UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
COMPARADOS DE LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

DESENTRANHANDO DESEJOS E IDENTIDADES:

Uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava

(Versão corrigida)

SÃO PAULO

2015

SINEI FERREIRA SALES

DESENTRANHANDO DESEJOS E IDENTIDADES:
Uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

De acordo:

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SALES, Sinei Ferreira.
Desentranhando desejos e identidades: uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava / SINEI FERREIRA SALES; orientador Emerson da Cruz Inácio . - São Paulo, 2015. 134 f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
De concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Poesia. 2. Crítica Literária. 3. Luís Miguel Nava. 4. Homoerotismo. 5. Teoria *Queer* I. , , orient. II. Título.

NOME: SALES, Sinei Ferreira. **Desentranhando desejos e identidades: uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava.** Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*“Onde há quem tenha a pele tenho a memória, sepultura
nenhuma atingirá profundidade igual à desta nudez com quem a pele sempre tem
sido hospitaleira”.*
(Luís Miguel Nava)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Emerson Inácio, por apresentar-me a obra de Luís Miguel Nava e por aceitar a orientação deste trabalho. Amigo e companheiro de muitas jornadas.

Ao Prof. Dr. Mário Lugarinho e à Prof.^a. Dr.^a Simone Caputo Gomes, cujas contribuições no exame de qualificação me sensibilizaram ainda mais para a estética naviana.

À Prof.^a. Dr.^a Rosemary Granja, amiga *queer*, que sempre me trazia novidades sobre os estudos de gênero e sexualidade com um entusiasmo ímpar.

À Flávia Santos e ao Gustavo Lisboa, irmãos que adotei para a vida inteira e que fizeram minha jornada uspiana mais leve, sensível e bem-humorada.

À Luana Barossi e à Daviane, interlocutoras e leitoras atentas, que entremeados às discussões sérias, sempre tínhamos os cafés-com-veneno para relaxar.

À Alessandra Carneiro e à Thatiane Teixeira, amigas que compartilharam diversas angústias, dividindo o mesmo teto comigo. À Juliana Costa parceira de todas as horas.

À Rosely Silva, ao Júlio Fuji, à Renata Carneiro e à Dane Garcia pela amizade e pelo carinho de sempre, desde a época de DLCV.

Aos amigos do Vôlei-FFLCH e da Atlética da FFLCH-USP (Valter, Stalonne, Bruno Fleischer, Aloysio, Pepe, Beto, Flora, Cauê, Eduardo Finelli).

À minha mãe, Antonia, mulher guerreira, e aos meus irmãos Silvio e Silvana que sempre me apoiaram nas mais loucas decisões. Ao meu Pai carnal e ao meu Pai Sidnei de Sângó, o meu carinho e respeito.

Aos amigos da Especialização em Gênero e Sexualidade (CLAM-UERJ), Julinha, Emily, Olavo, Olga, Tiago Soliva, Rafael Bispo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de mestrado.

Meu corpo agora só fala português.

Zélia Duncan

RESUMO

SALES, Sinei Ferreira. **Desentranhando desejos e identidades: uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava**. 2015. 134f. Dissertação (Mestrado). Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é discutir, a partir da ideia de interdição foucaultiana, os processos de que se valeu a crítica literária para apagar de seu horizonte de leitura as imagens do homoerotismo nas literaturas de língua portuguesa, para tanto, detivemo-nos de modo mais apurado na leitura de poemas de Luís Miguel Nava, poeta português cuja obra tem uma dimensão homoerótica notável e, mesmo assim, as leituras que fizeram dela passaram ao largo de discutilas de modo mais aprofundado.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Crítica; Homoerotismo; Interdito; Luís Miguel Nava

ABSTRACT

SALES, Sinei Ferreira. **Desentranhando desejos e identidades: uma leitura *queer* de Luís Miguel Nava**. 2015. 134f. Dissertação (Mestrado). Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

Abstract: The aim of this research is to discuss the processes of interdiction, according to Foucault, that literary criticism used in order to ignore the images of homoeroticism present in the Portuguese literatures. With this purpose, we carefully analyze the poems by Luís Miguel Nava, a Portuguese poet which work has a remarkable homoerotic dimension but, even so, scholars have not discussed this characteristic in depth.

Key-words: Poetry; Criticism; Homoeroticism; interdicted, Luís Miguel Nava.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Desentranhando Desejos e Identidades	19
1.1. Rascunhando a teoria	19
1.2. Criando o problema	26
2. A Literatura e o dispositivo da sexualidade	43
3. As palavras que te envio são interditas	59
4. Fronteiras múltiplas, identidades plurais	94
5. Uma poética que nasce do corpo	105
6. Entre mar e relâmpago ou por uma poética do (homo)erótico.....	115
Conclusão	127
Referências bibliográficas	129

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar a minha exposição comentando o título da dissertação que pelas próximas horas será o objeto de nossos discursos. Dissecando-o, teríamos os conceitos/ palavras-chave: Entranhas; Desejos; Identidades; Queer; Luís Miguel Nava. Começarei a falar não necessariamente na ordem em que as coisas aparecem, mas pela ordem da importância que eu lhes atribuo neste momento.

Luís Miguel Nava:

A eleição da poesia deste que foi uma das mais promissoras vozes da poesia portuguesa contemporânea se deu de modo quase que aleatório. Desde os tempos imemoriais do começo da minha graduação, quando vim a conhecer o professor Emerson, quis estudar as relações e a presença da homossexualidade na literatura. Era algo que fazia sentido para minha vida prática.

Uma forma de fazer militância? Certamente.

No entanto, fechar-me nas questões que involucravam a (ética e a) estética naviana não foi uma das coisas mais fáceis. Pelo contrário, como em quase toda pesquisa acadêmica, tive muitos problemas em fechar o projeto de pesquisa em torno de algo que fosse exequível no tempo exigido pelas agências de fomento e pelas normas da Pós-graduação vigentes no país e na Universidade.

Fato é que, de repente, vi-me na encruzilhada (salve Exu) entre ética e estética, que permeia não apenas a minha dissertação, mas todos os trabalhos que buscaram dar voz à obra Naviana. No entanto, o que me chamou a atenção foi o dado de a maioria dos discursos críticos focarem-se apenas nas questões estéticas,

deixando de lado um campo (de relâmpagos) interessantíssimo a ser iluminado. Sempre sob o pretexto de “escolhas de leitura”. Em virtude disso, apagou-se uma dimensão do fazer poético naviano extremamente produtivo, o evidente desejo homoerótico.

A violência que a ordem dos discursos imputou à dimensão homoerótica de seu fazer poético, alocando-a em um não-lugar, de certa forma foi o que lhe ceifou a vida. No ano corrente, completam-se vinte anos do brutal assassinato do poeta português cujos restos mortais foram encontrados violentados e violados, certamente, por motivação passional e homofóbica, em um apartamento em Bruxelas, onde, à época, trabalhava como leitor de língua portuguesa. Contabilizava, então, 38 anos. Mas, nesse meio tempo, desenvolveu um sólido trabalho nos campos da arte, da crítica e da docência. Publicou oito livros de poemas, três de crítica e foi leitor de português em algumas universidades europeias, ensinando língua e a literatura.

Sua produção estética chamou de pronto a atenção da crítica especializada em razão da potência das imagens e da linguagem concisa, que denotava um lirismo ímpar na poesia portuguesa. Ele conseguiu alinhar em sua estética não só alguns *topoi* da lírica portuguesa, como o mar, mas também trouxe para sua obra o melhor da produção estética e filosófica francesa da modernidade, destacando-se os diálogos constantes com Rimbaud, Verlaine e as teorias pós-estruturalistas de Barthes e seus contemporâneos. No entanto, essa crítica acabou lendo apenas *en passant* os rapazes entranhados na subjetividade do eu que se enunciava nos poemas de Nava.

Foi por isso que lancei mão dos pressupostos da Teoria *Queer* para a leitura dos poemas de Luís Miguel Nava, para fazer jus a esses *topoi*.

Agora, o que constitui o *queer*, ou melhor, a Teoria *queer*.

A chamada teoria queer nasceu nos EUA, em fins da década de 1980, como uma crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero. O diferencial dessa teoria foi trazer para o centro das discussões disciplinas que normalmente não se detinham nas análises sociais, como a Filosofia e a Crítica Literária, para pensar as dinâmicas da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. (Miskoci, 2009)

O batismo de tal teoria se deve a Teresa de Lauretis, em 1990, que para diferenciá-la dos Estudos gays e lésbicos e a tendência assimilacionista dos jogos identitários, problematizou os regimes normalizadores de sexo e gênero. Nesse sentido, a principal crítica feita pela teoria queer foi à concepção cartesiana de sujeito como base de toda a epistemologia das ciências ditas humanas e sociais, pondo em xeque, então, as noções clássicas de sujeito, identidade, identificação.

Por lançar mão de tal teoria é que pude questionar a recepção crítica da obra de Nava, sobretudo no que diz respeito à presença do desejo homoerótico em sua produção. Investigando a história da homossexualidade em Portugal, descobri que na revisão do Código Penal português de 1896, foram incluídos dois artigos que previam punições severas “aos sujeitos que se entregassem habitualmente à prática dos vícios contra a natureza”.

Foi apenas em 1982 que houve uma revisão desses artigos, muitos anos depois de todos os movimentos de reivindicação dos direitos à diferença. Ainda

assim, a crítica literária permaneceu em seu confortável lugar de poder, escolhendo posições de leitura que, quando não ignoravam o desejo homoerótico, apenas faziam menção ao desejo, sem necessariamente dar-lhe o devido lugar na produção estética naviana.

Outro estranhamento ao lidar com a fortuna crítica sobre a obra de Nava se deu quando me deparei com as leituras feitas por brasileiros. Aqui, mesmo sem um código penal tão rígido, até bem recentemente, insistiu-se na tópica do “apenas uma escolha de leitura” para justificar o apagamento da dimensão homoerótica da poesia de Nava.

Diante dessas abordagens críticas da obra de Nava, tanto no Brasil, quanto em Portugal, me propus a fazer uma leitura *queer*, ou seja, uma leitura diferente da que vinham praticando em ambos os países e também uma leitura *queer* que buscasse pensar como as dinâmicas de gênero e de sexo organizaram o fazer literário de Nava, em correlação de forças com a dinâmica social no contexto de produção de sua obra.

Agora, o porquê de desentranhando. Bem, uma poesia desentranhada é o que melhor sintetiza a obra de Nava. Ele que, à maneira de Marsias¹, aprendeu uma lírica que aparentemente deforma os corpos, mostrando não necessariamente o

¹ Carlos Mendes de Sousa, em “Coroação das Visceras: representação do avesso na obra de Luís Miguel Nava”, publicado primeiramente na **Revista Relâmpago**, de 1997, posteriormente, ampliado e publicado na **Revista Lírica e Sociedade**, de 2005, explora essa temática que se origina na mitologia grega, a partir de uma contenda entre Mársias, um fauno que aprende a tocar o aulos, e Apolo, o deus da Lira. Interessante notar que o instrumento que o fauno tocava foi inventado por Atena. Ela construiu uma flauta dupla com ossos de veado, mas que lhe causava deformações em sua face. Em virtude disso, desfez-se do instrumento. Contudo, o fauno encontra-o numa floresta, aprende a tocá-lo, extraindo dele os mais belos sons, sem sofrer as mesmas deformações que a deusa. Isso acarretou a ira de Apolo que, desafiou o fauno para um certame musical. Por motivos óbvios, o deus ganhou a contenda e puniu o fauno, esfacelando-o ainda vivo.

belo, mas aquilo que o Belo faz aos corpos. É o desejo pelo visceral, pelas entranhas por aquilo que o sujeito tem de mais profundo e é expresso por seus sentidos.

A vantagem dessa lírica é que ela se aproxima muito mais de uma Arte Erótica que de uma Ciência do Sexo. De modo que os corpos ganham sentido apenas na interação entre os sujeitos, e os desejos são iluminados a partir daquilo que se toca, mostrando o inverso e o reverso dos ordenamentos.

Não é à toa que a arte poética de Nava, explicitada num de seus poemas, vem após a arte erótica. As operações que se processam entre uma e outra não se dão pela falta, se não pela completude de elementos desviantes e que deformam corpos e desejos de acordo com a cultura ocidental do sexo, do desejo e do gênero.

O caminho que percorri para desentranhar desejos e identidades da poesia de Nava e fazer uma leitura *queer* dela se iniciou por uma definição de literatura e de crítica literária que toma o Homem como origem e fim dos discursos. Figura que surge na passagem da Idade Média para a Idade Moderna e que carrega em sua história a indivisibilidade do racionalismo.

No entanto, com as sucessivas crises das bases em que se apoiava esse sujeito, foi possível perceber a deterioração de seu núcleo duro, chegando à atualidade diluído nos processos de subjetivação, fugindo a qualquer determinação apriorística de sua natureza.

A partir do momento em que esse sujeito ganha o espaço público e faz desse o reflexo de seus hábitos e costumes, passa, portanto, a cercear a liberdade do diferente. Ocultando sob a égide do “bom senso e do bom gosto” burguês uma série

de violências tomadas como natural por serem práticas cujos comentários levaram à naturalização.

É nesse interim que surge a crítica literária moderna, voz eloquente que faz o intermédio entre o mundo letrado e o pouco letrado, tornando-se bastião não apenas da estética, mas também da ética. Se antes, essa cultura letrada buscava fixar modelos de representação, a partir da modernidade ela vai buscar o fora e (a)tentar contra os limites da obra, contra os limites da linguagem, bem aos moldes da transgressão em resposta à interdição. Degenerados e decadentes são sumariamente excluídos dos espaços higienizados mantidos pela burguesia e de sua enunciação.

O interessante é notar que ela, a crítica literária, até o presente, insiste em legislar para além de suas atribuições e excluir identidades ainda tidas como desviantes do universo da literatura, como é o caso de Nava e a evidente expressão do homoerotismo em seus poemas. Se quisermos ampliar esse espectro para além de Portugal, há ainda os casos de Mário de Andrade, Federico García Lorca, Walt Whitman.

Busco demonstrar ainda que essa posição da crítica literária foi reflexo do dispositivo da sexualidade que visa à normalização de desvios, sobretudo aqueles vinculados ao sexo, ao gênero e ao desejo. Pois quando estes são controlados, controla-se a vida do sujeito em todas as suas esferas. Em termos foucaultianos, “o homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; já o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão” (FOUCAULT, 2001, p.134).

Esse exercício biopolítico, que teve o Estado como um dos principais agentes, usou de técnicas bastante arrojadas para se firmar no cenário moderno, empregando as sutilezas da confissão para colocar em xeque principalmente as práticas eróticas dos indivíduos, exercendo assim tanto o controle sobre a alma, quanto sobre o corpo dos indivíduos.

No entanto, como o próprio Foucault afirmou, não há exercício de poder sem correlação de forças. Diante disso, é que pudemos perceber os artifícios que alguns poetas contemporâneos de Nava empregaram no sentido de acumular uma densa rede metafórica sobre os desejos para burlar o controle estatal. Aqui, gostaria de lembrar a fala de Bataille (1987), para quem não existe interdição sem transgressão.

No caso de Nava, para suspender a interdição, há a procura pelos limites do corpo e da linguagem. Sua arte erótica antecede à poética e faz como profissão de fé uma escrita erotopoiética, que leva ao limite *éros* (amor) e *physis* e *poiesis* (folhas [do poema]).

Diante disso, chego no ponto culminante da dissertação. Creio que a grande contribuição que esta leitura *queer* deixa aos estudos navianos, seja uma analítica da tópica amorosa.

A idealização do Amor, tão cara à poesia portuguesa, é desconstruída por dentro e de uma forma um tanto original. Nava não apenas rompe com o ordenamento da idealização do Amor e do objeto amoroso, como insere seu objeto no Masculino, todos eles viris, másculos, sem abrir mão de sua enunciação também no masculino, sem as máscaras da figuração feminina.

Assim, ao leitor, ofereço uma breve apreciação de conceitos trabalhados ao

longo da dissertação, seguido das críticas em diversos níveis à produção poética de Luís Miguel Nava, mostrando como o dado do homoerotismo foi sistematicamente apagado de leituras críticas. Por conseguinte, apresento proposta de leituras *queer* dos poemas do português, evidenciando como a dimensão (homo)erótica não é apenas *uma* opção de leitura, mas uma das mais significativas, já que as franjas textuais se friccionam aos limites dos corpos presentes nos poemas, denotando toda a potência criativa do poeta português.

1. DESENTRANHANDO DESEJOS E IDENTIDADES

1.1. Rascunhando a teoria

A Literatura, tal qual a conhecemos hoje, instaura-se no momento em que a burguesia assume seu lugar no ordenamento da sociedade e passa a reivindicar seu papel nos jogos de representação e na seleção dos conteúdos que a assegurassem em seu lugar de poder. Isso remete ao panorama dos séculos XVIII e XIX, momento importante para as discussões foucaultianas, pois é na transição da Idade Antiga para a Moderna que Foucault mapeia os processos de subjetivação que vão constituir o sujeito das Ciências Humanas (FOUCAULT, 2000).

Para o filósofo francês, a Literatura e a linguagem literária são dois meios de grande relevância nesses processos, pois nelas se encerram saberes sobre o homem moderno. Tanto que suas principais reflexões sobre a temática podem ser encontradas desde a primeira fase de sua produção filosófica, datada de fins da década de 1960, sendo posteriormente deixadas de lado, para que o autor pudesse se dedicar aos modos de produção do homem moderno.

Tanto em *Ditos e escritos* (2009), quanto em *As palavras e as Coisas* (2000), conseguimos acompanhar o fio do pensamento do filósofo francês ao analisar as estratégias de poder que constituem a Literatura como um espaço na constituição do Homem Moderno, principal objeto de saber das ciências tidas como humanas. A eleição dessas obras, bem como as de Barthes – *Crítica e Verdade* (2011) e *O*

Prazer do texto (2013) – e de Deleuze – *Crítica e clínica* (2005); *Lógica do sentido* (2011); *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010); *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v.1. (2011) –, justifica-se pelo fato de relativizarem os regimes de produção dos discursos, questionando as noções de valor que lhes são atribuídas. Além disso, os teóricos em questão consideram os aspectos extratextuais como cruciais para a construção da tessitura do literário, afinal, encaram os discursos não apenas como um conjunto de signos, mas sim como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam.

Assim, os sujeitos que estudamos constroem-se no interior dos discursos, buscando se ancorar e “se dar” os nós de coerência às suas identidades no interior de seus discursos. Isso é uma das marcas, inclusive, da ruptura com a crença na unidade e na indivisibilidade do sujeito nascido com a racionalidade cartesiana. A ideia de sujeito contemporâneo com a qual dialogamos é aquela proposta por Stuart Hall (2006), que distingue três formas e momentos específicos para pensá-lo, isto é, o sujeito do iluminismo; o sujeito de classe e o sujeito contemporâneo. Este último, que nos interessa diretamente, tem como principal característica a construção de suas narrativas pela interpelação dos regimes discursivos que o circundam e também por estas serem o resultado de um processo constante de desestabilização de categorias fixas que objetivavam unificar suas experiências.

Stuart Hall (2006) traça um panorama dos descentramentos pelos quais o sujeito cartesiano passou desde fins do século XIX até chegar aos nossos dias, mostrando como o sujeito se torna ao mesmo tempo discurso e efeito desses mesmos discursos. Elenca, portanto, cinco momentos desse processo: primeiro, o marxismo

retomado pelos intelectuais nas décadas de 1960 e 1970 e em particular, a ideia de que o homem faz a sua história a partir das condições que lhe são dadas, rompendo com a ideia de uma essência universal e com a ideia de que ela seja um atributo de cada indivíduo singular. O segundo descentramento, deu-se a partir das discussões de Freud e da descoberta do inconsciente. O resultado disso foi o deslocamento do eu, racional, para o inconsciente, irracional, e com isso, a ideia da racionalidade que residiria na figura autocentrada do sujeito cartesiano.

Ferdinand de Saussure é apontado por Stuart Hall como o responsável pelo terceiro descentramento, uma vez que, a partir de suas investigações é que fundam a Linguística moderna, sistematizando assim os estudos da língua como algo social e não individual, enunciando, inclusive, que os significados das palavras não são fixos e o seu valor, dado a partir das relações de “similaridade e diferença que têm com outras palavras no interior do código da língua (HALL, 2006, p.40). Na virada linguística da década de 1960, os filósofos conhecidos como pós-estruturalistas recuperaram as ideias de Saussure para inclusive discutir os jogos identitários e as formas como indivíduo estabelecia suas identidades no interior da linguagem.

Michael Foucault é apontado como o desencadeador do quarto grande descentramento. Ao estabelecer a genealogia do sujeito moderno no seio das instituições e dos poderes disciplinares que tomam o sujeito como um corpo dócil, passível de mostrar como as instituições disciplinares moldam a subjetividades dos indivíduos, num processo de individualização constante. O quinto descentramento é atribuído ao movimento das mulheres: os discursos feministas relativizam algumas categorias estanques, como as noções de dentro/ fora, público/ privado,

problematizando as questões da generificação e da sexualização dos corpos, na construção das diferenças entre homens e mulheres.

Essas mudanças na concepção de identidade, pontuadas por Stuart Hall, vão afetar inclusive a forma de pensarmos a Literatura. Como exemplo, podemos citar a questão da busca do que é ser brasileiro ou português, construída por meio de textos literários. Por ser inócua diante dos processos sociais do contemporâneo, esse tipo de proposição num mundo globalizado passa a não fazer tanto sentido, uma vez que a própria unidade desse sujeito da nacionalidade está perdida.

Nesse sentido, os estudos de Literatura com os quais dialogamos aproximam-se do que Tânia Carvalho (2006) chamou de “encontros na travessia”. Isto é, a possibilidade que a Literatura tem de abrir suas fronteiras e margens para os mais diversos campos do saber, passando, deste modo, a ser o campo por excelência de visualização dos mais diversos processos de subjetivação. Campo apropriado também para se perceber as várias nuances do humano e do não humano, bem como os deslocamentos que o sujeito da racionalidade, conseqüentemente, o sujeito do nacionalismo, sofreu ao longo do tempo.

A ideia de comparatismo literário que empregamos neste trabalho ainda coloca a Literatura e os saberes desenvolvidos sobre sexo e sexualidade no horizonte das discussões. Tal abordagem foca não apenas o texto literário e as imagens carregadas por ele, mas também todo o suporte que o torna literário. Nos “encontros na travessia”, percebemos o corpo que dá suporte às subjetividades: corpos escritos e inscritos no texto literário, que se desterritorializam, prostrando-se à margem dos saberes constituídos tradicionalmente acerca da Literatura.

Esse corpo-linguagem² é dotado de linguagem que, para além de se expressar como masculino ou feminino, torna-se, segundo Preciado (2002) e Butler (2003), uma plataforma relacional vulnerável, histórica e socialmente construída, cujos limites são constantemente reconstruídos. O corpo-linguagem se constitui, portanto, como espaço de conexões vivas que revelam as camadas sedimentares dos discursos. Assim, pôr em questão as conexões entre literatura, corpo e cultura representa, como discute Roland Barthes (2011), construir o conhecimento de uma época. Consequentemente, pensar as tecnologias que apresentam os corpos engendrados na literatura contemporânea é lançar mão de um conceito fundamental para o conhecimento do mundo social, uma vez que é a distinção de gênero que produz e reproduz hierarquias e desigualdades, marcando identidades pessoais e coletivas.

Durante muito tempo, acreditou-se que as relações de gênero fossem condicionadas apenas pelas relações homem *versus* mulher. No entanto, pensamos essa categoria não somente como as relações entre eles, mas também entre as várias formas de ser homem e de ser mulher. Ao ampliarmos esse espectro de análise e de conhecimento da vida social, conseguimos discutir a manutenção da ordem simbólica que o cânone literário estabelece sobre a vida dos indivíduos, determinando as condições de produção dos discursos.

Se durante grande parte do século XX muito se questionou acerca do papel da mulher escritora e da representação das mulheres na literatura, hoje, a partir das

² A ideia de corpo-linguagem é desenvolvida, em *A lógica do sentido*, por Gilles Deleuze (2011).

florescentes discussões sobre as masculinidades, é possível discutir o papel do homossexual na literatura: tanto como produtor de literatura quanto reproduzidor de imagens que enfocam o universo dos desejos homoeróticos, bem como objeto reproduzido.

A socióloga australiana Raewyn Connel (1995) foi uma das primeiras estudiosas a se dedicar às questões da masculinidade, propondo diferenciações entre as experiências concretas de homens e dos modelos que se esperam deles. Discutiu, inclusive, os padrões hegemônicos na construção de identidades masculinas que culminam em visões essencializantes dos homens, como a agressividade e a atividade sexual.

Para tanto, Connel analisou os discursos das ciências que procuraram desenvolver saberes a respeito do homem, sendo elas a psicanálise freudiana e sua ideia de Complexo de Édipo; a psicologia social e suas ideias dos papéis sexuais; e, a terceira, os saberes desenvolvidos pela antropologia, história e sociologia. Ao analisar esses discursos no horizonte dos movimentos de reivindicação do direito à diferença, a australiana pode teorizar sobre a realidade do gênero, que seria, portanto, uma realidade social e construída para além de informações prévias dadas pela biologia.

Nesse panorama, as inadequações das identidades às expectativas geradas por construções culturais e sociais permitem ao sujeito que se enuncia, manobras nas identidades que lhe são atribuídas e reivindicadas como um dado histórico e não mais biológico. George L. Mosse (2000) destaca como a imagem do homem moderno no ocidente construiu-se em correlação aos ideais históricos de honra,

cortesia e beleza que marcam os padrões de virilidade e, em contrapartida, feminilidade.

Mais radical que Connel, a norte-americana Judith Butler (2003), a partir de abordagem interacionista das questões de gênero e sexualidade, defende que tanto o sexo quanto o gênero são resultados de construções discursivas que os modelam e os determinam. Por isso, devem ser encarados como dados dinâmicos e mutáveis e não estanques como se acreditava. Desse modo, as categorias binárias deveriam ser implodidas.

Para expor seu ponto de vista, Butler parte da ideia de que não há um sujeito essencial, tampouco uma identidade apriorística, empregando o exemplo do feminismo ao demonstrar como o sujeito daquele movimento sempre foi uma categoria de mulher, que ao invés de ampliar a defesa de causas, restringia-o à mulher branca, europeia, de classe média e burguesa, excluindo, dessa forma, das demandas um vasto universo de mulheres. Por isso, Butler propõe a desestabilização de categorias binárias e essencializantes, pois essas restringem e apagam as diferenças sob a imagem de tipos ideais.

Assim, recorrer à Teoria *Queer*, a partir dos pressupostos trabalhados por Butler, é localizar um lugar que tem por objetivo o questionamento das relações de poder engendradas em objetos construídos na relação entre sociedade e cultura. E algumas das perguntas que pretendemos responder aqui são: por que a crítica literária apagou o corpo masculino desejante e desejado em Luís Miguel Nava? Por que os críticos literários ignoraram o dado do desejo homoerótico explícito nas imagens dos rapazes que saltam às páginas de seus poemas? Nesse sentindo,

“fazer literatura comparada a partir de um autor só” é estabelecer diálogos entre Literatura, cultura e sociedade, nos colocando no horizonte crítico de problematização das formações canônicas que engendram a literaturas e as relações sociais.

1.2. Criando o problema

Ao estudar qualquer movimento recente de poesia europeia, ou a obra de qualquer poeta posterior a Baudelaire que tenha feito alguma inovação importante, podemos estar certos de nos deparar com problemas que podem não ser intrínsecos à própria poesia, mas que determinam a natureza de nossa abordagem e dividem o julgamento dos críticos. O leitor particular pode evitá-los; o crítico ou o professor de literatura moderna, não.
(HAMBURGER, 2007, p.14).

Como esboçado acima, a literatura, tal qual a pensamos na atualidade, tem como marco decisivo o surgimento da moderna crítica literária em confronto com o Estado absolutista. Desse confronto, resulta um espaço discursivo “público” no qual foi possível debater questões antes pertinentes apenas aos esclarecidos e ao Estado. Em consequência disso, o sulco que a burguesia cava para si permite aos indivíduos que antes se submetiam à violência despótica, sua constituição enquanto “sujeitos discursantes, ao compartilhar um consenso da razão universal” (EAGLETON, 1991).

Esses sujeitos discursantes, “pessoas comuns” que fazem uso da palavra para discutir os mais diversos assuntos na esfera pública, como apontam Roland Barthes (2011), Pierre Bourdieu (1996) e Terry Eagleton (1991), colocaram-se como

continuadores da forma de pensar e de filosofar de Michel de Montaigne, que, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, não apenas tomou como objetos do discurso fatos corriqueiros e considerados baixos – exemplo disso é o ensaio sobre a flatulência –, mas também rompeu com o ordenamento e com o decoro de alguns gêneros do discurso filosófico, inaugurando o gênero ensaio.

Ao dar destaque a uma questão “tão banal”, como o caso da flatulência, o autor de *Ensaio*s desloca seu olhar de um mundo ideal, exemplar, rígido e imutável, ou melhor, absoluto como diria Bakhtin (1997, p.402), para um mundo relativo, cujas transformações tornam-se mais dinâmicas e estão baseadas não mais em um mundo acabado, mas sim em um pautado nas experiências individuais.

Nesse sentido, o traço distintivo do sujeito em ascensão tornou-se a individualização e a individuação. Lugarinho (LUGARINHO, 2013, p.22), ao dialogar com Vernant, aponta como *Mnemosyne*, a deusa da memória, responsável por guardar a identidade do homem grego, aos poucos perde seu espaço nas modernas transformações. Essa deusa, responsável por guardar “a sabedoria – o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p.201), bem como a identidade do povo grego, baseava sua atuação no intercâmbio de experiências comunitárias, pois até mesmo a ideia de individualidade do homem grego fazia parte de uma experiência coletiva, já que a expressão do eu surgia no sentido de demonstrar sua inserção em leis muito mais amplas que a libertação individual por meio da subjetividade.

Essa incompletude na forma de vislumbrar e discorrer a vida é o que vai resultar na transformação do Homem em objeto e sujeito do conhecimento. A morte de Deus, ou melhor, o abandono da musa e do passado seguro modificaram os objetos do

conhecimento a serem construídos na modernidade. Vários discursos que irrompem nesse período, tais como o da medicina, os da psiquiatria e os da religião, tomam-no como sujeito e objeto dos discursos, a fim de promover-lhe a vida, cujo sentido deveria ser dado de forma exterior a ele.

Assim, o exercício de construção das subjetividades passa a ser uma luta externa ao indivíduo, esse exercício seria determinado, portanto, por redes discursivas que viriam exercer os mais diversos poderes sobre a vida dos indivíduos, das formas mais distintas possíveis. Nesse rol, o discurso da literatura e o da crítica literária não se alheiam, pois ambos também tomam como objeto e sujeito, o Homem e em suas experiências individuais, objetivando entender um caminhar para a morte e a luta contra o tempo.

Felix Guattari, em *Caosmose* (1998) comprova como as subjetividades contemporâneas se constituem de modo polifônico, passando ao largo das clássicas oposições indivíduo/sociedade. Defende que as subjetividades não são dadas como algo estanque, mas dinâmico, e significadas de acordo com as formas de se interpelar tais construções. Como o discurso lírico pressupõe a criação, a *poiesis* e a *autopoiesis*, conseguimos visualizar fissuras discursivas de onde emergem subjetividades desterritorializadas diante dos exercícios de controle da crítica literária, pois como aponta Terry Eagleton (1991), ela visa à normalização dos desvios, punindo e reprimindo as transgressões tanto no campo da arte, quanto no campo da sociedade.

Bakhtin, em uma entrevista concedida à REVISTA NOVY MIR (1970, nº 11), incluída na obra *Estética da Criação Verbal*, debate o discurso particular da

Literatura e todos aqueles que a constituem como meio privilegiado de representação: “a ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época” (BAKHTIN, 1997, p. 201).

Seguindo a orientação do pensador russo, tomamos a Literatura como objeto privilegiado para a visualização das transformações dos processos de subjetivação do Homem na modernidade, focando-nos na construção das masculinidades que se colocam ao largo das identidades hegemônicas na contemporaneidade. Na tênue intersecção dos discursos da literatura e da cultura, encontramos os objetos literários que enfocam o Homem na chamada crise da masculinidade (ALMEIDA, 2010). Nesses interstícios, percebemos com maior ênfase os múltiplos jogos de territorialização e desterritorialização de subjetividades, estas que se constituem de modo polifônico e não necessariamente a enunciação do sujeito que é desprovido das benesses das musas.

A lírica, de certa forma, representaria o poder de denotar nas suas estruturas as transformações múltiplas da volição dionisiaca, que teve sua expressão ressaltada em fins do século XIX, com o surgimento dos poetas malditos na França. A emergência de obras que nos fazem encarar a poesia lírica não mais na chave do sublime culmina na aproximação às obras de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Lautreamont, obras que tiveram sua circulação restringida mediante à ameaça que representaram aos ordenamentos sociais e culturais vigentes.

Segundo Hugo Friedrich (1978) e Michael Hamburger (2007), as obras dos

malditos³, sobretudo as de Baudelaire e as de Rimbaud, estabeleceram rupturas com a tradição antiga e com a forma de se fazer poesia. A imersão nas zonas recônditas dos corpos e dos desejos, chocou-se frontalmente com ideias de vida, de ética e de estética de uma burguesia que se queria nobre e que nunca mais foram recuperados.

Michael Hamburger, ao apontar a poética baudeleriana como exemplar, marca como o poeta francês realiza um amplo exame dos processos sociais e históricos que homens e mulheres que viviam na França do Século XIX. Algumas das transformações que o poeta francês aponta em suas obras são cruciais para o entendimento das transformações da vida do homem moderno, mas uma em específico nos interessa apresentar aqui brevemente: as modificações do corpo da mulher pelas longas jornadas de trabalho, apontando já algumas transformações nas relações de gênero no período.

Isso se verifica em dois poemas publicados em *As flores do Mal*: “As lésbicas” e “Mulheres malditas - Delfina e Hipólita”. Neles, há a exaltação das mulheres lésbicas, concebidas pelo sujeito poético como heroínas da modernidade, já que no corpo e no comportamento delas, ficaram evidentes as transformações que as

³ Em 1883, Verlaine publicou uma antologia chamada “Les Poètes maudits”, originalmente publicada na revista literária *Lutèce*. Designava-se sob esse rótulo poetas incompreendidos socialmente, que rejeitavam os ordenamentos sociais, rejeitando valores antigos. Comportavam-se de forma bastante antissocial e destrutiva. Nesse rol, na primeira edição da antologia de Verlaine, encontram-se: Tristan Corbiere, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Na segunda edição, publicada em 1888, três outros poetas, além da seleção anterior foram enquadrados nessa classificação: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam and Poor Lelian (anagrama de Paul Verlaine), François Villon, Thomas Chatterton, Aloysius Bertrand, Gerard de Nerval, Charles Baudelaire, Lautréamont, Petrus Borel, Charles Cros, Nova Germain, Leon Deubel, Émile Nelligan, Antonin Artaud, Olivier Larronde, James Douglas Morrison ou Serge Gainsbourg.

Cf. Myriam Bendhif-Syllas, “Uma História do escritor maldito” *fabula Acta*, Vol. 6, No. 2, Verão 2005, URL: <http://www.fabula.org/revue/document980.php>, acessado dia 03 de maio de 2014.

relações de trabalho nascentes na modernidade exerceram sobre o corpo e a alma das pessoas que habitavam os aglomerados urbanos.

Ainda que o raciocínio de Baudelaire para a explicação dos desejos desviantes não seja a mais adequada, trazê-los para o campo das representações é dar visibilidade, é mostrar como as relações sociais a modernidade passou a imprimir aos corpos tanto individuais, quanto coletivos.

É nesse sentido que não apenas as relações trabalhistas, mas também as relações de gênero começam a ser afetadas e a causar estranheza no ordenamento social, que relegava à mulher o espaço do privado, dos sentimentos e da delicadeza. Sendo que, posteriormente, viria revolucionar a forma de pensar estanke alguns dos ordenamentos sociais. No entanto, se pudéssemos elencar as diversas contribuições uma das mais importantes, diríamos ser a abertura da vida privada indissociada da pública como o principal ganho do período

Dessa forma, o autor de *As flores do mal* legou uma importante lição quanto ao modo de encarar a obra de arte, tratando-a como produto da ordem social, já que é afetada por fatores culturais e econômicos, vinculados às estruturas sociais, econômicas e morais de uma sociedade. Consciente desses processos que involucravam o seu fazer literário, Baudelaire estabeleceu sua poética sob o signo da rasura dos ordenamentos estabelecidos como naturais tais como as regras de civilidade que regiam as relações interpessoais e as relações entre público e privado, determinados pelas estruturas mencionadas.

Ao se estabelecer à margem do social, moralmente instituído, Baudelaire teve de arcar com o ônus de ser um poeta maldito; afinal de contas, tocou em pontos

bastante sensíveis à moralidade da época, sofrendo as censuras e interditos cabíveis pelas leis de então. No entanto, isso não foi um impedimento para que sua obra fosse, mais tarde, reconhecida como um lugar singular da literatura da modernidade, recebendo da crítica literária especializada o adjetivo “maldita”, mas no sentido de ser “uma boa literatura maldita”.

Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), afirma que a moralidade, que regia as definições de bom gosto e de bom senso dos salões literários, tinha como fim regular a circulação de temas e pessoas. Esta marca da regulação, não servia apenas para os salões franceses. Outros salões literários, como ingleses e portugueses, geriram a circulação no sentido de interditar tudo o que não se adequasse às normas que se baseavam na ideia do sublime e da família burguesa.

Vale a pena, neste momento, abrir parênteses para explicar o que entendemos por interdição, já que este é um dos pontos cruciais para suportar as leituras que apresentaremos ao longo desse trabalho. Empregamos a ideia de interdição que Foucault traz em *A ordem dos discursos*:

Temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja. **Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala:** jogo de três tipos de interditos que se cruzam, que se reforçam ou que se compensam, formando uma grelha complexa que está sempre a modificar-se (FOUCAULT, 1998, p.10).

Como se nota, as condições de produção dos discursos, os agentes e os objetos de fala sofrem maiores ou menores restrições. Essa grelha complexa, a que faz menção Foucault, podemos perceber na circulação das obras dos chamados poetas malditos, na França, ou no caso bastante particular de Oscar Wilde. No caso

dos franceses, havia uma conjunção entre os temas trabalhados nas poesias e o comportamento em sociedade dos poetas, fazendo com que suas obras fossem depreciadas.

Na Inglaterra, Oscar Wilde, em 1895, vivenciou o entrecruzamento desses dois principais interditos. As sanções que sofreu o poeta em sua vida social acabou repercutindo no processo de circulação das obras do escritor inglês. O embargo de Wilde se deu não por sua obra, mas por seu comportamento indesejável, já que se relacionava amorosamente com um nobre, o Lord Alfred Douglas. Em razão da exposição de sua vida íntima e seus amores inomináveis, o escritor inglês foi condenado à prisão, conseqüentemente, aos julgamentos morais que interditaram a expressão de seus desejos e de sua obra, dada a repercussão do caso, tal qual o ocorrido com Baudelaire.

Nos EUA, o celebrado poeta da modernização nacional, Walt Whitman, também teve seus poemas interditados pela crítica literária que restringiu a circulação de sua obra em virtude dos “amores aderentes”, isto é, o desejo homoerótico, enunciado de forma bastante direta em seus poemas. Neles, Whitman abria-se à experiência com a linguagem, cujo poder de invenção evocava uma subjetividade apaixonada e apaixonante, mas que tinha como especificidade o desejo desviante (GUIMARÃES, 1992).

Assim, corpos elétricos e camaradas, a representação de um pênis ereto metaforizado pela imagem de um cálamô, bem como os amores aderentes, povoaram as páginas de *Folhas de Relva*, marcando profundamente a experiência poética não apenas em língua inglesa, mas em grande parte das literaturas

nacionais no ocidente. Isso se evidencia nas Odes a Walt Whitman, produzidas por Fernando Pessoa, Federico García Lorca e Mário de Andrade.

Em Portugal, entre as décadas de 1920 e 1940, aconteceu um episódio bastante curioso que marcou de modo significativo a história da literatura e da cultura daquele país. Tal episódio ficou conhecido como “Literatura de Sodoma” e teve como pivô da problemática os poemas de Antonio Botto, publicados em *Canções*, de 1921. Nesse livro, o sujeito dos poemas se enuncia no masculino, toma como objeto de desejo, bem como objeto de seus discursos, figuras masculinas, homens viris de corpos esculturais.

Esse desprendimento rendeu a Botto um bonito e positivo artigo escrito por Fernando Pessoa, no qual o autor de *Mensagem* o elogia por ter sido capaz de passar ao largo das questões morais que permeiam o fazer literário, focando-se naquilo que realmente interessa à arte: o Belo. Inclusive, tece uma genealogia dos corpos mais belos, alocando as representações de Botto na tradição que remontava a Winckelman e aos gregos.

Esse artigo foi publicado na Revista CONTEMPORÂNEA, (n. 3, de setembro de 1922), intitulado: “António Botto e o Ideal estético em Portugal”. A recepção do artigo de Pessoa não foi das mais positivas. Na edição seguinte de CONTEMPORÂNEA, o médico Álvaro Maia, em um discurso inflamado, representando certa elite letrada de Portugal, condenou a suposta apologia de Pessoa aos vícios e aos desejos imorais que a homossexualidade e o desejo homoerótico representariam.

Em “Literatura de Sodoma: o Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal, por Álvaro Maia”, o médico condenou a postura de Pessoa, que já era reconhecido

por sua importância na vida cultural de Portugal, por fazer “apologia às aberrações que levaram Deus a sepultar Sodoma e Gomorra sob um dilúvio de fogo e enxofre” (idem, n. 4, outubro de 1922, p.32). Afirmou ainda que “tanto a imundice publicada pelo Sr. Pessoa como aquela que lhe deu origem, mais não são do que simples manifestações de podridão romântica” (idem, p. 34).

Desse impasse inicial, resultou uma intensa disputa que ficou conhecida por “Literatura de Sodoma”. Diversas personalidades do cenário cultural foram mobilizadas por esse impasse, nesse contexto veio à cena também “Sodoma Divinizada”, livro de Raul Leal, que gerou uma manifestação bastante calorosa por parte da Liga dos Estudantes, os quais reivindicavam a intervenção do Governo Civil de Lisboa, a fim de controlar os ímpetos dos desviantes. Desse movimento culminou um ciclo de interdição bastante intenso aos “desviantes” envolvidos na polêmica “literatura de Sodoma”, levando à censura de Botto e Leal (INÁCIO, 2006, p.94).

Convém lembrar que o Fernando Pessoa que faz a defesa de Botto é aquele mesmo que, como afirmou Eugénio de Andrade⁴, “estava tomado por um pânico do corpo ou, antes, pelo terror do desejo que desde cedo tomara corpo nele – não tinha mais remédio que destruí-lo para criar *outro*, justamente esse, para sempre seminal, dos seus versos” (ANDRADE, 1985, p.4). Esse “outro”, a que faz menção Eugénio

⁴ Ao ser convidado para falar no quinquagésimo aniversário de morte de Fernando Pessoa, no ano de 1985, na Escola Secundária Nº2, de Matosinhos, numa sessão pública organizada pela Câmara Municipal local, Eugénio de Andrade relembra suas impressões não apenas literárias, mas pessoais no contato com o autor de *Mensagem*. Em sua fala, Andrade ainda comenta a necessidade de passar além da obra o Monstro-Pessoa, que acabou se tornando um grande vulto à produção literária posterior, tornando-se quase um empecilho à vida literária portuguesa. Nesse encontro, os corpóreos e incorpóreos que atravessavam a relação de ambos aparecem materializadas nas discussões sobre o corpo.

de Andrade, podemos entender como os heterônimos de Pessoa, sendo que Álvaro de Campos, celebrado por ser engajado por sua modernidade, em sua memória subterrânea, não apenas recuperou a poética de Whitman como exemplar, mas também tomou para si a memória de um dos seus rapazes, cantado em “Soneto já antigo”.

Fato bastante semelhante ao que ocorreu com Botto, acometeu também o brasileiro Mário de Andrade e seu “Girassol da Madrugada”⁵. Nos versos desse poema, o autor de *Macunaíma* (1928) revelou algumas de suas paixões, dentre elas um rapaz. Fato prontamente censurado por Manuel Bandeira, interlocutor de Andrade, para quem aquilo não seria “digno” de se expressar em poesia, como bem nos lembrou Horácio Costa (2010) em sua fala de abertura do IV Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura.

Dos exemplos de poetas elencados acima, quase todos fazem parte do “cânone inquestionável” de suas respectivas literaturas nacionais, exceto Botto. A despeito de como os processos de interdição atuaram em suas obras, podemos perceber que há uma regulação que transcende à questão da exposição das sexualidades não normativas, sendo elas simplesmente apagadas das discussões literárias. Como a crítica literária e o espaço público das discussões sempre foram espaços dominados por homens, a regulação do comportamento do homem-padrão passava inclusive

⁵ "não abandonarei jamais de noite as tuas carícias... Teu dedo curioso me segue lento no rosto/ Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou... Tive quatro amores eternos/ O primeiro era a moça donzela/ O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma/ O terceiro era rica senhora/ O quarto és tu... E eu afinal repousei dos meus cuidados... Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das carícias esparsas/Flor!Flor!Graça dourada!Flor..." ("Girassol da Madrugada", in Livro Azul, Poesias, 1941:267)

pelo cerceamento da esteticização das experiências desviantes vividas pelos poetas.

Foi praxe a crítica ressaltar o vigor da obra de cada um desses poetas, mas também ignorar as marcas de desvios. Essa questão já foi muito bem analisada e discutida pela norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick (1985), responsável por desvelar o *continuum* homossocial que liga os homens, a fim de manter as estruturas de poder das sociedades ocidentais. Foi em virtude desse *continuum* que, diferente do que ocorreu durante muito tempo com as mulheres, esses poetas permaneceram em suas posições canônicas, mas lidos de forma a obliterar as temáticas e as marcas do homoerotismo.

Diante desses regimes discursivos que procuraram regular o bom gosto e o bom senso universal, baseados na moralidade da família burguesa, para prescrever o que poderia ou não ser expressado nos mais diversos espaços, incluindo a Literatura, é que trazemos a fala do filósofo francês Michel Foucault, proferida na ocasião de sua posse na cátedra do *Collège de France*, em 1970, a fim de iluminar o que estamos a discutir:

É claro que sabemos, numa sociedade como a nossa, da existência de procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é o *interdito*. Temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja. *Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*: jogo de três tipos de interditos que se cruzam, que se reforçam ou que se compensam, formando uma grelha complexa que está sempre a modificar-se. Basta-me referir que, nos dias que correm, as regiões onde a grelha mais se aperta, onde os quadrados negros se multiplicam, são as regiões da *sexualidade e as da política*: longe de ser um elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, é como se o discurso fosse um dos lugares onde estas regiões exercem, de maneira privilegiada, alguns dos seus mais temíveis poderes. O discurso, aparentemente, pode

até nem ser nada de por aí além, no entanto, os interditos que o atingem, revelam, cedo, de imediato, o seu vínculo ao desejo e o poder. E com isso não há com que admirarmo-nos: uma vez que o discurso — a psicanálise mostrou-o —, não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é objeto do desejo; e porque — e isso a história desde sempre o ensinou — *o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos.* (FOUCAULT, 1998, p. 10, grifos nossos.).

Na perspectiva do filósofo francês, os regimes discursivos colocam em interdição, principalmente, aqueles sobre sexo e política, atuando ou sobre os objetos diretamente, ou regulando os contextos de produção ou, até mesmo, sobre o caráter dos indivíduos falantes. Ao contrário do que se imagina — sobre a possibilidade de as proibições inibirem a fala — Foucault (1988), em *A história da sexualidade I*, afirma que as interdições, mais que repressivas, atuaram de forma produtiva, fazendo-nos falar e ocupar espaços determinados na ordem dos discursos.

Tornamo-nos, na modernidade ocidental, sujeitos confidentes como afirmou Foucault. Diferente do que acontecia na Grécia Antiga, em que o sexo e o acesso aos corpos eram formas de conhecer e saber, na modernidade, esse conhecimento vinculou-se à confissão. O próprio Foucault afirma que, na modernidade, nos tornamos animais confidentes, que extraem a verdade dos discursos sobre sexo com a finalidade do exercício do poder controlar corpos e mentalidades.

Parece-nos bastante claro que as interdições operadas pela crítica literária ao restringir o espaço de circulação de Baudelaire, rotulando-o como poeta maldito, interditando a obra de Whitman, mandando para a prisão Wilde, criando polêmicas

sobre as representações dos rapazes de António Botto e censurando a expressão de uma das paixões de Mário de Andrade, representam expressões da biopolítica que visa ao exercício do poder sobre a vida dos indivíduos, em todas as esferas do cotidiano. Ou, como afirma Foucault, deixamos de ser animais vivos e capazes de existência política para nos tornarmos animais que têm na política a questão de ser vivo (FOUCAULT, 1988, p.134).

Assim, ao invés de legislar sobre a estética, a crítica literária passa a operar sobre a ética, estabelecendo leis inclusive sobre o comportamento social de indivíduos. Em função disso, aos escritores restam poucas opções: ou cedem aos jogos de poder ou criam tangentes e espaços de fuga ao controle institucional.

O dispositivo da sexualidade⁶, como aponta Foucault, em *A história da Sexualidade*, não toma como seu domínio apenas um campo da esfera humana. Ao contrário, abre-se para as mais diversas disciplinas, visando ao exercício do poder sobre a vida do corpo e sobre a vida da espécie (FOUCAULT, 1988, p.137). É nesse interstício que encontramos a Literatura e a crítica literária, que atuam de forma dinâmica nesse jogo dos poderes disciplinares.

Ainda sobre essa tecnologia do dispositivo da sexualidade empregada pela crítica literária, um fato se tornou alarmante no contexto das literaturas de língua portuguesa, mais precisamente na literatura produzida em Portugal, a partir década

⁶ Os dispositivos para Michel Foucault são as mais diversas redes discursivas que exercem saberes-poderes na construção de subjetividades, de modo que a materialização desses poderes acontece na forma de enunciados concretos, historicamente determinados. O dinamismo dessas formações se dá pela não univocidade do exercício desses poderes, pois podem assumir inúmeras direções. No caso do dispositivo da sexualidade, temos as intrincadas redes discursivas, visíveis ou não, que colocam o sexo e a sexualidade na ordem dos discursos, com o fim de controlar a vida e produzir novas subjetividades visando à docilização dos corpos e à produção da vida.

de 1970. Diante dos já conhecidos movimentos de luta contra governos totalitários na Europa, movimentos de reivindicação de direitos individuais e de fim das diferenciações, inclusive de gênero, que se alastraram por todo o mundo, em Portugal, tem início a publicação de uma revista intitulada RAIZ E UTOPIA, que circulou entre 1977 e 1981, cujo mote era o de ser uma revista crítica, ou seja, que se propunha a ser uma alternativa àquelas saídas dos centros de poder.

No entanto, mesmo após a Revolução dos Cravos e o fim da ditadura salazarista, a revista ainda tratou com parcimônia as questões relativas à literatura e à homossexualidade. Ainda que o objetivo dela não fosse ser uma revista de crítica literária, dar voz a Isabel de Sá e Carlos Nogueira, apenas em um dos últimos números nos parece bastante emblemático, quando se revelava uma geração de poetas tão potentes.

Esse grupo de poetas cuja produção, durante a década de 1970, se destacou pela imersão subjetiva no campo da experiência do corpo e da sexualidade, aparece sistematizado em alguns trabalhos de Fernando Guimarães, tais como em *A poesia portuguesa contemporânea e o fim da modernidade* (1989), sob o rótulo de “uma outra poesia”. No distinto rol, encontramos Joaquim Manuel Magalhaes, João Miguel Fernandes Jorge, José Agostinho Baptista, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, Al Berto, Luís Miguel Nava, A. M. Pires Cabral e Paulo Costa Domingues. Guimarães ainda pontua que o dado da transgressão erótica impressa por essa geração foi, de certa forma, resultado dos intensos diálogos com a *Beat Generation* norte-americana e com o abjeccionismo português.

Fato é que desse movimento resultaram espaços de resistência silenciados:

“algumas coleções de poesia, como ‘Frenesi’ e &Etc., em torno das quais orbitaram Paulo Costa Domingos, Al Berto, Rui Baião, Eduardo Guerra Carneiro, Ruy Duarte de Carvalho, Eduardo Pitta e Vítor Silva Tavares. Em nota de rodapé, Guimarães ainda comenta que outras publicações não periódicas trouxeram produções desse e de outros poetas, abordando a temática homoerótica, tais como “*Grifo, Coisas, Quebra-Nozes, Fenda, Serpente, Ara, Palavras Dep. Leg, 23571/88, Amor, Luxúria e Morte*”, mas que deixaram de ser publicadas a partir da década de 1990 (GUIMARÃES, 1989, p.141).

Como dissemos anteriormente, o dado do homoerotismo nas Literaturas de Língua Portuguesa não foi um fenômeno das Gerações da Contracultura. Ainda assim, vale lembrar que a crítica literária e os leitores da lusofonia lidam desde o século XIX com o “desconforto” de conter os dois primeiros livros que tematizaram abertamente a questão da homossexualidade: *O barão de Lavos* (1891), do português Abel Botelho, e *O bom crioulo* (1898), do cearense Adolfo Caminha. Ainda que inseridos no contexto do realismo-naturalismo, seguiram-se a estas outras obras que criaram polêmica e foram, sistematicamente, obliteradas ou tiveram a temática obnubilada, seja pelo estilo do autor, seja pela crítica especializada que a ignorava, como exemplo, recordemo-nos daquelas que foram as protagonistas do episódio “Literatura de Sodoma”.

Mas, diferente da objetificação do desejo homoerótico, alçado à esfera das patologias sociais na virada do século XIX para o XX, a produção estética da geração de 1970 tem uma mirada subjetiva do estigma dos desvios, desterritorializando os desejos não-normativos, ao apresentá-los como temas

poéticos, mas ainda não completamente desinterditados.

Herança, certamente, dos movimentos que a antecederam, uma vez que os poetas portugueses da década de 1950 buscaram discutir o poder da palavra, ou a linguagem que se dobra sobre si e cria seu próprio universo, enquanto a geração de 1960 se volta à dimensão retórica da linguagem e suas figurações. Isso acontecia, pois essas duas gerações que antecederam a geração de 1970 buscavam fugir do tom prosaico que a poesia havia adquirido durante as vanguardas e o movimento presencista em Portugal.

Foi visando à desestabilização desse exercício de poder que a crítica literária *mainstream* exerceu sobre a geração de 1970 e a temática do homoerotismo, que decidimos recortar a obra de Luís Miguel Nava como objeto de pesquisa, a fim de desentranharmos desejos e identidades. Nossa proposta, esclarecemos de antemão, não é “criar” uma nova leitura, mas, realizar uma leitura que faça jus aos *topoi* homoeróticos presentes na obra do poeta, que sofreram os apagamentos constantes de uma sociedade e de uma crítica literária cuja expressão de gênero e da sexualidade são baseados na heteronormatividade e na heterossexualidade compulsória.

2. A LITERATURA E O DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE

A colocação do sexo em discurso, de que falamos anteriormente, a disseminação e o reforço do despropósito sexual são, talvez, duas peças de um mesmo dispositivo; articulam-se nele graças ao elemento central de uma confissão que obriga à enunciação verídica da singularidade sexual - por mais extrema que seja. (FOUCAULT, 2001, p.60).

O dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global (FOUCAULT, 2001, p.101).

Numa de suas palestras proferidas no Brasil, em 2005, Giorgio Agamben discorreu sobre o conceito de dispositivo e a sua importância para o pensamento foucaultiano. Segundo o filósofo italiano, tal conceito teria entrado nas discussões do francês a partir da década de 1970, momento em que aquele se debruçava sobre a chamada “governabilidade” ou o governo dos homens.

Segundo Agamben, ainda que o autor de *As palavras e as coisas* tenha discorrido sobre tal conceito, não o sistematizou de forma muito clara. No afã de tornar mais acessível o conhecimento de alguns conceitos importantes para a compreensão das teorias foucaultianas sobre os processos de subjetivação na modernidade, Agamben elencou os pontos principais da ideia de dispositivo:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não-linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc, a dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *reseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (AGAMBEN, 2005, p.9-10).

Grosso modo, dispositivos são redes de saber-poder que investem estrategicamente sobre a vida dos indivíduos, tornando-os sujeitos-sujeitados. Fazem parte dos dispositivos uma rede intrincada de investimentos sobre a vida que passa pela formalização de saberes-poder institucionais, ou não, e que atuam de modo estratégico nos diversos âmbitos da organização da vida humana.

Um dos dispositivos estudados por Foucault foi o da sexualidade. Para o francês, a sexualidade é um dispositivo histórico,

uma grande superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder” (idem, 2001, p.100).

A entrada em cena do dispositivo da sexualidade tem seu momento bem marcado na história, pois coincide com o fim do dispositivo da aliança, isto é, com o fim da Idade Média e o surgimento da Idade Moderna e de suas Instituições, momento no qual as relações de sangue deixam de fazer sentido para abrir caminho para uma sociedade de sexo.

Nas investigações de Foucault, interessava-lhe descobrir não como o sexo havia sido reprimido, contrariando a hipótese repressiva de Wilhelm Reich, mas saber como o sexo havia se tornado uma instância jurídico-discursiva, por meio da qual foi possível controlar corpos, almas e individualidades. Em “A escrita de si” (FOUCAULT, 1992), por exemplo, Michael Foucault nos mostra como as práticas confessionais buscaram a verdade do sexo por meio dos discursos. Esse

investimento massivo sobre a vida, como mostra Michael Foucault em *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 1990), se deu em razão da “morte de Deus” na modernidade. Deste fato, resultou que o homem tornou-se o objeto e sujeito dos saberes constituídos. Foi também da consciência dessa finitude da vida humana inclusive que se buscou esquadriñar o corpo no sentido de postergar a morte, produzindo e prolongando a vida.

Os conceitos de vida e morte tornam-se corriqueiros, mas o que nos chama a atenção é o fato de que, para Foucault, a Literatura moderna tenha surgido com Sade, este que sofreu toda a sorte de tentativas de apagamento pela crítica literária e pelos responsáveis pela manutenção da ordem da sociedade de seu tempo, isso, por colocar, no centro dos discursos corpos abjetos, sexos desviantes e, sobretudo, uma definição de vida em estreita ligação com o assassinato e com as formas antinaturais de desejos.

Roberto Machado (2001), ao analisar o pensamento foucaultiano, diz que o erotismo é interpretado por Foucault como uma experiência da sexualidade que liga a ultrapassagem do limite à morte de Deus. A sexualidade, tal como aparece no texto, como sexualidade “desnaturalizada⁷” ou como erotismo, é um fenômeno moderno, situado em um espaço vazio, sem Deus, espaço de “Ausência”, onde o homem descobre sua finitude. Para darmos continuidade a nossa argumentação, convém lembrar que a Literatura, desde o século XIX, ocupou um espaço muito importante na vida social, não apenas portuguesa e brasileira, mas na maioria dos

⁷ Sade, segundo Michel Foucault, é o responsável por mostrar a artificialidade das relações sociais em detrimento a um suposto essencialismo que naturalizava as relações sexuais por meio da expressão da biologia dos indivíduos.

Estados-nação já consolidados (Inglaterra, França, Espanha e Portugal são nações desde o Renascimento) naquele período, inclusive, reforçando os modelos identitários que buscavam figuras míticas de heróis em um passado comum, que justificasse a unidade linguística, a cultura comum e o território.

Para garantir a eficiência desse processo, a representação de tipos ideais começa a povoar o imaginário coletivo. No entanto, alguns romances, buscando no realismo à sua maneira, no ímpeto de trazer à cena a verdade humana acabam representando uma série de degenerados, como no caso de *O Cortiço* (1890), do brasileiro Aluísio de Azevedo, *O Barão de Lavos* (1891), do português Abel Botelho e *O Bom Crioulo* (1895), do brasileiro Adolfo Caminha e dois romances em Língua Portuguesa que tematizaram abertamente a questão da homossexualidade e desafiaram os modelos hegemônicos de masculinidade.

Stuart Hall, em *A identidade Cultural na pós-modernidade* (2006, p.50), afirma que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações”. A Literatura sendo, pois, mais um desses discursos que ajudaram na construção de identidades nacionais, baseando-se na imagem do homem-padrão, conseqüentemente, reforçou a construção de um tipo social e ideal que atuou na construção simbólica daquela personagem.

Ainda de acordo com Stuart Hall, a identidade como uma das unidades da Nação é resultado de operações discursivas diversas e não pode ser encarada como estável ou única. Nesse sentido, a homogeneização da imagem de homens e mulheres na Literatura, como representações de arquétipos, faz parte de uma construção ilusória que não corresponde à prática cotidiana efetiva. Com isso,

limitam-se inclusive as formas de ser e de se comportar de homens e mulheres, mobilizando tanto os ordenamentos sociais, quanto os de gênero, para determinar o que seria adequado e desejável. Nesse sentido, percebemos as instituições que involucram o fazer literário atuando na hierarquização e nas diferenças de representação de homens e mulheres na Literatura, isto é, condicionando a ordem dos discursos (FOUCAULT,1998), bem como o ordenamento de gênero (CONNEL, 1995).

Pierre Bourdieu, ao analisar a realidade francesa no século XIX em *As regras da arte* (1996), afirma que, com a entrada em cena da modernidade e de seus novos personagens, estes impuseram à arte e aos seus produtores uma subordinação estrutural, cuja base das relações não mais estava dada pelo mecenato, mas, pela organização de um mercado, cujas regras estariam dadas pelo bom gosto e pelo bom senso – quase sempre duvidoso – dos pequeno-burgueses instalados no poder, de modo que, todas as formas de representar, apresentar e criar a realidade passaram a ser condicionadas pelas políticas da “imprensa literária” e pelos salões e academias que definiam o que circularia ou o que não, sob o rótulo de uma boa obra de arte.

É claro que esses espaços se tornaram mais famosos pelos processos de exclusão do que de inclusão. Obviamente, os excluídos eram aqueles que traziam as marcas da degeneração e da decadência em suas obras; contudo, estes abriram a possibilidade do questionamento ao estado e à ordem “natural” pré-estabelecida. Algumas questões, para entrarem na ordem dos discursos, necessitaram de um longo e moroso processo de reivindicação da diferença como postura política para a

existência social plena, inclusive nas representações sociais por meio das quais determinados indivíduos passaram a existir, tais como homossexuais ou outras formas de se experienciar a masculinidade que não o modelo-padrão de homem.

Os índices das mudanças de paradigmas identitários sob os quais a sociedade ocidental passou a viver, sobretudo a partir das Revoluções Burguesas, são dados, sobretudo, pela ruptura bastante drástica no campo da ética e da estética, com a *kalokagathia*. Este conceito que deriva da expressão grega *kalos kagathos* que, segundo Rosely Silva, ao estudar a dimensão trágica no comportamento dos heróis clássicos, define-se por ser aquilo

que une o belo ao nobre, presente nas obras poéticas, [e que] instilará na ética aristotélica a busca constante de um equilíbrio, aliada à busca de uma plena realização, um ápice perfectivo no campo moral, a despeito do reconhecimento das limitações da agência humana (SILVA, 2014, p.13).

Como as normatizações estabelecidas pelas obras aristotélicas vigoraram até a eliminação do Antigo Regime, tragédias, epopeias e líricas ainda no século XVIII traziam presentes em suas estruturas as marcas da agência humana, delimitada pelos atos “etopoéticos” que uniam moral à estética, tais como os cristalizados nas peças de Sófocles e nas obras de Homero e na lírica clássica. Os poetas e artistas da Era Moderna, ao textualizarem de forma tão evidente a ruptura com o ordenamento baseado na figuração da *kalokagathia* e da *areté*, isto é, na virtude dos heróis clássicos e nas representações que se baseavam no caráter nobre das pessoas a serem figuradas em gêneros específicos, passaram a questionar também os limites da representação clássica do homem moderno e do papel deste na organização das sociedades ocidentais modernas e contemporâneas.

Disso resultaram novas formas de apresentar e representar a natureza das figuras de quem somos herdeiros e tributários. Essa ruptura, como aponta Foucault, se dá porque “a *epistémê* clássica se articulava segundo linhas que de modo algum isolavam um domínio próprio e específico do homem” (FOUCAULT, 1992, p.325), este homem conceitual, como o filósofo afirma, surge apenas em fins do século XVIII. Desde então, no horizonte das discussões, o que passa a ser planteado, portanto, são as relações do homem com a realidade que o circunda, bem como os processos miméticos que conformam essa realidade.

A respeito desses processos miméticos, Luiz Costa Lima (2012), ao estudar a produção do real nas obras literárias, distingue duas formas de expressá-lo: a “*mímesis da representação*” e a “*mímesis da produção*”. Sobre a primeira, esclarece que o efeito que um poeta busca em seu interlocutor é de dissimular as diferenças entre o real e o que se produz na Literatura, de forma a criar a ilusão de que o leitor está diante de uma cena que reduplicaria a realidade. Já sobre a segunda, Costa Lima afirma que há o processo de diferenciação do real que se caracterizaria “não por descrever um estado senão por operar um processo” sobre a linguagem e o real (LIMA, 2012, p.301).

Marquês de Sade pode ser apontado como uma das figuras que levaram a cabo a *mimesis de produção* ao trazer para o centro de suas obras a desnaturalização do sexo e da sexualidade. No terceiro diálogo de *Filosofia na alcova* temos a interação entre Madame, Eugénia e Dolmancé. Estão em cena não as representações hegemônicas dos desejos e dos prazeres, o que vemos é a deformação e os avessos, as entranhas de tudo aquilo que é interditado pela

sociedade:

DOLMANCÉ - Confesso o meu fraco. Não há gozo que se lhe possa comparar! Amo-o num e noutro sexo, mas confesso que o cu de um rapazinho dá-me ainda maior prazer que o de uma moça; chamam de anormais os moços que tomam no cu. Penetrar o das mulheres é apenas metade do vício incomparável; essa fantasia deve ser praticada com homens, é assim que o preferem os verdadeiros amadores. *Que absurdo dizer que isso degrada o homem, que ultraja a natureza! Pelo contrário, nesse ato o homem serve à natureza talvez mais santamente.* A propagação da espécie é apenas sequência das suas primeiras intenções, se a espécie fosse destruída, novas construções inventadas pela natureza se tornariam primordiais. (SADE, 2009, p.59)

A confissão de Dolmancé desentranha a naturalidade das práticas eróticas entre homens e mulheres e traz para o primeiro plano das discussões algumas das possibilidades de se experienciar os prazeres do corpo e do sexo. Sade busca mostrar ainda de forma clara como a sexualidade é um constructo, um artifício através por meio do qual os discursos moldam subjetividades e produzem sujeitos. O problema apontado não está na prática erótica, se não nos discursos que a revestem de perversidade. Até mesmo as práticas discursivas que colocariam a prática erótica entre homens como um atentado à perpetuação da espécie são desmontadas pela personagem de Sade, já que a procriação é apenas uma ínfima parte daquilo que pode/pede um corpo.

Assim, ao reestabelecer os usos do corpo e dos prazeres à ordem, o libertino francês desnaturaliza a finalidade do corpo, isto é, o corpo e o sexo não têm apenas a finalidade de reprodução da espécie, tem também a finalidade de proporcionar o prazer. No entanto, o fato mais importante que se deve ressaltar desse excerto é a

problematização da artificialidade do dispositivo da sexualidade que objetivou tirar de circulação a obra de Sade.

Sade é encarado por Foucault como um dos responsáveis por captar a principal mudança que se percebe na passagem da Idade Média para a Moderna. Perdurou até o Antigo Regime o que Foucault chamou de uma “sociedade de sangue”:

ia dizer de sanguinidade: honra da guerra e medo das fomes, triunfos da morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder falar *através* do sangue; este é uma realidade com função simbólica. Quanto a nós, estamos em uma sociedade do “sexo”, ou melhor, de sexualidade e para a sexualidade (FOUCAULT, 1992, p.138).

Uma complexa teia de saberes foi desenvolvida acerca do que o biológico trazia como informação sobre os sujeitos, passando a ser fonte inesgotável de ações, intervenções e estudos que colocavam a produção do corpo e a consequente produção das subjetividades na ordem do dia: “os mecanismos de poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar ou sua aptidão para ser utilizada” (Idem, p.138).

A tecnologia do sexo, como também chamou Foucault, mobilizou e combinou táticas diversas que atuaram tanto na disciplina do corpo, por meio da sexualização da criança e a histerização do corpo da mulher, quanto na regulação das populações, por meio do controle de natalidade e da psiquiatrização das “perversões”, como a homossexualidade.

A finalidade dessas práticas era a produção de tipos ideais, de homens ideais, que carregassem em corpos sadios, as marcas de uma moralidade adequada.

Nesse sentido, o corpo, bem como os discursos que o constroem, o inscrevem e o escrevem na História, fazem parte de uma aposta política que, perspicazmente, foi analisada por Michael Foucault, em *A História da Sexualidade I*. O filósofo francês, ao retomar Aristóteles, afirma que “o homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão” (FOUCAULT, 2001, P.134).

Ieda Tucherman, em *A breve história do corpo e seus monstros* (1999), seguindo a lógica foucaultiana, chama a atenção para como o corpo, na modernidade, foi o meio para o desenvolvimento da pedagogia e de poderes. Pedagogia que deve ser entendida no sentido do controle das emoções e sentimentos; enquanto o poder, no sentido de investimentos sobre o corpo como máquina produtiva.

Essa prática só foi possível por meio do desenvolvimento de técnicas que colocavam a produção da vida como objeto dos discursos, passando pela questão do sexo, já que, através dele, segundo Michel Foucault (1992, p.137), seria possível o acesso simultâneo tanto à vida do corpo, quanto à vida da espécie. As tecnologias políticas passaram a investir sobre o corpo, a saúde, maneiras de alimentar e de morar de homens e de mulheres, de forma tão eficiente que o sexo se tornou a chave de acesso à individualidade dos sujeitos.

Em “Rapazes”, poema de Luís Miguel Nava, publicado originalmente em *Rebentação*, vê-se claramente a linha de fuga que o poeta português traça para a questão dos desejos desviantes. Vejamos:

Rapazes

Foi há cerca de um ano que eu
os vi, onde o granito e a luz são consanguíneos.

Seguiam abraçados um
ao outro, o pensamento posto no amoroso
lençol de que era na mão deles
o guarda-chuva uma antecipação.
(NAVA, 2002, p.120)

Chama atenção a concisão do poema. Simples, objetivo. Sem muito arroubo ou preciosismos linguísticos. Dividido em duas partes, na primeira, um dístico, seguido por um quarteto. O tom narrativo do poema é marcado pela rememoração expressa pelos verbos nos tempos passados e pela descrição de uma cena que o sujeito observou e guardou consigo, incorporando a imagem como parte integrante de seu corpo.

No dístico, a cena irrompe à memória do sujeito. Para o sujeito, a memória trata de modo visceral todos os efeitos que os sentidos podem proporcionar, sejam eles, fatos efêmeros, representados pela luz, ou sejam fatos mais densos, como o representado pelo granito. Não há hierarquia para a memória, segundo o sujeito do poema. Ambos os efeitos circulam no corpo do sujeito de modo igual.

No quarteto, irrompe à cena um casal de rapazes que trocavam carícias e eram observados pelo sujeito. No entanto, de uma descrição objetiva, do segundo para o terceiro verso do quarteto, temos a fusão do sujeito com seu objeto. O sujeito transforma em palavras os pensamentos dos rapazes. Eles já estariam pensando no momento em que estariam largados sobre lençóis. No entanto, por estarem em local público, a antecipação do toque íntimo entre os corpos acontecia pela projeção do

objeto fálico que ambos compartilhavam, o guarda-chuva.

A sutileza com que o sujeito descreve e se coloca no poema é um modo bastante peculiar nas poesias de Luís Miguel Nava. Pensando a tradição lírica em língua portuguesa, podemos afirmar com bastante segurança o lugar subversivo ocupado por esta poética que desestabiliza o discurso lírico-amoroso no ocidente. O usual é um homem escrevendo sobre mulheres, desejando mulheres, projetando mulheres irreais, mulheres que só vivem no papel. Neste poema, vemos a centralidade posta em rapazes, primeiro como objeto de desejo, segundo como seres desejantes. Figuras reais que vivem na memória do sujeito. Este que já se inclui no poema por meio da fusão lírica do sujeito, essa que vislumbra inclusive à desestabilização dos modelos de relacionamento binários.

É interessante notar ainda que a verdade do sexo, que estaria no ordenamento do sexo, ao gênero e ao desejo é desestabilizado na poética naviana, como se percebe no poema acima. Passa ao largo das definições do que seja ser homem ou mulher em nossa sociedade. Já que durante muito tempo acreditou-se que a verdade do sexo residiria no ideal de uma construção social do sexo. Isto é, como bem define a pesquisadora carioca Maria Luiza Heilborn (1997, p.101), a caracterização anátomo-fisiológica dos seres humanos e a atividade sexual propriamente dita. Em outras palavras, a verdade do sexo reside nos corpos dos indivíduos.

Os rapazes não passam por uma hierarquização de seu sexo, tampouco de seu desejo. Apenas vivem-no, experimentam-no. A ânsia é de que cada um consuma o corpo do outro. Os protótipos de masculinidade são dispensados em nome de

outros desejos.

Se isso aparece de forma pacífica no exemplo que trouxemos, isso não se apresenta com a mesma intensidade na história do ocidente, George L. Mosse (1996), em *La imagen del hombre*, mostra como a constituição de um bom corpo serve como suporte adequado para identidades toleráveis dentro de uma ordem social e de gênero em que nossa sociedade se baseia. Em *La imagen del hombre*, a constituição da masculinidade na modernidade ocidental foi amplamente discutida pelo historiador alemão naturalizado norte-americano como um dos fenômenos históricos mais significativos do período em questão, pois, através dela, é possível visualizar formas típicas e aceitáveis de comportamento masculino, em diversos espectros sociais, servindo inclusive como parâmetro para modelos identitários nacionais do século XIX, bem como para ideologias vigorantes no século XX, tais como o socialismo e o fascismo, do que redonda a ideia da construção constante de novos modelos de homem.

Mosse se detém na análise do estereótipo masculino que se fixou a partir da Revolução Francesa e da consequente necessidade de construir novos símbolos visuais para representar a nação, resultando, então, a ideia de que eles podiam fazer novos homens. Nascia naquele momento, portanto, a generalização acerca do pensamento de que a beleza masculina seria símbolo da virtude, definindo, portanto, o corpo do homem como plataforma de um discurso que o significaria e o engendraria.

No entanto, em fins do século XIX, o historiador observa que a constituição da masculinidade, mais do que se afirmar pela identidade que os corpos e

comportamentos traziam, passou a afirmar-se pela negativa, encontrando nos símbolos da decadência seu principal algoz. Mosse afirma que “la masculinidad era la roca sobre la que la sociedade burguesa construyó gran parte de su propia imagen, pero la sexualidad anormal también hallaba ligada a la imagen idealizada del hombre que determinaba la contraimagen que había de representar” (MOSSE, 2000, p.121).

Mosse, ao examinar as diferenças entre degeneração e decadência, afirma que os conceitos foram constantemente confundidos e disseminados como sinônimos. No entanto, alguns importantes escritores e poetas do período, dentre eles Baudelaire, encaravam a decadência como uma nova sensibilidade, como um refinamento dos nervos e dos sentidos, apontando para uma imagem que se alinhava mais a um perfil andrógino de homem, que da masculinidade desejada homogênea e estandardizada.

Rosemary Granja, em sua tese de doutoramento, chama a atenção de como esse ideal de masculinidade é forjado pela Literatura Portuguesa, analisando um dos clássicos de Eça de Queiroz, *Os Maias*. E ela afirma:

Na literatura portuguesa é flagrante o exemplo de *Os Maias*, de Eça de Queiroz, que nos mostra que grande parte do esforço de Afonso da Maia para moldar o caráter de seu neto Carlos foi concentrado em dar-lhe uma educação à inglesa, que prescrevia, além de rígidos preceitos morais, infância no campo e muitos exercícios físicos. O objetivo do fidalgo como se sabe, era fazer do neto um homem diferente do pai, o fraco e sensível Pedro da Maia. (GRANJA, 2009, p.89).

Já a ideia de degeneração, no período em destaque, foi tratada como um problema médico, posto que se acreditava ser hereditária, assim como o alcoolismo,

maus-hábitos pessoais, condição social. Por esse motivo, passou a ser inquerida pela patrulha médica, sobretudo por aquela que buscava desvendar os meandros da alma humana, lugar onde se acessariam e se modificariam os comportamentos desviantes por meio de medicações ostensivas.

O estabelecimento do indivíduo não mais na ordem da natureza, mas na ordem dos discursos, entendendo que a realidade desse sujeito se dá pelo cruzamento de diversos marcadores sociais, tais como identificação de sexo biológico, etnia, classe social, religião e orientação sexual, possibilitou-nos a revisão do paradigma da identidade masculina.

Este paradigma, que advém do modelo cartesiano de sujeito, e que, conseqüentemente, foi tomado pelas ciências humanas como o padrão de Homem para suas investigações, é a representação ideal do macho, branco, burguês, cristão e heterossexual. A literatura corroborou a definição desse modelo e cabe ao homem atual desestabilizá-lo. Mantida estanque essa imagem ideal, nega-se a pluralidade e as possibilidades reais de se experimentar os corpos, viver o sexo e os desejos, pois ficamos reféns de um único modelo.

A revisão de um paradigma identitário que estendemos à literatura possibilita-nos ampliar inclusive a definição de gênero de Heilborn, que apresentamos anteriormente. Para tanto, dialogamos com Joan Scott, para quem

gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado. Ele se refere à oposição homem/mulher e fundamenta ao mesmo tempo o seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa, fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natural ou divina. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, ambos, partes do sentido do próprio poder. Colocar em questão

ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro (SCOTT, 1990, p.20).

Como ainda defende Scott, as categorias de

“homem” e de “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendentais; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas (idem, p.22).

A problematização dessas categorias estanques de gênero, sexo e desejo, em Portugal, tem a poesia de Luís Miguel Nava como exemplar. As mais distintas formas de vivenciar a masculinidade também ficam bastante evidentes na figura de outros artistas com os quais dialogou, tanto em seus poemas, como em seus textos críticos. Desses diálogos resultaram a apropriação de técnicas e temas que aparecem subrepticiamente em suas poesias. Alguns desses diálogos se dão com figuras como o pintor Arthur Rimbaud, e como o pintor Francis Bacon. É interessante perceber que os aspectos da transgressão aos interditos, como os modos estanques de representar dos corpos e os desejos acaba aparecendo quase sempre na seleção de Nava.

Uma prática corrente é que, ao apreender modelos, Nava não apenas os transforma como os modifica, tanto nas questões de forma, quanto de conteúdo, movimento típico da pós-modernidade. Como exemplo dessas transgressões, temos o poema “Rapazes”. À medida que tecermos outras leituras de poemas, essas ideias, paulatinamente, serão exploradas nos próximos capítulos, à medida que avançarmos nas leituras de poemas. Em “As palavras que te envio são interditas”, exploraremos como a crítica literária em língua portuguesa, valendo-se do dispositivo da sexualidade, interditou certos temas na obra de Luís Miguel Nava.

3. AS PALAVRAS QUE TE ENVIO SÃO INTERDITAS

“As palavras que te envio são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras”
(Eugénio de Andrade).

A dimensão (homo)erótica da poesia de Luís Miguel Nava é inquestionável. Tanto é que Fernando Pinto do Amaral (1991) – crítico literário cujos trabalhos sobre a obra do poeta português são referências -, ao lê-la e ao comentá-la, faz alusão à violência libidinal constantes nas imagens do rapaz ou dos rapazes para quem o sujeito dirige seu desejo. Ainda que essa imagem seja tão evidente como bem lembra do Amaral, não travamos contato com muitos trabalhos que viessem a se deter e a explorar essas questões. Sendo assim, este trabalho tem por objetivo penetrar esse delicado nicho, relacionando literatura, cultura e (homo)sexualidade e observar como a Crítica Literária atuou na interdição da temática homoerótica na poesia de Luís Miguel Nava, e claro, relacionando-a aos processos mais amplos na História da Cultura.

Muitas vezes, para passar ao largo das questões homoeróticas na poesia de Luís Miguel Nava, bem como na obra de outros artistas, alguns críticos empregam o argumento de “ser apenas uma escolha de leitura”, para nem ao menos mencionar o homoerotismo ou para menosprezar o valor da que tal experiência ocupa em sua poética. No entanto, o que procuro nesta dissertação é discutir como que por trás desse argumento se travestem os mais amplos processos de interdição que restringiram a expressão do homoerotismo na Literatura, bem como na poesia do poeta português.

Do início desta pesquisa, uma das hipóteses que levantamos para entender e explicar esses processos de interdição tão severos, que naturalizaram o apagamento da homossexualidade e do homoerotismo em Portugal nas mais diversas esferas discursivas e literárias, veio dos trabalhos foucaultianos. Enunciávamos a partir dos estudos do autor de *Vigiar e Punir* que o dispositivo da sexualidade seria moldado pelos discursos médicos e legais e isso pode ser comprovado na prática.

Em Portugal, uma série de dispositivos legais que interditaram a expressão erótica e a manifestação de identidades outras que não estivessem alinhadas à heterossexualidade compulsória. Isso se materializa, por exemplo, na vigência do Código Penal daquele país dois artigos – o 70.º e 71.º – em que eram previstas punições severas a sujeitos que "se entreguem habitualmente à prática de vícios contra a natureza", sendo que as punições possíveis eram: "internamento em manicómio criminal", "internamento em casa de trabalho ou colónia agrícola", "liberdade vigiada", "caução de boa conduta" e "interdição do exercício de profissão". Tais artigos marcaram o imaginário português por quase cem anos. Entraram em vigor no ano de 1886, sendo revogados apenas no ano de 1982 (ALMEIDA, 2010).

Em confluência ao dispositivo legal, no campo médico e psiquiátrico, encontramos também os trabalhos de Egas Moniz, médico reconhecido por suas investigações no campo neurológico, mas que durante muito tempo influenciou a visão portuguesa acerca da sexualidade, fundamentando as práticas eróticas no binarismo heterossexista.

Em sua tese de doutoramento, defendida na Universidade de Coimbra, bem

como no trabalho apresentado para acesso à docência na mesma universidade, embrenhou-se nas searas da sexualidade. Resultou dos dois referidos trabalhos, sendo o primeiro de 1901 e o segundo de 1902, a publicação de *A Vida Sexual* (Fisiologia e Patologia), editada pela primeira vez em 1913 e que se tornou uma obra polêmica e muito procurada, com 19 edições até 1933. Nesse livro, Moniz trata a sexualidade, sobretudo as não normativas, como "verdadeiras psicopatias" (Moniz, 1922, p. 101). Sobre essa obra e o tratamento que nela dispende Moniz às questões da homossexualidade, Sophie Maurissen e Mário Eduardo Costa Pereira, afirmam:

A teoria da sexualidade exposta por Egas Moniz nessa obra (*A vida sexual*), particularmente na seção da Patologia da vida sexual, analisa a homossexualidade masculina e feminina como psicopatologias do comportamento sexual, a partir de casos clínicos nos quais observa graves efeitos na saúde e no bem-estar dos pacientes. Esse médico possuía um material clínico suficiente para propor uma tipologia diferencial da homossexualidade masculina, nomeadamente, a dicotomia masculino-feminino, as atividades e preferências sexuais, as ocupações profissionais atípicas, a sexualidade infantil etc. No entanto, apesar de ter vislumbrado a problemática das diferenças sexuais e de gênero, Egas Moniz foi excessivamente "reductor" por sua generalização a partir dos seus casos clínicos, cujas características históricas e culturais e seu estatuto contingente não foram suficientemente levadas em conta. (MAURISSEN; PEREIRA, 2012, s/n)

Uma mudança de perspectiva acerca dessas práticas tidas como desviantes e passíveis de punição e correção, veio a acontecer apenas a partir da década de 1960. Como afirma Miguel Vale de Almeida,

O período do pós-guerra foi, no Ocidente, marcado por importantes transformações nas relações de gênero e nas percepções da sexualidade. Para a população LGBT, os anos 60 e 70 foram os anos do surgimento de uma identidade coletiva pública e de movimentações sociais de libertação do estigma da homossexualidade, de combate à homofobia e de assunção da orientação sexual e identidade de gênero (ALMEIDA, 2010, p. 76)

Em Portugal, somente na década de 1980 foi que "o movimento associativista

homossexual ganha consistência, visibilidade e respeitabilidade com o aparecimento da SIDA” (Idem, p. 77). Há de se pontuar, inclusive, a realização de um encontro para a discussão dessas questões, chamado “Ser (homo) sexual”, realizada pelo Centro Nacional de Cultura, com o apoio do “Colectivo de Homossexuais Revolucionários” no ano de 1982. Dentre as personalidades que participaram das mesas de discussão encontram-se Isabel Leiria, José Calisto, Helena Vaz da Silva, Afonso de Albuquerque, Guilherme de Oliveira Martins e os escritores Natália Correia, Guilherme de Melo. Por coincidência, ou não, aquele foi o ano em que se revogou o artigo do Código Penal (CP) de 1886, que no artigo 71º previa a punição “com medidas de segurança quem se entregasse habitualmente à prática de vícios contra a natureza, práticas essas que agredissem o princípio básico da moral sexual e o primado da sexualidade genital e da reprodução” (idem, p.78).

Possivelmente, esse processo tenha dado folego para o surgimento de um grupo de poetas que passou a publicar pós década de 1970 e que trouxe em suas obras signos do homoerotismo. Destacamos dentre eles Luís Miguel Nava. Poeta que interessa mais para esta dissertação – poeta dos rapazes-relâmpagos, rapazes que nos seduziram e que já não nos deixam. Neste capítulo, exploraremos leituras e leitores de Luís Miguel Nava, abordando os aspectos da interdição.

Fernando Pinto do Amaral (1988) e Fernando Guimarães (1989) foram os primeiros a sistematizar aquela que podemos chamar de a Geração do Interdito⁸.

⁸ Geração do Interdito é uma expressão que uso nesta dissertação para designar os poetas que publicaram pós-década de 1970 e que, mesmo diante do clima de abertura política e em decorrência dos movimentos de reivindicação da diferença, quando empregaram imagens em suas poéticas que remetiam ao homoerotismo, acabaram sendo silenciados pela crítica literária.

Isto é, estabeleceram um cânone, contendo seus coetâneos, tais como Luís Miguel Nava, Al Berto, Joaquim Manuel Magalhães, Paulo Teixeira, dentre outros, que traziam como semelhança estrutural em suas poéticas o dado do homoerotismo.

A dificuldade em estabelecê-los como um uma Geração de poetas propriamente dita deu-se em razão do espectro difuso, ou como chamou do Amaral, “o mosaico fluído da poesia” portuguesa publicada nas décadas de 1970 e 1980. Guimarães, por sua vez, nominou essas produções de “uma outra poesia”, já que se diferenciava das produções que os antecediavam, ao passo que tematizavam questões tão delicadas de se enunciar em poesia.

Nas obras dos poetas da geração do interdito, o mergulho às áreas recônditas de paisagens e de corpos foi uma constante. O homoerotismo, se não integral, mas significativamente ocupou as páginas de inúmeros livros de poemas dos poetas elencados anteriormente.

Ainda que o homoerotismo tenha dado o tom de inúmeros poemas, grande parte da crítica preferiu lê-los sob a chave do sublime, ou da dessacralização do ato poético, mesmo quando o desejo entre iguais saltavam ao primeiro plano da enunciação poética.

Como exemplo de leituras que tiraram as obras dos referidos poetas do armário, podemos elencar, primeiramente, Mário César Lugarinho, em 1999, no ensaio intitulado “Antropofagia Crítica: para uma teoria *queer* em português”, publicado pela **Luso-Brasilian Review**, depois Eduardo Pitta, em *Fractura* (2003) foram os responsáveis por lerem os poetas da “Geração do Interdito” sob a chave do gênero e da sexualidade, dando ao desejo o merecido destaque, evidenciando o surgimento

dessas novas subjetividades.

Já quando nos voltamos aos leitores e às leituras que realizaram da poesia de Luís Miguel Nava, percebemos que foram pouquíssimas as que deram real atenção às imagens do homoerotismo⁹ evidente nas páginas de seus poemas. De certa forma, podemos afirmar ser este um dos mecanismos que o dispositivo da sexualidade tenha usado para veicular os processos de interdição.

Uma das mais recentes rebentou em 2011, com a publicação do livro de ensaios *“Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa”* – organizado pelos professores Ida Alves e Luís Maffei e publicado pela editora da Universidade Federal Fluminense. Este livro nos chamou bastante a atenção. Os motivos para isso são vários. Dentre eles, podemos apontar a ousadia de mapear o complexo quadro cultural, formal e temático em que a poesia lírica portuguesa se desenvolveu no período pós-Fernando Pessoa. Ao que se pretendeu a edição, podemos afirmar ter sido bem-sucedida. Tanto o espectro de poetas, quanto de abordagens, foi significativo para uma melhor problematização sobre o panorama cultural e literário português no complexo século XX e começo do XXI.

Luís Miguel Nava foi convocado para o distinto rol, por meio de uma leitura bastante cuidadosa feita por Alberto Pucheu. Os elementos mais recorrentes da recepção das obras de Nava constam em sua leitura. A ideia de uma poética que surge do corpo e condiciona uma erótica está lá; faz-se presente também o

⁹ Nas palavras do mestre José Carlos Barcellos: “estamos falando de homoerotismo como discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais, as quais — não obstante sua diversidade e irreducibilidade constitutivas — enquanto discurso, são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora” (BARCELLOS, 2006, p.16)

relâmpago a iluminar as imagens que irrompem do poema, bem como a memória em sua tensão com a “agoridade”. Assim, a escolha de leitura de Pucheu foi sendo iluminada pela trilha dos relâmpagos de Nava. Por sinal, muito bem iluminada. No entanto, sentimos falta de menções aos rapazes iluminados pelos relâmpagos.

Cabe notar que as produções de Nava sempre tiveram ótimas críticas e recensões. Desde 1979, ano da publicação de *Películas*, sua obra foi celebrada pela inventividade, pela síntese e pela capacidade de concisão. No entanto, o livro de 1979 não foi a primeira publicação dele. Antes, editou e publicou *O Perdão da puberdade* (1974), retirado de circulação por motivos pessoais.

Ainda assim, fato é que começa a escrever na década de 1970. Como pontua Inácio (2003, p. 313) a respeito do período: “um tempo em que temas se impunham como realidade política e ideológica cujo peso, valor e significado se arrastam até a contemporaneidade conturbada pós-União Europeia”.

Ou seja, a escrita do poeta é contemporânea, no campo da política portuguesa, da Revolução de 25 de abril, bem como no campo da literatura, à polêmica recepção às *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Sem contar os movimentos que antecederam a década de 1970 e que transformaram profundamente as subjetividades nas relações com o sexo, com o corpo e a com a sexualidade, como Woodstock e de Stonewall, ambos nos Estados Unidos, além dos movimentos estudantis de maio de 1968 na França.

O contexto atribulado marca também, segundo António José Saraiva e Oscar Lopes (1996), um período bastante criativo e produtivo no que se relaciona à lira portuguesa. Segundo os autores, do período compreendido entre as décadas de

1970 e 1990:

Raramente em tão poucos anos se assistiu a um tão considerável conjunto de revelações, muito diversas entre si em temperamento e em técnica, mas assentando num mesmo radical questionamento, que abala a anterior convicção de comunicabilidade humana através de meros atos de linguagem, e refuta a teoria do signo linguístico de Ferdinand de Saussure, e portanto não encarava a fala (e a história social) humana como cadeia sem fim nem princípio nem significados-significantes, a emergir num trabalho comum e sem balizas (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 1081).

Diante de tal complexidade, os poetas desse período voltam-se para si e encerram em suas obras poéticas o universo que lhes cabe, recortam o caudilho da literatura que lhes interessa e fundam ali seu templo da escrita (INÁCIO, 2011). Isto é, diálogos infinitos entre obras, que não chegam, contudo, a constituir tendências, estilos de época que possam ser percebidos como uma estética unívoca. O único ponto em comum, como apontam Saraiva & Lopes (1996), é o dado da crítica à linguagem, o que elevará as cadeias significantes aos limites do enunciável e do dizível.

O espaço que Nava abre para si na ordem da literatura portuguesa, segundo os autores, é bastante particular e marcado pela rarefação das palavras. Muitos críticos da obra do poeta, ao recenseá-las, ou em suas análises críticas, tangenciam esse ponto sem, efetivamente, levantar hipóteses plausíveis para uma poética tão concisa. Em nossa incursão, esperamos contribuir para a problematização desse ponto adiante, por ora, convocamos a historiografia literária sedimentada para que se possa vislumbrar o lugar em que se encontra o poeta em estudo. Vejamos:

tematicamente mais restritas, mas excepcionalmente consistentes são as peculiares intersecções com Luís Miguel Nava (1957-1995)

que obtém um tecido poético inconsútil entre as evidências da pele, do coração ou vísceras, das estações entre-evocadas, e de uma rebentação-latejo do mar, das pedreiras, dos corpos e de uma página que também é a pele da memória: *A Inércia da desertão*, 1981; *Poemas*, 1987, reunião dos poemas anteriores; *Vulcão*, 1994, que potencia as imagens antes dominantes numa hipérbole em que se pressente o seu horrível assassinato (SARAIVA & LOPES, 1996, p.1084-5)¹⁰.

Eduardo Prado Coelho (1980), ao fazer um balanço do último ano da década de 1970, não parecendo tão otimista quanto Saraiva & Lopes, apontou para a "confrangedora mediocridade" da vida cultural portuguesa, bastante pesaroso pela escassez de obras relevantes não somente para o campo da crítica artística, como para a produção de obras de vulto. Em sua mirada particular, o pesquisador pontua duas tendências do período: a primeira, que seria a promoção do vivido, responsável por levar, a um empobrecimento da arte, devido ao consumo imediato do objeto pela rápida identificação entre leitor e autor. O segundo ponto diz respeito à "crise da crítica", na perspectiva de Prado Coelho (1980).

O distanciamento crítico, provavelmente, tenha levado Saraiva & Lopes a pensarem o período de forma mais otimista. Com relação à publicação de obras significativas, Prado Coelho destaca a publicação de *Películas*, para Saraiva & Lopes, uma das verdadeiras revelações do período. Contemporânea à obra de Nava, publicou-se também *Photomaton & Vox* (1979), de Herberto Helder; *Rosto Precário* (1979), de Eugénio de Andrade; *Actus Tragicus* (1979) de João Miguel Fernandes Jorge e *Sinais de Fogo* (1979), de Jorge de Sena.

Sobre o lançamento de *Películas*, Luís de Miranda Rocha (1981) comenta que,

¹⁰ Cabe ressaltar que, anterior à publicação do livro que Saraiva & Lopes marcam como sendo a primeira, houve antes dois outros títulos, como dissemos acima.

diante da pequena quantidade de poemas – apenas dezesseis – a obra se mostrou bastante potente e intrigante; de linguagem semanticamente carregada e com texto e discurso alcançados através de um elevado grau de elaboração, resultados do “bom gosto do autor tanto na ascendência iniludível de outras vozes (outras falas) sobre a dele como nas preferências metafóricas e imaginísticas mais visíveis” (ROCHA, 1981, p. 83). O crítico ressaltava, inclusive, como um dos aspectos mais interessantes da obra, a deterioração da realidade e a exploração dos limites do real.

Em 1981, é publicado *A inércia da deserção*. Isabel Margarida Duarte (1983), na recensão crítica sobre o livro, destaca a sintética cadeia de palavras a compor os poemas já vislumbrados no livro anterior, que dá sinais de continuidade a um projeto artístico bem delimitado: memória, mar, coração, espelho, rapaz, sorriso e pele. A ensaísta enfatiza também o fato de o livro ser dividido em duas partes: a primeira, nomeada como “Onde à nudez” (na qual se exploram os corpos dos rapazes que são tão caros ao enunciador poemático); a segunda, representada por um longo poema que se desdobra em estrofes de formas variadas e encerra-se numa espécie de reflexão, exercício *hypomnemático* do poeta. Em suas análises, Duarte (1983) ressalta a importância que a imagem, tanto como figura de linguagem, bem como captação do real adquire, não apenas em *A inércia da deserção*, mas em toda a poética naviana, até ali analisada.

Rebentou ainda, em 1982, *Como alguém disse*. Na apreciação de Eugénio Lisboa (1983) sobre a obra, encontra-se a ideia de uma entrada em espiral que se alarga e se aprofunda à medida que a repetição se estabelece. Em 1984, veio a lume *Rebentação*. Maria Lucia Lepecki (1986), em leitura crítica da obra, atenta para

a profundidade que vinha se desenhando e que passa a atuar agora como imersão do sujeito em suas entranhas. Disso, resulta uma forma dramática, que se percebe inclusive no título do livro “Rebentação”, que enfoca principalmente o drama das imagens contra a página dos poemas.

Poemas, de 1987, surge nesse panorama como uma das primeiras reuniões da poesia de Nava, tendo sido prefaciado por Gastão Cruz. Já *O céu sob as entranhas* (1989) teve sua recensão feita por Fernando Pinto do Amaral¹¹, que se deteve na leitura da supremacia da linguagem sobre o real criado pela poesia de Nava. Pinto do Amaral se fixou neste ponto que é também um dado interessante e produtivo da obra do português, uma vez que a linguagem em seu ato de abertura revela o interior da própria matéria. *Seis formas do invisível* (1993) e *Vulcão* (1994) foram os últimos a serem editados ainda em vida pelo poeta e analisados por Eduardo Prado Coelho (1997) e Maria Alzira Seixo (2001).

Coelho, no ensaio “Luís Miguel Nava: uma estrada que levasse ao mar”, tece sua apreciação acerca da obra naviana, dividindo-a em dois polos. No primeiro, há uma análise detida nas questões linguísticas do poema e afirma ser os poemas, sobretudo os de “Vulcão”, “forma emaranhada de dispor das palavras e de desenrolar o fio sintático da exposição” (COELHO, 1997, p.380). No segundo polo, chama a atenção para as operações que se estabelecem entre memória erótica e a brutalidade cirúrgica. Ainda que o ensaísta mencione a dimensão erótica dos poemas é no nível do esfacelamento do corpo, obliterando os dados do homoerotismo, de modo bastante semelhante ao que fizeram os outros

comentadores da obra de Nava.

Maria Alzira Seixo (2001), por sua vez, ao discutir *Vulcão*, funde-se às memórias que o objeto evoca e esquece toda a carga dramática do livro em questão, sobretudo no que tange ao homoerotismo. É interessante observar que tanto Seixo, quanto Coelho, detiveram-se na leitura do poema “Recônditas palavras”, no entanto, ambos se esquivaram de discutir o homoerotismo latente, tal como evidenciaremos na leitura do poema mais adiante. Seixo chega busca uma análise transcendental, esquecendo-se de que as carnes que se penetram e interpenetram nos poemas de Nava são imanentes.

Como se percebe, a recepção crítica de Nava por seus pares de Literatura, professores, críticos de poesia e poetas, sempre foi muito positiva, constantemente celebrado pela concisão, potência e erotismo. Apreciação semelhante se verifica ainda nas duas edições do periódico **Relâmpago**¹², sendo a primeira datada de outubro de 1997, elaborada com a finalidade de homenagear Nava e manter viva a sua memória. Já em 2005, dez anos após a morte do poeta, a Fundação voltou a dedicar um número todo a celebrar sua poesia.

A revista trouxe além de ensaios críticos, um texto inédito em prosa, bem como outros rascunhos que se encontravam no disco rígido do computador de trabalho. Novamente, as escolhas de leitura preteriram as imagens do homoerotismo dos ensaios, como já dito, dados tão evidentes na poesia do autor de *Películas*. Além é

¹² No editorial da primeira Revista Relâmpago, os editores comentam: “**Relâmpago** surge em outubro de 1997, dando concretização a um dos objetivos atribuídos por Luís Miguel Nava à fundação que criada com o seu nome: a publicação de uma revista de poesia com uma periodicidade regular. Destinada a promover a poesia, esta Fundação tem ainda como finalidade a atribuição de um prêmio pecuniário que será oportunamente anunciado, vigorando a partir de 1998”.

claro, do questionamento do que essas leituras teriam feito das imagens dos rapazes ávidos por prazer presentes em toda a poética naviana.

Postura de leitura semelhante, notamos em outras pesquisas acadêmicas, tais como teses e dissertações que visaram a problematizar o fazer poético naviano. Em 2004, Ricardo Vasconcelos defendeu sua tese “Campo de Relâmpagos: Leituras do Excesso na Poesia de Luís Miguel Nava (2005), na Universidade do Porto, em Portugal. A pesquisa revelou-se como um dos poucos casos que não ignoram o dado do homoerotismo, mas ainda não é o foco principal perceber como a linguagem conforma a expressão do desejo, bem como do prazer.

Em dissertação (2006) e tese de doutoramento (2011) defendidas por Carla da Silva Miguelote, pela Universidade Federal Fluminense, a pesquisadora se posiciona de forma bastante duvidosa em relação à expressão do desejo na poesia. Sobre o homoerotismo em sua dissertação de mestrado, a autora afirma que:

o poeta lamenta não falar de quem ama. Esse silêncio corresponde, entretanto, menos a uma incapacidade afetiva ou a um desejo de ocultação das relações homoeróticas do que a uma opção estética: esse amor não lhe parece interessar à poesia. (MIGUELOTE, 2006, p.42).

Esta perspectiva de Miguelote é mantida também em sua tese. Restando-nos, apoiados por Foucault, interpelá-la: “não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Em tese defendida na UFRJ, Alilderson Cardoso de Jesus – *A poesia de Luís Miguel Nava enquanto secreta religião* (2010) – toma como ponto de partida o

esfacelamento do corpo na poética naviana, com a finalidade de aproximá-la da paixão de Cristo. Leitura bastante pertinente, sobretudo quando pensamos o contexto da literatura portuguesa e a presença da religiosidade como *leitmotiv* de criação.

Diante da problematização apontada por Jesus (2010), é interessante observar como a questão da religiosidade povoa o imaginário no qual Nava ancora sua poesia, mas inverte as regras do jogo e ata-se ao mundo e aos desejos, demonstrando serem as suas entranhas o receptáculo da divindade, algo mais real que platônico. Por exemplo, quando o crítico analisa o seguinte poema:

Atei uma ligadura ao mundo.
Seguindo uma estratégia diferente, há quem aparafuse, ajoelhando-
se na
terra,
ou abra nele um olho, uma pupila.
(NAVA, 2002, p.106).

Cardoso de Jesus (2010) tenta desmontar cada imagem e cada aproximação de termos operados pelo poeta, na tentativa de torná-lo inteligível, e fornecer explicações sobrenaturais que justifiquem a utilização do verbo “atar”, em uma ânsia de sacralizar um fazer poético que é intensamente humano e experienciado pela estética da existência. Pensamos que o atar-se ao mundo aponte mais para um efeito de linguagem que para um ato religioso. Até mesmo porque o culto que se ensaia na poesia de Nava parece voltar-se à poesia, ao corpo, aos afetos e à linguagem e não como afirma Jesus (2010), a uma instância superior, Deus.

É fato que a figura de deus, em caixa baixa, seja recorrente na poesia de

Nava. Aparece nos poemas “Três Voltas” – “coroem-se as entranhas se preciso/ for, neste areal, que as vísceras/de deus se façam coroar” (NAVA, 2002, p.215) e em “Recônditas palavras” – (...) A carne, ao rés/ da qual o céu se encurva, báscula/ que deus deixou nos arredores/ dum qualquer lugarejo//a encher-se de ferrugem, cicatriz/pesada, combustível, com raiz/nas mais profundas trevas, a carne âncora/submersa no destino, ergue-se a pique” (...) (idem, 2002, p.227) –, ambos de *Vulcão*.

No entanto, a leitura desse “ser-deus” remete muito mais às zonas de indissociabilidade entre continuidade e descontinuidade, bem aos moldes dos devires deleuzianos, que não necessariamente remetem à representação de um deus. É nesse ponto que nos deparamos com o erotismo sagrado de Bataille, para quem a presença de deus no erotismo passa ao largo das representações do “amor” de deus, tão caro ao ocidente. O erotismo sagrado, bem como o erotismo dos corpos e do coração, como afirma Bataille em *O erotismo* (1987), devolvem-nos à segurança da continuidade, por meio da qual se vence a morte. Viver no outro é transcender a descontinuidade que nos revela a “inércia da deserção”. Aqui vale a pena lembrar Blanchot (1987), a quem o ato de escrever também é um superar a morte. Em ambos os casos, o desejo de violar a morte se dá pela consciência de que:

somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos (BATAILLE, 1987, p.10).

Ao prosseguir em sua explanação, Bataille, argumenta que a passagem de um

estado a outro só é possível mediante ao uso da violência, pois é esta a responsável por trazer à tona a descontinuidade que vai marcar a violação dos seres constituídos e individualizados. Assim, na união dos corpos que o erotismo dos corpos plantea, a violação do outro vai marcar a dissolução de ambos.

Se regressarmos aos excertos de “Três voltas”, temos a coroação das vísceras de deus e em “Recônditas palavras” é a carne móvel de deus que, a maneira de uma raiz, penetra uma profunda treva: é o corpo desse deus violando o Outro corpo. Nesses dois movimentos, ocorre a dissolução dos corpos para o mesmo ponto de fusão em que as entranhas estão desnudadas.

Deformar corpos e expor suas entranhas, para Nava, é habitar a zona de indissociabilidade entre homem e animal. Nesse sentido, podemos perceber certa aproximação da obra do poeta à obra do pintor irlandês Francis Bacon, sobretudo nas figuras em que o irlandês faz o estudo da obra de Velásquez “Papa Inocêncio X”, de 1650. Em estudo sobre a obra do irlandês, Nava nota que a assunção da carne é o que está em jogo nas deformações corporais da figura de Papa Inocêncio e reflete: “(...)ao deformar ou esquartejar os corpos, antes de mais se está a fazer é libertar a carne de qualquer espiritualidade, privando-a do que no homem é a sua evidência soberana: a expressão” (NAVA, 2004, p.304). Essa libertação da carne, como se percebe ao longo da obra poética naviana, consiste naquilo que persegue.

Nesse sentido, a fala do autor de *Vulcão*, para o horror da crítica literária que se fia no sublime da poesia, rompe com esse ideal, e faz das páginas de seus poemas o suporte da poesia desentranhada-visceral, que por sua vez é o suporte das rasuras e da violência que o erotismo se e(in)screve nos corpos nos sujeitos. A

página se torna, portanto, a janela da escritura das violações. Essas transparências ficam evidentes em “Onde à nudez”, ou se preferirmos, essa “Ode à nudez”. Da homofonia entre o advérbio e o substantivo, o poeta brinca com as zonas de transparência e visibilidade de seu poema:

Onde à nudez

Escrevo onde à nudez cabe o papel habitualmente
atribuído a uma janela. Quando afasto as cores para no
lugar delas não deixar senão a luz ou me debruço ao
peitoril sobre os meus próprios intestinos, a ficção fica
por conta dos relâmpagos. É como se habitasse uma
cidade que tivesse um espelho por subúrbios e o mar
viesse estilhaçar-se ao fundo da memória, onde se encon-
tra o coração. Abro na página um buraco onde alicerço a
casa, as letras vêm às janelas.

(NAVA, 2002, p.55),

Neste poema que abre *A inércia da deserção*, o poeta lança mão da metonímia para aproximar a nudez da paisagem que a janela revela, à página do poema que vai revelar as entranhas nuas do seu corpo-linguagem e da sua linguagem-do-corpo.

Diferente de Fernando Pessoa, o que sente em Nava é o corpo que lança mão de todos os recursos sensoriais na experimentação e na busca pela fusão de seu corpo ao corpo de um outro. São corpos dessublimados, corpos que expressam sua dimensão animal. No caso do excerto do longo poema de *A Inércia da deserção* que reproduzimos abaixo, o outro que lhe falta ao enunciador é um rapaz, ausência que lhe causa desarranjos de suas funções vitais:

... sinto
faltar me esse rapaz como a respiração.

...esse rapaz
ao espírito do qual as ondas vinham rebentar.

...lembro-me de o seu
sorriso abrir até à água.

...o mar, sentindo-se às mãos desse rapaz uma janela abrir
como um sorriso.

...a língua a interpelar-lhe a pele.

...a pele, sentindo ao fundo
de cada poro seu o mar rebentar.

(...)

(NAVA, 2002, p.72-3)

Ao lê-lo, é inevitável não nos lembrarmos de António Nobre em sua viagem subjetiva rumo ao seu isolamento em Só. Naquele belo poema, Nobre sugere o insulamento do sujeito do poema pela introdução no verso de uma longa pausa, marcada por pontos contíguos, relegando ao eu marcado pela sua qualificação o espaço de duas letras na imensa linha do verso.

Aqui, no caso de Nava, recorrer à breve pausa entrecortada por atos de fala sugere o movimento cíclico da respiração, movimento cíclico que também rege o movimento das ondas do mar, movimento também da rememoração. A ausência do outro é sentida de modo fisiológico e ao ser presentificado pela recordação das transformações corporais que o outro lhe causa, o eu se funde ao mar numa profusão de sentidos. O desejo acentuado pela ausência daquele que o poema faz presente, faz com que os corpos se abram ao gozo.

O desentranhar do (homo)erotismo, como se evidencia nos versos acima, ainda suscita o duplo movimento de interdição e transgressão. A ausência do outro para o sujeito do poema coloca-se como uma questão vital, fisiológica. O primeiro deseja

que o estado das coisas volte ao natural, a um estado pré-violência/ violação da ordem, enquanto que o segundo impõe uma existência que passa além das restrições, mas que não as suprime; nesse jogo, enuncia Bataille que “a transgressão difere da “volta à natureza”: *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*” (BATAILLE, 1987, p.21).

Seguindo o raciocínio de Bataille, no poema de Nava, o homoerotismo está explícito, o interdito em relação à expressão do objeto está suspenso. No entanto, subterrâneo permanece ainda o *modus operandi* da concretização do amor maldito: a felação. Se a interdição nesse caso recai sobre a prática sexual e não sobre o objeto, o ponto em questão na prática do interdito é o uso dos prazeres e do corpo.

Essa questão, a do uso dos prazeres e do corpo, vai ser explorada por Michel Foucault em *A história da Sexualidade 2* (2007). Para o filósofo francês, o regime dos prazeres sexuais, mais do que uma forma de prevenir doenças e gerar bons descendentes passou a ser um exercício de existência e resistência desde a Grécia Antiga.

Não é à toa que visualizamos as práticas de interdição que acometem a obra de Luís Miguel Nava em outras culturas ocidentais, já que o processo levado a cabo pela doutrina cristã da carne faz eco à ascese reproduzida pelo regime dos prazeres. Assim, não apenas Nava e sua “geração” (INÁCIO, 2010), isto é, os herdeiros das revoluções sexuais do Ocidente, sofreram as sanções que a ascética produziu; diversas outras personalidades do mundo literário tiveram a expressão do desejo homoerótico neutralizada, esquecida ou obnubilada pela crítica literária e por biógrafos, como por exemplo Herman Melville, Mário de Andrade, Walt Whitman,

Virginia Woolf e André Gide.

Esses processos de exclusão, como apontou Foucault em *A ordem do discurso*, dão-se a partir da regulação, seja pelo caráter de quem fala, pelo tema, ou pelos próprios objetos do discurso. Nas palavras do filósofo, dessa regulamentação decorrem, portanto, “o tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: jogo de três tipos de interditos que se cruzam, que se reforçam ou que se compensam, formando uma grelha complexa que está sempre a modificar-se” (FOUCAULT, 2004, p. 02). O filósofo francês ainda ressalta que, desde a Antiguidade Clássica, essa regulamentação afeta principalmente os discursos sobre sexualidade e política. Esses dois campos que, correlacionados, atuam e permitem o acesso ao corpo-espécie e ao corpo-social, determinando condutas, posturas e práticas socialmente aceitas e desejáveis.

Ainda assim, um ponto nos intriga nessa poética e disso resulta uma das questões norteadoras de nosso trabalho. Sabendo que Nava produziu sua obra entre 1979 e 1994, período em que a liberação sexual e a afirmação da identidade *gay* estava no foco dos discursos, perguntamo-nos o porquê de ele não ter enunciado de forma clara e contundente este desejo, sem intermédio de imagens que não apenas parecem interditar corpos e desejos, mas também lhe negam a rasura de condutas da “masculinidade hegemônica”, esta que, segundo Connell (1995), além de ser marcada pelo caráter racional e ser detentora de poder, é marca pela heterossexualidade compulsória, exigida pelas sociedades patriarcais.

Entendemos que a questão não é tão simples de ser respondida. Afinal, os poderes que se entrecruzam e se estabelecem nos discursos não apresentam uma

natureza concreta e se constituem como algo descontínuo. Por isso, a sua visualização só é possível por meio de representações que se materializam nos discursos, objetos históricos e linguísticos, que colocam em questão as relações entre poder e sexo. É importante lembrar que, no momento da escritura das obras de Nava, Portugal ainda vivia a necessidade de “ultrapassar as estruturas e os *habitus* autoritários de uma ditadura de 48 anos” (ALMEIDA, 2010, p.179).

Miguel Vale de Almeida, ao descrever esse período de transição, aponta como as políticas da vida, ou as políticas sexuais, foram subalternizadas diante de outras agendas, principalmente às de cunho marxista, que focalizavam as lutas de classe. Em decorrência dessas escolhas, não apenas o movimento LGBT foi obliterado, como também os movimentos das mulheres e os movimentos ambientalistas. As consequências para a homossexualidade não foram pequenas, haja vista que sua descriminalização veio a ser instituída apenas em 1982, momento em que ocorrem as mobilizações em torno da epidemia de HIV/AIDS, movimentando a opinião pública para a questão.

No campo da cultura, Mário Lugarinho (2010) relata um episódio bastante interessante para compreendermos como as práticas discursivas que colocavam a homossexualidade em interdição atuaram na vida portuguesa:

Em 1982, ano que é marcado pela detecção da epidemia AIDS, a cultura homossexual encontrava-se em pleno desenvolvimento, fosse a reboque dos movimentos alternativos da década anterior, fosse pela emancipação política e social, garantida em algumas localidades do Primeiro Mundo. No ano anterior, 1981, a revista portuguesa RAIZ E UTOPIA, dirigida por António José Saraiva, publicou o dossiê “Ser (homo)sexual” que, de acordo com a sua política editorial, propunha elementos para uma “sociedade diferente”. O dossiê foi um conjunto de relatos e entrevistas em que a

tônica era a exposição de uma política sexual propugnada pela Frente de Homossexuais Revolucionários Italiana, no interior do Partido Radical Italiano. No que dizia respeito à cultura local portuguesa, pouco se apresentava a respeito das manifestações da homossexualidade em Portugal, apesar de já, naquela altura, já existirem “coletivos de homossexuais” em Lisboa. Alguns relatos de jovens portugueses foram transcritos e se conformavam como denúncia e desabafo de uma experiência de opressão e preconceito, ainda persistentes nos anos que seguiram ao 25 de Abril (1974). Curioso notar que uma revista como *Raiz e Utopia*, cujo subtítulo era “crítica e alternativa para uma civilização diferente”, que teve uma vida útil de quatro anos (1977-1981), não tivesse anotado o aparecimento de uma série de poetas que vinham, desde pelo menos 1974, a explorar uma escrita que, no mínimo, naquela altura, poderia ser considerada problematizante, visto que as experiências da homossexualidade encontravam-se em sua pauta. As obras de Al Berto, Luís Miguel Nava, João Miguel Fernandes Jorge, Helder Moura Pereira, entre outros, são a expressão da emergência de um sujeito em busca de sentidos orientadores, portadores de identidades dispersadas numa cultura que separou e segregou a diferença por quase cinquenta anos de ditadura. Se deles se extrai uma poética é a de busca de sentido num universo de contrariedades. Hoje são parte indiscutível do cânone literário português. (LUGARINHO, 2010, p.109).

Da contribuição de Lugarinho, gostaríamos de chamar a atenção para o fato do conservadorismo que permeia “as regras da arte” literária e, segundo, questionar sob quais condições toda uma geração de poetas que tematizou o homoerotismo em Portugal, foi absorvida como cânone indiscutível da literatura portuguesa e qual o preço pago para fazer parte dessa ilibada instituição.

Novamente, retomamos a ideia da interdição que não atua isoladamente. Ela é dinâmica e atua em várias frentes. Como bem lembra Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos”. (FOUCAULT, 1998, p. 10). Essa prática de interdição, ou a inclusão em parte no cânone literário, podemos evocar palavras de Michel Foucault e dizer se tratar de

sanção pública, ou uma tentativa de não permitir o “assenhoramento” de uma subcultura gay. Essa prática não era novidade no contexto português, já que, no início do século XX, como nos esclarece Inácio (2013), houve o levante de uma subcultura gay, abafada prontamente pelos setores mais conservadores da sociedade de então.

Assim, limitar a emergência de uma subcultura gay é atuar em prol da política de Estado que atua na manutenção dos da família, de tradição e de propriedade privada. Ao fazer isso, limita-se o exercício dos prazeres e dos desejos que fugiriam ao controle, à medicalização e a criminalização dos desviantes.

Esse exercício de poder empreendido pela crítica literária em correlação de forças com os discursos poéticos que evocam o homoerotismo podem ser traduzidos na inserção no cânone, mas com as ressalvas de não mencionar os desvios.

A prática empreendida pela crítica literária portuguesa pode ser pensada a partir dos pressupostos foucaultianos acerca dos processos de interdição, em que constam alguns traços, tais como: 1) *a relação negativa*: este traço marca como o poder visa a negar qualquer instância do sexo, ocultando-o e mascarando-o de suas manifestações discursiva; 2) *a instância da regra*: neste traço, o poder reduz o sexo ao binarismo lícito e ilícito. A linguagem atua na regulação ao dizer o que deve e o que não deve ser enunciado; 3) *ciclo de interdição*: “Sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo. Seu instrumento: a ameaça a um castigo que nada mais é do que sua supressão” (...) 4) *a lógica da censura*: “essa interdição tome três formas; afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista. Formas aparentemente difíceis de

conciliar (...)do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra.

5) *A unidade do dispositivo*: o poder sobre o sexo se exerceria do mesmo modo a todos os níveis. De alto a baixo, em suas decisões globais como em suas intervenções capilares (FOUCAULT, 1999, p.81-2).

A aparente regulação negativa por meio do qual os poderes são materializados não tem como fim produzir submissão ou sujeição. O foco é produzir obediência, corpos dóceis e moldáveis que possam ser regulados e regidos. Assim, nesses ciclos de interdição, até mesmo a transgressão já é prevista e permitida como mascaramento do poder.

No poema “Nos teus ouvidos”, é possível perceber como que o exercício de leitura é o que definirá o objeto a ser construído no discurso, sendo o leitor o responsável por passar ao largo das interdições, ou não:

Nos teus ouvidos

Nos teus ouvidos isto explode
de amor, palavra ampola sob
os astros funcionando abril à boca das cidades, dos
imperturbáveis muros aos quais as crianças
que de cristais nos punhos acontecem passam,
seus chapéus brevíssimos, os indícios
de nada, o modo de ler, de acender
de carícias um texto na memória. De astros
as ruas eram cheias que os cuspiam hoje
na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos
pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em
seus amáveis joelhos a que os astros acorriam,
minha mãe que arranco ao sono, que amanhecido eu gero, as mãos
tão de repente em pânico nos muros. (NAVA, 2002, p.37)

Neste poema, há uma sugestão, uma espécie de direcionamento feito pelo sujeito ao olhar; melhor: às sensações, do leitor. A lira de Nava toca nos ouvidos do

interlocutor, “nos teus ouvidos isto explode de amor”; como a figura de linguagem sugere, não é algo sutil, pois “isto”, o próprio poema, estoura, faz ecos, ruídos. No entanto, é a palavra que criará a intermediação entre os corpos dos interlocutores, o eu/tu, sistema dramatizado pelo poema, tem sua expressão submetida à palavra-ampola, aquela que guarda toda a potência das sensações.

A “palavra ampola sob os astros” lembra-nos Rimbaud em seus exercícios poéticos juvenis, poeta francês que acumulava uma série de recursos estilístico para passar ao largo da censura e do decoro dos salões literários. Na sua arte, buscava o “desfuncionamento” autônomo da linguagem, “liberta de suas obrigações expressiva e representativa” (NAVA, 2004, p.18).

Rimbaud, então, fazia as mais livres associações, obrigando o leitor a rejeitar posições estanques de leituras, mas que nos remetiam sempre ao universo do “indecoroso sexual” e dos sexos abjetos. O poema ganha o sentido que aludimos com ajuda das notas de rodapé de Ivo Barroso, as quais reproduzimos nas notas de 17 a 22.

O Castigo de Tartufo¹³

Na casta veste negra, atiçando, atiçando¹⁴
O amor no coração, feliz, mão enluvada¹⁵,

¹³ Tartufo é a personificação do hipócrita em Molière, onde o personagem, embora não seja padre, aparece sempre vestido de negro a fim de aparentar decoro e austeridade. Rimbaud utiliza-o como símbolo da hipocrisia sacerdotal, o indivíduo de aspecto piedoso mas lúbrico, que oculta sua sensualidade sob o véu (ou melhor, a batina) da candidez e do fervor religioso.

¹⁴ O poema começa com um iterativo *Tisonnant, tisonnant*, que, para Steve Murphy, 'mima' verbalmente o ato masturbatório. Levando em conta essa exegese, mantivemos, na tradução, o verbo repetitivo, embora deslocado para o fim do verso. Tartufo está nu sob a batina, e, enquanto caminha pela rua com ares contritos, secretamente se masturba. Ao ser surpreendido por um "Malvado", que lhe arranca a batina pela gola, o Tartufo de Rimbaud se assusta e ejacula em plena via pública, praguejando e rezando diante de sua nudez revelada.

¹⁵ *Coeur*, literalmente, é "coração", mas Rimbaud emprega a palavra no sentido especial de sexo (...). *Mão enluvada* é um eufemismo para o ato de masturbar (...).

Um dia em que passava, horrivelmente brando,
Céreo, babando fé da boca desdentada¹⁶,

Um dia em que passava, "Oremus", - um Malvado¹⁷
Com rudeza o agarrou pela sagrada orelha
E nomes vis lançou-lhe, após ter arrancado
A casta veste negra à sua carne velha!

Castigo!... Os trajes seus estão desabotoados,
E o rosário sem fim dos pecados perdoados¹⁸
Desfia-se no chão... Tartufo perde a cor!...

E o santo se confessa, e reza, em estertor!
O homem só lhe arrancara o colarinho, e, em vez
- Tartufo estava nu desde a cabeça aos pés!
(RIMBAUD, 1994, p.94 - tradução e notas de Ivo Barroso)

Nesse sentido, Nava se aproxima bastante de Rimbaud, pois ao lançar mão dos artifícios que a linguagem proporciona “nunca diz o sentido do que diz” (DELEUZE, 2011). Com isso, alça sua enunciação ao paradoxo da regressão infinita do pressuposto. Esclarece-nos Deleuze, em *A lógica do sentido* (2011), que

esta regressão dá testemunho, ao mesmo tempo, da maior impotência daquele que fala e da mais alta potência da linguagem: minha impotência em dizer o sentido do que digo, em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido, mas também o poder infinito da linguagem de falar sobre as palavra (DELEUZE, 2011, p.34).

Voltando a “Nos teus ouvidos”, o título do poema traz a marcação dêitica corporal que imprime o dado auto referencial dos corpos tanto no poema, quanto dos corpos dos sujeitos em interação, criando linhas de territorialização e

¹⁶O verbo baver (babar) adquire significados especiais na sutil alquimia de Rimbaud e em alguns casos, segundo Jeancolas, está associado a esperma.

¹⁷ Oremus (do latim, oremos, rezemos) evoca o vocabulário religioso do Tartufo de Molière e suas invocações à prece (...)

¹⁸ Imagem arrojada de Rimbaud, que compara a ejaculação ao desfiar das contas de um rosário que rolassem pelo chão. Os pecados perdoados mostram a perseverança masturbatória do personagem, capaz de se autoperdoar indefinidamente.

desterritorialização.

A potência que encerra o poema, ironicamente, se propõe a ser de uma lírica amorosa. Mas, à medida que a leitura se desenrola, a angústia da desordem que as imagens vão criando, perturba-nos. “O modo de ler, de acender um texto de amor nos ouvidos” – da hipálage, figura de linguagem tão cara ao poeta, bem como ao seu grande mestre Eugénio de Andrade, vem a lição de que essa lírica amorosa não é tanto para ser pensada, pois a memória que está no texto nem sempre é a que os leitores compartilham, mas ainda assim o leitor pode acessá-la pelas sensações que o poema sugere.

A palavra-ampola remete inclusive à poética de Alexandre O’Neill, poeta que explora de forma brilhante as hipálages, à semelhança do que ocorre “Em teus ouvidos”, principalmente quando lemos/sentimos as palavras que roçam os ouvidos, friccionando-se à língua que se distende em ato erótico. Essas mesmas palavras, são aquelas enunciadas por O’Neill, em “Há palavras que nos beijam”

Há palavras que nos beijam

Há palavras que nos beijam
 Como se tivessem boca,
 Palavras de amor, de esperança,
 De imenso amor, de esperança louca.
 Palavras nuas que beijas
 Quando a noite perde o rosto,
 Palavras que se recusam
 Aos muros do teu desgosto.

De repente coloridas
 Entre palavras sem cor,
 Esperadas, inesperadas
 Como a poesia ou o amor.

(O nome de quem se ama
 Letra a letra revelado

No mármore distraído,
No papel abandonado)

Palavras que nos transportam
Aonde a noite é mais forte,
Ao silêncio dos amantes
Abraçados contra a morte.
(O'NEILL, 2012, p.64)

No entanto, diferente de Nava, a impressão que se tem desse poema de O'Neill é que o desejo seja apenas o da escritura, que o poeta se dobrasse infinitamente sobre o seu objeto e desejasse apenas a fricção de sua língua à do poema, pois é nele que se descortinariam o nome do amante. As palavras adquirem materialidade, corpo, e da fricção entre corpo da linguagem, autor e sujeito, vem o gozo.

Há uma dinâmica dos corpos subterrânea às imagens que interditam os desejos. “De astros/ as ruas eram cheias que os cuspiam hoje/ na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos/ pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em seus amáveis joelhos a que os astros acorriam”. Se lembrarmos de Gastão Cruz e a imagem que ele usa para o pênis, “o órgão de luzes”, o pensamento, a lembrança que esse sujeito roça em seu poema é a do órgão sexual de um rapaz que ele traz “às areias virgens/ das palavras”.

A imagem do muro do último verso de “Nos teus ouvidos”, tão recorrente em Lautreamont e em Nerval – poetas com os quais podemos visualizar os diálogos poéticos de Nava –, pode ser tanto o poema, quanto o lugar em que os rapazes se encontravam para a prática sexual. As mãos, portanto, que entram em pânico nos muros da escrita, são essas que avidamente registram no desejo ainda de reter esse rapaz em si. A passividade do texto é dada pela completa identificação desse

menino com sua mãe, esta, que é o princípio feminino e criativo que ele “arranca ao sono”, trazendo ao primeiro plano do poema.

Eugénio de Andrade, em “As palavras interditas”, traz ao poema a memória de um Outro, cuja marcação de gênero é excluída do poema.

As Palavras Interditas

Os navios existem, e existe o teu rosto
encostado ao rosto dos navios.
Sem nenhum destino flutuam nas cidades,
partem no vento, regressam nos rios.

Na areia branca, onde o tempo começa,
uma criança passa de costas para o mar.
Anoitece. Não há dúvida, anoitece.
É preciso partir, é preciso ficar.

Os hospitais cobrem-se de cinza.
Ondas de sombra quebram nas esquinas.
Amo-te... E entram pela janela
as primeiras luzes das colinas.

As palavras que te envio são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras.

Dói-me esta água, este ar que se respira,
dói-me esta solidão de pedra escura,
estas mãos nocturnas onde aperto
os meus dias quebrados na cintura.

E a noite cresce apaixonadamente.
Nas suas margens nuas, desoladas,
cada homem tem apenas para dar
um horizonte de cidades bombardeadas.
(ANDRADE, 1999, p.47)

De uma mirada objetiva a um navio, com muito distanciamento do objeto que observa, o eu, vai penetrando em sua própria subjetividade e sentimentos. A

imagem do ser amado está colada a do navio. É alguém que parte, ou está longe, cuja relação com o mar é bastante estreita. O cenário de guerra é construído por imagens fortes. Seria o amante um marinheiro? A parte disso, imaginar este cenário apenas reforça a tensão do sujeito que se denuncia na terceira estrofe ao se declarar “amo-te”; mas a declaração é seguida por silêncio. Não há resposta. Aos poucos, as luzes de uma colina penetram o espaço em que se encontra o sujeito. No entanto, qualquer outra palavra de amor que venha a enunciar entrará na lógica da interdição. Ele está a um passo do ciclo da censura, se não da expressão do desejo que ele enuncia, certamente por ser ilícito, logo, não haverá existência.

Do jogo entre lícito e ilícito de seu desejo e as interdições que as palavras lhe imprimem, resta ao sujeito o temor de não reconhecer seu amante. Enfim, a linguagem e as palavras não são possíveis de caracterizar seu desejo, nem tampouco nomear o seu amante. Afinal, o que podem as palavras? Podem muito. Podem inclusive gerar a angústia e a melancolia no sujeito que se percebe só.

Edgard Pereira (2002), ao ler esse poema de Eugénio de Andrade, discute o dado do apagamento do referencial amoroso, bem como as reivindicações de uma visibilidade homoerótica para o poeta. No entanto, em sua leitura, reforça como a atuação da censura sobre a obra de Andrade se deu de forma bastante violenta, ao ponto de rasurarem, inclusive o conteúdo de seus poemas. No entanto, a transgressão a essa violência por parte de Eugénio de Andrade se dá com a exacerbação do homoerotismo em suas obras.

Com relação ainda aos poemas rasurados de Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, traz o exemplo do “poema VIII”, cujos versos finais da edição

higienizada/eugenizada permitem ler: “Foi para ti que deitei no chão/ um corpo aberto como os animais”. Já na versão anterior, na qual o último verso foi substituído por “um corpo aberto como os animais”, trazia “uma mulher pura como os animais”. Sena explica que a alteração não afetou a forma do poema, mas tornou a imagem mais branda e palatável (Idem, 2002, p.120).

Retornando à poesia de Luís Miguel Nava, “Recônditas palavras” é um poema que dialoga estreitamente com a tradição do interdito, da qual faz parte Eugénio de Andrade, se o lermos fora da chave do sublime tradicional, perceberemos claramente imagens que sugerem o ato sexual em que estão envolvidos o sujeito que se enuncia no poema e um outro, que nos parece a concretização de um ato sexual de penetração anal. No entanto, esse dado vem da palavra-ampola que acende nos ouvidos do leitor atento, pois o outro do poema, que deduzimos a partir das pistas do poema ser um rapaz, é trazido ao primeiro plano da enunciação pela memória do eu, expresso pela marca neutra dos pronomes de segunda pessoa, sobretudo, pelo dístico final destacado pelas aspas.

Um dos recursos que Nava constantemente usa em seus poemas é a não marcação de gênero dos substantivos e adjetivos que designam os amantes. Como nos ensina a gramática normativa, a ausência de gênero ou o neutro, em português, é dado pelo masculino. Em decorrência disso, concluímos que o “outro” seja um rapaz. Daí, podemos pensar a sugestão de um ato de penetração anal entre rapazes. Seguem alguns apontamos, sem esgotar a leitura, é claro, já que adiante, falaremos mais detidamente deste poema.

Recônditas palavras

Inquietam-me as dedadas
de deus rente à raiz da carne, ao indeciso
equilíbrio da alma
na balança, à cicatriz
azul do céu sobre o destino.

O mar pneumático, ao sabor
do qual contra os sentidos se nos fazem
e desfazem as ávidas lembranças,
assalta-me os sentidos, tenebrosas

crateras escavadas
no espírito e através
das quais, incandescentes, as imagens
do mundo sobre ele próprio se derramam

como uma lava espessa, esses sentidos
que, como aéreos
estigmas, nos imprimem
na carne a cicatriz do céu, a indecisa
maneira de as imagens

do mundo se guindarem
mais alto do que a alma ou o alento
de quem dentro de nós
aviva a sua chama. O que nos sai
do coração vem a ferver.

A carne, ao rés
da qual o céu se encurva, báscula
que deus deixou nos arredores
dum qualquer lugarejo

a encher-se de ferrugem, cicatriz
pesada, combustível, com raiz
nas mais profundas trevas, a carne âncora
submersa no destino, ergue-se a pique

de novo onde as lembranças
se fazem e desfazem
com todo o azul do céu
lá dentro a procurar rompê-la.

Sentados no convés, como se fosse
já noite e nos soubesse
o pão ao ranço da memória, contemplamos
os rudes marinheiros.

Depois que pela encosta procurámos
em vão uma escada de que o último
degrau fosse já dentro da memória,

suspenso na memória,
desfaz-se-nos dos ossos
a carne, com o seu quê de lírico e festivo,
em áreas portuárias onde o mar
nos sai do coração para galgar o molhe,

e, agora que começam
os anos a pesar
mais para trás que para a frente, acodem-nos
recônditas palavras aos ouvidos:

«Fecharam-se-te os olhos e eu fiquei de fora»,

«Nas tuas mãos começa o precipício» (Nava, 2002, p. 227-9).

Nava introduz um universo de desordem, onde deus surge como elemento de desvio; o universo é desentranhado, escatológico, de modo que as imagens remetem imediatamente a um dos cantos de *Contos de Moldoror*, do Conde de Lautreamont, mais precisamente à cena em que um rapaz é esfolado e penetrado por Deus em um prostíbulo (Canto 3, Estrofe 4).

Em “Recônditas palavras”, temos a metáfora da “carne báscula”, isto é, a carne que à semelhança de uma ponte levadiça, tem um céu que se encurva e a recobre. Lembrando-nos que um dos livros de Nava teve por título *O Céu sob as entranhas* (1989), somos levados a pensar um ato de penetração dessa carne que se põe em riste, tal qual a ponte que se levanta, e é recoberta pelo céu que se encurva.

Na continuação da estrofe, a carne que penetra o céu, se encurva no entorno dela e se enche de ferrugem. De todos os excretas, sólidos e líquidos, do corpo

humano, aquele que mais se assemelha à ferrugem são as fezes. Disso, decorre a sugestão de uma cena de sexo em que há penetração anal, como efeitos escatológicos, isto é, um corpo que sai das entranhas do próprio sujeito. No entreato, a carne se ergue ao pique, numa penetração “com raiz/ nas mais profundas trevas”.

Não nos parece aleatório que esse poema tenha sido publicado em *O Céu Sob as entranhas* (1989), afinal a referência às prosas poéticas de Rimbaud é flagrante. Ainda adolescente, o gênio francês ficcionalizou suas experiências de colégio e escreveu *Um coração sob a sotaina* (2007). Escrito, provavelmente, na década de 1870, o manuscrito permaneceu inédito por um bom tempo, até ser recuperado por Breton e outros surrealistas. Rimbaud, naquele exercício juvenil, brilhantemente, vale-se de sua habilidade com as palavras para criar um universo em que desejos e prazeres desviantes se ocultavam sob as batinas de clérigos, reproduzindo ainda diálogos bastante lascivos entre clérigos e alunos.

Sob a sotaina, ou sob as batinas, encontravam-se “corações” pulsantes, ou os órgãos sexuais dos padres ávidos por saciarem-se no corpo de seus alunos. Ivo Barroso, na edição brasileira cuja tradução, prefácio e notas são de sua autoria, esclarece-nos o malabarismo linguístico de Rimbaud, mostrando como o acúmulo figurativo fez com que o poeta francês conseguisse passar ao largo de uma das faces de Janus, a do descoro literário, compondo narrativas memorialistas sarcásticas, e sob a outra, uma narrativa livre das imposições morais.

Essa submissão ao ordenamento da Literatura e à interdição, como discutiremos, não se deu de forma pacífica e se evidencia de diversas

configurações, seja no tom dramático de seus poemas; seja no tensionamento dos limites que a linguagem proporciona e que o próprio gênero lírico também requereria. Portanto, as rasuras que se imprimem na forma, no corpo do poema, resultam numa possível rasura do conteúdo. Como afirma Bataille: “a experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer” (BATAILLE, 1987).

4. FRONTEIRAS MÚLTIPLAS, IDENTIDADES PLURAIS.

É consenso entre os leitores de Luís Miguel Nava, que resenhamos no capítulo anterior, a importância que o corpo tem em sua obra. Percebemos o corpo transformado em objeto de poesia, esse corpo que, como afirmou Foucault (2009), resulta dos poderes que nele são investidos e que o tornam plataforma de disputa com fronteiras variáveis.

As fronteiras que se distendem, alargam-se e se deformam não tem por fim contar, narrar e explicar a gênese dos corpos, dos desejos e dos afetos que o constituem. Ao contrário disso, os corpos simplesmente existem e buscam pontos de fuga para sua libertação dos poderes que os encarceram e, assim, intensificam as sensações.

No excerto de “Atrás da página”, o sujeito do poema diz:

Esse rapaz as suas próprias veias
o amarram à manhã.
Não me olhar ele ateia-me. Pequenos
incêndios, os da abóbada
do poema, arrancam-lhe a nudez.
Está alguém ao poema como a um espelho
(NAVA, 2002, P.47)

Ainda podemos evocar o poema “Rapaz”, do livro *Como alguém disse* (1982), no qual as evidências dessas linhas de fuga da mera figuração se apresentam com muita potência:

Rapaz

Não sei como é possível falar desse
rapaz pelo interior
de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu.
(Idem, p.86)

Por meio da *mímesis de produção* (LIMA, 2012, p.361), os poderes investidos sobre os corpos e as subjetividades presente nos poemas acima resultam em imagens que abrem-nos para subverter a ordem natural do dentro e do fora, corriqueiros nas representações usuais do corpo humano. Todas as imagens pré-formatadas são esgarçadas, fazendo com o que chegue à superfície do poema sejam as iluminações das entranhas, estas responsáveis pela sensação de calor que o interior do outro lhe ocasiona. Dos corpos, tanto do poema, quanto dos rapazes, o que importa são as sensações.

A ação constante de desentranhar as linhas de fuga dos corpos em seus poemas, faz com que, ao colocarmos em perspectiva a obra de Nava, percebamos o fio-condutor de seu projeto estético e literário. Numa rápida observação do título de seus livros, bem como de seus poemas, é possível perceber os indícios do que afirmamos, por exemplo: dois dentre os sete livros publicados em vida fazem claras referências às mais diversas partes do corpo humano; além de inúmeros poemas que nunca figuram o corpo em sua representação tradicional, ou seja, vista em sua completude, abordando apenas a exterioridade construída de acordo com padrões prévios de ética e estética.

No livro de 1979, *Películas*, o poeta transita pela plurissignificação da palavra

“película” e transforma as páginas de seus poemas em espaço para a revelação da câmera e da captação do olhar-câmera, cujo foco incide para além do limite que a pele estabelece com o mundo visível. Os órgãos e os tecidos de revestimento do corpo humanos são os grandes responsáveis pelo dinamismo e pela violência dos corpos sadios e higienizados das modernas técnicas do “cuidado de si”. “Contra os flashes”, poema publicado em *Películas*, deixa evidente os jogos das múltiplas lentes que compõe o olhar-câmera, e nesse jogo especular entre quem está olha, quem é olhado, quem fixa ou fixado pelas lentes temos o poema que desnuda a maquinação pela performance da palavra. Vejamos:

Contra os flashes

É terra doutro o corpo dum rapaz, o leite amarrotado
nele o incêndio corre contra os flashes, mínimo relampa-
go de terra o poço da alegria.
As paisagens os miúdos reúnem-nas à mão, a minia-
tura delas é o seu rosto. Voltam-se as paisagens como as
páginas.

Um deles, força macia, ensanguentado e verde inqui-
na-se na luz, uma fralda de incêndio há-de escorrer-lhe
pelos lábios.

Eis o rosto, eis o poço, põem-se as imagens como
toalhas, as pequenas pedras deflagrando.
Os miúdos a nudez destrói-os nesses lábios.
(NAVA, 2002, p.41)

Das múltiplas desterritorializações que este poema traz, saltam aos olhos o limiar que o gênero lhe impõe. Foge as classificações tradicionais dos poemas metrificados, com formas rígidas, foge também das delimitações dos poemas em prosa, já que as células sintáticas são descontínuas e quebra a linearidade narrativa

que se espera dos poemas em prosa. Ainda assim, é possível reconstituir e captar contra os flashes os fragmentos de imagens através dessa linguagem e do poema que se desterritorializa. A principal imagem que se entranha pelo diafragma da máquina e vai ser projetada na película, ao fundo da câmara escura: são os corpos de dois rapazes cuja proximidade faz com que não haja a distinção clara dos limites entre um e outro. Pelo jogo de especulação que o poema cria, o eu retrata o momento em que os dois amantes captam, por meio da máquina, seu próprio beijo. No incêndio do desejo, único afeto a queimar a película que os retém como uma memória permanente, revelam-se a nudez do desejo aberto pelas bocas ardentes, tal qual acontece no processo da fotografia – uma das paixões de Nava.

Já em 1989, publica *O Céu sob as entranhas*, e produz o corpo avesso aos humanismos e criações a priori, determinantes da essência corporal. Além de trazer nos demais livros inúmeros poemas que aludem às vísceras, entranhas e partes deslocadas do corpo humano para o primeiro plano dos discursos. No poema “Matadouro”, poema narrativo que está presente no já referido *Céu sob as entranhas*, apresenta de maneira bastante evidente o chamado devir-animal deleuziano.

Matadouro

___Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando.

___ A luz que desse sangue irradiava, como se nele o sol tivesse mergulhado e os raios nele se houvessem diluído, atravessava-me os poros e fazia-me cantar o coração.

___Tratava-se de uma luz que nada tinha a ver com piedade ou a esperança, mas cuja música, sem me passar pelos ouvidos, ia

direita ao coração, que nos animais acabados de abater por momentos encontrava um espelho ainda quente, tão diverso da algidez que habitualmente neles impera.

__Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se. Só esse espelho capta a espessa luz em que parecem ter-se consumido os próprios astros, essa luz que com os objectos que ilumina se confunde numa única substância capaz de arrancar-nos à treva e de dar cor à santidade.

__A luz do néon, ante aquela de que se esvazia o coração dum porco, é uma metáfora de impacto reduzido. A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de algum anjo.

__O berro do animal que qualquer faca anónima remete à condição daqueles cujo sangue se escoie ao nosso lado é o único som a que dançar merece a pena. O dia declinou-lhe nas entranhas, quantas manhãs as percorreram absorvidas pelas aberturas dos seus olhos mais não são agora do que um rastro de lume sobre a lâmina e nos baldes onde pinga, reduzidas a um furtivo clarão de dignidade de que todos de repente nos sentimos órfãos. (NAVA, 2002, p.181)

É interessante observar nesse longo poema narrativo a tensão que se estabelece entre o sujeito e o ambiente que ele retrata, isto é o matadouro. De uma profunda identificação, aos poucos, desterritorializa-se ao ponto de perceber os pontos de comunicação que estabelecem a comparação “Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu”. Ao se fundir com o objeto que apenas observava e se distanciava por meio de uma suposta dança, o poema nasce. Na verdade, o poema nasce do reconhecimento por parte do eu que não se distancia do seu objeto. O próprio objeto é o sujeito que se enuncia.

Assim, o eu do poema afirma:

Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se. Só esse espelho capta a espessa luz em que parecem ter-se consumido os próprios astros, essa luz que com os objectos que ilumina se confunde numa única substância capaz de arrancar-nos à treva e de dar cor à santidade (idem op. cit.).

A santidade que o sujeito recupera nada tem que ver com algo exterior ao sujeito, algo transcendente que o leve a descobrir todos os segredos da metafísica do mundo. A verdadeira humanidade está no reconhecimento do homem e sua animalidade, vinda apenas da observação das entranhas que se abrem ao sujeito que está no frigorífico e não reconhece mais a separação entre ele e o outro.

Podemos afirmar que, ao romper com a figura e a figuração tradicional do corpo humano, o sujeito do poema o reestabelece ao lugar que o sistemático conhecimento desenvolvido pelas ciências humanas e biológicas lhe retiraram, isto é, à zona de indiscernibilidade, e de indecibilidade entre o homem e o animal, à semelhança do que afirmou Deleuze (2007, p.29) ao estudar a obra do pintor irlandês Francis Bacon.

Nesse processo de desterritorialização, Nava abre sua expressão para o devir-animal que almeja romper com os processos de individuação na contemporaneidade. Parafraseando Foucault, somos os animais cujas vidas estão no centro das disputas políticas; assim, a vida de cada indivíduo que passou a ser objeto de política, tem seu controle facilitado quando cada um daqueles se sente parte de uma grande máquina, no caso de um Estado, mas, querem, necessitam, serem reconhecidos em suas individualidades e especificidades, gerando o isolamento de cada um dos que reconheçam que suas demandas são mais urgentes

que dos demais.

Nesse perverso projeto de individuação, as massas/rebanhos devem ter as condutas impostas pelas normas muito bem atendidas, caso o contrário são excluídas do convívio social. A estratégia que Nava usa em o “Matadouro”, cremos ser a de trazer a discussão o indivíduo que se isola das massas, ao reconhecer que seus desejos destoam do que a moral lhe impõe. Desentranhar-se nas entranhas de outros animais é reconhecer sua humanidade: “O berro do animal que qualquer faca anónima remete à condição daqueles cujo sangue se escoie ao nosso lado é o único som a que dançar merece a pena”. Ver que determinações apriorísticas sobre o que faz de seu corpo e desejos fazem parte das relações de poder que constituem o corpo como a plataforma de disputas políticas.

É nessa linha argumentativa que encontramos Deluze, em *A lógica das Sensações* (2007), livro em que analisa como o pintor irlandês Francis Bacon, ao restabelecer o devir-animal em suas obras, cria linhas de fuga para os processos de subjetivação contemporâneos que se estabeleceram, em termos foucaultianos, através do dispositivo da sexualidade, por meio do pastorado e da governamentalidade. Isto é, como os sujeitos foram levados a se individuarem e a se sentirem, simultaneamente, parte de massas, controladas por técnicas que imprimem nos próprios sujeitos as funções de controle e vigilância que antes cabiam única e exclusivamente ao Estado.

Fronteira de disputas políticas, a materialidade do corpo humano figurativizado, não preexiste aos inúmeros discursos que o produzem, como afirma Michel Foucault (1988). Essa ideia do filósofo francês vai ser levada a cabo pela

norte-americana Judith Butler, uma das mais influentes estudiosas das questões de gênero e sexualidade, bem como da chamada *Teoria Queer*, que, em *Problemas de gênero* (2003), considera que a própria noção de “corpo” não é uma superfície pronta à espera de significação, mas, sim, um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas (BUTLER, 2003, p.59).

Nesse sentido, para compreendermos a poética de Nava, temos de lançar o olhar para os corpos fragmentados cujos limites são dados pelas rasuras dos ordenamentos e das reproduções usuais, tal qual acontece na pintura de Francis Bacon. Esse grande objeto da poesia de Luís Nava, o corpo e os desejos, ganham significação a partir da revelação das teias discursivas que o conformam. Para ilustrar, excepcionalmente, trazemos um dos poemas de *O perdão da puberdade*:

- Na natureza se retratam céus,
 expande-se nos céus a natureza –
 e em cada relâmpago ou trovão
 vejo e sinto, rompendo o espetáculo,
 a profecia da eterna ambiguidade
 de uma pitonisa, de um oráculo.
 Qual a verdade do meu ser, ó Deus?
 não me mantenha sempre na incerteza!
 Faz que eu possua ao menos o perdão
 do que é talvez normal na puberdade.
 (NAVA, 1974, p.52)

No poema, vemos em disputa os discursos da religião e o desejo de um púbere, que tem de controlar a potência de sua natureza, em razão de discursos religiosos que cerceiam suas práticas eróticas, mas que não respondem à ânsia de busca pela essência, tão prometida pelo discurso religioso. É claro que por fazer parte da juvenilia poética do autor, a potência que se nota em publicações

posteriores ainda não está estabelecida no poema. No entanto, elementos da natureza recorrentes em sua poética, tais como relâmpagos, trovões e céus, já se apresentam.

Não haveria motivos para o sujeito do poema ser perdoado se o corpo dele não fosse objeto de disputa e se este não fosse o grande motivo da tensão do eu que se distende entre os desejos e a culpa, desejos que, no poema, são comparados à potência dos fenômenos da natureza. O deslize entre os poderes que ele comete, finda por seguir sua natureza, restando-lhe da cultura as culpas de uma falta a ser purgada, pois sucumbe aos interditados da religião que vão de encontro à sua natureza. Como o exercício do poder é sempre criativo, resta-lhe a escrita como espaço de existência final.

É notório na puberdade que, aquilo que se cerceia e se restringe é o acesso ao sexo e aos prazeres do corpo. Michel Foucault, em *A História da Sexualidade I*, analisa os processos de subjetivação na modernidade e estabelece a pedagogização do sexo das crianças como uma das estratégias do dispositivo para o controle dos corpos, conseqüentemente, dos indivíduos. De acordo com Foucault, somente o corpo poderia ser tomado como a unidade material mais imediata por meio do qual o homem se reconhece como sujeito e reconhece sua individualidade (MORAES, 2012, p.60).

O corpo como plataforma de construção da individualidade passa a existir efetivamente a partir do século XVIII, momento em que o Antigo Regime e sua sociedade de sangue, baseada em “honra da guerra e medo das fomes, triunfos da morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder falar *através* do sangue”

(FOUCAULT, 1991, p.138), cede espaço para a sociedade da sexualidade, na qual técnicas, saberes e poderes são investidos sobre o corpo para controlá-lo e fazê-lo viver cada vez mais e mais saudável.

Ainda sobre o dispositivo da sexualidade, Foucault afirma:

O dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global. Devem-se admitir, portanto, três ou quatro teses contrárias à pressuposta pelo tema de uma sexualidade reprimida pelas formas modernas da sociedade: a sexualidade está ligada à dispositivos recente de poder; esteve em expansão crescente a partir do século XVII; a articulação que a tem sustentado, desde então, não se ordena em função da reprodução; esta articulação, desde a ordem, vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento nas relações de poder (FOUCAULT, 1991, p.101).

A postura adotada por Foucault para falar dos poderes investidos sobre os corpos por meio do dispositivo da sexualidade não é nem aquele que o trata como repressão, tampouco como guerra – ao primeiro, chamou de modelo de Reich, ao segundo, de modelo de Nietzsche. Por sua vez, Foucault pensa o poder e seus dispositivos de forma dinâmica e criativa, pois como defende, “sempre se escreve a história da guerra, mesmo quando se escreve a história da paz e de suas instituições” (idem, 2009, p.176).

Por sabermos que não há o exercício de poder, sem correlação de forças, culminando em criação, nas leituras de poemas que estamos a realizar, levamos sempre em conta a perspectiva do corpo e como esses espaços criados e recriados pelos discursos que o circundam. Assim, o corpo do sujeito que se enuncia nos poemas, antes de ser português, é resultado de disputas ideológicas que o

constroem e o conformam de acordo com tendências éticas e estéticas de seu tempo, dialogando, é claro, com os que o antecederam

5. UMA POÉTICA QUE NASCE DO CORPO

“A Escrita é a mão, portanto, é o corpo”.

Roland Barthes

Penetrar os espaços recônditos da poesia de Luís Nava é prostrar-se no limiar entre o visível e o enunciável, tensão que abre a linguagem e liberta as palavras e as coisas da mera referencialidade e do compromisso em ser representação do mundo. Nesta erótopoética, as imagens aparecem como formas de luminosidade que duram no tempo e no lastro de um relâmpago, se abrem e se apresentam no limiar da incidência da luz. Pode se afirmar, também, que esta é uma poética que nasce do corpo, haja vista a disposição gráfica dos poemas “Ars erótica” e “Ars Poética”, ambos de *Películas* (1979). Da leitura erótica, o encadeamento dos elementos amor – corpo (fragmento e abjeto) – poema reforça a ideia de uma escrita que surge da materialidade corpórea:

Ars erótica

Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas
(NAVA, 2002, p. 43).

Como se percebe, a sintaxe marca a posição bem definida dos três conjuntos essenciais à escritura de Nava: *éros*, *physis* e *poiesis*; elementos encadeados por justaposição e com lugares marcados na sequência do poema. As cesuras mais evidentes separam *éros* (amor) e *physis* (mãos e intestinos) da materialidade da

poiesis (folhas [do poema]). Uma estratificação que limita o enunciável e o visível, mas que denota de forma bastante clara quais os fins do Amor.

O poema traz uma estrutura sintagmática que coloca folhas e intestinos na mesma posição sintática, ainda que não cumpram a mesma função no sintagma, vêm no fim das sentenças. Na prática, trata-se do Amor na/pela escrita, sendo mão a tarefa do poeta e intestinos o produto, sua produção, deglutição, resultado. Ver o poema faz com que as folhas sejam também resultado de descarte.

A tópica da idealização do Amor, tão cara a tradição lírica portuguesa, é desmontada. O amor acontece no plano físico do contato entre sujeito e o objeto de desejo, vem da fricção entre sujeito e linguagem. Na leitura desse poema, o prazer parece surgir do *voyeurismo* que compartilhamos com o sujeito do poema, mas também da materialidade, do contato físico com o livro e os poemas, ou seja, do próprio ato de deitar folhas.

Isso pode ser evidenciado pela plurissignificação que “onde” adquire no contexto, e na relação anafórica que estabelece, referindo-se tanto ao amor, quanto ao corpo que se realizam no poema. A desestratificação operada pelo sujeito na erótica se vale das práticas recorrentes que tornaram todos os indivíduos sujeitos falantes. Nesse sentido, ele enuncia seu amor, sua forma de amar. Apropria-se de uma estrutura que lhe antecede e a transforma: “Eu amo assim:”.

Ao declarar o que ama e a forma que ama, rompe as estruturas de interdição que limitava a enunciação dos amores desviantes, ou se poderíamos dizer que ele se apropria de estruturas que o antecedem, apropria-se delas e as transforma por dentro?

Fato é que, conforme Foucault e seus contemporâneos nos legaram, cada época tenta dizer tudo o que pode, em função dos regimes discursivos. Consequência disso é que depois das décadas de 1960 e 1970, após as experiências de desumanização propiciadas pelas grandes guerras, discursar sobre paz e amor estava na moda. No entanto, a fala à exaustão desses elementos os esvaziou, inserindo-os na desordem dos discursos.

É curioso que o sujeito do poema se empodere ao tomar para si a palavra, enunciando-se, para dizer como ele ama. Marca esse lugar particular na presença do pronome do caso reto e na flexão do verbo na primeira pessoa do singular, seguidos pelo advérbio de modo, que denota a particularidade desse ato erótico. “Com as mãos” e “os intestinos” caracterizam modo como o sujeito ama, maneira particular que sugere tanto a escritura e/ ou *fist fucking*¹⁹ como princípio ativo/passivo à prática anal.

Nesse caso, ao aludir a uma forma de amar considerada abjeta, produz mais do que ecos à herança invisível (INÁCIO, 2013) de Fernando Pessoa – Álvaro de Campos em:

Ser o [seu] meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas p'los piratas!
Ser o meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles!
E sentir tudo isso – todas estas coisas de uma só vez – pela espinha!
(...) (PESSOA, 1977, p. 325).

Na leitura crítica que realiza sobre a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, Nava parece aludir à erotização do pensamento tão admirada e almejada por ele,

¹⁹ “Fist-fucking” é uma prática sexual que envolve a inserção da mão ou antebraço na vagina ou no ânus.

mas que não é o suficiente para sua escrita. É como se seguisse as lições de Roland Barthes (2013), para quem corpo e escritura se interpenetram:

o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fonotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (BARTHES, 2013, p.24).

Ao lermos a obra do poeta português, percebemos que o prazer recortado pelo erotismo vem da ruptura com os ordenamentos linguísticos, culturais e sexuais. Octávio Paz (1994), ao pensar o erotismo, sugere uma dicotomia que coloca o erótico em lado oposto à sexualidade, sendo esta uma produção cultural, enquanto aquela, resultado da natureza: “los actos eróticos son instintivos; al realizarlos se cumple como naturaleza” (PAZ, 1994, p.17).

Nessa perspectiva de análise, podemos estender a argumentação e pensar os limites entre o erotismo e a sexualidade, recortados pelas culturas de língua portuguesa. Dicotomia que se encontra no bojo das discussões que visam limitar a ideia de civilização e barbárie, tão caras ao ocidente, que produz no ordenamento de gênero o *continuum* entre sexo-gênero-desejo.

No estabelecimento dessa ordem que se acreditou natural, o macho requereria uma expressão do masculino (virilidade e postura agonística) e o desejo voltado para as mulheres e, ao contrário, a fêmea, de expressão feminina (delicadeza, sentimentalismo e devoção ao cuidar), deveria desejar apenas homens. Em decorrência desse ordenamento dito natural, surge uma “legislação” bastante rígida sobre como devem ser conduzidas as práticas amorosas.

Foucault explora a maneira como essas relações ditas naturais são resultado de um amplo espectro de socialização, marcados pela história da sexualidade no

ocidente. O filósofo francês analisa essa regulação das relações eróticas entre os sujeitos em *A história da Sexualidade II: os usos dos prazeres* (1984), a partir do exame da história da ética e da ascética como formas de subjetivação moral e das práticas de si, em *A História da Sexualidade III: O cuidado de si* (1985).

Da análise desses processos de subjetivação que condicionam os regimes discursivos sobre o sexo, Foucault demonstra que nem o corpo é tão natural como se imaginava, quanto menos o sexo e a sexualidade, que lhe possibilitam as críticas contemporâneas ao enquadramento da vida como fim político.

Nos versos do poema, quando o eu de “Ars poética” declara que ama com as mãos e os intestinos²⁰, evoca uma rede de interditos condicionadas pelo desejo homossexual e pelo emprego das mãos como objeto de prazer.²¹ Observando a regência do verbo amar, temos: quem ama, ama algo e nunca usando algo como meio ou instrumento. Logo, o verso na ordem direta é “Amo os intestinos com as mãos”, ocupando na cadeia uma função inusitada de adjunto adverbial, ou seja, elemento que modifica o verbo e que ao mesmo tempo suspende a proposição platônica feita em *Timeu* (PLATÃO, 1977)

Por conseguinte, toda afecção que provoca em alguém uma dessas perturbações deve ser chamada doença, sendo forçoso reconhecer que os prazeres excessivos e as dores fortes são as mais graves doenças da alma. ... Contudo, quando a semente se acumula em excesso na medula,

²⁰ Roland Barthes acerca da figura do coração diz: “O coração é o órgão de desejo (o coração infla, fraqueja, etc., como o sexo), tal como é retido, encanta, no campo do Imaginário. O que o mundo, o que o outro vai fazer de meu desejo? Essa a inquietude em tudo em que se concentram todos os movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração” (BARTHES, 2003, p. 91).

²¹ Antes que denunciem esta leitura como um levantar de bandeira, a resposta linguística para a marcação de gênero na linguagem é mais pertinente que qualquer outra argumentação ou tese que poderia desenvolver nesse trabalho. Nossa língua recorta o mundo sob um viés masculino. Aspectos de neutralidade, sobretudo este, incidem numa representação masculina.

a ponto de transbordar, à maneira de uma árvore carregada de frutos, então seus desejos e suas consequências lhes ensinam, em cada ocasião, não apenas prazeres como também sofrimentos em grande cópia, e muito embora se comporte como um louco quase toda a vida, por causa das dores e dos prazeres excessivos, vindo a adoecer e embotar-se-lhe a alma por causa do corpo, ninguém o considera doente, mas vicioso por própria deliberação (PLATÃO, 1977, passo 73b).

Em relação a essa inversão proposta por Nava em sua arte erótica, Eliane Robert Moraes (2012) chama a atenção para as reflexões empreendidas por Bataille sobre a polarização entre elementos altos e baixos na composição da figura humana. Para o pensador francês, a parte mais humana do corpo do homem é o dedão do pé, por ser o elemento que nos distingue, como espécie, dos macacos. Mesmo assim, os dedos dos pés e os próprios pés ocupam um lugar rebaixado na tradição da cultura ocidental em oposição aos membros superiores, sendo as mãos, historicamente, elevadas ao patamar superior de órgãos que possibilitaram ao homem desenvolver sua cultura.

Essa superioridade, no entanto, é desprezada pelos artistas adeptos ao surrealismo. De forma que a associação que se faz, prontamente, entre mãos e trabalho é ressignificada por artistas como Rimbaud, Breton e Buñuel. Para eles, as mãos passam a ocupar o universo erótico, abrindo a possibilidade de novos espaços de criação. No entanto, esses espaços deixam de ser reconhecidos como nobres/elevados. O que dizer então dos intestinos? Ou então, o que dizer de um sujeito que se enuncia no poema e articula sua forma de amar à presença das mãos e que já não servem mais somente ao trabalho, mas para dar prazer? Além disso, o que dizer dos intestinos que não servem apenas para despender os dejetos/abjetos de um corpo e passam a ocupar um espaço “nobre” nesse erotismo?

Retomando ainda algumas ideias de Platão acerca de Éros, podemos perceber como Luís Miguel Nava se fia nos excessos condenados pela prática que se cristalizou no ocidente. Na teoria platônica, distinguia-se dois tipos de desejos: o desejo do prazer (instintivo e estranho à razão) e o desejo ao que é melhor (resultado da reflexão). A escolha feita por Nava e que irrompe em sua poesia é pela parte mais avassaladora, a que traz consigo o amor sem domínio-de-si, entregues à paixão. Não há uma sequer um poema dedicado ao “Amor”, mas há, sim para a paixão.

Paixão

Ficávamos no quarto até anoitecer, ao conseguirmos
situar num mesmo poema o coração e a pele quase
podíamos
erguer entre eles uma parede e abrir
depois caminho à água.

Quem pelo seu sorriso então se aventurasse achar-se-ia
de súbito em profundas minas, a memória
das suas mais longínquas galerias
extraí daquilo de que é feito o coração.

Ficávamos no quarto, onde por vezes
o mar vinha irromper. É sem dúvida em dias de maior
paixão que pelo coração se chega à pele.
Não há então entre eles nenhum desnível.
(NAVA, 2002, p.124)

A reciprocidade da relação entre amado e amante, infere na visão da imagem da verdade – do primeiro sobre o segundo – e da beleza, sendo ela mesma a idéia que resplandece entre todas as outras. Ele vê no que realmente ama, a verdade do ser. Não é, portanto, o amor que segue quem ama, e sim quem ama é que “extra-

ilumina” o verdadeiro ser do amado. Afirma, ainda, que não existe só um tipo de Mania – espécie de exaltação; delírio; possessão divina; excitação exagerada que toma os homens, fazendo-os capazes de realizar ações excepcionais

Em entrevista concedida ao *Jornal de Notícias*, em 1990, por ocasião do lançamento de seu livro *O Céu sob as entranhas*, o poeta português discutiu o estranhamento que ocasionou na crítica especializada e no grande público a subversão do lugar da preposição, das entranhas e do lugar do corpo. Segundo Nava: “Aqui o céu já não está por cima, mas por baixo ou, se se preferir, por dentro das entranhas. Assiste-se, portanto, a uma alteração das relações espaciais, tal como é costume concebermo-las” (RELÂMPAGO, 1997).

Com essa inversão que desloca o corpo de sua representação lugar-comum, possibilita-se uma existência para além de repressões e insensibilidades impostas pela cultura, pois, como aponta Tucherman (1999, p. 39), ele, na modernidade, foi o meio para o desenvolvimento da pedagogia e de poderes. Pedagogia que deve ser entendida no sentido do controle das emoções e sentimentos; enquanto o poder, no sentido de investimentos sobre o corpo como máquina produtiva.

Esse processo pode ser vislumbrado na argumentação de Beatriz Preciado (2009), para quem a colonização do ânus resultou em práticas de dominação de uma masculinidade hegemônica. Nava, ao introduzir a figura dos intestinos em sua arte erótica como complemento do amor, recoloca a erótica na ordem da qual sempre fizera parte (FOUCAULT, 1984 e 1985). No entanto, como afirma Preciado (2009),

en el hombre heterosexual, el ano, entendido únicamente como orificio

excretor, no es un órgano. Es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (PRECIADO, 2009, p.136).

A autora de *El Manifiesto Contrasexual* (2009), na continuidade de sua argumentação, aponta ainda para o fato de que a superioridade que a masculinidade hegemônica reivindica para si, tanto na hierarquização da sociedade, quanto na de gênero, instaurou-se não por causa das construções biológicas dos corpos de homens e mulheres, mas pela construção cultural que interditou o ânus.

O *continuum* estabelecido entre homens, que sustentaram sua hegemonia sobre a castração anal, abriu margem para centrar o foco no falo como o ordenador da sociedade, excluindo das decisões aqueles cujo ânus permanecesse exposto. Inclusos neste rol, encontram-se as mulheres em razão de sua dupla cavidade, os gays e aqueles outros que não se submeteram às expectativas de comportamento determinadas pela representação de gênero, em associação aos ideais de masculinidade.

A poética de Nava, que surge do corpo, penetra os espaços mais recônditos do corpo, desconstruindo as hierarquias de sexo e gênero. Quando lemos os poemas de o *Céu Sob as entranhas*, em especial o “Último reduto”, notamos o engenho na construção do poema que se pauta pelos sentidos e não pelas interpretações. A agudeza na construção imagens que se espriam na página do poema, levam-nos a experimentá-lo a senti-los com as nossas próprias peles, de modo visceral. Lembra-nos assim, a célebre frase de Paul Valéry, para quem “o mais profundo é a pele” (VALÉRY, *apud* DELEUZE, 2013, p.114).

O último reduto

Naquilo a que chamamos eu há sempre um espaço inocupado, onde parece alimentar-se um mecanismo que de dentro de nós próprios se apostasse em escorraçar-nos, repelir-nos, algo cuja natureza nos é estranha e que não raro ocupa toda a nossa identidade. Vamos assim sendo confinados a um domínio que se exaure, a um território em progressiva retração, que em breve se limita às mãos, inevitavelmente, concentramos então tudo o que nos resta. Na pele é um modo de dizer: na roupa, nos adornos. São os brincos, as pulseiras, os anéis o que por vezes nos sustêm, o que garante a nossa integridade, o último reduto rechaça e de que a pele, a plataforma a que, alarmados, então nos agarramos, é igualmente o carburante, numa duplicidade idêntica à de um livro cujas páginas entrassem e saíssem do espírito de quem o escrevesse. (NAVA, 2002, p.171)

Esse corpo que se inscreve no poema nos leva a pensar com Deleuze, para quem o corpo é “uma reflexão e o ato da linguagem que fabrica um corpo para o espírito, o ato pelo qual a linguagem assim se ultrapassa a si mesma, refletindo um corpo” (DELEUZE, 2009, p.290). As significações e os adornos são dados a *posteriori*. Como a superfície do poema sugere, aquilo que acreditamos ser a pele são os adornos: “inevitavelmente, concentramos então tudo o que nos resta. / Na pele é um modo de dizer: na roupa, nos adornos” (NAVA, 2002, p.171).

A pele de fato é semelhante às páginas de um livro, pois são elas superfícies de inscrição que possibilitam zonas de visibilidades. Nesse sentido, a poética de Nava se apresenta como uma superfície que apresenta o não-oculto. Adiante, buscaremos mostrar como os relâmpagos iluminam uma nova forma de tratar a tópica amorosa na literatura portuguesa.

6. ENTRE MAR E RELÂMPAGO OU POR UMA POÉTICA DO (HOMO)ERÓTICO

Como afirma Barthes (2003), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, “a linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 2003, p. 99). Não é à toa que, na arte erótica naviana, as imagens que criam o desejo estão direcionadas pelo processo metonímico, enquanto que a construção corpo-de-desejo na “Arte poética” opera pelas vias das imagens metafóricas. A substituição proporcionada pelas imagens constrói o real, produzem afetos, e a linguagem fala da própria linguagem:

Ars poetica

O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.
(NAVA, 2002, p. 44).

Este poema, que poderia ser definido como um verso-aforismo, questiona de pronto o *status* do poético, do ordenamento dos gêneros literários e do próprio fazer poético. Manoel Said Ali (2006), por exemplo, ao definir os limites do verso, afirma que:

Linhas excessivamente curtas, de uma, duas sílabas, quer dizer, monossílabo ou dissílabo, sem acentuação final, aparecem às vezes com o valor de eco, refrão, etc. no fim e no meio de outras mais longas constitutivas da estrofe. *Tais elementos secundários são*

*imprestáveis para por si só, formar poemas.*²² O verso propriamente dito começa com o trissílabo (ALI, 2006, p. 49).

Numa clara postura normativa/prescritiva, o grande mestre Said Ali, não apenas desconsidera a inventividade do fazer poético, como se pauta pela questão de um gosto estético particular e que definiria toda a verdade da poesia. Nava, por sua vez, mais do que a verdade da poesia enformada nos limites da estética, compõe o poema que encerra a criação. Isto é, nas dobras do poema que limitam o enunciável e o visível, restam as cintilações por onde o relâmpago vai penetrando e revelando o processo criativo do poeta.

Em um único verso, sintetiza a herança da história de sua língua e de sua cultura: são dez sílabas poéticas que transcendem às prescrições normativas e colocam em cena a tradição e a ruptura. Quanto ao excesso de subjetividade ou a presença marcada do eu – que seria outra condição para a existência do discurso lírico –, Nava parece ensinar a lição de que um poema se faz com imagens e com a presentificação delas no tempo eterno da “agoridade” (PAZ, 1972).

Essa atitude questionadora da instituição literatura, surge com a modernidade e a entrada em cena do poeta-crítico. Os limites de forma e conteúdo são questionados e levados ao paroxismo, tal qual o realizado pelo poeta português que, em sua inventividade, transgride a prescrição e cria um objeto único cuja verdade reside nele mesmo. Como afirma Octávio Paz (2011), “cada poema es un objeto único, creado por una “técnica” que muere en el momento mismo de la creación. La llamada “técnica poética” no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino

²² Grifos nossos.

de invenciones que sólo sirven a su creador” (PAZ, 2011, p.17).

A técnica poética que estudamos aqui rompe com uma apriorística que determinaria o que é poesia e o que não é, liberta a linguagem e projeta-a ao infinito²³. Concordamos, nesse sentido, não somente com Octavio Paz, mas com outros pensadores da Literatura que vem à esteira de Walter Benjamin, para os quais a operação estético-poética é contrária à manipulação técnica da linguagem; visto que ela se volta sobre si para criar objetos de linguagem, cuja realidade, cores e formas existem apenas naquele espaço, com a duração limitada pela enunciação.

Encontramos, nesses espaços, as linhas de fuga dos ordenamentos, a que Deleuze e Guattari (2011) chamam de agenciamentos, e que Foucault (DELEUZE, 2013, p.109) chama de dispositivos, ou seja, uma busca de passar ao largo do fascismo da língua que produz sujeitos falantes; instaura a ordem dos discursos; interdita os que afetam diretamente a vida das massas, sobretudo sexo e política, determinando, dessa forma, os lugares marcados, a serem ocupados por esses indivíduos.

Diante disso, acreditamos que a literatura e a linguagem literária deveriam atuar numa perspectiva performativa, mais que na assertividade própria do regime que se instaurou no ocidente, agindo de forma distinta sobre o real, de modo não apriorístico e essencializante. Mas, criativo, artístico e estético, aberto às possibilidades que o gênio artístico individual e coletivo fariam sobre a linguagem, o real e os corpos conformados por essa estrutura. No entanto, como o ideal não

²³ Seria a libertação da linguagem das tecnologias que se investe sobre a vida. Nesse sentido, seria a experiência dos limites da linguagem em sua proximidade com a morte, o que escrever para não morrer, mostrando, assim, o fora da linguagem engendrada pelos discursos de poder.

ocorre, é na arte que encontramos esse espaço “outro” que, liberto dos ordenamentos, “performa” sua verdade.

“O mar, no seu lugar pôr um relâmpago”. De volta ao poema, observa-se que há dois pólos bem marcados. Um receptivo, marcado pelo mar; outro ativo, assinalado pelo relâmpago. O mar é mais do que passivo, pois ele não apenas recebe a ação, como afeta. Ainda que para acessá-lo seja necessário adentrá-lo, senti-lo, ser afetado, isso só é possível pela pele e pela visão.

Nesse pólo receptivo, há o mar como imagem e objeto de discurso, recuperando a história subterrânea da literatura de língua portuguesa, a que Inácio (2006) chama de “herança invisível” e remete a outras enunciações. Nas palavras de Llansol (1985, p. 32), trazidas à baila por Inácio (2006):

o mar, a terra, a nação, a saudade, a casa, o sebastianismo, ‘paradigmas frontalmente inatacáveis’, e autores do porte de Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, totens e tabus de uma cultura e de uma literatura cuja formação dinâmica e ao mesmo tempo auto referencial cuidou criar, estabelecer e sedimentar (INÁCIO, 2006, p.12).

A inspiração dessa poética viria então do mar e dessa memória textual que a imagem traz consigo, sem origem nem fim, mas encerrada pelos espaços-limite do poema. Por outro lado, o pólo ativo da poética marcaria a ruptura, cisão que a luz do relâmpago cria ao se chocar contra a escuridão. Com o relâmpago, todos os outros sentidos são aguçados e a visibilidade condiciona aquilo que será possível de ser dito, decorrendo desse processo ainda os complexos de ações e paixões, de ações e reações. Nesses polos, encontramos a tradição e a ruptura, signos que encerram a literatura surgida na modernidade.

Entre a tradição e a ruptura, ou entre mar e relâmpago, há o poema. É nele que essas tensões se tornam visibilidade e as metamorfoses Ovidianas se fazem presente. É a partir dele que a memória do mar português e seus homens se apresentam e a máquina do mundo se permite comparar à nudez de um rapaz.

É dessa fricção entre os pólos elencados na “Arte poética” que surge o prazer do texto, consequência de um erotismo-fim-da-poética. Recorrendo a Barthes (2003), é da intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que surge a erótica: o intervalo da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha); entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda, encena um aparecimento.

Como pode ser percebido no poema abaixo, a visibilidade dos corpos iluminados revela-se altamente erótica. No entanto, eles excedem a nudez e o sujeito deixa-nos vê-los em toda potência:

Através da nudez

Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos
encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os
astros.

É onde o poema interioriza
a sua própria hipérbole, a paisagem.

Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles
também a deflagrarem. A manhã
espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar
dos fios deste poema
que a cosem com a paisagem.
(NAVA, 2002, p. 35).

A primeira coisa que chama a atenção da leitura do poema é o caráter dêitico do título. Se anteriormente comentamos “Onde à nudez” e agora nos debruçamos

sobre “Através da nudez” e, como exemplo ainda, podemos nos lembrar do livro “O céu **sob** as entranhas”. Essa topografia espacial, que proporciona um tom particular à poesia de Nava, remonta aos escritos de Rimbaud. Que tom seria esse? Inclusive, ao escrever um ensaio sobre a obra do francês, Nava chama a atenção para o estranhamento que a topografia e o emprego de animais causam ao leitor.

Esse tipo de aproximação, segundo o português, instaura uma indeterminação dos limites entre ficção e realidade, traduzível no nível visual, o que no nível da narrativa ocorre com a coabitação por personagens reais e inexistentes. Essas imagens convidam o leitor, de acordo com Nava, a examinar o real que se instaura por trás delas, estabelecendo linhas de fuga em relação aos regimes discursivos.

Logo nos primeiros versos, a questão dêitica se apresenta novamente como um nó do poema. A imagem evocada em “Este garoto” estabelece ao menos três possibilidades de leituras que não se podem afirmar necessariamente excludentes. Primeiro, poderia marcar um garoto que estivesse próximo ao sujeito que se enuncia tanto fisicamente, quanto presentificados pela memória; poderia ser lido também enquanto auto referência ao sujeito, bem como poderia representar uma referência ao poeta.

Do garoto, apenas se conhece seu caráter efêmero, tão duradouro e resistente quanto a imagem de relâmpagos a encarcerarem um touro. Ele não se metamorfoseia, como teria feito Ovídio no lugar de Nava; pelo contrário, revela-se em sua nudez. Ao sujeito que observa, interessa-lhe a paisagem, o cenário, a revelação que o corpo do outro traz. Se nos lembrarmos de Camões, em Os

Lusíadas (Canto X²⁴), o episódio parece dialogar com a tradição, ao remontar aquele vivido por Vasco da Gama e Tétis, no qual, através da nudez da ninfa, o português consegue alcançar o conhecimento da máquina do mundo. Em nosso caso, o que motiva o conhecimento já não é mais o corpo feminino, mas o corpo do garoto que se apresenta apenas como imagem. Algo quase inefável.

Essa figura incerta que representa o garoto começa a desnudar sua origem na segunda estrofe. É ela o fruto da memória: o uso de “este” marca a proximidade do sujeito que se enuncia e a reminiscência da figura do garoto cujo sexo torna-se uma forma de conhecer. Há um movimento de interiorização que marca de forma evidente a incorporação do rapaz à memória do sujeito, tal qual uma paisagem que, por meio da retina, se fixa no âmago do sujeito. Os rastros na areia são a única certeza da existência real, que coloca em xeque o plano onírico e ficcional que se constrói em paralelo.

Esse movimento de captação das imagens, por meio de quadros, não necessariamente sequenciais e, em um ordenamento lógico, é a forma com que operam o olhar-máquina e a memória. Nesse campo da fotografia, salta aos olhos a escolha lexical empregada no poema. Se na primeira estrofe, observa-se um movimento de interiorização bastante flagrante, nos versos que compõem a segunda, o dado da violência é o que mais impressiona.

²⁴ Depois que a corporal necessidade/ Se satisfez do mantimento nobre,/ E na harmonia e doce suavidade/ Viram os altos feitos que descobre,/ Tétis, de graça ornada e gravidade,/ Pera que com mais alta glória dobre/ As festas deste alegre e claro dia,/ Pera o felice Gama assi dizia:// – «Faz-te mercê, barão, a Sapiência/ Suprema de, cos olhos corporais,/ Veres o que não pode a vã ciência/ Dos errados e míseros mortais./ Sigue-me firme e forte, com prudência,/ Por este monte espesso, tu cos mais.»/ Assi lhe diz e o guia por um mato/Árduo, difícil, duro a humano trato./ (LUSÍADAS, X, 75-76)

Além disso, no desfecho, o sujeito parece começar a conectar os elementos dessa poética, que se estabelece por meio de uma rede textual subterrânea. Nota-se, por exemplo, uma evocação primeira a Rimbaud e as suas *Iluminações*. A luz que chegam de forma enérgica no solo dessa poética, é costurada à subjetividade do eu, responsável por conectá-las ao espaço discursivo onde se encontra. Poderíamos pensar num espaço da lusitanidade, que reconhece o valor de Rimbaud para a constituição da tópica do amor maldito, ou que não ousa dizer seu nome, e se estabelece nos interstícios dos discursos e das imagens que dialogam com a língua de Camões. Sendo o autor de *Rimas* o responsável por apontar a falência da masculinidade compulsória, como afirmou Inácio (2013), em *A herança invisível*.

Luís Miguel Nava leva ao cabo essa falência da masculinidade hegemônica ao subverter toda a lírica amorosa ocidental, colocando seus rapazes-relâmpagos no centro do discurso amoroso. Diferente dos paradigmáticos da Literatura Portuguesa (Camões e Pessoa), ele se vale de sua capacidade criativa para subverter os modelos estanques de representação do objeto amoroso, ou da própria representação do Amor.

No poema “Ao mínimo clarão”, de *Como alguém disse*, vemos o rapaz-rebentação saindo do mar, à semelhança do que ocorre na cena clássica do nascimento de Afrodite/ Vênus, também eternizada pelos traços clássicos de Sandro Boticelli em *O nascimento da Vênus* (1483).

Na *Teogonia*, o relato de Hesíodo mostra Urano sendo castrado por seu filho Chronos, após este ter atendido às suplicas de sua mãe, Gaia, que já não mais suportava as violações que lhe acometia Urano. Após uma ardilosa ação, Chronos

livra sua mãe da submissão paterna e ainda propicia o surgimento daquela que veio a ser conhecida como a deusa do Amor. Essa cena povoou o imaginário ocidental e foi perpetuado em versos e em pinturas. No entanto, ao retomar essa cena, Luís Miguel Nava dá à superfície do poema e à pele o contato que sua língua melhor roça e extrai sentidos:

Ao mínimo clarão

Talvez seja melhor não nos voltarmos
a ver, ao mínimo clarão
das mãos a pele se desavém com a memória.
As mãos são de qualquer corpo a coroa.

Das dele já nem sequer o itinerário
sei hoje muito bem, onde o horizonte
se desata o mar agora
regressa ao coração de que faz parte.

Ainda é o mar contudo o que se vê
florir onde ele chegar. Chamando a esse
rapaz rebentação,
o céu rasga-se à volta dos seus ombros.
(NAVA, 2002, p.88)

Como se percebe, o poema ilumina as zonas recônditas do desejo. Nos três quartetos, a memória é quem evoca a imagem do rapaz que se presentifica no drama da ausência. Na hesitação do sujeito em tê-lo novamente acessível ao toque, ao contato íntimo propiciado pelas mãos ávidas por descobrir o corpo do outro, ao sujeito apenas lhe resta ceder à potência de seu objeto de desejo, cuja pele se abre, tal qual o coração que sente a ausência, mas ainda pulsa e faz o desejo vir-a-ser visceral. Da hesitação inicial, como se fossem pequenas ondas, a progressão do poema se encaminha para uma grande arrebatção.

A imagem do rapaz-relâmpago aparece ainda em “Através da nudez”: “Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos/ encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os/ astros” (idem, p.46). Mas, atenção especial gostaríamos de dar ao rapaz que aparece em “O Mar”.

O mar

As ondas fazem-se às imagens, a manhã
do sol caindo os raios
esticam-na
na água despenteada.

O Macho cujo peito em poderosos
e lentos haustos é para Melville o mar
do sol servem-lhe os raios de cabelos.
(NAVA, 2002, p. 48).

Como se já não bastasse a subversão do paradigma estética do amor ocidental que coloca mulheres doces e inatingíveis no centro dos discursos, no poema acima, o sujeito que se enuncia deixa evidente um processo recorrente à poética naviana: a associação entre virilidade e o mar, o homem, para quem se volta o desejo do olhar câmara do sujeito, é rústico, um típico trabalhador do mar.

Assim, na primeira estrofe, há a observação da incidência dos raios de sol sobre a superfície da água, agitada por marolas que o levam a associar atributos humanos ao mar. Nos versos da segunda parte, já completamente fundido ao mar, o sujeito associa aquele dourado reluzente aos cabelos dos machos constantes na obra de Herman Melville, autor de *Moby Dick* (1851).

Chama a atenção do eu, o lento arfar do peito do macho – cuja potência é associada aos movimentos das marolas –, os cabelos dourados e despenteados do

homem que se presentificam em sua animalidade, torna-se evidente, inclusive, pela escolha lexical que faz alusão ao sexo anatômico da espécie humana, tratando o objeto de desejo sob o signo de “Macho”, com a inicial em maiúscula (másculo). Aqui, vale lembrar os trabalhos de Simone Caputo Gomes (2003) que já se detinham na análise desses homens viris a povoar as páginas dos poemas de Nava.

Ainda que nos pareça clara a existência de uma dimensão (homo)erótica, esse dado nunca é posto ao leitor de uma forma fácil, apriorística. Requer, muitas vezes, um exercício de reconstituição de células sintáticas, imagens e referências que se constituem como herança invisíveis, sem as quais se corre o risco de ignorar essa dimensão tão produtiva da poética do autor de *Vulcão* (1994).

Ao abordá-la, intriga-nos o jogo entre o dizer e não dizer, revelar e não revelar. Em virtude disso, fica o questionamento acerca das relações de poder mais imediatas e mais locais que são estabelecidas entre o enunciável e o visível na obra de Nava. Ou o porquê da manutenção da interdição.

Uma hipótese na tentativa de resposta à questão acima vem de Foucault (1988) e sua ideia de polivalência tática dos discursos. Ao concebê-los como segmentos descontínuos, com forma e função instáveis, percebemos que podem ser simultaneamente instrumento e efeito de poder; assim, se pensarmos o segredo e o interdito neste diapasão, verificaremos como eles podem ser usados como estratégias para burlar e afrouxar os laços de censura, possibilitando, assim, a aceitação e palatalização às esferas de circulação.

É nesse sentido que Nava mantém o excesso metafórico, como salvaguarda das restrições que a crítica literária e a sociedade portuguesa homofóbica lhe

aplicariam. Nas franjas entre o limite dos discursos, cerze sua poética cujas imagens do interdito atuam como o travestimento da linguagem e da enunciação.

CONCLUSÃO

Ao chegar a este ponto, ainda nos resta a sensação de uma infinidade de aspectos e de diálogos possíveis de serem lidos na obra de Nava. No entanto, neste trabalho, conseguimos traçar um panorama dos processos de interdição que acomete o homoerotismo, tanto no âmbito da sociedade, quanto da Literatura. O que por si só não é uma tarefa tão fácil. Afinal, lidamos com a crítica literária que se baseia em identidades formadas a partir do modelo de masculinidade hegemônica. Em contrapartida, a produção literária, sobretudo a de Luís Miguel Nava, a encara como uma ideia, como um objeto de desejo e não como uma identidade essencialista.

Decorrente do movimento das mulheres ao longo dos Séculos XIX e XX, os processos de subjetivação que possibilitam a experimentação de novas formas de masculinidade culminam inclusive no questionamento da tópica amorosa tão cara à literatura de língua portuguesa, cujo centro dos discursos e o objeto de desejo é ocupado por mulheres incorpóreas e inatingíveis.

Na poética de Nava, os seus rapazes, objetos constantes de seu desejo, não apenas tem corporalidade, como tem sexo, desejo e a expressão do desejo se faz com virulência, potência e rebentação. Tudo isso permeado pelos sentidos e não pela interpretação. O universo sinestésico é explorado por meio de hipálages que vêm a reforçar a ideia de que o que temos de mais profundo é a pele, o maior e mais denso órgão tátil do corpo humano. Essa experimentação, que propõe Nava,

atravessa inclusive os diálogos que recorta para sua obra, propondo uma outra forma de acesso corpóreo ao texto.

Diante disso, a conclusão a que chegamos é de que expressões de identidades não hegemônicas surgem o tempo todo, mas sua expressão sofre invisibilizações que a as superfícies corporais e poéticas insistem em iluminar e em proporcionar um espaço de existência plural.

Ainda assim, como bem chama a atenção Nava no poema “Final”, os horizontes de leitura que se cruzam vão criando novos textos:

não foi sem dificuldades que este livro rompeu através dos interstícios do mundo até chegar às tuas mãos, leitor, para aí, como um deserto a abrir noutro deserto, criar uma irradiação simbólica(...) Acolhe-o, pois, com benevolência, que, chegada a altura, havemos de arder juntos” (NAVA, 2002, p.265).

Os horizontes de leitura se atravessam e o texto abre suas entranhas à plurissignificação. São desejos e identidades que se cruzam e nos deixa a certeza de que a superação para as dicotomias e para as exclusões está no uso dos corpos e dos prazeres: corpos do poeta, do sujeito poético, do texto e do leitor, bem como o prazer desses todos amalgamados nos interstícios da leitura, espaço que a Literatura significa como uma fissura nos ordenamentos sociais e discursivos e permite a existência plena das mais diversas identidade e subjetividades. Entranhadas ou desentranhadas, de acordo com a aproximação do leitor à palavra ampola que explode nos ouvidos de quem lê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALI, Manoel Said. **Versificação Portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. O contexto LGBT em Portugal. In: NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de. João Manuel de. **Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género**. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2010.
- ALVES, Ida. MAFFEI, Luís. **Poetas que Interessam Mais**: Leituras da Poesia Portuguesa Pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- AMARAL, Fernando Pinto. **O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- AMARAL, Fernando Pinto do Amaral. "Recensão crítica a 'O Céu sob as Entranhas', de Luís Miguel Nava". In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 123/124, Jan. 1992, p. 379-381
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo Em Questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 441
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo, Perspectiva, 2011
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. RJ: Rocco, 1987
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 2003.

- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara - Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a Lúya e o Aulós. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol. 25, Nº 1/2 (2012).
- COELHO, Eduardo Prado. "O ano literário de 1979 em Portugal". In: **Revista Colóquio/Letras**. Inquérito, n.º 54, Mar. 1980, p. 36-37.
- COELHO, Eduardo Prado. Luís Miguel Nava: uma estrada que levasse ao mar. In: **O cálculo das sombras**. Lisboa: Edições Asa, 1997, p. 380-4.
- COSTA, Horácio. Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira / Mario de Andrade em foco). **Forma breve** (Universidade de Aveiro), v. 7, p. 281-294, 2009.
- COSTA, Horácio. et al. (Org.). **Retratos do Brasil Homossexual**: Fronteiras, Subjetividades e Desejos. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: imprensa Oficial, 2010.
- COSTA, Horácio. "Discurso de abertura do IV Congresso da ABEH". In: **Retratos do Brasil Homossexual**: Fronteiras, Subjetividades e Desejos. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: imprensa Oficial, 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v.1. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DUARTE, Isabel Margarida. Recensão crítica a "A Inércia da Deserção", de Luís Miguel Nava In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 72, Mar. 1983, p. 97.

- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos & Escritos, v. III)
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- GOMES, Simone Caputo. A poesia portuguesa do fim do século e o homoerotismo. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (orgs.). **A escrita de Adé: Perspectivas teóricas dos Estudos Gay e Lésbicas no Brasil**. São Paulo/Nova Iorque: Xamã / NCC-SUNY, 2003.
- GUIMARÃES, Fernando. **Poesia da "PRESENÇA" e o aparecimento do Neo Realismo**. Porto: Editorial Inova, 1969.
- GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Lisboa: INCM, 1982.
- GUIMARÃES, Fernando. **A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade**. Lisboa: Caminho, 1989.
- GUIMARÃES, Fernando. **Os problemas da modernidade**. Lisboa: Presença, 1994.
- GUIMARÃES, Fernando. **O modernismo português e sua Poética**. Porto: Lello, 1999.
- GUIMARÃES, Fernando. **A poesia contemporânea portuguesa**. Lisboa: Quase, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

- HAMBURGER, Michael. **A Verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo, Cosac Naify, 2007
- INACIO, Emerson da Cruz. **A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- INACIO, Emerson da Cruz. Poesia e (Homo)erotismo: sobre alguma produção poética portuguesa dos últimos 30 anos. In: **Olhar/** Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. Ano 12. Número 22 (Jan – Jul / 2010). São Carlos: UFSCAR, 2010. Pp.41-9.
- JESUS, Alilderson Cardoso de. **A poesia de Luís Miguel Nava enquanto secreta religião**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “Recensão crítica a 'Rebentação', de Luís Miguel Nava”. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 90, Mar. 1986, p. 101-102
- LISBOA, Eugénio. “Recensão crítica a 'Como alguém Disse', de Luís Miguel Nava” In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 75, Set. 1983, p. 95-96
- LUGARINHO, Mário C. Antropofagia Crítica: para uma teoria *queer* em português. **Revista Olhar/** Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. Ano 12. Número 22 (Jan – Jul / 2010). São Carlos: UFSCAR, 2010.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos**: sobre poesia portuguesa actual e outras crônicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MAURISSEN, Sophie; PEREIRA, Mário Eduardo Costa. O conflito sexual infantil abordado de um ponto de vista psicanalítico por Egas Moniz, o pai da psicocirurgia. **Rev. latinoam. psicopatol.** fundam, São Paulo , v. 15, n. 3, p. 549-558, Sept. 2012.
- MIGUELOTE, Carla da Silva. **A poética de Luís Miguel Nava**: vem sempre dar à pele o que a memória carregou. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2006.

- MIGUELOTE, Carla da Silva. **Sobrevivências, coincidências e clinâmens**: desvio a partir de Lucrécio e Luís Miguel Nava. Niterói, 2011. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182
- MONIZ, Egas. **A vida sexual**. In: Cem anos de psicanálise. Lisboa: ISPA, 1997. p. 87-104 (texto final de 1922).
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição do corpo humano de Lautréamont a Bataille. São Paulo, Iluminuras, 2012.
- NAVA, Luís Miguel. **Poesia completa**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- NAVA, Luís Miguel. **Ensaio reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Rio México: FCE, 1972.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. **Um más allá erótico**: Sade. Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- PEREIRA, E. Eugênio de Andrade: Um Dizer rente à Turbulência. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, 9, mar. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1304>>. Acesso em: 07 Jun. 2015.
- PITTA, Eduardo. **Fractura**: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Ângelus Novus, 2003
- Platão. **Timeu**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Editora da Universidade Federal do Pará, 1977.
- PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homossexual**. Barcelona, Melusina, 2009.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual**: prácticas subversivas de identidad sexual. Madri: Opera Prima, 2002

- RELÂMPAGO. Revista de poesia. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Nº 1, 10/1997
- RELÂMPAGO. Revista de poesia. Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Nº 16, 04/2005.
- RIMBAUD, A. Arthur Rimbaud - Poesia Completa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- ROCHA, Luís de Miranda. "Recensão crítica a 'Películas'" In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 62, Jul. 1981, p. 83
- SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (orgs.). **A escrita de Adé: Perspectivas teóricas dos Estudos Gay e Lésbicas no Brasil**. São Paulo/Nova Iorque: Xamã / NCC-SUNY, 2003.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre:UFRS/Faced, v.15, n.2, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira. Sem outro intuito: *Vulcão*, de Luís Miguel Nava. In: **Outros Erros: ensaios de Literatura**. Porto: Ed. Asa, 2001.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- SILVA, Rosely de Fátima. **Do ato heroico à construção da noção de responsabilidade do agente moral, paralelos entre a Ética Nicomaqueia e a Poética de Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e seus Monstros**. Lisboa: Veja: 1999.