que ajudaram a mudar esse estado de coisas. Tenho pena, sinceramente tenho, de nunca lhe ter podido dizer obrigado.

Eduardo Pitta, “Ruth Garcês 1934-2006” (a propósito da sua morte), in *blog Da Literatura*: <http://daliteratura.blogspot.com/2006/06/ruth-garcs-1934-2006.html>; 15 de Junho de 2006

Quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit?

Jacques Derrida, 2000, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée; p. 11

4.1. GRANDE PLANO SOBRE *PERSONA*

Persona (2000), o título do volume de contos com que Eduardo Pitta se estreou na ficção, designa em latim a máscara teatral, mas evoluiu semanticamente até designar por metonímia a pessoa, o indivíduo. Reconhece-se nesta leitura que *Persona*, enquanto designativo de pessoa, aponta para Afonso e, enquanto máscara, esconde a sua verdadeira identidade; somadas as duas acepções, encontra-se implícito um sujeito aparentemente omissivo. Neste cenário, recuperamos as considerações já feitas sobre a máscara (sobretudo no ponto 3.4., pp. 98 e ss.) para evocar “a dialética dessa galanteria ambígua que em tantos seres organizados *mostra e esconde* de tal modo que a organização vive num ritmo de máscara e de ostentação”, no enunciado de Bachelard, concluindo que “esconder é uma função primária da vida” (Bachelard, 2003: 9). Desta forma, *Persona* revela, mas, veremos, é no ocultamento que se diferencia o seu papel.

Subsidiários da intenção simbólica estabelecida pelo título do volume, os nomes dos três contos – “Marilyn”, “Kalahari” e “Pesadelo” – cimentam com o seu conteúdo relações importantes que em comum têm Afonso, cuja história se fractura nas três partes em que nos deteremos a seguir. Simultaneamente, elas estabelecem uma narrativa da identidade de Afonso: o facto de o fio discursivo se tecer de modo tripartido obriga a que os contos funcionem tal como os poemas, como traços verticais baseados na elipse, contexto em que apelamos novamente ao conceito de tempo vertical de Bachelard⁹⁵. Perante a instável relação entre corte e continuidade, entre o fragmento e o todo, a memória erige o fio condutor do discurso (cf. Tadié, 2004: 129), num “exercício de memória” e num “esforço de ordenação (predominantemente cronológica, organizando o que se narra em painéis temporais)”, além de um “critério de selecção do que importa contar, acarretando o sumário ou mesmo a supressão de certos períodos ou eventos” (Morão, 1997: 315). A eleição da matéria narrada em *Persona* teve que ver com o enfoque na aprendizagem, nas relações sociais, no homoerotismo, correspondendo cada um dos contos a etapas e a momentos simbólicos diferentes, desde a descoberta crua do estigma social, passando pela sexualidade, até ao alongamento de uma consciência do declínio e de queda, numa visão desencantada do mundo, que se acentua progressivamente, equivalendo ao ritual simbólico da passagem, a que já aludimos (cf. 3.4., p. 97), entre a perda da inocência e o nascimento do adulto. Não podemos pois negligenciar a unidade interna criada entre os três textos, graças sobretudo ao

⁹⁵ À citação de Bachelard na p. 94 (cf. nota 87), acrescentamos agora mais algumas palavras suas: “En acceptant les conséquences de l’instant poétique, la prosodie permet de rejoindre la prose, la pensée expliquée, les amours éprouvées, la vie sociale, la vie courante, la vie glissante, linéaire, continue. Mais toutes les règles prosodiques ne sont que des moyens, de vieux moyens. Le but, c’est la verticalité, la profondeur ou la hauteur; c’est l’instant stabilisé où les simultanités, en s’ordonnant, prouvent que l’instant poétique a une perspective métaphysique” (Bachelard, 1973: 104).

protagonista e à temática, que conduz a uma ideia de totalidade na fracção, o que motiva Helena Barbas a ver aqui

um pequeno romance na medida em que cada um dos contos tem por herói a personagem de Afonso, apanhada em três momentos-chave da sua vida: aos 12, aos 18 e aos 22 anos. A cada idade corresponde a narrativa de uma forma de iniciação. Três etapas de um caminho em direcção à maturidade marcadas pelos encontros, pelos espaços: a escola, uma viagem ao deserto, a vida de guerreiro. Trata-se de um percurso de crescimento, e apesar da brevidade, os episódios revelam-no como a versão moderna de uma educação sentimental. (Barbas, 2002: 42)

Tendo em conta essa função iniciática destacada por Helena Barbas, “Marilyn” liga-se às instituições escolares, num espaço “concentracionario” (Pitta em entrevista conduzida por Ana Marques Gastão, 4 de Fev. de 2001: 39) que envolve a perversão sexual personificada no Doutor No, a consciência da injustiça (entre os dois implicados, só Afonso foi sinalizado), o estigma dos estereótipos, a homossexualidade vista como doença que tem de ser tratada e a decepção amorosa.

O título do primeiro texto deve-se à coincidência entre o acontecimento marcante do último dia abordado no conto e a morte de Marilyn Monroe, como afirma o narrador: “[Tiago] convidou Afonso para um gelado – os parfaits do *Scala* eram excelentes –, queria que conhecesse a namorada, fazia questão nisso. Olhou para a rapariga como se ela fosse transparente. Ia ser complicado esquecer a data. Marilyn Monroe morreu nesse dia” (*Persona*: 17). Por meio desta estratégia mnemónica, a memória permite-nos precisar a data dos acontecimentos: 5 de Agosto de 1962; ressaltando que estas pistas ajudam a situar a cronologia dos episódios, apesar de em nenhum dos contos a acção se concentrar num único dia.

O segundo conto, “Kalahari”, deve o seu título ao espaço dominante da acção, associando-se ao deserto e à viagem iniciática na literatura e no amor, uma viagem tida “como imperativo sexual”, recorrendo às palavras do próprio Eduardo Pitta (*Fractura*: 19). Finalmente, “Pesadelo” vincula-se ao quartel e expõe “as relações homossexuais no interior das forças armadas” (*Fractura*: 23), que derivam num escândalo abafado por um inquérito militar interno que “arguiu para cima de uma centena de militares de todas as patentes, indiciados do crime *nefando*” (*Fractura*: 30). Na verdade, existe um duplo *pesadelo* desencadeado, simultaneamente, pelas “sevícias político-morais a que estavam sujeitos aqueles que pertencem às minorias sexuais” e pelos “dias coloniais de um Portugal ultramarino” (Bessa, 2001: 18) em decadência.

Depois dos títulos, centremo-nos noutras marcas paratextuais que permitem “au lecteur d’inscrire ou non un texte dans le genre autobiographique” (Viollet, 2001: 39). O primeiro problema tem que ver com a

classificação genológica dos textos: assim, na capa e no frontispício, figura o subtítulo “*Ficções*”, apontando para o carácter ficcional e, à primeira vista, excêntrico a uma leitura baseada no real, de fundo autobiográfico ou biográfico, questão a que voltaremos. O outro elemento a examinar é a nota prévia:

PERSONA é uma trilogia de contos morais, com acção localizada em Moçambique e na África do Sul, nos anos sessenta e setenta. *Marilyn* passa-se entre Fevereiro e Agosto de 1962. *Kalahari* em Setembro de 1967. E o último, *Pesadelo* – que é mais uma novela curta do que propriamente um conto –, entre 1971 e 1973. Qualquer semelhança com pessoas e factos é mera coincidência. (*Persona*: [7])

Como se vê, este aviso à navegação cumpre várias funções: a primeira relaciona-se com a classificação dos contos como “morais”, contribuindo para a leitura programada da obra, já que a moral exposta é uma moral outra, que incorpora uma política refractária⁹⁶, ou seja, que quebra a harmonia social, já por si heterogénea. São morais, não moralistas: propõem uma moral, não “analisam ou criticam os costumes (*mores*), os modos de comportamento na vida de relação”, como nos diz Jacinto do Prado Coelho⁹⁷. Quando interrogado acerca do motivo da classificação, o autor respondeu: “Pela mesma razão que consideramos morais *Os Contos de Cantuária*, de Chaucer, ou as obras de Jane Austen e Forster. A moral parece-me óbvia...” (entrevista conduzida por Ana Marques Gastão, 4 de Fev. de 2001: 39). Fundando-se na tradição literária, Eduardo Pitta concorda que se trata de marcar desta forma o interdito, como advoga noutra entrevista:

Quando nos acusam de fazer proselitismo homossexual, coisa que aconteceu recentemente a pretexto de *Persona*, como esquecer a existência desses interditos? Estes contos têm uma moral, é claro que sim, mas não são textos moralizantes. Longe disso. Nunca me interessou fazer proselitismo, mas também não vou fazer de vítima para suscitar simpatia. (Pitta em entrevista conduzida por Osvaldo Manuel Silvestre e Fernando Matos Oliveira, 16 de Maio de 2001: endereço electrónico indisponível)

A moral passa então por exprimir o “fantasma do desejo desviante” (Trevisan, 2002: 157) presente na vida privada de Afonso que se converte, assim, em pública, “tornando estes contos tão políticos como morais” (conforme refere Pedro Mexia, 2001a: 53), construídos como histórias exemplares destinadas a ensinar, se não mesmo a doutrinar, “consist[indo] num facto fixado historicamente (ou mitologicamente, ou literariamente) o qual é posto em comparação com o pensamento propriamente dito” (Lausberg, 2004: 241; § 404). Estes contos apresentam um estilo de vida que foge à norma e cujo objectivo não consiste em parecer bem mas em apresentar outra visão do mundo e das coisas, configurando um sentido moral nessas “histórias do amor maldito” (Trevisan, 2002: 249). Ao sentido do interdito e da diferença da orientação sexual,

⁹⁶ O próprio volume encontra-se publicado na colecção “Política dos Autores” da Angelus Novus.

⁹⁷ Cf. verbete “Moralismo”, Jacinto Prado Coelho, in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, vol. 2, 4ª edição. Porto: Figueirinhas, 1992; pp. 667-668.

subentende-se o repressivo⁹⁸, que exige do sujeito um esforço de superação alheio à maioria dos indivíduos, e, ao falar do assunto, *Persona* contraria o enrustimento, a que se refere Trevisan⁹⁹. Mais ainda, desempenha um papel sociológico, respondendo às solicitações exteriores e à urgência interior de dizer (cf. Gusdorf, 1990b: 129), na medida em oferece “mirrors in which people unsure of their sexual identity may recognize themselves, mirrors that have the capacity to enable newly emerging gay men and lesbians to acknowledge their sexuality sooner and with less confusion and pain than is likely the case in the absence of coming out stories” (verbetes “Coming Out Stories”, Toni A. H. McNaron, in Summers, 1997: 174). Seguimos, portanto, no sentido da leitura destes contos como histórias de *coming out*, que desenvolveremos mais à frente.

A questão da moral foi sobremaneira comentada pela crítica a *Persona*, como testemunha Miguel Real, ao observar que o livro “desafia a lógica da «moralidade» institucional” e “empurra as fronteiras literárias desta moralidade para territórios que ainda há bem pouco tempo seriam consideradas zonas ilícitas e até esteticamente proibidas” (Real, 2002: 22). Deste modo, *Persona* demonstra “1. – que ser homossexual não é sinónimo de ser imoral; 2. – que ser homossexual não é sinónimo de infelicidade, de sombra, de castigo; bem pelo contrário, também pode ser sinónimo de felicidade” (*idem*). Centrado na perspectiva da construção de uma moral outra, Miguel Real envolve autor e “autor-narrador, evidenciando uma realidade social a que não permanece alheio”, levando “o leitor a deixar cair a «máscara» da normalidade social e a aceitar o conteúdo explicitamente homossexual dos contos como fazendo parte constitutiva de uma nova moral urbana, europeia, de passagem do século, contraposta à normalidade social dos anos 60 e 70 em Moçambique e África do Sul” (*idem*).

A advertência apresenta outro problema na classificação literária de “Pesadelo”, designado “novela curta” (*Persona*: [7]). Tal como os temos designado até aqui, consideramos que os três textos são contos. Os motivos para “Pesadelo” ser conto, embora em extensão desproporcional relativamente aos outros dois, acham-se na presença de um eixo diegético central, focado no protagonista, apesar das muitas outras personagens secundárias e figurantes que ajudam a construir o contexto. Além disso, os vários espaços

⁹⁸ Cf. 3.3., pp. 75-76, 86 e 92.

⁹⁹ “A cada vez que alguém sente o apelo da diferença em seu desejo, provavelmente terá de vencer séculos de repressão, para chegar ao epicentro do seu eu. Quando deparo com uma bicha enrustida – por exemplo, essas refinadamente defensivas que pululam no meio intelectual – fico a pensar que seu enrustimento talvez resulte de um terror secular, já fincado em algo parecido com o inconsciente coletivo. Não seria absurdo imaginar que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à sexualidade desviante talvez tenham engastado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão” (Trevisan, 2002: 163).

reduzem-se a um espaço maior, o militar, predominando, como nos outros textos, uma linguagem concisa e concentrada na narração, em detrimento da descrição e do diálogo.

A terceira questão problematizada pela nota prévia consiste em delimitar o espaço e o tempo da diegese, com indicações muito precisas que apontam além da mera construção ficcional. Em termos gerais, os espaços físico e social circunscrevem-se a Moçambique e África do Sul, dentro da alta burguesia colonial. Em termos mais específicos, os espaços físicos variam simbolicamente entre o fechado e o aberto, este último presente em “Kalahari”. Os espaços fechados de “Marilyn” e “Pesadelo” coincidem com distopias: “Marilyn” revela “o falhanço da normalização” (Oliveira, 2002: 456) dos organismos escolares e “Pesadelo” realça a ambiência militar, espaço predilecto de masculinidade, que aqui associa homossexualidade e decadência imperial (cf. Pye, 2001: endereço electrónico indisponível).

Além das marcas cronológicas e históricas que conferem um enquadramento epocal (nomeadamente, as datas referidas acima), o tempo total representado abarca cerca de doze anos, desde Fevereiro de 1962 a Dezembro de 1973. No que respeita à duração da diegese particular de cada conto, temos, como sinteticamente refere Carlos Bessa, “o Afonso adolescente (13 anos), desportista e ciente e informado da sua condição homossexual – *Marilyn*, que decorre entre Fevereiro e Agosto de 1962. O Afonso de dezoito anos, culto, aventureiro e apaixonado – *Kalahari*, que decorre em Setembro de 1967”; e, enfim, o “Afonso do serviço militar obrigatório, em tempos de guerra, da Frelimo e do ANC, já muito perto do 25 de Abril de 1974 – *Pesadelo*, que decorre entre 1971 e 1973” (Bessa, 2001: 19). Contudo, com mais rigor, a diegese vai desde o divórcio dos pais, por analepse (“Afonso tinha três anos quando os pais se divorciaram”; *Persona*: 45), até um tempo recente dado em prolepse, trinta anos depois da independência de Moçambique (“[...] mas, trinta anos depois de o haver dito, continua a ser um mentira piedosa”; *Persona*: 11).

A quarta e última questão levantada pela nota, que consideramos funcionar como logro para negar a semelhança dos factos narrados com o real, está presente na afirmação de que “qualquer semelhança com pessoas e factos é mera coincidência” (*Persona*: [7]). No nosso ponto de vista, pode interpretar-se este aviso como princípio provocatório de ruptura, como efeito de credibilidade (cf. Lausberg, 2004: 89-90; §§ 34-38) ou como atitude irónica; inerente a estas três faces encontra-se uma preocupação de defesa legal, como salienta Fernando Matos Oliveira: “Poder-se-ia ler o aviso como pragmática legalista, simples provocação, ironia ou até exercício de protecção da pessoa do autor” (Oliveira, 2002: 454).

Enquanto princípio provocatório, acerca-se da desconstrução irónica daquilo que se tornou habitual, se não vejamos: é comum indicar-se, sim, a semelhança com o real, mormente o cinema baseado em factos verídicos; quando se menciona a discrepância, tal é feito no sentido de evitar que se identifiquem os intervenientes e, nesse caso, a alusão diz respeito aos seus nomes, disfarçando a respectiva identidade. Enquanto afirmação de credibilidade, a nota reitera que “o que afirmo é mesmo assim”, sendo aqui mais notória a atitude de defesa do autor perante possíveis implicados vivos, que poderiam achar-se devassados nos textos. Enquanto ironia, surte o efeito da lítotes, da dissimulação, “que consiste em obter um grau superlativo pela negação do contrário” (Lausberg, 2004: 158; § 211), escondendo “a opinião que se tem” (*idem*: 252; § 428,2). É neste sentido que Pedro Mexia menciona o “grande grau de ironia” desta nota,

uma vez que a máscara (persona) nestas narrativas é a própria autobiografia, e que a semelhança com pessoas e factos é intencional e cuidadosamente arquitectada. Na verdade, a principal limitação destes contos é serem, em grande medida, ficções “à clef”, que serão mais bem saboreadas por quem tenha tido contacto com a realidade africana dessas décadas e beneficie do efeito de reconhecimento. (Mexia, 2001a: 53)

Provocação, credibilidade e ironia apontam para a máscara que oculta o “segredo do indivíduo” (Corbin, 1990: 419) a que a História, pela voz de Alain Corbin, já se referiu, coincidindo com o crescimento da consciência de identidade individual que se acentuou e difundiu ao longo de todo o século XIX e XX. Ora, a nota prévia envia para um macrocosmo social e político genérico em que se insere o microcosmo privado de Afonso, dividido pelas conjunturas diferentes de cada um dos contos, procedimento comum nos textos autobiográficos, como explicita Philippe Lejeune: “le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique et l’histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place” (Lejeune, 1975: 15). Tal microcosmo sugerido pela nota oculta-se sob a ficcionalidade: o nome Afonso é uma máscara que mostra e esconde: mostra uma personagem diversa do real e esconde uma identificação imediata. Neste caso, não se trata do logro do uso do nome pessoal do sujeito empírico, mas da ficcionalidade literária causada pelas particularidades com ele relacionadas. Assim sendo, o nome revela a construção mítico-simbólica do sujeito, situa-se próximo do *alter ego* e tem que ver, também, com Narciso, o duplo diferente, aquele que é o *eu* mas de quem se distancia. O nome leva ainda ao questionamento da relação entre obra e vida documental e do modo como o autor a expõe; e o intervalo entre sujeito empírico e sujeito ficcional ou autoral, cremos, coincidem mais do que se afastam, pois “desde sus primeras páginas, tienen el regusto de lo vivido e incitan a pensar que existe una más que posible

identidad entre el devenir del ser que se nos da como ficción y la vida del autor” (Biezma, Castillo e Picazo, 1994: 254). O nome de Afonso e das outras personagens manifesta-se como modo de contornar aquilo que o leitor julga saber sobre o sujeito empírico e sobre a verdade, entrando em jogo os conceitos de mimese e ficção, de verosimilhança e mentira. A literatura, enquanto arte que “institui simulacros de realidade” (Segre, 1989, 42), e a linguagem, enquanto veículo, desenvolvem uma retórica baseada nestes opostos: a ficção instaura a mentira e a mimese cria um efeito de real pela verosimilhança¹⁰⁰.

Outras particularidades relacionadas com o nome estão presentes na composição em *puzzle* da vida documental, por meio de um conjunto de informações que vêm de vários lugares: as mais óbvias encontram-se nas datas e nos vestígios dos apelidos familiares de Eduardo Pitta, que são respectivamente Gama e Bezerra-Pitta Pereira expostos em “Pesadelo”: “Laura Teles da Gama (quando se divorciou riscou o Sacadura da vida e dos papéis) (...). Mais alta que baixa, olhos e cabelo castanho, o porte seco dos Teles da Gama com indícios nítidos de uma beleza outrora luminosa” (*Persona*: 44). Por seu turno, o pai de Afonso é identificado pelo narrador como “Bezerra”: “[Laura] Tinha de falar outra vez com o Bezerra. «O teu pai já sabe?» Não tinha escrito ao pai, nunca se escreveram muito, não era uma prioridade. Afonso tinha três anos quando os pais se divorciaram” (*idem*: 45)¹⁰¹. Uma questão paralela ao nome consiste em que desta forma se constitui a identidade de Afonso, organizada por intermédio da alteridade e da identificação: como espelho, Afonso reflecte o drama do sujeito inscrito no mundo (*Dasein*) e com o mundo (*Mitsein*), experimentando, sofrendo, desejando, crescendo, equacionando-se e interrogando o mundo, edificando, assim, a sua identidade narrativa.

Em *Persona*, as instâncias personagem, narrador e autor não coincidem, conforme dissemos no *Plano Geral* (cf. 2.1., p. 29), não sendo aplicável o *pacto autobiográfico* proposto por Philippe Lejeune, parecendo-nos mais consistente a classificação de Biezma, Castillo e Picazo, quando propõem o romance autobiográfico que “transpone la experiencia de su autor bajo la máscara de una historia ficticia”, a que acrescentam um dado importante: “su único personaje es él mismo” (Biezma, Castillo e Picazo, 1994: 256), e, de facto, a única personagem modelada é Afonso, aquela que evolui psicologicamente ao longo da diegese.

¹⁰⁰ “Sous la forme du débat autour du «vraisemblable», la question de la relation entre imitation et modélisation a souvent été identifiée à celle de l’efficacité des opérateurs d’immersion mimétique: du même coup, la modélisation, c’est-à-dire la nature représentationnelle de la fiction, a été réduite à l’«effet de réel» conçu comme illusion – et donc connoté en général négativement” (Schaeffer, 1999: 261).

¹⁰¹ Confrontar com a página *Web* do autor, na secção “Cronologia”: <http://www.eduardopitta.com/cronologia.html>; última consulta em 23-06-2006.

Sobre a não-identificação das instâncias, mais concretamente sobre o narrador, pensamos nas palavras de Wayne Booth, quando argumenta que “«Persona», «máscara» são termos por vezes usados”, enviando “com mais frequência ao orador da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. «Narrador» é geralmente aceite como o «eu» da obra, mas o «eu» raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista” (Booth, 1980: 90). Pensamos também no romance autobiográfico como “una modalidad de novela en la que un autor, de una forma más o menos velada, [de] narra[r] su propia historia desde la perspectiva (...) de la dimensión ontológica, es decir, dentro de un proyecto básico que aspira a la síntesis del yo” (Biezma, Castillo e Picazo, 1994: 254).

Persona demonstra que não tem de se seguir necessariamente o *pacto autobiográfico*, pois ao conceber uma espécie de texto em que a autobiografia tem carácter simbólico não interessa saber se *tudo* é verdade ou ficção, isto é, se a realidade exterior ao livro (cf. Booth, 1980: 72) e a ordem referencial (cf. Doubrovsky, 1988: 68) representadas são fiéis reproduções, como propõe Cesare Segre, afirmando que: “a «falácia» da *mimese* e a verdade da mentira [se] tornam elementos correlatos” (Segre, 1989, 47). Apelamos à intenção do autor mas também, e sobretudo, à importância da leitura¹⁰², à “propensão do leitor para ler (segundo a educação e a moda) narrações possíveis, verosímeis, todavia coerentes, (...) em consonância com a necessidade originária de se entregar à fabulação para se evadir do quotidiano, rumo à vida de outros, ou a uma outra vida possível” (*idem*, 47). A questão da leitura produz um efeito importante, porque o texto autobiográfico, nas palavras de Lejeune, “c’est un mode de lecture autant qu’un type d’écriture” (Lejeune, 1975: 45), e conseqüentemente “il faut admettre que peuvent coexister des lectures différentes du même texte, des interprétations différentes du même «contrat» proposé” (Lejeune, 1986: 22). No extremo, a escrita desenvolve *sempre* a um tempo uma continuidade do *eu*, socorrendo-nos do saber de Georges Gusdorf¹⁰³, e uma ficção, como atesta Cesare Segre¹⁰⁴; por todas estas razões, “l’autobiographie (...) ne propose qu’un trompe-l’œil” (Gusdorf, 1990b: 128).

¹⁰² À pergunta “este livro tem sido apontado como exemplo de «escrita ‘gay’». Até que ponto essa designação não lhe retira uma possível universalidade?”, Eduardo Pitta respondeu: “Não retira, prefiro pôr a questão em termos de leitura *gay*. Ler os acontecimentos à luz da sua marca identitária faz toda a diferença. Não importa tanto aquilo que escrevemos, mas como lemos” (Pitta em entrevista conduzida por Ana Marques Gastão, 4 de Fev. de 2001: 39).

¹⁰³ “Écrire, c’est toujours *écrire moi*. J’écris, je signe ou je ne signe pas, mais le graphologue m’identifiera, à peu près sûrement” (Gusdorf, 1990b: 123). Ulteriormente, o autor acrescenta: “Autrement dit, toutes les écritures sont autobiographiques, révélatrices de l’identité du scripteur alors même qu’il ne songe pas à parler de soi” (*idem*: 138).

¹⁰⁴ “Mais ainda: do ponto de vista dos percursos formais, não há texto que não constitua uma ficção: porque o autor «inventava» o modo de articular as palavras e os argumentos que quer comunicar, visando, antes de mais, e frequentemente, efeitos-de-surpresa ou a catarse final da solução intelectual” (Segre, 1989: 52).

Regressando à ambígua fronteira entre verdade e ficção esboçada no *Plano Geral* (cf. pp. 31 e ss.), sugerimos, com efeito, uma leitura que identifica Afonso com o narrador heterodiegético e com a figura do autor (espelhado também no sujeito lírico da poesia), âmbito em que os três correspondem à mesma entidade, concebida como ficção e como *alter ego* do autor, como notou Carlos Bessa: “As três histórias deste *Persona* (no duplo sentido de máscara e pessoa) são um percurso de crescimento e aprendizagem de uma personagem Afonso, espécie de alter-ego do autor” (Bessa, 2001: 19). Trata-se da escrita da vida do próprio sujeito ou da *auto-bio-grafia*, mas sob a forma da ficção. Diz Lejeune que “le «contrat de lecture» d’un livre, c’est-à-dire son mode d’emploi, ne dépend pas seulement des indications portées sur le livre même, mais aussi d’un ensemble d’informations qui sont diffusées parallèlement au livre: interviews de l’auteur, et publicité” (Lejeune, 1986: 41); ora, atendendo ao problema, Pedro Sena-Lino interrogou Eduardo Pitta sobre a questão (“*Persona* tem um óbvio título relacionado com a construção e identificação de um «eu». É isso que a «ficção» significa? A definição de uma personalidade?”), à qual este respondeu: “Definição de uma personalidade? Não necessariamente. *Persona* está tão próximo da *arte como mentira* (fictio) como da *arte como verdade* (mimese). (...) É claro que um título como *Persona* ajuda na construção do eu, ainda que a ficção possa ser um simulacro da realidade” (Pitta em entrevista conduzida por Pedro Sena-Lino, 8 de Abril de 2002: endereço electrónico indisponível). Tendo em conta o que foi dito, propomos os contos de *Persona* como autoficções, “where the author draws heavily on his or her own life, but fictionalizes the account” (verbete “Sexuality and Life Writing”, Ivan Crozier, in Jolly, 2001: 806), pois não se encaixam na tipologia de Lejeune e inscrevem a ficção sem eliminar a escrita da própria vida ou a *auto-bio-grafia*. Constituindo-se como negativo da realidade, ou melhor, da vivência do sujeito empírico, *Persona* é a máscara, num movimento duplo de abertura e fechamento, permitindo fingir que o *eu* não é o eixo deste universo e que esta não é a vida privada de um sujeito empírico.

A partir da fragmentação dos factos ao longo dos três contos, o leitor pode reconstruir parcialmente os acontecimentos, lendo-os, insistimos, como ficcionados ou como factuais. A ênfase na leitura envolve a dimensão criativa do leitor, como atesta Linda Hutcheon: “The reader is required to identify the products being imitated – characters, actions, settings – and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth” (Hutcheon, 1984: 38). Nesta perspectiva, ler é um processo tão activo como escrever (cf. *idem*: 39), embora haja limites à liberdade do leitor, a começar no próprio texto:

“The reader never really creates literary meaning freely; there are codes and rules and conventions that underlie its production. Selection and isolation procedures are inevitably restricting, but they are also necessary” (*idem*: 152). Genette defende igualmente que “o verdadeiro autor da narrativa, não só é quem a conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta” (Genette, 1995: 260), encontrando-se dominado pelo tempo e espaço que configuram o seu contexto e restringem os seus limites, lendo “numa instância de *eu, aqui, agora, assim*; ou seja, numa dada contingência ou cena histórica”, nas palavras de Manuel Gusmão (Gusmão, 2001: 203).

Mencionámos acima que a leitura conduz a uma reconstrução parcial, devendo-se tal parcialidade a várias razões; a primeira resulta do facto de “toda a narrativa [ser] subjectiva e «ideológica»”, segundo Lefebve (1980: 181), sobretudo quando o texto possui um registo autobiográfico, na medida em que “c’est avant tout construire une subjectivité, des figures du «je» – et, partant, du «moi», du «soi» par rapport à autrui” (Viollet, 2001: 40); ou seja, a *realidade* veiculada pelo texto é necessariamente incompleta: “O mundo não é o que é, mas o que nós dele percebemos e pensamos. (...) A narrativa nunca nos fornece senão precisamente uma «visão», isto é, uma perspectiva necessariamente incompleta, lacunar, «anamorfoseada» de um certo real” (Lefebve, 1980: 186). Sobre este conhecimento limitado, impõe-se a distinção que Lefebve faz, partindo de Aristóteles, entre mimese, a “imitação directa, como se dá na representação teatral” (*idem*, 1980: 171), e diegese, a “imitação indirecta como se dá precisamente na narrativa” (*idem*). Sobre a mimese, Linda Hutcheon distingue nela duas espécies diferentes: “Some distinction between the two kinds of mimesis – product and process – does seem desirable, especially because product mimesis, when petrified into a limiting concept of «realism», becomes exclusive and denies the validity of *any* process orientation” (Hutcheon, 1984: 40). Produto ou produção, a mimese remete ainda para outro sentido, o de transmutar ao invés de reproduzir: “Mimesis is transmutation, not reproduction, whether it be a mimesis of product or process. Diegesis is a part of mimesis, as Aristotle perceived, and so ought to be taken into account in definitions of what constitutes novelistic «realism»” (*idem*: 43). Estes problemas lembram-nos a questão do realismo e da verdade, em antítese a invento e ficção. Advoga Hutcheon que “too often «realism» became identified with truth, with the universal, or with good art in general” (*idem*: 43); contudo, sobre a verdade, Germán Gullón esclarece que “sería ingenuidad excesiva creer que el narrador que habla de sí quiere decir siempre la verdad, aun si sólo pensamos en *su* verdad. Más natural y frecuente será observar que los

silencios y los fallos informativos son parte de la narración” (Gullón, 1976: 22). Incidindo ainda no relativismo da verdade, Philippe Lejeune alude à ânsia humana de obter certezas: “Sem dúvida que a verdade é inatingível (...), mas o desejo de a alcançar define um campo de discurso e actos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas, que nada têm de ilusório” (Philippe Lejeune, in Morão, 2003: 41).

A segunda causa da parcialidade da leitura e da reconstrução reside no recurso às elipses temporais, típicas de todo o discurso, designadamente porque “a diegese nunca reproduz senão uma parte dos factos, devendo os outros ser supridos pelo leitor ou pelo espectador”, nas palavras de Lefebvre (1980: 223). Muitos pormenores íntimos são, portanto, referidos, conduzindo o leitor, que pouco mais conhece do que efectivamente o narrador anuncia, ao conhecimento parcial e à exegese reconstrutiva: “Este mundo suposto real só nos é acessível, evidentemente, pelo discurso, ao invés do da experiência quotidiana, nunca dele conheceremos senão o que o autor nos quer efectivamente dizer” (*idem*: 171). A elipse traduz as lacunas e a impossibilidade de *tudo* revelar no processo de representação.

A terceira razão relaciona-se com as alterações ao nível da ordem temporal por meio das analepses e das prolepses, fazendo intervir os processos da memória retrospectiva e prospectiva. Encontramos uma analepse por exemplo em “Pesadelo”: “Quando Afonso fez dezasseis anos foram almoçar ao Grémio, nesse dia recebeu um cartão com o seu nome: Afonso Teles da Gama Cordes Sacadura” (*Persona*: 46). Quanto às prolepses, servem de exemplo os seguintes fragmentos: “Recordaria muito mais tarde o ar afivelado do contínuo que o acompanhou ao gabinete da assistente social” (*idem*: 11) e “um dia, quando África era já só rumor, Afonso olhou para uma tela de Calapez e tudo se precipitou como num flash” (*idem*: 22). Trata-se de procedimentos retóricos e discursivos que acentuam, juntamente com outros que já reportámos, o processo de “grafia” ou de escrita.

Por fim, o quarto motivo, derivado das elipses, liga-se à selecção da matéria a narrar, a qual se submete à autoridade do narrador, tido “como fonte, garante e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista” (Genette, 1995: 165). Neste sentido, como explicita Marcello Duarte Mathias, “escrever não será coincidir, mas eleger o que merece ser recordado” (Mathias, 2001: 191), o que em *Persona* tem que ver com os episódios do amadurecimento físico e sexual de Afonso, preservados pela memória que Jacques Le Goff define “como propriedade de conservar certas informações, reenvia[ndo]-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar

impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas” (Le Goff, 1984: 11). A memória, recordamos, ordena as lembranças dispersas, restaura os fragmentos corrompidos pelo tempo, recupera subitamente instantes, e age como o relâmpago, que é traduzido em *Persona* pela imagem do *flash*. Por meio da memória, o sujeito, partindo do tempo presente, descobre as várias camadas arqueológicas do seu *eu*. Restaurar o passado consiste em olhar para “un temps sans temps, sachant qu’une identité personnelle ne peut se construire hors de dimension temporelle l’existence humaine” (Clara Rocha, in Morão, 2003: 19). Trata-se com efeito de, a partir das camadas do palimpsesto, proceder à recolha dos elementos dispersos nos eixos anacrónico e sincrónico, transformando-os simbolicamente em emblemas do *eu*.

A estética intimista, de acordo com Madelénat, visa provocar no leitor um efeito intencional de intimidade ou proximidade para com a dimensão interna mais profunda do *eu*, lugar onde joga consigo mesmo e com o leitor, numa dialéctica entre a interioridade que se quer preservar e o exterior que se ostenta, alimentando o ambíguo. Neste conflito, o centro situa-se verdadeiramente no *eu*, enquanto a periferia reside nos outros, no mundo. O que *eu* é e a imagem de si transmitida e representada constroem-se com base nos afectos e nas lembranças, na selecção de acontecimentos significativos da vida. Tal como a autobiografia canónica, estes contos seleccionam momentos-chave para a constituição mítico-simbólica do *eu* (como se lê em “Marilyn”: “Contas feitas, esses acidentes de percurso foram-lhe a tarimba de uma atitude”; *Persona*: 15), manifestando, desta forma, a importância da memória que associa episódios e que reconstrói o passado. Ao falarmos de abertura e fechamento, defendemos que a máscara se interpõe entre o *eu* privado e o público, visto que o sujeito exposto aos outros mostra somente uma parte da totalidade, sendo ao mesmo tempo um duplo ou um reflexo menor do *eu* privado que possui uma dimensão superior. O que está em causa é, justamente, o conceito de máscara, aplicado quer à personalidade quer à sociedade, como afirma Camille Paglia: “Western personality thus originates in the idea of mask. Society is the place of masks, a ritual theater” (Paglia, 1992: 103).

A marca autobiográfica dos textos não passou despercebida à crítica de *Persona*; Fernando Matos Oliveira, por exemplo, assinala o “pathos autobiográfico” (Oliveira, 2002: 454) e acrescenta: “Centrando-se de forma inexorável na *Persona* do autor, o contexto das histórias, nomeadamente o exotismo da geografia, é quase sempre pretexto” (*idem*). O distanciamento que parece existir entre narrador heterodiegético e Afonso, personagem para-ficcional, por um lado, e sujeito empírico, por outro, resulta do intervalo temporal que dista

entre os acontecimentos e a respectiva fixação na escrita, ou seja, é consequência da passagem do tempo e da memória que cristalizou pessoas, objectos e acontecimentos, como se não conseguisse abolir o fosso temporal entre o *eu* que foi e o *eu* que é, causando a dispersão (cf. Madelénat, 1989: 29). Esta cisão do *eu* que não se reconhece (ou finge não se reconhecer) tem que ver com “a consciência dos contrários e a dificuldade de [se] ser e [se] sentir inteiro” proposta por Marcello Duarte Mathias, uma vez que “o eu é o próprio tempo que no tempo não se reconhece” (Mathias 2001: 168-169). Testemunhando a irreversibilidade do tempo, aquele *eu* dos 12, dos 18 e dos 24 anos já não é o *eu* presente, criando um conflito aparente (mas só aparente) entre o que se é e o que se foi, entre identidade como mesmidade e como ipseidade¹⁰⁵, como se a ipseidade falhasse e o sujeito já não se percepcionasse como o mesmo ser em momentos e lugares diferentes. *Persona* representa a vida a partir da perspectiva do adulto, desde o despertar para a sexualidade até ao declínio e consequente exílio que “Pesadelo” não explora, mas que vem no seguimento da separação dos amigos de juventude, e de que a poesia se ocupa (cf. “Os meus amigos andam perdidos”; *PE*: 100).

Enquanto autoficções do *eu*, estes contos funcionam ainda como *coming out stories*, em que assumir a orientação sexual desempenha um papel social e nuclear, mas ainda dentro da *auto-bio-grafia*, como destaca Margaretta Jolly¹⁰⁶. Torna-se, portanto, um testemunho exemplar, focalizado na interioridade de um sujeito no qual outros indivíduos se reconhecerão, aceitando melhor a sua própria diferença e dando conta do contraste *eu privado/ eu público*: “In literary terms, this genre is capable of simultaneity: If I tell others my particular story of awakening to my sexual orientation, that act is extremely individualistic, even unique; however, it also places me squarely in a community of others with equally individualistic and unique stories” (verbete “Coming Out Stories”, Toni A. H. McNaron, in Summers, 1997: 174). Visando a leitura pública, estes textos centram-se na sexualidade humana, não tanto como construção cultural, mas como definidora da personalidade deste sujeito. Além de testemunho centrado no efeito sobre o exterior, este tipo de escrita é consequente ao impulso interior de dizer¹⁰⁷ e funciona também como catarse, no sentido atribuído por Aristóteles ao “terror” e à “piedade”, desencadeados pela “acção de carácter elevado” (Aristóteles, 1990: 110; § 27).

¹⁰⁵ Cf. a definição dos conceitos de mesmidade e ipseidade em 3.3., pp. 82-83.

¹⁰⁶ “The distinctive social stigmatization experienced by those who desire others of their own sex has led to a characteristic genre of life writing: the «coming out» story. Its essential plot is self-acceptance through public declaration of one’s sexuality” (verbete “Lesbian and Gay Life Writing”, Margaretta Jolly, in Jolly, 2001: 547).

¹⁰⁷ “But since the very act of telling our story is itself an act of personal and political disobedience, the one constant running through all coming out stories is the empowerment inherent in the articulation itself” (verbete “Coming Out Stories”, Toni A. H. McNaron, in Summers, 1997: 174).

Falar através de Afonso e do narrador é uma estratégia para falar de si, com (ou sem) máscara, identificando-se *eu* e dicção, experiência e palavra. Para concluir esta sobreposição, depois de termos falado de *puzzle*, apelamos, para concluir este ponto, ao labirinto, por meio das palavras de Clara Rocha: “A escrita autobiográfica é também um percurso de labirinto: o eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto” (Rocha, 1992: 54).

4.2. “TODA A MÁSCARA É UM LUGAR-COMUM”: A FICÇÃO COMO PROLONGAMENTO DA POESIA

Persona recobre a década de 60 e inícios de 70 do século XX, período anterior à saída de Eduardo Pitta de Moçambique que se encontra trabalhado na sua poesia – sobretudo a da primeira fase –, delineando com ela a firme rede de leitura intratextual que relacionámos no *Plano Geral* (cf. p. 13), edificando uma história do sujeito sob a máscara da identidade de Afonso; neste sentido compreende-se a afirmação do narrador de “Kalahari”:

Ralph ia procurar o livro, queria conhecer melhor um escritor [John Rechy] que comparava homossexuais recalcados com negros que desfrisam o cabelo e querem ser brancos. Sabia por experiência própria que era exactamente assim, mas nunca tinha lido nada parecido. Em *St. Patrick* não havia negros (...), mas quando ia a Londres, dois weekends em cada mês, costumava passar pelo *Foxy*, um bar de Old Compton Street onde conheceu gente suficiente para perceber que toda a máscara é um lugar-comum. (*Persona*: 25)

Ao constatar que “toda a máscara é um lugar-comum”, o narrador toma a dicotomia assunção/ recalçamento, tecendo um juízo de valor negativo sobre os que de alguma maneira negam a sua identidade racial ou sexual – com efeito, como destacaremos, a identidade sexual é um dos pilares destes contos.

Começamos com “Marilyn”, não sem antes observarmos na epígrafe de Pitta alguma informação que ilumina a leitura que propomos¹⁰⁸: a escrita da vida sob a máscara da ficção. No texto do *blog* citado, num registo elegíaco e confessional, o sujeito empírico apresenta o *eu* como se fosse um *outro*, parafraseando o título de Paul Ricœur, como se aquele “rapaz de treze anos” não fosse ele próprio, distanciando-se com o recurso à perífrase “um rapaz de treze anos”. Este conto, além de explorar as “relações contranatura com um companheiro de turma” (*Persona*: 12), com quem Afonso mantivera “meia-dúzia de encontros de raspão” (*idem*: 13), destaca a personagem do médico, por quem o narrador manifesta

¹⁰⁸ Repetimos: “(...) uma mulher (...) foi capaz de dizer a um rapaz de treze anos que ele tinha o direito de ser feliz. Naquele tempo, quem fugia da norma não tinha direitos. Foram pessoas como ela que ajudaram a mudar esse estado de coisas. Tenho pena, sinceramente tenho, de nunca lhe ter podido dizer obrigado” (Eduardo Pitta, “Ruth Garcês 1934-2006”, in *blog Da Literatura*: <http://daliteratura.blogspot.com/2006/06/ruth-garcs-1934-2006.html>, 15 de Junho de 2006).

pouca simpatia, não só pela escolha do nome “Doutor No”, que além de negação remete no contexto da cultura popular para a personagem epónima do filme *Doctor No*¹⁰⁹; como também pelos juízos irónicos inerentes a expressões como “um dos mais requisitados pediatras da cidade” (*idem*: 11), “gozo ostensivo” (*idem*: 12) e “o respeitável delegado dos Serviços de Saúde escolar propôs um teste de avaliação *científica*” (*idem*: 13). Em consequência da consulta do Doutor No, Afonso mudou de escola e iniciou o tratamento psiquiátrico prescrito: “«É conveniente consultar um psiquiatra e mudar voluntariamente de escola para evitar a expulsão. Também é conveniente vigiar os movimentos do rapaz»” (*idem*: 14). De facto, este médico representa a atitude repressiva ao invés da compreensão já proposta por Freud cerca de trinta anos antes, e que a carta à mãe norte-americana patenteia: “Ce que la psychanalyse peut faire pour votre fils se situe à un niveau différent. S’il est malheureux, névrosé, déchiré par des conflits, inhibé dans sa vie sociale, alors la psychanalyse peut lui apporter l’harmonie, la paix de l’esprit, une pleine activité, qu’il demeure homosexuel ou qu’il change” (Freud, 1966: 462)¹¹⁰. Em contrapartida, a reacção do psiquiatra acabou por surpreender Afonso, pois em vez do esperado discurso repressivo ouviu que nada havia para corrigir, e, por isso, “nesse dia, Afonso percebeu quase tudo” (*Persona*: 14). Começou aí o “programa de normalização” (*idem*), que passou pela prática de basquetebol, permitindo a Afonso quase concretizar “algumas estórias contadas ao Doutor No” (*idem*: 15), inventadas na pressão do consultório.

Ora, vimos que “Marilyn” termina a 5 de Agosto de 1962, tendo Afonso 12 anos (nascera em 1949), cuja idade pode ser determinada a partir da referência em “Kalahari”, com acção situada em Setembro de 1967 (como veremos à frente) – por seu lado, Eduardo Pitta completou 13 anos a 9 de Agosto do mesmo ano, o que não nos parece ser mera coincidência. Supomos, justamente, que “Marilyn” expõe a dificuldade de adaptação assinalada na epígrafe e aborda o período tratado no poema “Estradas muito claras, o desenho nítido” (*PE*: 136), cujos versos já tínhamos citado a propósito da construção do auto-retrato do *eu* da adolescência. Repare-se agora, nesse mesmo poema, na proximidade entre o “desencanto da escola” (v. 8) e o comentário do narrador no conto: “Matemática ia ser uma chatice mas era assim que a manhã começava” (*Persona*: 11); e entre a “injúria de alguns” (v. 9) e “uma adaptação difícil num ambiente pouco menos que

¹⁰⁹ Neste filme de 1962 da série James Bond, realizado por Terence Young, participa o Dr. No, um médico criminoso (cf. <http://www.imdb.com/title/tt0055928>; última consulta em 21-06-2006).

¹¹⁰ Esta posição está de acordo com o que Freud já anteriormente tinha afirmado nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*: “A psicanálise recusa-se absolutamente a admitir que os homossexuais constituam um grupo com caracteres particulares que se poderiam separar dos dos outros indivíduos” (Freud, 2001: 38-39; em nota de rodapé modificada em 1915).

hostil” (*Persona*: 14). A base de partida de “Marilyn” radica na relação espinhosa do sujeito com o mundo adverso, prescritivo, alheio ao respeito pela individualidade. Afonso carrega então o peso de ser diferente, e, até perceber “quase tudo” (*idem*), o estigma cimenta a busca de si próprio, numa tentativa de perceber qual o seu papel num espaço dominado por estereótipos.

Na poesia, o sujeito lírico confessa lembrar-se, sob a égide dos afectos feridos, “dos seus tempos de rapaz” (*PE*, 175; v. 1), alicerçando aí uma disforia que se tornara marca distintiva da obra de Eduardo Pitta. Neste poema, o sujeito poético conclui peremptório: “É claro que a iniquidade continua impune” (v. 16), o que nos recorda o episódio com o Doutor No, que o sujeito lírico refere, achamos nós, do seguinte modo: “A cabeça entre as pernas / nem sempre se distingue de um sussurro // de lâminas” (vv. 11-13). Julgamos que o conto desenvolve o que no poema se designa por “ritos do primeiro / estigma” (vv. 5-6): “Afonso deixou-se guiar sem convicção, paralisado de medo, as costas molhadas, a garganta seca, a mão direita entalada entre o zip e as coxas do homem. Durante anos a cena voltaria como num flash. O momento em que o médico tirou o caralho teso para fora das calças (...)” (*Persona*: 13). A enumeração no primeiro período deste trecho, a construção sincopada, com sintagmas e frases assindéticas e paratácticas, além da “dicção explícita” (Trevisan, 2002: 250), reflectem o contexto problemático e a consequente crise na estabilidade emocional de Afonso. No poema que tem vindo a ser focado, garante o sujeito poético que “ficou dessa queimadura uma legenda” (*PE*, 175; v. 7), sublinhando que a memória não esquecerá a vertigem do episódio, firmando aí a modelação da personalidade nos acontecimentos recuados, e cartografando, pois, um mapa simbólico característico da distopia, dos sentimentos ligados a espaços marcados pelo negativo.

Um novo ponto a considerar (nos três contos e não só em “Marilyn”) une-se à perspectiva omnisciente do narrador, sobretudo em relação a Afonso. Esta omnisciência de quem conhece a intriga, o carácter das personagens, as suas reacções e intentos, reforça a leitura que sobrepõe sujeito empírico, narrador e personagem, impelindo-nos a propor a coincidência e não o afastamento destas instâncias. Apesar de tudo isto, há uma variante na focalização, nomeadamente na montagem do mosaico informativo acerca das circunstâncias que desencadearam o processo militar (exteriores ao próprio Afonso): “O puzzle começava a encaixar e, como num flash-back, viu-se no baile de Carnaval da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, em Sommerschild” (*Persona*: 31). À parte disto, nota-se a intermitência do foco do narrador ora na sua voz ora na perspectiva de Afonso. Exemplos da primeira situação acham-se nas

“intromisiones del narrador a aquella parte del texto que, sin informarnos acerca de los hechos que constituyen la narración, nos va suministrando juicios, apreciaciones y tomas de conciencia del narrador respecto a aquello que nos va contando” (Biezma, Castillo e Picazo, 1994: 266). Encaixam-se aqui os juízos que apontámos no *Grande Plano sobre Persona*, aquando da explicação do nome do Doutor No, demonstrando uma posição subjectiva perante os factos – ou seja, não se limita a eles e pontua o texto com palavras ou expressões opinativas sobre os mesmos, bem como sobre as personagens e a sua psicologia. Assinalamos então que o narrador não se mantém à margem, nem utiliza “procedimientos que le permitan eliminar, o por lo menos disimular su presencia” (Gullón, 1976: 14-15).

Um exemplo da focalização na experiência da personagem encontra-se no passo seguinte: “Afonso, que lhe conhecia as limitações e o imaginário Sandokan, sabia que Tiago nunca entenderia a importância da nuance” (*Persona*: 17). Destacamos aqui, como noutras passagens, o “discurso que nos revela aspectos de los personajes que tan sólo el narrador, como dios del microcosmos de ficción, puede conocer” (Biezma, Castillo e Picazo, 1994: 269), mormente ao expor a vida interior quer de Afonso, seu *alter ego*, quer de Tiago. Outro exemplo dessa perscrutação do íntimo passa por exteriorizar os pensamentos de Afonso, quase ao nível do monólogo interior, como se lê em “Pesadelo”: “O inesperado regresso do furriel quebrou o fio ao pensamento” (*Persona*: 28); e mais à frente:

Afonso andava com saudades de Lourenço Marques, de abrir as janelas do quarto e dar com as árvores do parque, uma interminável sucessão de verdes. A Couceiro da Costa era uma rua arborizada onde não havia surpresas. Mesmo assim sentia falta da rotina diária. A primeira coisa que via era o Bentley prateado da Fiona Valsassina, parado em frente do portão. (...) Era bom sair de casa antes das dez e atravessar em diagonal o extenso relvado. (*Idem*: 42-43)

Além de contextualizar o espaço social de Afonso, este excerto atenta sobre os seus sentimentos (a saudade) e sobre a rotina desfeita pelo processo militar que o envolveu. A sintonia narrador–personagem patenteia-se sobretudo na locução “era bom sair de casa”.

O narrador, recorrendo a este tipo de estratégias, transmite a vivência interior de Afonso e permite reconstruir a unidade fragmentada quer dos acontecimentos quer da sua personalidade, de acordo com o que declara Georges Gusdorf acerca da autobiografia:

Furthermore, autobiography properly speaking assumes the task of reconstructing the unity of a life across time. This lived unity of attitude and act is not received from the outside; certainly events influence us; they sometimes determine us, and they always limit us. But the essential themes, the structural designs that impose themselves on the complex material of exterior facts are the constituent elements of the personality. Today’s comprehensive psychology has taught us that man, far from being subject to readymade, completed

situations given from outside and without him, is the essential agent in bringing about the situations in which he finds himself placed. (Georges Gusdorf, in Olney, 1980: 37)

Na sequência do que foi dito, encaixa-se o comentário do narrador, onde salientamos o ponto relativo à aprendizagem e formação da personalidade: “Memorizando episódios avulsos, Afonso reviu as suas silhuetas másculas enquanto reflectia na extensão de alguns malogros. Fartara-se de tropeçar na inexperiência, nos ardis de uma vocação talvez romântica, distante do desprendimento da maturidade. Contas feitas, esses acidentes de percurso foram-lhe a tarimba de uma atitude” (*Persona*: 15). É neste sentido ainda que se compreende a forma adoptada para narrar o passado: o conto, uma forma breve, sintética, centrada nos episódios essenciais para a constituição mítico-simbólica do *eu*. Todavia, conforme sublinha Gusdorf¹¹¹, contar não é repetir os factos ou a realidade pretérita¹¹²; porém importa reconhecer, como Marcello Duarte Mathias, “que o exercício autobiográfico se situa na perspectiva do tempo que procura exumar e reconstruir” (Mathias: 2001: 165). Além disso, tal exercício de *flash-back* não está isento de erro, porque a memória não é “nécessairement synonyme d’exactitude: expérimentations, tâtonnements, procédures de contrôle, modulations référentielles, transactions avec les langages et ses contraintes” (Viollet, 2001: 40). Recuperar o passado envolve uma dose de imaginação e criatividade, como vimos em 3.2. (cf. p. 63) e como demonstra António Damásio:

É fácil imaginar que, uma vez que as memórias não são guardadas sob a forma de *fac-similes* e uma vez que, durante a sua recuperação, têm que atravessar um complexo processo de reconstrução, as memórias de alguns acontecimentos autobiográficos possam não ser inteiramente recuperadas, possam ser reconstruídas de maneiras que não correspondem ao original, ou possam até nunca mais voltar a ver a luz da consciência. (Damásio, 2001: 262)

Recordamos o conceito de memória autobiográfica tecido por António Damásio, que a apresenta como “um agregado de arquivos disposicionais que descreve quem nós temos sido fisicamente, quem nós temos sido em termos comportamentais, e quem tencionamos ser, no futuro” (Damásio, 2001: 204-205).

Com o olhar para trás, resgatando os seus lugares, a narrativa surte dois resultados importantes: o exorcismo dos demónios do passado, num processo de catarse, e o autoconhecimento que daí resulta graças à autoreferencialidade, às marcas temporais e à experiência interior inerente à ipseidade ou à consciência alargada que “evolui ao longo de toda a vida do organismo” (*idem*: 36). A pesquisa do mundo interior do sujeito associa-se à busca e projecção da sua própria identidade em Afonso, reflectindo-se como

¹¹¹ Eis essa passagem: “Autobiography is not simple repetition of the past as it was, for recollection brings us not the past itself but only the presence in spirit of a world forever gone” (Georges Gusdorf, in Olney, 1980: 38).

¹¹² Já vimos, partindo de Deleuze, que não existe verdadeira repetição (cf. p. 64).

objecto, embora seja um reflexo torcido, um *Narciso ferido* ou, como propõe Duarte Mathias, a “despersonalização da figura do autor [que] se assemelha à do auto-retrato na pintura moderna” (Mathias: 2001: 169). Em *Persona* isto acontece porque o reconhecimento e a identificação de si se encontram mascarados na identidade ferida pelo hiato artificial entre as três instâncias¹¹³; e deste modo o sujeito em busca de si mesmo subjaz ao olhar de e sobre Afonso, personagem cuidadosamente encenada para ocultar o sujeito, constituindo uma espécie de palco em que ficção e mimese se digladiam.

Prosseguindo para “Kalahari”, verifica-se uma mudança da distopia para o andar errante; melhor, para a viagem que leva à deriva homoerótica forte, num espaço e num tempo propícios à vivência amorosa, que o sujeito acompanha, inclusive devido ao avanço temporal relativamente a “Marilyn”, como se constata: “Por aquele tempo o Kalahari não entrava nas prioridades de Afonso. Era apenas um deserto. Mas há pretextos inescapáveis, mesmo aos dezoito anos, quando a febre é outra. A viagem tinha começado a acabar, acabava dali a pouco” (*Persona*: 19). Afonso viaja com Saskia e Marta e, em consequência do acaso provocado pelo “alerta de tempestade” (*idem*) e pela distribuição proporcional das pessoas pelos *bungalows*, conhece “um rapaz trigueiro, olhos claros e guedelha palha, que tinha todo o ar de quem jogava rãguebi. «*Rylands, Ralph Rylands.*» Disse o nome e gracejou com o facto de só haver uma cama” (*idem*: 20). Com efeito, este conto centrar-se-á no conhecimento mútuo destas duas personagens e na viagem que, inesperadamente para Afonso, encetarão pelo deserto e pela experimentação física, conforme nos diz o texto:

Às onze desligaram o gerador, ia o banho a meio quando a água quente se foi. Surpresa, gritos, duche escocês. Ralph friccionou-o com desenvoltura. “*Então, já passou.*” Deitaram-se, a noite estava fria e o aquecimento não funcionava. Ralph falou do deserto, e o deserto foi chegando, rugoso e quente. “*Vais comigo, depois levo-te a casa.*” Na manhã do dia seguinte estava decidido: ia com Ralph ao Kalahari. (*Persona*: 21)

Enfatiza-se aqui a valorização do corpo, alimentado “des expériences variées que donnent les contacts avec le monde” (Schilder, 1968: 145), o qual permite a Afonso viver o amor e o sexo, que se encontram interligados. Assim, o corpo desenha-se por meio de uma pirotecnia vocabular¹¹⁴ que colide com a “rotina da

¹¹³ A propósito do reflexo do sujeito tornado objecto, defende Le Breton: “Ce qui correspond le plus à l’imaginaire du clone se réalise (...), dans la promotion du corps au titre d’*alter ego*, personne à part entière en même temps que miroir (non plus miroir de l’autre dans le champ du symbole, mais miroir de l’être dans le renvoi du même), faire-valoir. L’individu devient sa propre copie, son éternel simulacre” (Le Breton, 2003a: 163-164). De igual modo, avança Donn Welton: “Should that body we are experiencing be *mine*, should that body be the one whose movements are *my* movements, whose injury I know as *my* pain, then the body seems to belong much more to the category of the subject than the object, or, even more unsettling, to be suspended precariously between them both” (Donn Welton, in Welton, 2001: 183).

¹¹⁴ António Pinto Ribeiro enumera uma série de vocábulos relacionados com o corpo em movimento: “Este léxico pode começar por ser recolhido a partir de termos do uso consensual na comunidade artística relativos às artes do corpo.

vida quotidiana”, como frisa Giddens, em que o “envolvimento emocional com o outro é penetrante – tão forte que pode levar um indivíduo, ou os dois, a ignorar as suas obrigações normais” (Giddens, 2001b: 25).

A par do que ficou estabelecido, acentuamos a incidência sobre a cultura homossexual, uma vez que “Kalahari” enuncia uma espécie de exílio sexual, de afirmação positiva da sexualidade, de acordo com Pedro Mexia: “Ao lado dos afectos e do retrato histórico – sem nostalgia nem demagogia – temos também um sábio caldeamento de autores e aspectos da cultura gay, e uma cultura gay que não passa apenas por rouletes e urinóis, como tantas vezes acontece entre nós” (Mexia, 2001a: 53). O exílio de que falamos parte da consciência do diferente e da inscrição de Afonso num universo eivado de referências homossexuais, expostas sob a forma de memória cultural. O deserto do Kalahari é, então, perspectivado como “um truque no meio do temporal” (*Persona*: 26), um pretexto para apresentar uma série de referências à cultura popular (Joan Baez, Bob Dylan, Dionne Warwick e Burt Bacharach) e à cultura *gay* (Joe Orton – e o seu assassinato, facto que permite também localizar a acção a 9 de Setembro de 1967¹¹⁵ –, T. E. Lawrence e John Rechy). Fernando Matos Oliveira refere a este propósito que “o «truque» do Kalahari, como os do ilusionismo, esconde algo que pode ser revelado” com a viagem, sobretudo “a revelação da identidade”: “Não por acaso, a viagem é um motivo recorrente na escrita *gay*. Como cruzamento de fronteiras, desestabiliza os territórios convencionais e assim antecipa aquele *border-crossing* que caracteriza a reputação social da sexualidade *gay* ou lésbica” (Oliveira, 2002: 455). No seguimento, este autor apresenta o deserto do Kalahari como lugar que “oferece ao visitante *gay* várias comodidades que explicam a sua reputação topográfica: (1) nele é seguro ser-se *gay*; (2) pode usar-se a linguagem *gay*; (3) pode assumir-se a condição *gay* sem pagar o preço da marginalização social; (4) não existem restrições à prática sexual” (*idem*).

Em função do que foi dito, o narrador, enumerando traços configuradores da diferença e da sua valorização, alimenta uma atitude de resistência quer como política contra a homofobia e o heterossexismo (cf. Abelove, Barale e Halperin, 1993: xvi), quer como “proposta de re-existir – existir novamente”, sugere

Exemplos: *alongar, contrair, saltitar, cair, puxar, agrupar, separar, voltear*, etc. Estes termos, expressando acções concretas, são já de uso corrente e servem para identificar determinadas acções. Podemos acrescentar substantivos de uso corrente: grupo, conjunto, alongamento, salto, contracção, queda, etc., bem como acções do corpo quando se move: tocar ao de leve, roçar, premir, cravar, apertar, alisar, arranhar, esfregar, acariciar, apalpar, tactear, modelar, massajar, abraçar, acalmar, bater, beliscar, morder, chupar, agarrar, largar, lamber, sacudir, olhar, escutar, oscular, saborear, evitar, beijar, embalar, balançar, carregar, pesar...” (Ribeiro, 1997: 137).

¹¹⁵ Diz o narrador: “Mas durante o check out, e sem razão aparente, Saskia lembrou o bárbaro assassinato de Orton. «Faz hoje um mês.» Com efeito, a 9 de Agosto, em Londres, antes de suicidar-se com 22 comprimidos de Nembutal, no nº 25 de Noel Road – tinha comprado a casa para Joe –, Kenneth Halliwell despedaçou com nove marteladas a cabeça do companheiro, o dramaturgo Joe Orton, então com 34 anos” (*Persona*: 21).

Wilton Garcia, que “implica uma outra ordem para além de uma condição convencional, exclusivamente política na cultura, sobretudo quando se pensa o homoerotismo como categoria crítica” (Garcia, 2004: 140). Desta forma, podem ler-se os seguintes versos: “Sebastian não teve tempo. Outros, como ele, / descobriram cedo que a luta dos negros freedom fighters / era igual à sua, / e trocaram as voltas às mamãs. / Eles sempre souberam que a rua é um campo de batalha, // na Bowery como no Restelo” (PE: 191; vv. 6-11). Este excerto, que pertence a um poema mencionado no *Plano Geral* (p. 25), alude à luta dos movimentos *gay*, comparada à “luta dos negros” (v. 7) pela liberdade e igualdade, e a que Sebastian Venable, o filho da senhora Violet, assassinado durante o Verão por causa da sua diferença, não pôde assistir. Trocar “as voltas às mamãs” (v. 9) define pois as estratégias da luta política e reivindicativa.

Tentando seguir a ordem dos acontecimentos, em “Kalahari” o narrador mostra uma visão política que não podíamos negligenciar. Assim, primeiro temos a mulher encontrada a caminhar na estrada do deserto, à procura do seu filho que deveria estar nas minas do Transval: “Anos de silêncio atiraram com ela para a estrada” (*Persona*: 23), pois queria “encontrar o seu boy” (*idem*). Depois a projecção em Ralph da oposição à realidade sul-africana do *apartheid*, que o narrador afirma ser-lhe “insuportável” (*idem*), posto que o próprio pai “pertencia à ala direita do Partido Nacional” (*idem*). Na continuação, Ralph relata um episódio em que fora acusado de racismo e que teve um desenvolvimento surpreendente, motivo para recorrer a uma linguagem acre e atenta ao detalhe descritivo da matéria sexual:

“Um snob de Holland Park chamou-me *nazi*, *nazi* a puta que o pariu, saiu-se mal com as fumaças de *progressista*, teve de engolir tudo, até isto ele engoliu.” Apertou a braguilha cheia e dura dos calções de caqui. Lembrava-se do episódio como se tivesse sido ontem, lembrava-se de cada pormenor, vendo bem, tinha sido um pretexto desastrado. (*Persona*: 23)

Trata-se de uma narrativa encaixada, contada em segunda-mão pelo narrador, que dá conta da mobilidade de registos linguísticos em *Persona*, onde o calão surge com frequência (em registo de proximidade com o quotidiano, ao contrário da poesia de Pitta que se mantém num registo elevado, salvo as raras excepções que assinalámos), revelando uma nudez que, embora não seja obscena, como sustenta Vergílio Ferreira¹¹⁶, é perturbadora, tomando as palavras de Chantal Jaquet¹¹⁷. O narrador prossegue: “Bill Hartley era um latagão, e um dos veteranos de *St. Patrick*, mas não levou a melhor” (*Persona*: 23); ulteriormente acrescenta: “Deixou-se desabotoar e chupar, sem pensar em mais nada a não ser na boca sôfrega daquele gabarola que

¹¹⁶ Afirma Vergílio Ferreira: “Um corpo nu não é obsceno, como o não é o acto amoroso: obscena é a redução de tudo isso ao que apela estritamente para uma sugestão de repelência e degradação” (Ferreira, 1994: 170).

¹¹⁷ “Tandis que la nudité du nudiste est une nudité tranquille, la nudité sexuelle est troublante, car elle vise à séduire l’autre” (Jaquet, 2001: 281).

tinha fama de enrabar os caloiros. «*Foi uma mamada digna de um tory...*» (*idem*: 24). Com o perfil estereotipado de masculino e dominador, Bill Hartley de certo modo encarna a proximidade entre desejo homossexual e homofobia, realçada por Elisabeth Badinter, para quem “os homófobos são indivíduos conservadores, rígidos, favoráveis à manutenção dos papéis sexuais tradicionais”, finalizando que “a homofobia remete para o medo secreto dos próprios desejos homossexuais” (Badinter, 1997: 157).

A perspectiva do corpo plasmado no mundo encaminha-nos a concebê-lo como porta para o real – apesar da palavra modificar esse real, já que “escrever é modificar a realidade” (Mathias, 2001: 181) –, em que o olhar se estabelece como uma porta privilegiada, não servindo somente para observar o mundo, mas constituindo-se como símbolo da sua presença. Constata-se isso mesmo, por exemplo, na “luz celerada” em “Kalahari” (*Persona*: 24), antes, em “Marilyn”, na atitude de Afonso que “olhou para a rapariga como se ela fosse transparente” (*idem*: 17), e em “Pesadelo”, com o “olhar perdido” de José (*idem*: 37). Retomando *Poesia Escolhida* e atestando a importância da visão (cf. 3.2., p. 26), recordamos que a poesia se ocupa igualmente do mesmo tipo de vivências, como o seguinte fragmento patenteia: “Do gesto ao verbo mais antigo a recordação do primeiro olhar. / Obstinos, nocturnos, / comparsas do mesmo / inferno, insistimos em sombra: vamo-nos enchendo / de búzios” (*PE*: 69; vv. 1-5). Este exemplo remete para o passado (primeiro verso) e para a cumplicidade das vivências (restante estrofe), conduzindo-nos a recordar a epígrafe de Derrida, “quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit?” (Derrida, 2000: 11), frase cheia de ecos simbólicos (o olhar, o tacto, a antítese dia/ noite) que traduzem a indecisão e imprevisibilidade, a ausência de certezas e a falta de solo seguro no encontro com o *outro*. Veja-se, na sequência do episódio relatado por Ralph, a descrição brevíssima do acto sexual entre aquele e Afonso durante a viagem pelo deserto: “Era a primeira vez que fodiam no carro, Afonso tirou os calções e sentou-se no colo de Ralph. Quando voltaram à estrada iluminava-os uma luz celerada” (*Persona*: 24). Com a revelação da experiência pessoal do domínio da vida privada, a exigência de dizer marca a moral do sexo, embora domine o corte que evita o pornográfico e não aprofunda, além da proximidade física, o relacionamento sujeito–objecto. No final do conto, cada um segue o seu caminho, mas a separação não passa sem sequelas para Afonso, conforme testemunha o narrador: “Afonso sofria por antecipação a inevitabilidade do regresso. Ralph não perdeu a boa disposição. Ambos sabiam que o Kalahari tinha sido um truque, um truque no meio do temporal” (*idem*: 25-26). Este fragmento faz-nos evocar Maria Zambrano que propõe o seguinte: “O centro de gravidade da pessoa

deslocou-se para a pessoa amada primeiro, e, quando a paixão desaparece, ficará esse movimento (...). Viver fora de si, por estar mais além de si mesmo. Viver disposto para o voo, pronto para qualquer partida” (Zambrano, 2000: 58).

A ferocidade física posta nos episódios que descrevem o acto sexual, que funcionam como rituais de escoamento das “forças vitais” (PE: 174), aflora sobretudo em “Marilyn” e em “Kalahari”; enquanto que em “Pesadelo” estes se diluem nos escândalos desencadeadores do processo militar, como afirma o narrador: “Citou nomes sonantes e episódios de vários melindres. Havia para todos os gostos” (*Persona*: 31). Pelo corpo e pelo sexo, o sujeito descodifica o mundo, facto não só sugerido como também manifesto na alusão ao “universo promíscuo da prostituição masculina, dos engates nos parques, túneis, praias, urinóis, garagens e cinemas de Los Angeles” em “Kalahari” (*idem*: 24-25), na “desforra metódica” de Marilyn (*idem*: 15) e nas aventuras de “Pesadelo”. Num poema, já referido atrás, a questão é exposta noutros moldes: “A senhora Venable é que nunca percebeu. / Não gostava de caça / e associou sempre febre / a quarteirões pouco recomendáveis” (PE: 191; vv. 12-15). Neste caso, os vocábulos “caça” (v. 13) e “febre” (v. 14) são retirados do seu uso comum e aplicados no contexto da gíria *gay*: o primeiro metaforiza o engate, criando a dicotomia predador/ presa referida na poesia, e o segundo traduz a excitação sexual. Este poema mais recente investe e exhibe o tipo de explicações rebuscadas para camuflar e justificar a homossexualidade: “O doutor Cukrowicz não queria acreditar na sinuosa / réplica da senhora Venable, / que misturava príncipes da Renascença e merceeiros / enriquecidos / para explicar a diferença do filho” (PE: 191; vv. 1-5)¹¹⁸.

Neste cenário, recordamos os princípios dionisíaco e apolíneo que dominam a sexualidade, como destaca Paglia: “The Apollonian and Dionysian, two great western principles, govern sexual personae in life and art” (Paglia, 1991: 96). Entende-se, por isso, o paradigma do sublime, do sexo e do belo, que motivam a asserção de Fernando Matos Oliveira a propósito de *Persona*: “a sua pátria é sobretudo uma pátria sexual” (Oliveira, 2002: 456), marcada pelos estereótipos¹¹⁹. A seguir concentrar-nos-emos em alguns deles:

¹¹⁸ Lê-se em *Suddenly Last Summer*: “MRS. VENABLE: An attitude toward life that’s hardly been known in the world since the great Renaissance princes were crowded out of their palaces and gardens by successful shopkeepers!” (Williams, 1971: 362).

¹¹⁹ Sobre os estereótipos, Eduardo Pitta em entrevista acusa que “à distância, as pessoas são todas muito liberais. E faz-lhes menos confusão uma queen, que podem apontar e de quem dizem que “apesar de tudo não é má pessoa”, do que um homem tranquilo que gosta de outros homens. A estética camp, mesmo em versão pimba como frequentemente se vê na televisão, salvaguarda o estereótipo do “eles e nós”. Ao invés, um homossexual que seja naturalmente masculino, e não ande a esconder a sua condição no emprego e no social, perturba muita gente. Então se for bem sucedido do ponto de vista afectivo e profissional, desarranja completamente os valores estabelecidos... Isto é

começando por “Marilyn”, o narrador refere-se a Tiago como uma fuga à imagem que comumente se tem do homossexual, permitindo-lhe sair “do incidente de Fevereiro sem uma beliscadura” (*Persona*: 15). Diz o narrador: “Tiago tinha mais dez meses do que Afonso, jogava basketball e era um louro genuíno. Um desses rapazes naturalmente masculinos, *masculinos mesmo*, no sentido tradicional da palavra” (*idem*: 14); mais à frente denomina-o de “varão” (*idem*: 15). No pólo oposto, Afonso não escapou ao estigma do Doutor No: “Olhava fixamente para o rapaz e perguntou à queima-roupa o porquê das pernas cruzadas, atitude tão pouco masculina” (*idem*: 12). Em “Kalahari”, a relação entre Ralph e Bill Hartley exprime igualmente o estereótipo do homossexual *masculino* que ilude os incautos; contudo, é em “Pesadelo” que a noção de papel mais se questiona e onde flagrantemente se problematizam os estereótipos dentro quer do universo homossexual quer do militar. A passagem seguinte exemplifica justamente a primeira situação:

Juntos [Lucas e Mateus], odiaram o frio e as bichas enconadas do Monte Carlo, um santuário daqueles tempos de segregação. “*Estão divididas em três grupos, o da TAP, o da ópera e o do teatro experimental. Quem não é da aviação, não gosta da Callas ou não vai a Paris ver Ionesco, não existe. As não-alinhadas atacam no Monumental, mas a foleirice é a mesma.*” (*Persona*: 36)

Neste passo, o próprio narrador refere que o gueto – “um santuário” – procede da segregação, entroncando a perspectiva de Elisabeth Badinter sobre os estereótipos: “O hipermacho e a «bichona», são vítimas de uma imitação alienante do estereótipo masculino ou feminino heterossexual. Os dois são homens mutilados, tal como os heterossexuais, duros e moles, já evocados. São todos vítimas involuntárias do ódio de si próprio, prisioneiros da ideologia do dualismo oposicional dos géneros” (Badinter, 1997: 212). E conclui sobre o desejo de normalidade: “Nem «bicha» nem «hipermacho», o homossexual que se aceita mantém-se afastado dos estereótipos de outrora. Não se exhibe nem se esconde, e quer viver como toda a gente” (*idem*: 213). Anthony Giddens também sustenta que “o homossexual *macho*, o maricas de cabedal, o *groupie* de ganga” mais não são do que “meras réplicas irónicas da masculinidade heterossexual”; todavia, em sentido oposto ao de Badinter, reclama que “eles são uma visível desconstrução da masculinidade e afirmam ao mesmo tempo aquilo que, tomado como adquirido, é desmentido pelo poder fálico: que, na vida social moderna, a auto-identidade, incluindo a identidade sexual, é uma realização reflexiva” (Giddens, 2001b: 102).

No que respeita ao contexto militar, o narrador aponta uma lista de ocorrências como “uma infundável sucessão de sketches premonitórios” (*Persona*: 32):

naturalmente válido para as mulheres, com um módico de escândalo acrescido” (Pitta em entrevista conduzida por Osvaldo Manuel Silvestre e Fernando Matos Oliveira, 16 de Maio de 2001: endereço electrónico indisponível).

Aquele furriel a dias da disponibilidade, irrepreensivelmente fardado, cruz de guerra ao peito – “Levo no cu, e daí? O Lawrence d’Arábia também levava.” Voltou para o mato e aguentou mais dois anos. O soldado goez que dormia de *baby-doll* de renda preta com o capelão da companhia. O alferes de boas famílias que, no bar do Clube de Oficiais, meteu a pistola na boca e disparou. Estava de oficial de dia, tinha sido notificado na véspera, ia ser ouvido no dia seguinte. Os dois páras que tinham um caso tórrido e não vacilaram – “*Gramo o Murinelo.*”, “*Gramo o Ventura.*” –, e por isso foram apontados a dedo antes de um deles ser transferido para a Guiné. O estouvado rapaz que fez 500km para dizer sem reбуço que “*Lá no compound somos todas bichas.*” (*Persona*: 31-32)

A este propósito, o romance autoficcional de Guilherme de Melo, *A Sombra dos Dias* (1981), tinha já trabalhado o assunto; Eduardo Pitta revela conhecer essa obra, pelo menos tendo em conta o que atesta em *Fractura* (cf. p. 20). Notamos, por conseguinte, os ecos do primeiro em *Persona*, nomeadamente nos acontecimentos em torno do incidente com o navio *Angoche* que, em “Pesadelo”, é posto na conversa entre Laura e Antonieta Cepêda: “Falou-se do *Angoche*, que tinha aparecido à deriva e a arder ao largo da costa, mas sem tripulação ou qualquer espécie de ocupante”; e comenta o narrador “alguma coisa não batia certo” (*Persona*: 48); por seu lado, em *A Sombra dos Dias*, diz-se que “logo após o caso *Angoche* estalava em Nampula um escândalo de homossexualismo” (Melo, 1981: 616). Quanto ao processo, os autores nomeiam-no com números diferentes: “Durante vinte e três meses o famoso processo 1/808/71 arrastar-se-ia por gabinetes e secretarias, entre inquirições e fotocópias, testemunhas, guias de marcha, detenções” (*idem*: 617), ao passo que em “Pesadelo”, Afonso “era arguido do auto corpo delito nº 1/007/71” (*Persona*: 49).

As relações sexuais entre militares (e militares e civis) põem em causa a representação dos comportamentos tipificados como masculinos ou como femininos, gerados no seio do controlo social (cf. Bourdieu, 2002: 20-26; e Almeida, 2000: 242), mais concretamente do militar exposto em “Pesadelo”. Compreende-se assim a perturbação causada pela fotografia que “mostrava um glamoroso travesti, um tenente doublé de Claudia Cardinale a dançar com um marinheiro fardado” (*Persona*: 43), facto considerado como muito grave, tendo em conta a reacção do “inspector Brugeira, da PIDE” (*idem*: 33): “«*Isto é uma pouca-vergonha, este indivíduo pertencia aos estudos estratégicos e estava afecto ao Estado Maior, trabalhava com documentação altamente classificada*»” (*idem*: 43). As altas patentes militares encontraram gravidade suficiente para instaurarem o processo que, decorrido no contexto da guerra colonial, representa emblematicamente a perseguição aos comportamentos homossexuais: “O capitão foi direito ao assunto. «*Estamos em guerra, vocês são facilmente manobráveis, e há situações que têm de ser esclarecidas de uma vez por todas.*» Era aí que entrava o inspector. O homenzinho nunca se sentou, procurou ser correcto e não

disse palavrões. Mas gaguejava sempre que falava de homens-sexuais...” (*Persona*: 33). Neste cenário distópico, constrói-se uma imagem da homossexualidade como fraqueza, de quem é facilmente manobrável, e que, ao contrário da afirmação de Freud (cf. 1966: 461), constitui vergonha e transporta vício.

No mesmo contexto de inquirição, as “fotografias comprometedoras” (*Persona*: 33) relevam-se inequívocas e surpreendentes: “A primeira era de uma nitidez devastadora, mostrava um grupo de rapazes a foder uns com os outros, fluorescentes de suor” (*idem*). Os motivos que desencadeavam tamanho interesse por parte dos inquiridores levam Afonso a perguntar-se – “Mas por que raio estaria a FRELIMO interessada em orgias de caserna?” (*idem*: 34)¹²⁰ – e a apresentar a resposta de Brugeira em discurso indirecto: “O Brugeira achava que sim, aquilo era *o principal* e minava o sistema, era sobretudo uma grande irresponsabilidade ter gente daquela nos quartéis, nas escolas de instrução, na cifra, nas picadas. Não podia ser. A estupefacção era tanta que o fazia mais atarracado” (*idem*). A resposta do sistema aos comportamentos homossexuais foi portanto a instauração do processo, evidenciando que o controlo sobre os *transgressores* é tanto mais visível “quanto mais eles se afastarem do modelo hegemónico” (Almeida, 2000: 242), sujeito ao ideal de masculinidade e intrinsecamente associado ao do heterossexual (cf. Badinter, 1997: 133). Logo, “Pesadelo” denuncia e critica a concepção dominante segundo a qual *ser homem* passa por “*não ser feminino, não ser homossexual; não ser dócil, dependente, submisso; não ser efeminado na aparência física ou nas maneiras; não ter relações sexuais ou excessiva intimidade com outros homens; não ser impotente com as mulheres*” (Badinter, 1997: 155). Pensamos também na virilidade enquanto traço socialmente identificativo com o homem activo em antítese ao não viril e ao passivo (cf. Barthes, 1976: 161), como atesta o episódio do encontro entre Afonso e o já referido “glamorous travesti”: “Outras vezes (...), aparecia um matulão com o pretexto do cigarro, Afonso nunca lhe perguntou o nome, passava o maço, trancava a porta, e ficava à espera do número. O número nunca mudava. O rapaz sentava-se num tamborete e começava a fumar em silêncio. Depois partia para a hora da fêmea (...)” (*Persona*: 43). Desta forma, perturbam-se os traços masculino e viril que tipificam o homem, desequilibrando o sistema de contrários (cf. Bourdieu, 2002: 20), inclusive no que respeita ao acto sexual, na medida em que entre pessoas homossexuais pode falhar a dominação existente entre “le masculin, actif, et le féminin, passif”, conforme destaca Pierre Bourdieu (2002: 37);

¹²⁰ No mesmo sentido, notem-se também às interrogações da mãe de Afonso em discurso indirecto livre, testemunhando a liberdade sintáctica e a adesão do narrador à personagem: “Laura achava aquilo tudo muito bizarro. Uma investigação dirigida a militares homossexuais suspeitos de pouca simpatia pelo regime? E porquê só os homossexuais? Os outros eram irrelevantes?” (*Persona*: 45).

e, uma vez que “la réciprocité est possible”, a relação “entre la sexualité et le pouvoir se dévoilent de manière particulièrement claire et les positions et les rôles assumés dans les rapports sexuels, actifs ou passifs notamment, apparaissent comme indissociables des rapports entre les conditions sociales qui en déterminent à la fois la possibilité et la signification” (*idem*: 37-38). O sexo entre homens, mais ainda entre militares, abole a divisão sexual entre masculino e feminino e destrói o “maniqueísmo absoluto” entre “bons e maus”, conforme acentua Miguel Vale de Almeida, visto que “a sua experiência social” – neste caso, a da homossexualidade – “é justamente um diálogo por vezes difícil entre a complexidade polimorfa dos seus sentimentos e o simplismo dos padrões” e, por isso, “os sentimentos reinventam-se” (Almeida, 2000: 242).

Um acumulado das relações homossexuais no ambiente militar e de guerra, do questionamento da troca e negação de papéis encontra-se igualmente na poesia, como exemplifica o seguinte poema:

- 1 Andam todos ludibriados
mas andam.
Homem com homem,
homem com homem.
- 5 De coronha em riste,
em quadrados rectangulares de tripla fila,
tentando, inutilmente, encontrar
o fio à meada,
o porquê da vigília,
- 10 a razão de estar aqui.
Toda a gente é de passagem,
os sentimentos para ter em trânsito,
as noites e o orgasmo
para repetir. (*PE*: 29)¹²¹

Notamos a primeira ideia do ludíbrio ambíguo (“Andam todos ludibriados / mas andam”; vv. 1-2), porque pode aludir às vicissitudes da carreira militar daqueles que cumprem ordens, como pode indicar a subversão do papel social masculino. De seguida, a repetição também ambígua reitera a desordem (“Homem com homem / homem com homem”; vv. 3-4), porque pode limitar-se à parada ou apontar para as relações sexuais entre homens. Por fim, o vocabulário que encaminha para o universo militar, desde a “coronha em riste” (v. 5), à “tripla fila” (v. 6), à “vigília” (v. 9), até à situação de andar “em trânsito” (v. 12), inerente ao serviço militar. Em conjunto estas características remetem, parece-nos claro, para o universo de “Pesadelo”.

¹²¹ Este poema surgiu em *Sílaba a Sílabas* (1974) com o título “Todos a par e passo” (*SS*: 8), datado de Out. de 1971 (repare-se na coincidência da data com as balizas cronológicas de “Pesadelo”, “entre 1971 e 1973”; *Persona*: [7]), sofreu uma significativa redução em *Marcas de Água* (1999: 35), concentrando o sentido no meio militar e que antes era bastante mais alargado. Começava assim o poema: “anda um povo anda uma nação / inteiros aos montes / a correr aos tropeções / vociferando atropelando espoliando / tentando num vendaval de esgares / redimir a verdade ignorada / o móbil do crime / da caminhada da arrancada final” (*SS*: 8; vv. 1-8).

Concluindo a questão dos estereótipos, com menor destaque, referimos os opostos sociais e raciais presentes na relação entre Lucas e Mateus: “Então aquele mulato escuro e esquelético era Mateus. Curioso, Lucas nunca tinha dito que Mateus era mulato, apenas que era de Quelimane e o tinha conhecido na Ota, durante a recruta” (*Persona*: 34). Referimos ainda o desfasamento etário patente nas relações entre Clarissa Spencer e José (“Clarisse era uma oxbridge à beira dos quarenta, podia ser mãe dele”; *idem*: 38) e Antonieta Cepêda e os “rapazes bem constituídos na casa dos vintes” (*idem*: 47-48).

“Pesadelo” pode ser considerado um texto de denúncia (tal como os contos anteriores), não só da guerra e da perseguição à diferença, conforme atesta a reflexão acerca da perda de “brilho da velha Capitania-Geral” (*Persona*: 50), a ilha de Moçambique, que se desenvolvera às custas do tráfico de escravos, cujo fim extinguiu “o antigo esplendor da ilha” (*idem*). Ora, o narrador finaliza a reflexão, constatando que “agora, definitivamente, o tempo parou” e adianta: “Antes da partida para Nampula, Afonso mal se apercebera daqueles dias sufocados em tédio e cal” (*Persona*: 51). A referência aos “dias sufocados em tédio e cal” do serviço militar vivido na ilha de Moçambique transmite a claustrofobia dos sentidos mas, sobretudo, levam-nos ao poema “Ocupamos a paisagem”, onde o sujeito lírico declara: “Perplexo da memória / destes dias / sufocados em tédio / e cal” (*PE*: 15; vv. 13-16), numa citação que caracteriza o diálogo interno da obra de Eduardo Pitta. Prolongando a intercepção da poesia com os contos, podemos ver Afonso como o “animal ferido de morte, / acossado ao primeiro sangue / noutra guerra” (*PE*: 124; vv. 1-3), segundo o mesmo poema. De facto, o início de “Pesadelo” situa Afonso já envolvido no processo que o levará a Nampula (em termos diegéticos trata-se de um início *in media res*, com as balizas temporais a avançarem e a regredirem). O narrador apresenta-o a sofrer as consequências daquela prisão velada e inexplicável, oferecendo várias pistas que o apresentam solitário e experimentando várias sensações negativas, desde “a sensação de náusea [que] aumentou quando entrou no gabinete do comandante da polícia militar e se viu rodeado de meia-dúzia de oficiais jovens em animada cavaqueira” (*Persona*: 28), passando depois pelo “medo (...), mas sobretudo fraqueza” (*idem*), e, no final do interrogatório, o “nojo” – “Naquela madrugada Afonso compreendeu o que era nojo” (*idem*: 31). Afonso era arguido no processo militar que o tornou recluso, mas que não devia soar como tal, como se constata na ironia do narrador: “Portanto, tinha estado ausente dois dias. Engraçado, ele a pensar que tinham sido cinquenta e sete. «Faça de conta que não aconteceu nada. Se lhe fizerem perguntas, esquine-se.» Esquinou-se como pôde” (*Persona*: 49).

Arquivado o processo, Afonso reage sem surpresa: “Curioso. Não sentiu nada. Pensou apenas que tinha chegado a hora do Kalash. (Kalash era a alcunha do capitão Tomaz.)” (*idem*: 53) – e exprime a indignação que a interrogativa retórica acentua: “Durante trinta meses aquele homem reduzira a cacos a vida de dezenas de rapazes. Para quê, afinal?” (*idem*). Em sintonia com as vidas desfeitas dos envolvidos, precipita-se o final do conto, reforçando a ideia da solidão do “animal ferido de morte” (*PE*: 124; v. 1) do poema, ou seja de Afonso, com a ruína e a fragmentação do seu universo pessoal a confirmarem o fim da etapa: “Nunca nada seria a mesma coisa” (*Persona*: 53), “A situação degradava-se” (*idem*), “O mundo começava a ruir” (*idem*: 54), “Decididamente, o mundo começava a ruir” (*idem*) e “Laura Teles da Gama andava apreensiva com o rumo das coisas, mas agora tinha o filho por perto, livre daquela embrulhada” (*idem*).

Para terminar, existem aqui mais repercussões da poesia: lê-se no poema “Os meus amigos andam perdidos” (*PE*: 100) que a separação de amigos e conhecidos se converte no sintoma das “feridas antigas hipotecadas / ao futuro” (vv. 9-10), unindo-os, “porventura, a mesma nostalgia” (vv. 8). Focado num tempo posterior ao de “Pesadelo”, lê-se ainda na primeira estrofe deste poema: “Os meus amigos andam perdidos / um pouco por toda a parte. / De Lausanne ao Rio é o vasto mundo / dos desencontros, os mesmos que / de Naxos a Londres e de Manhattan ao Cabo / animam exílios vários” (*PE*: 100; vv. 1-6).

● EPÍLOGO ●

“A vida é uma ferida?”
A literatura como re-criação

*A vida é uma ferida?
O coração lateja?
O sangue é uma parede cega?
E se tudo, de repente?*

Eduardo Pitta, *Poesia Escolhida*; p. 185

As “ideias” dele têm certa relação com a modernidade, até mesmo com aquilo a que se chama a vanguarda (o assunto, a História, o sexo, a língua); mas ele resiste às suas próprias ideias: o seu “eu”, concreção racional, resiste-lhes permanentemente. Este livro, embora feito aparentemente de uma sucessão de “ideias”, não é o livro das suas ideias; é o livro do Eu, o livro das minhas resistências às minhas próprias ideias; é um livro recessivo (que recua mas que também talvez tome recuo). Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance – ou antes, por vários. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto dos emaranhados em que se perde aquele que fala sobre si mesmo, o imaginário é abordado através de várias máscaras (personae). Escalonadas de acordo com a profundidade do palco (e, todavia, nenhuma pessoa atrás).

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70; pp. 144-145

Algumas páginas depois da nossa proposta de intenções, procedemos a um balanço do percurso traçado pela obra literária de Eduardo Pitta, começando pela questão da leitura, que, como argumentámos, depende do leitor e do seu horizonte de expectativas. Poderíamos ter encetado caminhos distintos dos percorridos, como elaborar uma leitura do amor como expressão universal, contextualizar *Persona* como obra literária pós-colonial, ou ainda, analisá-la à luz da teoria *queer*, destacando as figuras de uma identidade multifacetada. A nossa trajectória sobre Pitta, como poeta que também escreve ficção, além da importante faceta de crítico, passou antes pela leitura das linhas relacionadas com a auto-representação em estreito vínculo com o homoerotismo. Estes elementos estão presentes tanto na poesia como nos contos, fixando as “histórias / que se não dizem” (*PE*, 32: vv. 3-4), isto é, edificando uma mitologia do sujeito ou do *eu* perspectivado como ponto de intercepção de diversos factores que contrariam a cultura de amnésia, pois cruzam a história pessoal com a dos outros – microcosmo e macrocosmo. Estamos com efeito a pensar em vários princípios de coesão, encontrando-se um deles, justamente, na arquitectura do *eu* ligada aos campos semânticos que remetem para um conjunto de emblemas essenciais na economia desta obra – o tempo, o espaço, a existência, a memória, o fogo, o sexo ou o interdito e o estigma – e que integram a estratégia de encenação do sujeito, traduzindo “a prática da escrita sobre *si*” (Corbin, 1990: 458).

Ao optarmos por estudar um autor ainda “em tempo de confirmação”, procurámos não negligenciar os dois factos indicados por Carlos Reis que condicionam o resultado da análise, a saber: “primeiro, pelo tempo histórico em que nos encontramos, ainda aquém da *erosão natural* que *à la longue* ajuda a escolher e a ordenar; segundo, pela relativa escassez ou tão-só provisoriade de instrumentos críticos que favoreçam o trabalho da história literária” (Reis, 2005: 357). Partindo dessa consciência e apoiando-nos quer no “síndrome da transgressão” (*idem*: 370), quer na “presença de um sujeito de enunciação susceptível de ser entendido como actor ou agente num processo discursivo” (Martelo, 2004: 245), patentes nos poetas da década de 1970, esforçámo-nos por seleccionar as ferramentas teóricas adequadas, por sermos cuidadosos na análise e nas ilações que tentámos justificar devidamente.

Considerando *Poesia Escolhida*, referimos as duas fases desta poesia, onde a denúncia se converte em exílio, que, involuntário ou não, é sempre uma experiência dolorosa, de acordo com Claudio Guillén (2005), com sentimentos de perda e de ausência, com dificuldade de adaptação ao novo espaço, expondo um *pathos* que a palavra tenta expurgar. Observando a extensão dos *Planos de Pormenor*,

depreende-se que a poesia nos ocupou mais tempo, devido ao facto de revelar o mundo interior e de vermos nela a reprodução criativa dos acontecimentos marcantes do sujeito, cristalizando-os conforme o faz a fotografia, conquistando perenidade e limitando a irreversibilidade do tempo, enquanto corte temporal e espacial (cf. Dubois, 1992: 163 e ss.), mas também como rememoração e como seu suporte. Reconhecendo a importância da “tensão emocional do poema” (Martelo, 2004: 248), detectamos três modalidades paradigmáticas da enunciação do sujeito, a que fazemos corresponder três poemas: assim, temos o sujeito expresso na primeira pessoa do singular, representado pelo poema “É pela música que chego” (PE: 89 – cf. análise, p. 99), tematizando o *eu* que se afirma na palavra poética; de seguida, sem sujeito expresso, temos o dístico “Nostalgia haurida” (PE: 103 – cf. análise, p. 59) que recai sobre a relação tempo–memória; e, finalmente, o sujeito expresso como *nós*, em “Temos que basta: a pátria à janela” (PE: 128 – cf. análise, p. 74), encenando uma série de antíteses baseadas na que opõe exterior e interior.

Outro dos princípios de coesão diz respeito ao apurmo retórico, ou seja, à brevidade e concisão da palavra, numa estética da essencialidade, em que com o mínimo se quer dizer o muito – veja-se o título *Silaba a Silaba* (1974). De facto, nota-se o afastamento da prolixidade e a criação de vácuos e bolsas de silêncio próximas do paradoxo que Ana Luísa Amaral apelidou de “excesso da ausência” (Amaral, 1995: 81), os quais impedem uma exegese facilitada, a que acresce o emprego de vocabulário peculiar e quase exótico – vejam-se os vocábulos de influência moçambicana, como “quizumbas” (PE: 24; v. 1) e “surumar”, fumar cânhamo (PE: 30; v. 1). Tal estética situa-se próxima do minimalismo, termo que deriva do conceito *minimal art* cunhado por Richard Wollheim (cf. 1995), cuja essência pode ser condensada na máxima “Less is more”, que, como dissemos na epígrafe, tem sido atribuída ao arquitecto Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)¹²². Ao efeito de redução/ simplicidade não corresponde o de transparência, pois como afirma Frances Colpitt, “while simplicity *implies* an intentionally reductive process – that is, one eliminating cumbersome or unnecessary components – it does not demand it. For many artists, there is an important difference between the conception of a work of art as simple and the process of reducing from complexity to arrive at that

¹²² Não conseguindo determinar a proveniência exacta desta máxima, registamos, todavia, a dúvida de alguns autores: “En tant que *firmitas*, *utilitas* et *venustas*, l’origine de **Less is more** est incertaine. Il paraît que la formule est née de la bouche du taciturne Mies Van der Rohe. Il est possible qu’elle représente la clé de l’architecture du XXe siècle dans le monde entier, bien que la bonne architecture ne corresponde pas toujours aux formules purement verbales” (Savi e Montaner, 1996: 11). Cf. também Mertins (1994: 100) e Weissman (2003: 1). É de notar que a expressão apareceu antes integrada, em 1855, num poema de Robert Browning (1812-1889): “Well, less is more, Lucrezia: I am judged” (in O’Gorman, 2004: 191; v. 78). Assinale-se também que Eugénio de Andrade usou este mesmo aforismo como epígrafe a *Ofício de Paciência* (1994).

simplicity” (Colpitt, 1990: 114). No decurso da análise, as pistas oferecidas pelo paratexto e pelas edições anteriores a *Marcas de Água* e *Poesia Escolhida*, iluminam quer o método de escrita quer a evolução estética; vimos que os títulos foram apagados e as epígrafes e dedicatórias na sua quase totalidade transferidas para o final do volume, relegadas para segundo plano; contudo, todos estes elementos constituem indicações preciosas, além das anotações a seguir às cortinas, sobre o procedimento de depuração que confirma a consciência por parte do autor de que importa reduzir a mensagem ao essencial e ao mínimo. Ainda que não tenhamos analisado esta problemática em detalhe, sugerimos, em consonância com o ensaio de Rosa Maria Martelo (1999), que a reescrita e o processo de concisão representam uma necessidade de “adequar a sua leitura [dos poemas], por terceiros, à leitura que deles faço...” (Pitta em entrevista conduzida por Paulo Simões Mendes, Primavera/ Verão 2006: 134).

Incidindo num princípio de coesão diferente, repetimos a relevância da escrita da vida, na óptica de Narciso debruçado sobre si próprio, envolvendo tempo e memória. Como Barthes afirma na sua autoficção de onde retirámos a epígrafe: “Este livro (...) não é o livro das suas ideias; é o livro do Eu, o livro das minhas resistências às minhas próprias ideias” (Barthes, 1976; 144; sublinhados nossos). Do universo pessoal nasce o universo ficcionado, obrigando a que se perca “aquele que fala sobre si mesmo” (*idem*: 145). O mesmo sucede no *corpus* que estudámos; mais ainda, somando contos e poemas, deparamos com o dilema proposto por Anthony Giddens da “*unificação versus fragmentação*” (Giddens, 2001a: 174), cuja ideia extrapolamos para a aplicar aos textos que funcionam como fragmentos de episódios que concebem uma imagem maior e mais ampla do *eu*. A escrita da vida reescreve o passado e por isso tentámos fazer uma análise não biografista dos textos, distanciando referencialidade e criação. Essa reescrita, ou escrita da vida outra vez, ou criação nova do irrepitível constrói-se sobre a impossibilidade de aceder ao que se foi, exigindo na ausência do modelo a uma representação indirecta, como explicita Gilbert Durand: “Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é *re-presentado* na consciência por uma *imagem*” (Durand, 1995: 7). Nesta recuperação simbólica, verificamos que a imagem resulta do cuidado com a auto-representação, sintoma aliás da pós-modernidade, justificada pelo uso de “espelhos e cópias, reflexões e duplicações, os inesperados e intrincados paradoxos da semelhança, simulação, jogo cénico, personificação, ou mímica, e os vários estados mentais que eles produzem na forma de círculos viciosos, demandas da questão, e infinitos

regressos” (Calinescu, 1999: 259). Neste aspecto, a escrita da vida é re-criação porque intervém sobre o passado: na verdade, cria-o, uma vez que em absoluto se afigura impossível reproduzir aquele-que-se-foi.

Das semelhanças e diferenças entre *Poesia Escolhida* e *Persona*, apresentamos o último como prolongamento das temáticas poéticas e referimos que usam linguagens diferentes, sendo a dos contos muito mais liberta e explícita que a da poesia, recorrendo inclusive à gíria *gay* numa tentativa de adequação ao discurso narrativo e ao contexto da diegese. Ao enfatizarmos que *Persona*, enquanto máscara, apresenta Afonso como o duplo distorcido do sujeito empírico e do narrador, aludimos à *auto-bio-grafia* ficcionada, facto por que achamos aplicar-se o conceito de autoficção.

No amor masculino e no masculino, sob influência de Diónisos e Apolo, reflecte-se o último princípio de coesão, destacando a pulsão sexual intensa e salientando “que toda a máscara é um lugar-comum” (*Persona*: 25). Observamos aqui o íntimo de um sujeito que se alicerça numa moral distinta da dominante, propondo a sexualidade como característica inalienável do *eu*. O reconhecimento destas questões existiu por parte de alguma fortuna crítica a *Persona*, como é o caso de Fernando Matos Oliveira: “Com esta deriva, a escrita *gay* encontra em Portugal uma voz audível como não tinha até aqui. Aliás, poder-se-ia ver no livro o sintoma da emergência mais ou menos intermitente, entre nós, de uma cultura de cariz *gay*” (Oliveira, 2002: 454). Sobre o enfoque político, a existir – e como se verifica este não foi um ponto que nos detivesse –, julgamos que não parte de uma agenda ou de um intento explícito ou ostensivo; reconhecemos a exposição sem pejo do homoerotismo e notamos alguma disforia provocada pelo estigma social – tal atitude é já por si denunciadora, afirmativa, mas não o suficiente para a termos achado dominante em toda a obra. Constatamos, outrossim, que o corpo se tornou numa das principais áreas da acção política e cultural da contemporaneidade e que em *Persona* se subentende uma conquista de cidadania, tida como qualidade do indivíduo que goza os direitos de um estado livre. Este modo de estar no mundo acompanha a evolução operada nas artes plásticas pois, conforme sublinhou Isabelle de Maison Rouge, o artista começou a preocupar-se com “la position de l’homme dans la société”, tornando-se “attentif aux phénomènes de visibilité des minorités ethniques et sexuelles, de la globalisation et de la mondialisation” (Rouge, 2004: 19). Neste contexto, os artistas *gay* passaram, desde os anos 1960, a desenvolver “le spectacle de l’homosexualité sans tabous” em que “provocation, humour, agressivité servent de moteur à des démarches souvent proches de l’auto-exhibition et de l’autobiographie visuelle” (*idem*: 41). Com efeito, a obra de Eduardo Pitta traduz essa tendência de desafio

ao *establishment*, em que Eros choca com a lei e com os costumes, dissociando sexualidade e reprodução. Assumindo-se o amor como Eros, esta obra não deixa de espelhar a tendência moralizadora do indivíduo para rotular as inclinações sexuais diferentes como traço de fragilidade, como acto promíscuo ou imoral (estamos a pensar sobretudo em *Persona*), ignorando que “aquilo a que costumava chamar-se perversões é meramente um conjunto de formas através das quais a sexualidade pode legitimamente ser expressa e a auto-identidade definida” e que “o reconhecimento de diferentes inclinações sexuais corresponde à aceitação de uma pluralidade de possíveis estilos de vida” (Giddens, 2001b: 125). Nesse sentido, Eros passa pela busca da plenitude: “Couple amoureux, dichotomie sexuelle ou au moins dualité des partenaires et de leur rôle, la relation érotique institue pour chacun, dans l’élan qui le porte vers un comparse, un autre que soi, l’expérience de sa propre incomplétude” (Vernant, 1999: 159). Esta procura levou-nos ao excesso e ao interdito da sexualidade (cf. Vergílio Ferreira, 1994: 161), concluindo que consiste no desejo de consumir a explosão – o momento em que a sua racionalidade deixa de intervir –, predominando a ideia de ir para além dos limites do *eu*, isto é, do seu próprio corpo. A atenção sobre a sexualidade responde ao facto de ela se ter tornado um campo central da escrita da vida (cf. verbete “Sexuality and Life Writing”, Ivan Crozier, in Jolly, 2001: 805) e da *coming out story*, enquanto testemunho pessoal da experiência de *coming out* (cf. verbete “Coming Out Stories”, Toni A. H. Mcnaron, in Summers, 1997: 173).

Acentuando a defesa da sexualidade, baseada na opinião de Andrew Sullivan (cf. *Plano Geral*, pp. 42-43), não podemos deixar de registar que, por natureza, António Damásio entende a “que herdámos enquanto conjunto de adaptações geneticamente estabelecidas”, assim como a “que adquirimos por via do desenvolvimento individual através de interações com o nosso ambiente social, quer de forma consciente e voluntária quer de forma inconsciente e involuntária” (Damásio, 1995: 17). Defendemos uma perspectiva humanista, não separatista, concordando, por isso, com Eric J. Hobsbawm quando propõe que a identidade se edifica em confronto com a diferença do *outro*, e com as suas palavras encerramos este trabalho:

Uma vez que a identidade se define contra alguém, implica a não identificação com o outro. E conduz ao desastre. Precisamente por isso, a história exclusivista escrita apenas para o próprio grupo (“história identitária”) – história negra para os negros, história homossexual para os homossexuais, história feminista para as mulheres, ou história étnica ou nacionalista para os membros de qualquer etnia ou grupo nacional – não pode ser boa história, ainda quando logre ser algo mais que uma simples rubrica ideológica do grupo identitário englobante. Nenhum grupo identitário, por mais amplo que seja, está só no mundo; o mundo não pode ser transformado unicamente segundo as suas conveniências, nem o pode também o passado. (Hobsbawm, 2005: 538)

● BIBLIOGRAFIA ●

Quatro notas à bibliografia:

1. Seguimos o critério autor–data da edição utilizada, sendo no interior de parêntesis rectos referida a primeira edição e o título original, quando nos foi possível determiná-los.

2. A bibliografia divide-se em duas áreas maiores: a activa inclui as obras em volume e alguns textos dispersos de Eduardo Pitta; a passiva compreende três secções – os títulos sobre Eduardo Pitta, as obras teóricas, e os títulos de obras literárias referidas ou citadas.

3. Nos dispersos do autor, incluem-se os textos cuja relevância se afigurou indispensável ao âmbito deste trabalho; por isso, a listagem não é exaustiva. As colaborações em volumes colectivos, a presença em antologias e os textos publicados em periódicos, estão acessíveis no sítio *on-line* de Eduardo Pitta (<http://www.eduardopitta.com/bibliografia.html#ACTIVA>; última consulta em 07-04-2006).

4. Na bibliografia sobre o autor, referem-se entre parêntesis rectos as páginas de obras em que o seu nome é mencionado.

ACTIVA

1. OBRAS EM VOLUME

1.1. Poesia

- 1974 *Silaba a Silaba*. Lourenço Marques: Académica.
1979 *Um Cão de Angústia Progride*. Lisboa: Arcádia.
1983 *A Linguagem da Desordem*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
1984 *Olhos Calcinados*. Lisboa: Ariel.
1988 *Archote Glaciar*. Lisboa: Frenesi.
1991 *Arbítrio*. Lisboa: & etc.
1999 *Marcas de Água: Poesia Escolhida 1971-1990*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
2004 *Poesia Escolhida*. Lisboa: Círculo de Leitores.

1.2. Ficção

- 2000 *Persona*. Braga/ Coimbra: Angelus Novus.
2005 *Os Dias de Veneza*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

1.3. Textos críticos e ensaísticos

- 2002 *Comenda de Fogo*. Lisboa: Temas e Debates.
2003 *Fractura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.
2004 *Metal Fundente*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

2. TEXTOS DISPERSOS

2.1. Dispersos

- 2002 Depoimento/ resposta ao inquérito sobre Carlos Drummond de Andrade [crítica], *Inimigo Rumor*, n.º 13 (dossier Carlos Drummond de Andrade, no centenário do nascimento). Rio de Janeiro/ Lisboa: 7 Letras/ Cotovia; p. 61.
2003 “1796” [poema], *Inimigo Rumor*, n.º 14 (dossier poema em prosa). Rio de Janeiro/ São Paulo/ Lisboa: 7 Letras/ Cosac & Naify/ Cotovia; p. 89-90.
2003 “O Lugar da Crítica” [crítica], *Apeadeiro: Revista de Atitudes Literárias*, n.º 3 (dossier pensar a crítica). Vila Nova de Famalicão: Quasi; pp. 15-24.
2003 “Tirésias não Viu” [poema], *Inimigo Rumor*, n.º 15 (dossier Ruy Belo, nos 70 anos do nascimento e 25 da morte). Rio de Janeiro/ São Paulo/ Coimbra/ Lisboa: 7 Letras/ Cosac & Naify/ Angelus Novus/ Cotovia; p. 104.
2005 “Aporias de Caliban: Leitura da Poesia de Rui Knopfli” [crítica], in António Manuel Ferreira e Paulo Alexandre Pereira (eds.), *Derivas 2005: Conferências do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro*. Aveiro: Universidade de Aveiro; pp. 115-129.

2.2. Entrevistas

- 1984 “Eduardo Pitta e a Voz Nova das Cidades Marítimas”, entrevista por Filipe Braancamp, *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 18 e 25 de Abril; p. 17.
1999 “Escrever É Lamber as Feridas”, entrevista por Ana Marques Gastão, *Diário de Notícias*. Lisboa, 18 de Março; p. 46.

- 2001 “Na Fronteira do Sustentável”, entrevista por Ana Marques Gastão, *Diário de Notícias*. Lisboa, 4 de Fevereiro; p. 39.
- 2001 “«Vivemos num País onde Praticamente Ninguém Assume a Identidade Gay»”, entrevista por Osvaldo Manuel Silvestre e Fernando Matos Oliveira, *Ciberkiosk* (endereço electrónico indisponível). Lisboa, 16 de Maio.
- 2002 “Entrevista a Eduardo Pitta”, entrevista por Pedro Sena-Lino, *Canal de Livros* (endereço electrónico indisponível). Lisboa, 8 de Abril.
- 2004 “«Vemos Grandes Autores a Embarcar no Facilitismo»”, entrevista por Maria Augusta Silva, *Diário de Notícias*. Lisboa, 22 de Junho; pp. 48-49.
- 2006 “Eduardo Pitta: A Escrita Inquieta”, entrevista por Paulo Simões Mendes, *Textos & Pretextos*, n.º 8 (Os monstros). Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Primavera/ Verão; pp. 132-139.

PASSIVA

SOBRE EDUARDO PITTA

AMARAL, Ana Luísa

- 2000 “A Marca da Excisão na Poesia de Eduardo Pitta”, *Colóquio-Letras*, n.º 155/ 156. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 378-380.

AMARAL, Fernando Pinto do

- 1988a “Eduardo Pitta: Uma Poesia da Fosforescência”, *Colóquio-Letras*, n.º 103. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 77-79.
- 1988b “O Regresso do Sentido: Anos 70/ 80”, in Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Hermínio Monteiro (eds.), *A Phala: Um Século de Poesia: 1888-1988*. Lisboa: Assírio & Alvim; pp. 159-167 [cf. 165-166].
- 1991 “Outros Poetas dos Anos 70: Contributos para um Mosaico Fluido”, in *Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente (Autores Revelados na Década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim; pp. 163-173 [cf. 167-168].
- 1999 “O Fogo e o Gelo” (recensão a *Marcas de Água*), *Público*, suplemento *Leituras*. Lisboa, 10 de Abril; p. 7.
- 2002 “Anos 70 e 80 – Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (eds.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7 (As Correntes Contemporâneas). Lisboa: Alfa; pp. 417-441 [cf. p. 429].

BARBAS, Helena

- 2002 “Educação Sentimental” (recensão a *Persona*), *Expresso*, suplemento *Cartaz*. Lisboa, 2 de Fevereiro; p. 42.

BARREIRA, Cecília

- 1993 recensão a *Arbitrio*, *Colóquio-Letras*, n.º 129/ 130. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; p. 253.

BASTOS, Jorge Henrique

- 1999 “O Artesanato” (recensão a *Marcas de Água*), *Expresso*, suplemento *Cartaz*. Lisboa, 17 de Julho; p. 33.

BESSA, Carlos

- 1999 “A Subida ao Prazer” (recensão a *Marcas de Água*), *Expresso das Nove*. Ponta Delgada, 21 de Maio; p. 14.
- 2001 recensão a *Persona*, *Expresso das Nove*, suplemento *Ultravioleta*. Ponta Delgada, 1 de Junho; pp. 18-19.
- 2002 recensão a *Comenda de Fogo*, *Expresso das Nove*, suplemento *Ultravioleta*. Ponta Delgada, 24 de Maio; pp. 23-24.

BRITES, Andreia

2004 recensão a *Fratura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*, Canal de Livros: <http://www.canaldelivros.com/data/Arquivo/635.htm> (consulta em 28-07-2004; endereço electrónico actualmente indisponível).

CASCAIS, António Fernando

2004 “Apresentação” e “Um Nome que Seja Seu: Dos Estudos Gays e Lésbicos à Teoria Queer”, in António Fernando Cascais (ed.), *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisboa: Fenda; pp. 9-89 [cf. 14-15 e 64].

CASTRO, E. M. de Melo e

1995 “Poesia, Anos 80: Sobreviver na Costa Atlântica”, in *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa: Cosmos; pp. 201-209 [1986, *Diário de Lisboa*, suplemento *Ler Escrever*. Lisboa, 11 de Setembro; p. 6].

COSTA, Linda Santos

2001 “Requiem por um Mundo” (recensão a *Persona*), (*Livros*), n.º 20. Lisboa: Artes e Leilões Sociedade Editorial; p. 70.

COUTINHO, Isabel

2004 “Uma Porta Entreaberta”, *Público*, suplemento *Mil Folhas*. Lisboa, 12 de Junho; p. 12.

DAUM, António

1974 recensão a *Silaba a Silaba*, *Notícias*. Lourenço Marques, 24 de Novembro; p. 9.

FERREIRA, Manuel

1977 *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (Biblioteca Breve, n.º 7). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa [cf. pp. 96-97].

GASTÃO, Ana Marques

2002 “Palavras da Laminar Astúcia dos Gatos” (recensão a *Comenda de Fogo*), *Diário de Notícias*. Lisboa, 29 de Março; p. 36.

GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda

1997 “Eduardo Pitta” (verbete), in *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho; pp. 122-123.

GUEDES, Maria Estela

1980 recensão a *Um Cão de Angústia Progride*, *Diário Popular*, suplemento *Livros*. Lisboa, 17 de Janeiro; pp. I e VII.

GUERREIRO, António

2004 “A Literatura à Prova da Homossexualidade”, *Expresso*, suplemento *Actual*. Lisboa, 24 de Janeiro; pp. 16-17.

GUIMARÃES, Fernando

2002 *A Poesia Contemporânea Portuguesa: Do Final dos Anos 50 aos Anos 90*, 2ª edição, revista e aumentada. Vila Nova de Famalicão: Quasi [cf. pp. 100 e 161].

KNOPFLI, Rui

1986 recensão a *Olhos Calcinados*, *Colóquio-Letras*, n.º 89. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 90-91.

LISBOA, Eugénio

1974a “Carta de Moçambique: Balanço de 1973”, *Colóquio-Letras*, n.º 18. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 62-64.

1974b prefácio a *Silaba a Silaba*. Lourenço Marques: Académica; [badanas].

- 1999a “O Brilho Ácido da Cal”, prefácio a *Marcas de Água: Poesia Escolhida 1971-1990*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 9-11.
- 1999b recensão a *A Linguagem da Desordem*, in *O Objecto Celebrado: Miscelânea de Ensaios, Estudos e Crítica*. Coimbra: Universidade de Coimbra; pp. 285-287 [1985, *Colóquio–Letras*, n.º 83. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 97-98].
- 1999c “Sob o Signo da Brevidade”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 7 de Abril; p. 9.

LISTOPAD, Jorge

- 1981 recensão a *Um Cão de Angústia Progride*, *Colóquio–Letras*, n.º 62. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 84-85.
- 2001 nota crítica a *Persona*, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 21 de Março; p. 40.

MACHADO, Álvaro Manuel

- 1996 “Eduardo Pitta” (verbeta), in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença; p. 388.

MARTELO, Rosa Maria

- 1999 “*Marcas de Água*, de Eduardo Pitta: Uma Poética do Instante”, *O Escritor*, n.º 13/ 14. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores; pp. 279-283.

MARTINHO, Fernando J. B.

- 2004 “Poesia”, in Fernando J. B. Martinho (ed.), *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões; pp. 11-53 [cf. pp. 47-48].

MARTINS, Manuel Frias

- 1986 “Um «Eidos» do Desassossego”, in *10 Anos de Poesia em Portugal: 1974-1984 — Leitura de Uma Década*. Lisboa: Caminho; pp. 113-127 [cf. 113-116].

MAULPOIX, Jean-Michel

- 2003 “Lyrisme et Identité”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 8/ 9 (Literatura e Identidades). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto/ Granito; pp. 77-88.

McGOVERN, Timothy

- 2002 “La Fundación del Canon de la Literatura Gay Portuguesa: Al Berto y la Estética del Shock”, *Estudios Portugueses: Revista de Filología Portuguesa*, n.º 2. Salamanca: Luso-Espanhola de Ediciones; pp. 79-93 [cf. 80-81 e 84].

MESTRE, David

- 1973 “Três Poetas de Moçambique”, *A Província de Angola*. Luanda, 21 de Novembro; pp. 17-18.

MEXIA, Pedro

- 1999 recensão a *Marcas de Água*, *Diário de Notícias*, suplemento DNA. Lisboa, 1 de Maio; p. 47.
- 2001a “O Prazer e o Texto” (recensão a *Persona*), *Diário de Notícias*, suplemento DNA. Lisboa, 10 de Fevereiro; p. 53.
- 2001b “Eduardo Pitta” (verbeta), in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4. Lisboa/ São Paulo: Verbo; p. 224.
- 2003 “A Literatura Gay Muda do Armário para a Prateleira” (recensão a *Fractura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*), *Diário de Notícias*. Lisboa, 10 de Outubro; p. 52.

MOSER, Gerald e FERREIRA, Manuel

- 1983 “Eduardo Pitta” (verbetes), in *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 202, 261-262 e 353.

- NELSON, José Emílio
1991 “Volúpia e Luxúria” (recensão a *Arbitrio*), *Jornal de Notícias*. Porto, 16 de Abril; p. 34.
- NUNES, José Ricardo
2000 “Adestrar Relâmpagos”, *LER*, n.º 48. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores; pp. 104-106.
- OLIVEIRA, Fernando Matos
2002 recensão a *Persona, Colóquio–Letras*, n.º 161/ 162. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 454-456.
- PACHECO, Fernando Assis
1979 nota crítica a *Um Cão de Angústia Progride*, *O Jornal*. Lisboa, 23 de Novembro; p. 39.
1984 nota crítica a *A Linguagem da Desordem*, *O Jornal*, suplemento *Artes/ Letras/ Espectáculos*. Lisboa, 2 de Março; p. 5.
1985 “Eduardo Pitta ou a Secreta Loucura” (recensão a *Olhos Calcinados*), *O Jornal*, suplemento *Artes/ Letras/ Espectáculos*. Lisboa, 11 de Janeiro; p. 4.
- PALACIOS, Amador
1986 “Eduardo Pitta: Poemas de *El Lenguaje del Disorder*”, *Hora de Poesía*, n.º 48. Barcelona: Lentini; pp. 33-41.
- PEREIRA, Miguel Serra
1984 recensão a *Olhos Calcinados*, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, secção “O Guarda-Livros”. Lisboa, 11 de Dezembro; p. 22.
- PROENÇA, João Tiago
2002 recensão a *Comenda de Fogo*, *LER*, n.º 56. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores; p. 107.
- PYE, Michael
2001 “On Eduardo Pitta: *Persona*”, *Ciberkiosk* (endereço electrónico indisponível).
- QUINLAN, Susan Canty e ARENAS, Fernando (eds.)
2002 *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Minneapolis: University of Minnesota Press [cf. p. xxiii].
- RAMALHO, António Jorge
2003 recensão a *Persona, Canal de Livros* (endereço electrónico indisponível).
- REAL, Miguel
2002 “Libertação do Tio Ângelo” (recensão a *Persona*), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 18 de Setembro; pp. 22-23 [2001, “Contos Morais”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 27 de Junho; p. 21; texto com alterações].
- ROCHA, Clara
1985 *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda [cf. pp. 620-622].
- ROCHA, Luís de Miranda
1975 recensão a *Silaba a Silaba, Vida Mundial*, n.º 1877. Lisboa, 4 de Setembro; pp. 40-41.
1988a “A Poesia de Eduardo Pitta”, *Diário de Lisboa*, suplemento *Ler Escrever*. Lisboa, 4 de Fevereiro; p. 2.
1988b “Eduardo Pitta: O Quinto Livro” (recensão a *Archote Glacia*), *Jornal de Coimbra*, secção “Letras & Artes”. Coimbra, 17 de Fevereiro; p. 16.

SÁ, Isabel de

1984 recensão a *A Linguagem da Desordem*, *Jornal de Notícias*. Porto, 18 de Setembro; p. 5.

1988 “Dez Poemas de Eduardo Pitta” (recensão a *Archote Glacia*), *Jornal de Notícias*. Porto, 28 de Junho; p. 12.

SABINE, Mark

2005 “The Twilight World of the Lusosexual: Exploring Sexuality in Portuguese-Language Literatures”, *Journal of Romance Studies*, vol. 5, n.º 2. Oxford: Berghahn Books; pp. 101-110.

SENA-LINO, Pedro

2004 “A Ferida de Si” (recensão a *Fractura: A Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*), *Público*, suplemento *Mil Folhas*. Lisboa, 14 de Fevereiro; p. 11.

2005 recensão a *Poesia Escolhida*, *Canal de Livros*: <http://www.canaldelivros.com/index.php?sec=LivrosEmDestaque&type=1058> (consulta em 26-03-2005; endereço electrónico actualmente indisponível).

SILVA, José Mário

2005 “Um Snobe na Cidade dos Doges” (recensão a *Os Dias de Veneza*), *Diário de Notícias*. Lisboa, 6 de Setembro; p. 38.

SILVA, Maria Augusta

2001 “A Crítica Olhada pelo Lado do Sexo” (recensão a *Persona*), *Diário de Notícias*. Lisboa, 20 de Abril; p. 42.

2005 “O Longo Alcance da Brevidade numa Poesia de Ácida Lucidez”, *Diário de Notícias*. Lisboa, 24 de Julho; p. 36.

SIMÕES, João Gaspar

1999 recensão a *Um Cão de Angústia Progride*, in *Crítica II: Poetas Contemporâneos 1960-1980*, Tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; pp. 262-265 [1980, *Diário de Notícias*, secção “2º Caderno Cultura”. Lisboa, 13 de Março; pp. 13-14].

TAMEN, Pedro

1975 nota crítica a *Silaba a Silaba*, *Expresso*, suplemento *Artes, Letras e Ciências*. Lisboa, 18 de Janeiro; p. IV.

VIDAL, Nuno

1991 recensão a *Arbitrio*, *O Independente*, revista *Vida 3*, n.º 152. Lisboa, 12 de Abril; p. 47.

GERAL

ABELOVE, Henry, BARALE, Michèle Aina e HALPERIN, David M. (eds.)

1993 *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge.

ADORNO, Theodor W.

1999 “La Situation du Narrateur dans le Roman Contemporain”, in *Notes sur la Littérature*, tradução de Sibylle Muller. Paris: Flammarion; pp. 37-43.

2003 *Poesia Lírica e Sociedade*, tradução de Maria Antónia Amarante. Coimbra: Angelus Novus [1974, “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*].

ALMEIDA, Miguel Vale de (ed.)

1996 *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Oeiras: Celta.

ALMEIDA, Miguel Vale de

2000 *Senhores de Si: Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*, 2ª edição. Lisboa: Fim de Século [1995].

AMARAL, Ana Luísa

1995 *Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso*, dissertação de Doutoramento em Literatura Norte-Americana, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (texto policopiado).

2001 “Desconstruindo Identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à Luz da Teoria *Queer*”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 3/ 4 (Corpo e Identidade(s)). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto/ Granito; pp. 77-91.

2003 “Do Centro e da Margem: Escrita do Corpo em Escritas de Mulheres”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 8/ 9 (Literatura e Identidades). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto/ Granito; pp. 105-121.

AMARAL, Fernando Pinto do

1991 *O Mosaico Fluido: Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1997 *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).

1998 “O Lugar da Literatura (1945-95)”, in Vítor Wladimiro Ferreira (ed.), *45/ 95 Portugal nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura; pp. 127-149.

2002 “Anos 70 e 80 – Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (eds.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7 (As Correntes Contemporâneas). Lisboa: Alfa; pp. 417-441.

AMARAL, Fernando Pinto do, CARVALHO, Gil de, BENTO, José e MONTEIRO, Manuel Hermínio (eds.)

1988 *A Phala: Um Século de Poesia: 1888-1988*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ARISTÓTELES

1990 *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

BACHELARD, Gaston

1972 *A Psicanálise do Fogo*, tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Estúdios Cor [1938, *La Psychanalyse du Feu*].

1973 *L'Intuition de l'Instant, Suivi de Introduction à la Poétique de Bachelard par Jean Lescure*. Paris: Gonthier [1932].

1980 *La Dialectique de la Durée*. Paris: P.U.F. [1936].

2000 *A Poética do Espaço*, 5ª tiragem, tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes [1957, *La Poétique de l'Espace*].

2001a *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*, 2ª edição, tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes [1943, *L'Air et les Songes: Essai sur l'Imagination du Mouvement*].

2001b *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a Imaginação das Forças*, 2ª edição, tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes [1948, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*].

2001c *Poética do Devaneio*, 3ª tiragem, tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes [1960, *La Poétique de la Rêverie*].

2003 *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*, 2ª edição, tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes [1948, *La Terre et les Rêveries du Repos: Essai sur les Images de l'Intimité*].

BADINTER, Elisabeth

1997 *XY: A Identidade Masculina*, 3ª edição, tradução de Luís de Barros. Porto: Asa [1992, *XY, De l'Identité Masculine*].

BARTHES, Roland

- 1976 *Roland Barthes por Roland Barthes*, tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70 [1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*].
1987 *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70 [1977, *Fragments d'un Discours Amoureux*].

BATAILLE, Georges

- 1988 *O Erotismo*, 3ª edição, tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona [1921, *L'Érotisme*].
1998 *A Literatura e o Mal*, tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Vega [1958, *La Littérature et le Mal*].

BEAUJOUR, Michel

- 1980 *Miroirs d'Encre: Rhétorique de l'Autoportrait*. Paris: Seuil.

BENVENISTE, Émile

- 1988 “Da Subjetividade na Linguagem”, in *Problemas de Lingüística Geral*, vol. 1, 2ª edição, tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Campinas/ São Paulo: Pontes; pp. 274-293 [1966, *Problèmes de Linguistique Générale*].

BERGERET, Jean (ed.)

- 1999 *L'Érotisme Narcissique: Homosexualité et Homoérotisme*. Paris: Dunod.

BIEZMA, Javier del Prado, CASTILLO, Juan Bravo e PICAZO, Maria Dolores

- 1994 *Autobiografía y Modernidad Literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

BLANCHOT, Maurice

- 1973 *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard [1955].
1984 *O Livro por Vir*, tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água [1959, *Le Livre à Venir*].

BONAFoux, Pascal

- 2004a *Autoportraits du XXe Siècle*. Paris: Gallimard.
2004b *Moi! Autoportraits du XXe Siècle* (catalogue de l'exposition du Musée du Luxemburg, 2004). S. l.: Skira.

BOOTH, Wayne C.

- 1980 *A Retórica da Ficção*, tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia [1961, *The Rhetoric of Fiction*].

BOTTIROLI, Giovanni

- 1995 “Pulsão” e “Eros”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 32 (Soma/ Psique – Corpo). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 57-82 e 151-174.

BOURDIEU, Pierre

- 2002 *La Domination Masculine*. Paris: Seuil [1998].

BRAUNSTEIN, Florence e PÉPIN, Jean-François

- 2001 *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*, tradução de João Duarte Silva. Lisboa: Instituto Piaget [1999, *La Place du Corps dans la Culture Occidentale*].

BRUNEL, Pierre (ed.)

- 1994 *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, 2ª edição aumentada. Paris: Éditions du Rocher [1988].

BUESCU, Helena Carvalhão

- 1998 *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias*. Lisboa: Cosmos.

- BUTLER, Judith
1999 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2ª edição. Nova Iorque/ Londres: Routledge [1990].
- CALINESCU, Matei
1999 *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega [1987, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*].
- CASCAIS, António Fernando (ed.)
2004 *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*. Lisboa: Fenda.
- CASTELLS, Manuel
2003 *O Poder da Identidade: A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, vol. 2, tradução de Alexandra Lemos e Rita Espanha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1997, *The Power of Identity*].
- CASTELLO-LOPES, Gérard
1996 “Fingir ou não Fingir...”, in Aa. Vv, *Simulacro e Trompe-L’Œil: Arte e Pensamento em Homenagem a Tiepolo – 1696-1996*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 17-22.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain
1994 *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema [1982, *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*].
- COLONNA, Michel
1989 *L’Autofiction: Essai sur la Fictionnalisation de Soi en Littérature*, dissertação de Doutoramento, École des Hautes Études en Sciences Sociales (texto disponível em <http://tel.ccsd.cnrs.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>; consulta em 28-07-2006).
- COLPITT, Frances
1990 *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press.
- CORBIN, Alain
1990 “Os Bastidores”, in Philippe Ariès e Georges Duby (eds.), *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*, vol. 4, tradução de Armando Luís Carvalho Homem. Porto: Afrontamento; pp. 413-611.
- CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier e VIDARTE, Paco
2005 *Teoría Queer: Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona/ Madrid: Egales.
- COUTO SC, Carlos M.
1996 “Tractatus Logico-Photographicus”, in Aa. Vv, *Simulacro e Trompe-L’Œil: Arte e Pensamento em Homenagem a Tiepolo – 1696-1996*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 23-39.
- CRUZ, Gastão
1999 *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª edição, revista e ampliada. Lisboa: Relógio d’Água [1973].
- CUADRADO, Perfecto E.
2000 “Poesía Contemporánea (de la Segunda Guerra Mundial a la Revolución de los Claveles)”, in José Luis Gavilanes e António Apolinário (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra; pp. 601-625.

DAMÁSIO, António R.

- 1995 *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, 2ª edição, tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Europa-América [1994, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*].
- 2001 *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 13ª edição. Mem Martins: Europa-América [1999, *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*].

DAMISCH, Humbert

- 1995 “Máscara” e “Ornamento”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 32 (Soma/ Psique – Corpo). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 304-322 e 323-336.

DELEUZE, Gilles

- 2000 *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água [1968, *Différence et Répétition*].

DENEYS-TUNNEY, Anne

- 1992 *Écritures du Corps: De Descartes à Laclos*. Paris: P.U.F.

DERRIDA, Jacques

- 2000 *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- 2003 *Che Cos'è la Poesia?*, tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus [1992].

DESCARTES, René

- 1986 *O Discurso do Método*, tradução e organização de Tavares Guimarães. Porto: Porto Editora.

DIOGO, Américo António Lindeza

- 1993 *Modernos, Pós-Modernos, Anacronismos*. Lisboa: Cosmos.

DOUBROVSKY, Serge

- 1988 *Autobiographiques: De Corneille à Sartre*. Paris: P.U.F.
- 1994 *Fils: Roman*. Paris: Librairie Générale Française [1977].

DUBOIS, Philippe

- 1992 *O Acto Fotográfico*, tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega [1992, *L'Acte Photographique*].

DURAND, Gilbert

- 1995 *A Imaginação Simbólica*, tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70 [1964, *L'Imagination Symbolique*].

EAKIN, Paul John

- 1992 *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press.

ERIBON, Didier (ed.)

- 1998 *Les Études Gay et Lesbiennes* (Colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 Juin, 1997). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- 2003 *Dictionnaire de Cultures Gays et Lesbiennes*. Paris: Larousse.

ERIBON, Didier

- 2000 *Papiers d'Identité: Interventions sur la Question Gay*. Paris: Fayard.
- 2003 *Hérésies: Essais sur la Théorie de la Sexualité*. Paris: Fayard.

FERNANDEZ, Dominique

- 2001 *L'Amour qui Ose Dire Son Nom: Art et Homosexualité*. Paris: Éditions Stock.

- FERNÁNDEZ, José Enrique Martínez
2001 *La Intertextualidad Literaria: Base Teórica y Práctica Textual*. Madrid: Cátedra.
- FERREIRA, João Miguel Reis Diniz
2002 *Coitado do Super-Homem: Masculinidades Queer no Teatro Gay Americano*, dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- FERREIRA, Vergílio
1994 *Invocação ao Meu Corpo*, 3ª edição. Venda Nova: Bertrand [1969].
- FOUCAULT, Michel
1977 *História da Sexualidade I: Vontade de Saber*, tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edições António Ramos [1976, *Histoire de la Sexualité: 1. La Volonté de Savoir*].
1983 “L’Écriture de Soi”, *Corps Écrit*, n.º 5. Paris: P.U.F.; pp. 2-23.
1994a *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*, tradução de Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’Água [1984, *Histoire de la Sexualité 2: L’Usage des Plaisirs*].
1994b *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*, tradução de Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’Água [1984, *Histoire de la Sexualité 3: Le Souci de Soi*].
2000 *Um Diálogo sobre os Prazeres do Sexo; Nietzsche, Freud e Marx: Teatrum Philosophicum*, tradução de Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy Livraria.
- FREEMAN, Mark
1993 *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- FREITAS, M. Costa
1999 “Moral e Literatura”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3. Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 940-943.
- FREUD, Sigmund
1966 *Correspondance: 1873-1939*, cartas escolhidas e apresentadas por Ernst Freud, tradução de Anne Berman. Paris: Gallimard [1960, *Briefe 1873-1939*].
1972-74a *Totem y Tabú*, in *Obras Completas*, tomo V (1914-1917), tradução de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 1745-1850 [1913-14, *Totem und Tabu*].
1972-74b *Introducción al Narcisismo*, in *Obras Completas*, tomo VI, tradução de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 2017-2033 [1914, *Zur Einführung der Narzissimus*].
1972-74c *Los Instintos y sus Destinos*, in *Obras Completas*, tomo VI, tradução de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 2039-2052 [1915, *Triebe und Triebchicksale*].
1972-74d *El “Yo” y el “Ello”*, in *Obras Completas*, tomo VII, tradução de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 2701-2728 [1923, *Das Ich und das Es*].
1972-74e *El Malestar en a Cultura*, in *Obras Completas*, tomo VIII, tradução de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 3017-3067 [1930, *Das Unbehagen in der Kultur*].
1987 Introduction a la Psychanalyse, tradução de S. Jankélévitch. Paris: Payot [1916, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*].
2001 *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, tradução de Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil [1924, *Drei Abhandlungen Zur Sexualtheorie*].
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise e VERNANT, Jean-Pierre
1997 *Dans l’Œil du Miroir*. Paris: Odile Jacob.
- GARCIA, Wilton
2004 *Homoerotismo & Imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa.
- GAVILANES, José Luis e APOLINÁRIO, António (eds.)
2000 *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra.

GENETTE, Gérard

1979 *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil.

1995 *Discurso da Narrativa*, 3ª edição, tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega [1972, "Discours du Récit", *Figures-III*].

2002 *Seuils*. Paris: Seuil [1987].

GIDDENS, Anthony

2001a *Modernidade e Identidade Pessoal*, 2ª edição, tradução de Miguel Vale de Almeida. Oeiras: Celta [1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*].

2001b *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*, 2ª edição, tradução de Rosa Maria Perez. Oeiras: Celta [1992, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*].

GIL, Fernando

1998 "Eu", *Análise*, n.º 20. Lisboa: Salamandra; pp. 227-241.

GIL, José

1984 "Sobre o Espaço do Corpo", *Análise*, vol. 1, n.º 2. Lisboa: Salamandra; pp. 199-215.

1995 "Corpo", in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 32 (Soma/ Psique – Corpo). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 201-266.

1997 *Metamorfoses do Corpo*, 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água [1985].

GOMILA, Jacques

1995 "Desejo" e "Amor", in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 32 (Soma/ Psique – Corpo). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 106-133 e 175-200.

GOVE, Ben

2000 *Cruising Culture: Promiscuity, Desire and American Gay Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

GRAVES, Robert

1990 *Os Mitos Gregos*, 3 volumes, tradução de Fernanda Branco. Lisboa: Dom Quixote [1957, *The Greek Myths*].

GREEN, André

1983 *Narcissisme de Vie, Narcissisme de Mort*. Paris: Les Éditions de Minuit.

GRIMAL, Pierre

1999 *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 3ª edição, tradução de Victor Jabouille. Miraflores: Difel [1951, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*].

GRUNBERGER, Béla

1975 *Le Narcissisme: Essais de Psychanalyse*. Paris: Payot.

GUILLÉN, Claudio

2005 *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*, tradução de Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Teorema [1995, *El Sol de los Desterrados: Literatura y Exilio*].

GULLÓN, Germán

1976 *El Narrador en la Novela del Siglo XIX*. Madrid: Taurus.

GUIMARÃES, Fernando

1996 "Pós-Modernismo", in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença; pp. 542-543.

- 2002a “Subjectividade e Objectividade na Poesia Contemporânea Portuguesa”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5 (Contextos da Modernidade). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto/ Granito; pp. 41-50.
- 2002b *A Poesia Contemporânea Portuguesa: Do Final dos Anos 50 aos Anos 90*, 2ª edição, revista e aumentada. Vila Nova de Famalicão: Quasi [1989].

GUSDORF, Georges

1990a *Les Écritures du Moi: Lignes de Vie 1*. Paris: Odile Jacob.

1990b *Auto-Bio-Graphie: Lignes de Vie 2*. Paris: Odile Jacob.

GUSMÃO, Manuel

2001 “Da Literatura enquanto Construção Histórica”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote; pp. 181-224.

HAMBURGER, Käte

1986 *Logique des Genres Littéraires*, tradução de Pierre Cadiot, prefácio de Gérard Genette. Paris: Seuil [1977, *Die Logik der Dichtung*].

HEIDEGGER, Martin

2004 *Ser e Tempo*, vol. 2, 11ª edição, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.

2005 *Ser e Tempo*, vol. 1, 14ª edição, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.

HIGGINS, Patrick (ed.)

1993 *A Queer Reader: 2500 Years of Male Homosexuality*, 2ª edição. Nova Iorque: The New Press [1993].

HOLMES, Jeremy

2002 *Narcisismo*, tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina [2001, *Narcissism*].

HUTCHEON, Linda

1984 *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 2ª edição. Nova Iorque: Methuen [1980].

1989 *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70 [1985, *A Theory of Parody*].

ISER, Wolfgang

1983 “Os Actos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional”, in Luiz Costa Lima (ed.), *Teoria da Literatura em Suas Fontes*, 2ª edição revista e aumentada, tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves; pp. 384-416.

JAGOSE, Annamarie

2003 *Queer Theory: An Introduction*, 6ª reimpressão. Nova Iorque: New York University Press [1996].

JAQUET, Chantal

2001 *Le Corps*. Paris: P.U.F.

JENNY, Laurent

1979 “A Estratégia da Forma”, in *Intertextualidades*, tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina; pp. 5-49 [1976, *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n.º 27].

1982 “O Poético e o Narrativo”, in *O Discurso da Poesia*, tradução de Leocádia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Almedina; pp. 95-109 [1976, *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n.º 28].

JOLLY, Margaretta (ed.)

2001 *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. Londres/ Chicago: Fitzroy Dearborn.

KLEIN, Étienne

1995 *O Tempo*, tradução de Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Instituto Piaget [1995, *Le Temps*].

KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin e SAXL, Fritz

1990 *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*, tradução de Fabienne Durand-Bogaert e Louis Évrard. Paris: Gallimard [1964, *Saturn and Melancholy: Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*].

LACAN, Jacques

1977 “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu tal como Nos É Revelada na Experiência Psicanalítica”, in *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*, tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia; pp. 19-28 [1949, “Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je telle qu’Elle Nous est Révélée dans l’Expérience Psychanalytique”].

LAPLANCHE, Jean

1977 “O Ego e o Narcisismo”, in *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*, tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia; pp. 49-74 [1970, “Le Moi et le Narcissisme”].

LAUSBERG, Heinrich

2004 *Elementos de Retórica Literária*, 5ª edição, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1967, *Elemente der Literarischen Rhetorik*].

LE BRETON, David

1999 *Do Silêncio*, tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget [1997, *Du Silence*].

2002 *La Sociologie du Corps*, 5ª edição. Paris: P.U.F. [1992].

2003a *Anthropologie du Corps et Modernité*, 3ª edição. Paris: Quadrige/ P.U.F. [1990].

2003b *La Peau et la Trace: Sur les Blessures de Soi*. Paris: Métailié.

LECLAIRE, Serge

1977 “Tomar o Corpo à Letra, ou como Falar do Corpo?”, in *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*, tradução de Maria Margarida Calvent Barahona. Lisboa: Arcádia; pp. 29-48 [1968, “Prendre le Corps à la Lettre”].

LEFEBVE, Maurice-Jean

1980 *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina [1971, *Structure du Discours de la Poésie et du Récit*].

LE GOFF, Jacques

1984 “Memória”, “Passado/ Presente” e “Idades Míticas”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 (Memorial História). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 11-50, 293-310 e 311-337.

LEJEUNE, Philippe

1975 *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil.

1980 *Je Est un Autre: L’Autobiographie, de la Littérature aux Médias*. Paris: Seuil.

1986 *Moi Aussi*. Paris: Seuil.

LHOTE, Jean-François et alii

1999 *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*, traduções de Ana Paula Correia e Pedro Moura de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES, Denilson, BENTO, Berenice, ABOUD, Sérgio e GARCIA, Wilton (eds.)

2004 *Imagem & Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa.

LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (eds.)

2002 *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7 (*As Correntes Contemporâneas*). Lisboa: Alfa.

LOPES, Óscar

1970 “O Mundo Interior”, in *Ler e Depois*. Porto: Inova; pp. 39-75.

LOPES, Silvina Rodrigues

1997 “Género Literário”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2. Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 810-814.

2003 *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo

1987 *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água [1974].

LYOTARD, Jean-François

1993 *O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*, 2ª edição, tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote [1986, *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants*].

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (eds.)

2005 *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.

MADELÉNAT, Daniel

1989 *L'Intimisme*. Paris: P.U.F.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

1978 “A Inescapável Tara da Procriação”, *Colóquio–Letras*, n.º 43. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 72-74.

1981 *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.

1982 *Dylan Thomas: Consequência da Literatura e do Real na Sua Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

1989 *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença.

1997 “Lobélias e Erva-Branca”, *Belém: Revista Cultural*, n.º 2. Lisboa: Centro Cultural de Belém; pp. 104-117.

1999 *Rima Pobre: Poesia Portuguesa de Agora*. Lisboa: Presença.

MARCUS, Laura

1994 *Auto/ Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester/ Nova Iorque: Manchester University Press.

MARNER, Terence St. John (ed.)

2006 *A Realização Cinematográfica*, tradução de Manuel Costa e Silva. Lisboa: Edições 70 [1972, *Directing Motion Pictures*].

MARTEL, Frédéric

2002 *La Longue Marche des Gays*. Paris: Gallimard.

MARTELO, Rosa Maria

2004 *Em Parte Incerta: Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.

MARTINHO, Fernando J. B.

1993 *Visões do Fim na Poesia Portuguesa mais Recente*, separata *Rassegna Iberistica*, n.º 62. Roma: s. n.; pp. 13-25.

2000 “Poesia Contemporânea (de 1974 a Nuestros Días)”, in José Luis Gavilanes e António Apolinário (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra; pp. 627-643.

MARTINS, Manuel Frias

1986 *10 Anos de Poesia em Portugal: 1974-1984 – Leitura de Uma Década*. Lisboa: Caminho.

- MATHIAS, Marcello Duarte
2001 *A Memória dos Outros: Ensaios e Crônicas*. Lisboa: Gótica.
- MEALY, Linda
1996 “Homosexuality”, in Frank Northen Magill (ed.), *International Encyclopedia of Psychology*, vol. 1. Londres: Fitzroy Dearborn; pp. 809-813.
- MEDEIROS, Margarida
2000 *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MELO, Alexandre
1987 “Da Alma à Rua”, in Al Berto, Paulo da Costa Domingos e Rui Baião (eds.), *Sião*. Lisboa: Frenesi; pp. [3-11].
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1997 *O Olho e o Espírito*, 2ª edição, prefácio de Claude Lefort, tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega [1961, *L'Œil et l'Esprit*].
1999 *Fenomenologia da Percepção*, 2ª edição, tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes [1945, *Phénoménologie de la Perception*].
- MERTINS, Detlef (ed.)
1994 *The Presence of Mies*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- MIRA, Alberto
2002 *Para Entendernos: Dicionário de Cultura Homossexual, Gay y Lésbica*, 2ª edição, revista e ampliada. Barcelona: Ediciones de la Tempestad [1999].
- MIRANDA, José A. Bragança de
1998a “As Ligações do Corpo”, in Mário Perniola *et alii*, *Metamorfoses do Sentir*. Porto: Balleteatro; pp. 32-50.
1998b “Da Intersubjectividade: Crítica da Nova «Mimésis» Tecnológica”, in Claudia Giannetti (ed.), *Ars Telemática: Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*. Lisboa: Relógio d'Água; pp. 179-233.
2004 “A Arte Interpelada pelo Corpo”, in Aa. Vv., *Corpus: Visões do Corpo na Coleção Berardo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; pp. 18-47.
- MOITA, Maria Gabriela
2001 *Discursos sobre a Homossexualidade no Contexto Clínico: A Homossexualidade de Dois Lados do Espelho*, dissertação de Doutoramento em Ciências Biomédicas, Universidade do Porto (texto policopiado).
- MONNEYRON, Frédéric (ed.)
1990 *L'Androgyne dans la Littérature* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin – juillet, 1987), Cahiers de l'Hermétisme. Paris: Éditions Albin Michel.
- MORÃO, Paula (ed.)
2003 *Autobiografia, Auto-Representação*, ACT 8 – Alteridades, Cruzamentos, Transferências. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/ Colibri.
- MORÃO, Paula
1989 *Irene Lisboa: Vida e Escrita*. Lisboa: Presença.
1994 “O Secreto e o Real: Caminhos Contemporâneos da Autobiografia e dos Escritos Intimistas”, *Românica: Revista de Literatura*, n.º 3 (Biografia e autobiografia). Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Cosmos; pp. 21-30.
1997 “Memorialismo”, in Helena Carvalhão Buescu (ed.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho; pp. 315-319.

NANCY, Jean-Luc

2000a *Corpus*, tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega [1992, *Corpus*].

2000b *Le Regard du Portrait*. Paris: Galilée.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm

2004 *A Origem da Tragédia*, tradução, análise e comentário de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora [1871, *Die Geburt der Tragödie*].

NORTON, Rictor

2002 *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*.
<http://www.infont.demon.co.uk/extracts.htm> (consulta em 02-06-2006).

OLNEY, James (ed.)

1980 *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press.

ONEGA, Susan e LANDA, José Ángel García (eds.)

1996 *Narratology: An Introduction*. Londres/ Nova Iorque: Longman.

ONFRAY, Michel

2001 *Teoria do Corpo Amoroso: Para Uma Erótica Solar*, tradução de Fernando Caetano. Lisboa: Temas e Debates [2000, *Théorie du Corps Amoureux*].

ORTEGA Y GASSET, José

2002 *Estudos sobre o Amor*, tradução de Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água [1939, *Estudios sobre el Amor*].

PAGLIA, Camille

1991 *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, 2ª edição. Nova Iorque: Vintage [1990].

1992 *Sex, Art, and American Culture*. Nova Iorque: Vintage.

1997 *Vampes & Vadias*, tradução de Renato Aguiar, revisão de Manuela Vaz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água [1994, *Vamps & Tramps, New Essays*].

PAZ, Octavio

1995 *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim [1993, *La Llama Doble: Amor y Erotismo*].

2001 *Mais do que Erótico: Sade*, tradução de Pedro Lopes d'Azevedo. Miraflores: Difel [1993, *An Erotic Beyond: Sade*].

PINSON, Jean-Claude

1995 *Habiter en Poète: Essai sur la Poésie Contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon.

PLATÃO

1991 *O Banquete*, tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.

QUINLAN, Susan Canty e ARENAS, Fernando (eds.)

2002 *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (eds.)

2002 *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento.

REIS, Carlos

1995 *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

1997 "Ficção/ Ficcionalidade", in *Bíblis: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2. Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 560-566.

- 2005 *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. 9 – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- RIBEIRO, Agostinho
2003 *O Corpo que Somos: Aparência, Sensualidade, Comunicação*. Lisboa: Notícias.
- RIBEIRO, António Pinto
1997 *Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica*. Lisboa: Cosmos
- RIBEIRO, Aquilino
1972 “Pedro I, Fero e Justiceiro”, in *Príncipes de Portugal: Suas Grandezas e Misérias*. Lisboa: Livros de Portugal.
- RIBETTES, Jean-Michel e WAJCMAN, Gérard
2000 *Narcisse Blessé: Autoportraits Contemporains, 1970-2000* (catalogue de l'exposition de la Passage de Retz, 2000). Paris: Passage de Retz.
- RICŒUR, Paul
1996 *Soi-Même comme un Autre*, 2ª edição. Paris: Seuil [1990].
- ROCHA, Clara
1992 *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- ROUGE, Isabelle de Maison
2004 *Mythologies Personnelles: L'Art Contemporain et l'Intime*. Paris: Scala.
- ROUGEMONT, Denis de
1999 *O Amor e o Ocidente*, 2ª edição, tradução de Ana Hatherly. Lisboa: Vega [1939, *L'Amour et l'Occident*].
- ROUSSET, Jean
1973 *Narcisse Romancier: Essai sur la Première Personne dans le Roman*. Paris: José Corti.
- SANTIAGO, Silviano
1989 “O Narrador Pós-Moderno”, in *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras; pp. 38-52 [*Revista do Brasil*, n.º 5. Rio de Janeiro: RioArte – Fundação Rio, 1986; pp. 4-13].
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar
2000 *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, revista e actualizada. Porto: Porto Editora.
- SAVI, Vittorio E. e MONTANER, Josep M.
1996 *Less Is More: Minimalismo en Arquitectura y Otras Artes/ Minimalisme en Architecture et d'Autres Arts* (catálogo da exposição do Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya/ Actar.
- SCHAEFFER, Jean-Marie
1999 *Pourquoi la Fiction?* Paris: Seuil.
- SCHEIDL, Ludwig
1997 *O Expressionismo Literário, Poesia, Prosa, Drama, Textos e Documentos*. Coimbra: Minerva.
- SCHILDER, Paul Ferdinand
1968 *L'Image du Corps: Études des Forces Constructives de la Psyché*, tradução de François Gantheret e Paule Truffert. Paris: Éditions Gallimard [1935, *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche*].

SEDGWICK, Eve Kosofsky

1985 *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova Iorque: Columbia University Press.

2003 *Epistemologia do Armário*, tradução de Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus [1990, *Epistemology of the Closet*].

SEGRE, Cesare

1989 “Ficção”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 (*Literatura – Texto*). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda; pp. 41-56.

SILVA, Paulo Cunha e

1999 *O Lugar do Corpo: Elementos para Uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1992 *Teoria da Literatura*, vol. 1, 8ª edição. Coimbra: Almedina [1967].

SILVESTRE, Osvaldo

1995 “Autobiografia”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1. Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 459-463.

1999 “Modos Literários”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3. Lisboa/ São Paulo: Verbo; pp. 858-861.

SMITH, Bruce P.

1994 *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. Chicago: University of Chicago Press [1991].

SULLIVAN, Andrew

1996 *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality*, 2ª edição. Nova Iorque: Vintage [1995].

1999 *Love Undetectable: Notes on Friendship, Sex and Survival*, 2ª edição. Nova Iorque: Vintage [1998].

SUMMERS, Claude J. (ed.)

1997 *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*, 2ª edição. Nova Iorque: Henry Holt Reference Book [1995].

TADIÉ, Jean-Yves e Marc

1999 *Le Sens de la Mémoire*. Paris: Gallimard.

TAMEN, Miguel e BUESCU, Helena Carvalhão (eds.)

1999 *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Nova Iorque/ Londres: Garland Publishing.

TAYLOR, Charles

1998 *Les Sources du Moi: La Formation de l'identité Moderne*, tradução de Charlotte Melançon. Paris: Seuil [1989, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*].

TÓIBÍN, Colm

2004 *Amor em Tempos Sombrios*, tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx [2002, *Love in a Dark Time: Gay Lives from Wilde to Almodóvar*].

TREVISAN, João Silvério

2002 *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*, 5ª edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record [1986].

TUCHERMAN, Ieda

1999 *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*. Lisboa: Vega.

VERNANT, Jean-Pierre

1985 *La Mort dans les Yeux: Figures de l'Autre en Grèce Ancienne*. Paris: Hachette.

1993 *Figuras, Ídolos, Máscaras*, tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema [1991, *Figures, Idoles, Masques*].

1999 *L'Individu, La Mort, L'Amour: Soi-Même et l'Autre en Grèce Ancienne*. Paris: Gallimard [1996].

VIDAL, Gore

1999 *Gore Vidal: Sexually Speaking*, edição de Donald Weise. San Francisco: Cleis Press.

VINCENT, Gérard

1991 “Uma História do Segredo?”, in Philippe Ariès e Georges Duby (eds.), *História da Vida Privada: Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, vol. 5, tradução de Armando Luís Carvalho Homem. Porto: Afrontamento; pp. 115-390.

VIOLLET, Catherine

2001 “Petite Cosmogonie des Écrits Autobiographiques: Genèse et Écritures de Soi”, *Genesis*, n.º 16 (Autobiographies). Paris: Éditions Jean-Michel Place; pp. 37-54.

WARR, Tracey (ed.)

2000 *The Artist's Body*. Londres: Phaidon.

WEISSMAN, Jerry

2003 *Presenting to Win: The Art of Telling Your Story*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

WELTON, Donn (ed.)

2001 *Body and Flesh*, 2ª edição. Malden/ Oxford: Blackwell Publishers [1998].

WHITE, Chris (ed.)

1999 *Nineteenth-Century Writings on Homosexuality: A Sourcebook*. Nova Iorque/ Londres: Routledge.

WOLF, Norbert

2004 *Expressionismo*, tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Colónia: Taschen.

WOLLHEIM, Richard

1995 “Minimal Art”, in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press; pp. 387-399 [1965, “Minimal Art”, *Arts Magazine*, vol. 39, n.º 4; Janeiro; pp. 26-32].

WOODS, Gregory

1999 *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, 2ª edição. New Haven/ London: Yale University Press [1998].

ZAMBRANO, Maria

2000 *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, tradução de José Bento, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

VÁRIA – OBRAS LITERÁRIAS REFERIDAS OU CITADAS

ANDRADE, Eugénio de

2000 *Poesia*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner

1996 *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho.

BÍBLIA Sagrada

2003 4ª edição, versão dos textos originais por vários tradutores, coordenação geral de Herculano Alves. Lisboa/ Fátima: Difusora Bíblica.

BRODSKY, Joseph

1993 *Marca de Água*, tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Dom Quixote [1992, *Watermark*].

2001 *Paisagem com Inundação*, introdução e tradução de Carlos Leite. Lisboa: Cotovia [1996, *So Forth*].

CERNUDA, Luís

1988 *Antología*, edição de José María Capote, 4ª edição. Madrid: Cátedra [1981].

CESARINY, Mário

2004 *Pena Capital*, 3ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim [1957].

ÉSQUILO

2001 *Prometeu Agrilhoado*, introdução, tradução e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70.

FERREIRA, Reinaldo

1998 *Poemas*. Lisboa: Vega.

HOBSBAWM, Eric J.

2005 *Tempos Interessantes: Uma Vida no Século XX*, tradução de Miguel Serras Pereira. Porto: Campo das Letras [2002, *Interesting Times: A Twentieth-Century Life*].

JORGE, João Miguel Fernandes

1973 *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*. Lisboa: [s. n.].

1977 *Crónica*. Lisboa: Moraes.

KAVAFIS, Konstandinos

2005 *Os Poemas*, tradução do grego, prefácio e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Cotovia.

KNOPFLI, Rui

2003 *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

LISBOA, Irene

1991 *Poesia: Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir*, vol. I, organização e prefácio de Paula Morão, introdução de José Gomes Ferreira. Lisboa: Presença.

LISPECTOR, Clarice

1985 *Água Viva*, 10ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [1973].

LOPES, Fernão

1966 *Crónica de D. Pedro*, edição crítica, introdução e glossário de Giuliano Macchi. Roma: Ateneo.

MELO, Guilherme de

1981 *A Sombra dos Dias*. Lisboa: Círculo de Leitores.

O'GORMAN, Francis (ed.)

2004 *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Malden: Blackwell Publishers.

OVÍDIO

1998 *Metamorfosis*, tradução de Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín, 3ª edição. Madrid: Alianza Editorial [1995].

PESSOA, Fernando

1987 *Poemas Ingleses*, prefácio, traduções, variantes e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Ática.

1993 *Poemas Ingleses*, edição de João Dionísio, tomo I, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

WILDE, Oscar

[s. d.] *Contos Completos de Oscar Wilde*, tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Bruguera.

WILLIAMS, Tennessee

1971 *Suddenly Last Summer*, in *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3. Nova Iorque: New Directions Books; pp. 343-423 [1958].

YOURCENAR, Marguerite

2002 *Memórias de Adriano seguido de Apontamentos sobre as Memórias de Adriano*, 13ª edição, tradução de Maria Lamas. Lisboa: Ulisseia [1951, *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien*].