

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém*

---

Mestrado em Literatura, Especialização em Literatura Portuguesa

---

DOCUMENTO DEFINITIVO

Andreia Cristina Campina Guerreiro Correia

FARO  
(2007)

---

# SINOPSE

---

Este trabalho visa estudar a poesia de Nuno Júdice, numa perspectiva diacrónica, à luz da temática amorosa. Para esse efeito, tomámos como objecto de estudo as obras *Poesia Reunida* (1967-2000); *Pedro Lembrando Inês* (2001), *Cartografia de Emoções* (2001), *O Estado dos Campos* (2003) e *Geometria Variável* (2005). Mais do que pôr em evidência um percurso temático pretendemos assinalar os momentos de mudança que nele têm lugar; operável este objectivo a partir do destacamento dos elementos privilegiados nos diferentes livros, particularmente no que diz respeito à mulher amada. Importa, por fim, acrescentar que este estudo tomou como esteio o mito de Orfeu e Eurídice e é segundo uma perspectiva geométrica do espaço poético que se construíram as reflexões que aqui tomam forma, com o título: *A Poética Amorosa de Nuno Júdice. Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Amor, Erotismo, Mulher-amada, Memória, Auto-reflexividade, Orfeu e Eurídice, Labirinto, Indecidibilidade, Geometria, Viagem, Terra de Ninguém.

## **SYNOPSIS:**

---

This work aim is to study the Nuno Júdice's poetic of love since 1972 up to 2005 and to find out what are the variants that are going to appear in the loving subject.

## **KEY-WORDS:**

Love; Eroticism; Woman-loved; Memory; Auto-reflectivity; Orfeu and Eurídice; Labyrinth; Doubtfulness; Geometry; Trip; Land of Nobody.

# AGRADECIMENTOS

---

Dizer obrigada é devolver algo que nos foi dado no tempo e que significou a inscrição de uma assinatura no ser. Vejo-me, agora, a relembrar: movimento de afirmação ante o vazio.

Estou, portanto, fazendo um risco no tempo: a cicatriz para sempre aberta na memória branca da página.

Os nomes desfilam na galeria dos olhos, nomes que não precisam de ser ditos para se saberem chamados e ecoados. A vós obrigada.

De um modo geral, um especial agradecimento...

Ao Prof. Doutor João Minhoto Marques pelas palavras de incentivo e de crítica.

À minha família e amigos por nunca terem duvidado.

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

«Podemos falar de transfiguração ou de devir, mas por isso mesmo *o que é, como é*, continua a ser o que importa.»

Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2000, p.14

«(...) a escrita é, de cada vez, um regresso a casa (...) Dispondo dela, então, o poeta pode, a cada momento eliminar a fonte de carências e angústias, o espectro do não-ser que ameaça o exilado, que só no regresso – à pátria, infância, ao paraíso perdido – poderá reconciliar a sua identidade dividida entre o presente e o passado. E, por outro lado, recuperar o poema desse não-ser em que no texto se projectam todos os fantasmas e todas as sombras para o espaço nítido, visual, em que literariedade e realidade se harmonizam.»

Nuno Júdice, *As Máscaras do Poema*, Aríon, Lisboa, 1998, p. 232.

«A vida é memória, presença d' almas num corpo que as alimenta de carne e sangue, porque a ilusão devora a realidade. A vida é memória, colecção de imagens fabulosas e um olhar que as contempla; um olhar que vem através da noite do infinito e brilha, dentro em nós, como a própria luz da consciência.»

Silvina Rodrigues Lopes, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral, Lisboa, 1990, p.78.

# Índice

---

## **Introdução - (p. 6)**

## **Capítulo I - Considerações sobre o tema do amor e do erotismo - (p.13)**

---

1. Do Amor - (p.13)

2. Do Erotismo - (p. 22)

3. Discurso sobre o sentimento amoroso: representações do sujeito e do amor na poesia de Nuno Júdice - (p. 25)

## **Capítulo II - Estratégias da memória e da auto-reflexividade na poesia de Nuno Júdice - (p. 35)**

---

1. A importância da memória na poesia de Nuno Júdice - (p. 35)

2. O artifício da auto-reflexividade na poesia de Nuno Júdice - (p. 46)

## **Capítulo III - A poética amorosa de Nuno Júdice entre 1972 e 1994 - (p. 60)**

---

1. Entre *A Noção de Poema* (1972) e *Meditação sobre Ruínas* (1994) – (p. 60)

## **Capítulo IV - Marco na poesia judiciana: ponto de viragem - (p. 100)**

---

1. Da viagem – (p. 101)

2. Do mito e do erotismo – (p. 106)

3. Leitura e análise da obra *O Movimento do Mundo* (1996) – (p.113)

4. A poesia judiciana entre 1997 e 2005: d’*A Fonte da Vida* à *Geometria Variável* - (p. 139)

## **Conclusão - (p. 155)**

## **Bibliografia - (p. 158)**

1. Obras de Nuno Júdice - (p.158)

2. Obras sobre Nuno Júdice - (p.158 )

3. Outras obras – (p. 160)

# INTRODUÇÃO

---

O nosso estudo tem como objectivo ler, à luz da temática amorosa, a obra poética de Nuno Júdice compreendida entre o ano de 1972, com a publicação do livro *A Noção de Poema*, e o ano de 2005, com a publicação do livro *Geometria Variável*. Assim, o nosso *corpus*, para além de incluir a obra *Poesia Reunida (1967-2000<sup>1</sup>)* vai abarcar as obras *Pedro Lembrando Inês (2001)*, *Cartografia de Emoções (2001)*, *O Estado dos Campos (2003)* e *Geometria Variável (2005)*.

Deve explicar-se que escolhemos esta poesia por nela reconhecermos o valor das grandes obras poéticas e por estarmos convictos de que Nuno Júdice, a par de outros que gozam da sua centelha de génio, é um dos grandes poetas do segundo quartel do século XX.

Sabendo que a obra poética de um autor deve ser vista como um todo, ainda que isso implique reconhecer as naturais inflexões de sentido existentes, importou-nos, então, fazer uma leitura diacrónica da poesia daquele poeta algarvio. Compete-nos, pois, neste estudo, demonstrar que a poesia judiciana sofre uma transformação no tratamento da temática amorosa. Faremos igualmente referência ao facto de, numa fase mais avançada, na passagem do século XX para o XXI, a poesia ganhar, em alguns casos, contornos amorosos e eróticos. Em consonância com o referido, iremos assinalar os livros que, de acordo com a nossa perspectiva, consubstanciam as transformações que a poesia sofre.

Pese embora a obra *A Condescendência do Ser*, 1988<sup>2</sup>, começar a gizar as

---

<sup>1</sup> Durante o nosso trabalho iremos aludir aos vários livros que se encontram reunidos nesta obra. Assim, todas as indicações nesse sentido devem tomar esta compilação como referência.

<sup>2</sup> Segundo o nosso parecer, os livros anteriores ao livro *Condescendência do Ser* tratam o tema amoroso de uma forma avulsa, não havendo qualquer força premente e unitária unindo os parques poemas de natureza amorosa, que se encontram dispersos nessas obras.

coordenadas da lírica amorosa judiciana, com alguma definição, e o livro *Enumeração de Sombras*, 1989, repercutir esse mesmo princípio, cremos que a obra *O Movimento do Mundo*, 1996, assinala a mudança, no conjunto poético de Nuno Júdice. Acreditamos que este livro representa o pórtico para outra dimensão do amor, onde o eu poético vem totalmente à tona com os seus conflitos abismais e sentimentais, aspecto este que se expandirá por todas as obras seguintes. O livro de 1996, a nosso ver, aponta indubitavelmente para a mudança do tratamento amoroso, intensificando-se o *topos* do amor, com todos os seus corolários, e pondo-se em prática uma poética da nostalgia/angústia.

Por sua vez, *Teoria Geral do Sentimento*, 1999, parece-nos ser a obra que inaugura um espaço poético de cariz erótico, que será acolhido em alguns livros posteriores, não se podendo, contudo, reconhecer (por não vermos continuada esta dimensão do amor, de um modo constante nos livros sucedâneos) que exista um ponto de viragem no rumo poético e, assim, atribuir definitivamente o epíteto de erótica à poesia judiciana.

Cumpramos ainda dizer que é nossa intenção estudar a poesia escrita antes de 1996, em 1996, e depois desta data. Tentaremos, desta forma, compreender a dinâmica textual que preside às estratégias discursivas características da poesia judiciana, ao longo do tempo, colocando em destaque, mormente, as mudanças mais significativas e a sua contribuição para a representação do tema contemplado.

Deve ainda acrescentar-se que, embora fosse interessante analisar a poesia de Nuno Júdice em vivo diálogo com a tradição e compreender a importância da mesma para a consolidação das idiossincrasias que marcam a obra judiciana, este será um tópico que não será considerado neste trabalho, uma vez que tivemos que privilegiar alguns aspectos em detrimento de outros, dada a dimensão do *corpus* e a limitação usual

de um estudo desta índole.

Assim, da leitura e da análise dos poemas de Nuno Júdice dimana a nossa convicção de que há vectores que os atravessam, funcionando como dispositivos, cuja activação põe em marcha as virtualidades da poética amorosa. Por essa razão, dividiremos a nossa tese em quatro capítulos. No primeiro, trataremos o tema do amor, seguindo-se o tema do erotismo. Num terceiro momento, faremos uma análise geral da representação do amor e do sujeito que ama, na poesia judiciana.

No segundo capítulo, teremos o ensejo de contemplar dois elementos de extrema importância para esta poesia: a memória e a auto-reflexividade. Com este capítulo, pretendemos demonstrar que, gradativamente, o poema se torna no lugar propício para acolher a mulher amada, interligando-se o processo criador com a aparição da figura feminina, mas sempre em íntima ligação com o mecanismo memorial.

No terceiro capítulo, estudaremos a poesia correspondente ao período anterior a 1996, e tentaremos criar uma grelha dos elementos mais significativos para o universo poético, representado nestes anos, de forma a demonstrar como o tema amoroso começa a sofrer alterações.

No último capítulo, reflectiremos sobre a questão da viagem e do mito, concatenado com o erotismo, e analisaremos *O Movimento do Mundo*, com vista a mostrar que, efectivamente, esta obra é um marco na poética amorosa judiciana. Por fim, num último ponto, consideraremos a poesia entre 1997 e 2005, de um modo breve, por nos encontramos no limite possível da dimensão deste trabalho. Com este pequeno esboço, esperamos conseguir provar, de forma inquestionável, que o livro *O Movimento do Mundo* representa, de facto, a concretização de um novo rumo assumido pelo amor judiciano.

Como se compreende do que foi dito tomámos como objectivo ler a poesia de

Nuno Júdice, tendo como base o tema amoroso, e pretendemos mostrar que há isotopias que se repetem ou se transformam consoante o momento da escrita: a solidão e a inquietude do sujeito; um amor ausente que, por conseguinte, leva o eu a uma viagem pela Terra de Ninguém – concretizada particularmente numa semântica da descida, que toma como apoio a carga mítica de Orfeu e Eurídice – são, por exemplo, linhas que se adensam e ganham uma outra importância com os livros de meados da década de noventa.

Com efeito, a distância que vai do eu ao Outro, e que nunca será suprida, é a trave mestra do discurso amoroso (sobretudo a partir de 1996), que se quer a si próprio em pleno acto de transcendência, e que é uma força afirmativa do vazio que o constitui. Dada a impossibilidade de chegar ao Outro<sup>3</sup> e ao discurso do Outro na sua totalidade e veracidade, resta o artil que o eu poeta vai tecendo. É a busca do eu pelo tu que vemos representada, nesta clara geometria da intimidade, labirinto subjectivo, pessoal e intimista, que é o espaço poético.

Sabemos que o efeito de real criado<sup>4</sup>, auferido em parte pela estrutura narrativa de alguns dos poemas – libertando a poesia de formas cristalizadas que sempre a previram e marcando-a com o cunho da hibridez – e consolidado pelo pendor confessionalista declarado da maior parte deles concorre para que se possa perceber, nas palavras de Paula Morão, uma leitura passível de ser aplicada à poesia judiciana:

Escrever sobre o eu, e sobre o eu íntimo, é desafiar a esfinge e, como Édipo, incorrer nos perigos de tal empresa – os perigos de a olhar e os de, depois, suportar o peso do que através dele se descobre. O intimismo está, pois, ligado ao narcisismo, às pulsões contraditórias que o compõem (...) literalmente tomando o *eu* como sujeito de escrita da sua própria vida, abismado sobre a sua própria, precária imagem. (...) [No entanto] sabemos que um eu de discurso é apenas “la personne qui énonce la présente instance

---

<sup>3</sup> Maria Graciete Besse diz: «Jacques Derrida comenta que o Outro é o que não se revela, e esta não revelação aumenta incessantemente a fome de revelação» (Maria Graciete Besse, *Discursos de Amor e Morte. A Ficção de Urbano Tavares Rodrigues*, Campo das Letras, Porto, 2000, p.21).

<sup>4</sup> Ver Capítulo II deste trabalho.

de discours contenant ‘je’ ”. Assim, ao dizer-me eu digo um *mesmo* feito *outro* pela escrita, um eu que já é um outro, como escreveu Rimbaud; ou como escreveu (...) Mário de Sá-Carneiro **de** “Eu não sou eu nem sou o outro”, intuindo a emergência de um neutro (“Sou qualquer coisa de intermédio”) que toma o lugar do eu quando este se representa. Dito de outro modo, o projecto de dizer o íntimo esbarra nas limitações da linguagem para representar tal universo (...).<sup>5</sup>

Referente a este tópico, no capítulo I, falaremos da relação entre Narciso e o eu poético e no Capítulo II (no III e no IV, em algumas ocasiões) iremos reflectir a propósito da questão fingimento/sinceridade (tão cara à obra pessoana), cuja operacionalidade é inegável nos textos poéticos de Nuno Júdice, pois, não raro, temos o sujeito fragmentado, dissociado, a falar de si e a inventar-se, com a devida distância que o mecanismo do discurso lhe possibilita, numa linha auto-reflexiva que joga com as precárias fronteiras do real e da ficção, da confissão e do fingimento<sup>6</sup>.

Acresce dizer que a poesia judiciana, alvo da nossa atenção, encontra-se imbuída de tempo, de forma a poder representar o que o tempo subtrai ou acrescenta, à medida que passa. A noção de devir, de tempo que flui e opera sobre o espaço e sobre os sujeitos transformações, permite plasmar o amor desencontrado e desarmonioso, sendo, por essa razão, fundamental para contemplar a temática amorosa. Vemos, assim, criada, na poesia em estudo, uma atmosfera lírica<sup>7</sup> – como achamos ser exemplo cabal o livro assinalado como mudança do paradigma da poesia amorosa –, e é exibido paulatinamente o drama afectivo, catarse íntima do eu em sofrimento, cujo lamento em tudo se deve à ausência do Outro desejado. Não devemos deixar de fazer notar que a loucura deste sujeito, visível numa angústia exacerbada, é parte integrante do próprio

---

<sup>5</sup> Paula Morão, “*O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas*”, *Românica*, n.º 3, 1994, 28.

<sup>6</sup> Nuno Júdice coloca a tónica nessa mesma questão quando nos lembra que «É aí que nasce o sujeito contemporâneo, dessa crise do eu que tem de se inventar um outro para continuar a existir e apresentar-se sem cair no ridículo de um ser anacrónico.» (Nuno Júdice, *As Máscaras do Poema*, Aríon, Lisboa, 1998, p. 54).

<sup>7</sup> Iremos explicar esta afirmação no Capítulo I.

sistema poético e é ela que serve de mediadora a qualquer processo hermenêutico<sup>8</sup>.

É imperativo reconhecer, por fim, que, embora o objectivo desta tese seja o de ler a poesia de Júdice, no sentido de a compreender à luz da sua dinâmica própria, que implica desvios e repetições, vemo-nos obrigados a concordar com Silvina Rodrigues Lopes quando afirma que «Toda a poesia é indecifrável, tanto quanto o é a experiência do ser único insubstituível, em relação»<sup>9</sup>. Há, então, que reconhecer que esta poesia – como qualquer outra – é objecto que resiste a ser lido e compreendido<sup>10</sup>.

Em suma, partiremos, então, de três postulados para encetar este estudo: i) existe um conjunto de textos poéticos de cariz amoroso na poesia de Nuno Júdice; ii) existe uma mudança no tratamento do tema amoroso, a partir do ano de 1996; iii) na poesia amorosa é possível encontrar uma vertente erótica do amor, embora não se consiga traçar uma linha que a delimite.

Assim, tentaremos encontrar o fio lógico, de acordo com os objectivos delineados, conscientes de que estamos perante um universo repleto de inflexões e de recorrências e sabendo, igualmente, que qualquer leitura é tão subjectiva como o objecto alvo dessa leitura.

Esperamos, pois, com este estudo, ao apresentar uma proposta de leitura e interpretação da obra de Nuno Júdice, contribuir para novas perspectivas da poética

---

<sup>8</sup> Segundo Gastão Cruz este é um «poeta que alcança o isolamento e a solidão para poder falar, organiza as palavras num ‘ciclo definitivo de profecias e loucuras’ no rastro da grande poesia romântica». Na poesia de Nuno Júdice descreve-se, «afinal, o (re) nascimento da poesia, em que o furor poético não apaga o “trabalho de análise”, nem a loucura impede a minuciosa descrição.», própria de um exímio observador (Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Relógio D’ Água, Lisboa, 1999, pp. 178-179).

<sup>9</sup>Silvina Rodrigues Lopes, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral, Lisboa, 1990, p. 26.

<sup>10</sup> Indo ao encontro desta asserção, leiam-se as palavras de Teresa Almeida quando diz, no prefácio da obra que reúne a poesia de Júdice, entre o ano de 1972 e 2000: «Pode privilegiar-se o caminho percorrido, registar os momentos de uma evolução, enumerar as formas, os tons, os estilos ou, pelo contrário, notar a permanência dos temas, a persistência das imagens, a criação de um universo próprio ou de um discurso original. A leitura desenha-se entre a vontade de encontrar uma determinada coerência e a constatação de que existe um conjunto de variações de que nenhuma interpretação poderá dar conta.» (Teresa Almeida in *Nuno Júdice, Poesia Reunida (1967-2000)*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 33).

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

judiciana, e para que leitores e estudiosos, ao revisitarem os textos poéticos deste poeta algarvio, neles descubram os mesmos fascínios que, a nós, nos têm ocupado desde que nos tornámos leitores da sua poesia.

# CAPÍTULO I – Considerações sobre o tema do amor e do erotismo.

---

O tema do amor, com todas as suas implicações, é de suma importância para lermos a poesia amorosa judiciana. Estamos perante uma poesia lírica<sup>11</sup> e, por essa razão, há que reconhecer que este é um «género literário que exprime a onda afectiva, emocional e sentimental do sujeito emissor.»<sup>12</sup>. Ao enquadrarmos a poesia judiciana no universo lírico<sup>13</sup> estamos a atribuir-lhe efectivamente determinadas características.

Maria João Borges afirma que

É relativamente pacífico considerar a ‘interioridade subjectiva’ como ‘a própria fonte da poesia lírica’, e restringir o lirismo, de acordo com a visão hegeliana, ‘ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objectos particulares’ (...) podemos entender ‘o conteúdo da poesia lírica’ como ‘a maneira como a alma, com os seus juízos subjectivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo’ (...)<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Sobre esta matéria há opiniões discordantes, como se verifica nas palavras de Fernando Pinto do Amaral quando em 1990 nos diz: «Não sei se, em face do que tem sido dito, somos autorizados a falar de *lirismo* em Nuno Júdice, problema que suscita opiniões contraditórias: enquanto para Frias Martins esta obra representa uma ‘reposição inteligente do lirismo’ (...), já na óptica de Eduardo Paz Barroso a escrita de Júdice ‘não tem (nem quer ter) esperanças sobre qualquer lirismo’ (...). Digamos que, se existe lirismo, ele se relaciona com a loucura, desembocando o resultado numa espécie de ponto de vista sonâmbulo em face do mundo (...) algo que dá origem a uma confusão preceptiva graças à qual se mostram alucinações de um visionarismo umas vezes obnubilado e (...) outras vezes hiperatento (...)», Fernando Pinto do Amaral, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 87.

<sup>12</sup> Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, s.v. «Lírica», Presença, Lisboa, 1997, p. 129.

<sup>13</sup> A leitura da obra *Teoria da Literatura*, concretamente a parte que diz respeito ao texto lírico, concorre para a dilucidação desta problemática. Diz-nos Aguiar e Silva que «O poema lírico, com efeito, não representa predominantemente o mundo exterior e objectivo, nem a interacção do homem e deste mesmo mundo, assim se distinguindo fundamentalmente do texto narrativo e do texto dramático. A poesia lírica não se enraíza no anseio ou na necessidade de descrever o real empírico, físico e social, circunstante ao *eu lírico*, nem no desejo de representar sujeitos independentes deste mesmo eu ou de contar uma acção em que se oponham o mundo e o homem ou os homens em si. Enraíza-se, em contrapartida, na revelação e no aprofundamento do eu lírico (...) tendendo sempre esta revelação a identificar-se com a revelação do homem e do ser.», Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1986, p. 583.

<sup>14</sup> Maria João Borges, “Cinatti: poesia como «autobiografia»” *Românica*, n.º 3, 1994, 129.

Como teremos oportunidade, neste estudo, de amiúde demonstrar a «'interioridade subjectiva'»<sup>15</sup> é um vector dominante que se manifesta, sem margem para dúvidas, nos vários livros analisados. Assim, na lírica judiciana, veremos que o amor, abordado através de diferentes matizes e intensidades, ocupará lugar de destaque no universo íntimo representado.

É-nos possível ainda tomar como ponto de apoio, para demonstrar o lirismo que caracteriza os textos poéticos de Nuno Júdice, as palavras de Aguiar e Silva, quando afirma, a propósito de poesia lírica, que «(...) a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou circunstância suscitam na subjectividade do poeta.»<sup>16</sup>. De facto, reconhecemos na poesia judiciana todos os elementos apontados por Aguiar e Silva e que, ao longo deste estudo, teremos a oportunidade de **apontar**.

Tal como Guimarães afirmava em 1990, a poesia judiciana pode gozar do epíteto de poesia lírica se atendermos à deambulação fantasmagórica, à excursão dentro do eu, dispensando qualquer fuga deste labirinto pessoal. Esta existência íntima e subjectiva que se vê representada nos textos poéticos de Nuno Júdice toma como base a questão central deste estudo: o amor. Importa, por isso, dar início a uma reflexão sobre este tema.

### **1. Do amor.**

«A morte é inseparável do prazer, Tanatos é a sombra de Eros.»

Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995, p. 117.

---

<sup>15</sup> Também Maria Alzira Seixo se refere a este factor quando afirma: «(...) par un statut spécifique de la subjectivité, par une position déterminée par rapport au temps et par des procédés modaux de chant.», Maria Alzira Seixo (dir.), *Ariane. Revue d'Etudes Littéraires Françaises*, Groupe Universitaire D'Etudes de Littérature Française, Lisboa, 1982, p. 161.

<sup>16</sup> Vítor Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 584.

Se aceitarmos a versão tradicional de que o sentimento amoroso tem nitidamente duas vertentes que o enformam (de um lado temos a afeição, a ternura, a adoração – o que consensualmente poderia ser entendido como amor espiritual, e do outro, a paixão, o desejo, o prazer – que, por sua vez, é merecedor da conotação erótica/sexual) teremos que considerar, neste estudo, em momentos distintos, o amor e o erotismo. Começemos, então, pela primeira vertente.

A cultura ocidental adoptou uma representação do deus do amor tendo como suporte os poetas e os pensadores gregos. Eros era o seu nome. A imagem que é atribuída a este deus é a de uma criança irreverente, que prega partidas aos corações humanos, a seu belo prazer, disparando setas inusitadas, despoletando, por conseguinte, reacções anímicas e físicas nas suas vítimas; ou, por outro turno, é um menino alado que, ao brincar com a sua tocha, atea paixões imprevisíveis e assoladoras em quem o fogo toque<sup>17</sup>.

Por esta razão, Eros é um deus que, apesar da sua aparência, é temido pelos demais deuses e pelos seres humanos, pois tem o poder de subverter, de alterar, de provocar efeitos intempestivos nos indivíduos, não estando ninguém imune às consequências da sua vontade.

Segundo Chevalier e Gheerbrant a natureza pueril outorgada ao deus do amor deve-se à sua juventude, à sua inconsciência e à sua eternidade (o verdadeiro amor está associado à sempiternidade)<sup>18</sup>.

Apuleio insere no seu livro *As Metamorfoses* (ou *O Asno de Ouro*) a história de amor entre Eros e Psique, narrativa que também concorre para o nosso esclarecimento a respeito do deus do amor e da sua relação com os seres humanos.<sup>19</sup> No nosso

---

<sup>17</sup> Vide Robert Graves, *Os Mitos Gregos*, 3ª ed., Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 64.

<sup>18</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1994, p. 62.

<sup>19</sup> Segundo o conto de Apuleio, Psique – representação da alma individual humana – era uma jovem

entendimento, podemos retirar desta trama diferentes ilações. Em primeiro lugar, refira-se a necessidade de a alma humana encontrar o amor e, conseqüentemente, estabilidade e perenidade; em segundo lugar, sublinhe-se a condição de Psique: antes de conhecer Eros era mortal. Será através de Eros e da fusão afectiva e relacional que a alma poderá elevar-se. Deste encontro dimana a concepção humana de felicidade.

A componente anímica assume primazia nesta história de amor, sem, porém, se descurar o amor sensual, sexual, o magnetismo erotizado do encontro dos dois amantes, assim como a atracção de Eros pelo belo e a vontade de o possuir. Chegamos, assim, ao princípio segundo o qual o amor é originado por um sentimento de incompletude e evoca uma semântica da posse. Um pouco, diríamos nós, à semelhança do castigo sofrido por Narciso, nas narrativas de Ovídio: estar condenado a amar aquilo que não podia possuir<sup>20</sup>. Com efeito, o que moveu Narciso, perante o fascínio da imagem reflectida no rio, e que ele não reconheceu enquanto sua<sup>21</sup> – tal como o que move o ser

---

helénica, muito bela e mortal, por quem Eros se encantou. No decorrer deste enamoramento, Eros prometeu a Psique felicidade perene, sob a condição estrita de ela nunca procurar conhecer o seu rosto. Os amantes casaram e viviam felizes sem se contemplarem. Mas Psique infringiu o estabelecido, influenciada pelas suas irmãs, e acendeu uma candeia para observar o rosto do esposo que dormia, sendo descoberta ao derramar uma gota de azeite quente sobre o corpo de Eros. Resultou daqui a fuga do deus do amor e uma série de provações dadas por Vénus (mãe de Eros, no texto de Apuleio) a Psique, com vista a que ela se redimisse, pela sua transgressão. De acordo com o conto, é Júpiter quem intervém, em defesa da jovem mortal, levando à reconciliação de Psique com Vénus, que lhe concede a imortalidade e a liga a Eros definitivamente. (Cf. Apuleio, *O Asno de Ouro*, Publicações Europa-América, Mem Martins, s.d., pp. 81-124).

<sup>20</sup> V. Orlanda de Azevedo, “A imagem do corpo próprio: do mito de Narciso à «fase do espelho»” in *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade em o “Físico Prodigioso” de Jorge de Sena e “Orlando” de Virginia Woolf*, Colibri, Lisboa, 2003, pp. 29-37.

<sup>21</sup> Silvina Rodrigues Lopes sublinhou no seu livro *Aprendizagem do Incerto* que Blanchot fez ver que Narciso não se reconheceu no rio (Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p 14). Assim, na nossa opinião, aquilo que nós entendemos por narcisismo excede a narrativa e a conclusão efectiva que se lhe pode subtrair. Afinal, Narciso ao não se reconhecer no rio, ao não compreender que a imagem que via era o reflexo dele próprio, ignora a relação de significante e de significado e desloca a atenção do significante (segundo a acepção de narcisismo) para o significado. Resta-nos, então, o significado como uma imagem solta, despreendida do corpo que a projecta, do referente que a mantém viva; enfatiza-se a imagem que deslumbra, que tem poderes encantatórios, que nos retém presos ao seu visionamento e ao nosso deslumbramento. Ieda Tucherman na sua obra *Breve História do Corpo e dos seus Monstros* refere-se a este assunto da seguinte forma: «O espelho é, em relação ao mundo, poderoso mas também específico. E parece que, desde a primeira possibilidade técnica do reflexo nas águas, a que o mito de Narciso faz menção, a grande aposta da tradição ocidental foi a de se constituir como o reino da visibilidade universal: ver é conhecer e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo.» (Ieda Tucherman, *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Vega, Lisboa, 2004, p. 19).

humano, *grosso modo* – foi a falta de, foi a vontade de completude perante a consciência da incompletude, o desejo de contínuo ante o descontínuo; em suma, foi a tentativa de colmatar uma ausência que se sentia dolorosa. Foi, identicamente, o deslumbramento pela imagem e pelo belo e a vontade de o possuir, que só pode resultar, em última instância, da verdadeira entrega da alma humana.

Todavia, também é certo que, segundo o senso comum, se ouve amiúde dizer, no que diz respeito às relações amorosas, que os indivíduos querem «fazer o outro à sua imagem». A relação amorosa compraz-se neste encontro de afinidades; quer-se o reflexo do eu, quer-se que o outro espelhe parte de mim, e só assim os efeitos do encanto se mantêm. Em certa medida, o indivíduo enamorado aproxima-se de Narciso, pois procura a apoteose da aparição, procura a vinculação à imagem, e, a um outro nível, procura que ela o reflecta. Assim, não será de estranhar que, ao falar-se de poesia amorosa, se esteja concretamente a falar de uma poesia de desejo: desejo de conhecer o Outro, desejo de possuir o Outro, desejo do Outro enquanto espelho, do Outro enquanto eu.

É igualmente relevante para o nosso estudo que percebamos algumas das possíveis origens de Eros. Devemos, para isso, recordar que, segundo as teogonias pré-filosóficas<sup>22</sup>, Eros nasceu do Caos, em simultâneo com a Terra<sup>23</sup>. O deus do amor é considerado, por isso, «uma das forças axiais do mundo, força centrípeta e organizadora do Cosmos, mas, ao mesmo tempo, energia vital centrífuga, desconcertante, e, por isso mesmo, um dos factores de individualização.»<sup>24</sup>. O que se extrai de conclusivo desta última afirmação é o carácter antagónico de Eros: força centrípeta e energia centrífuga.

---

<sup>22</sup> De acordo com outras versões, Eros era filho de Érebo (o espaço mais esconso do Inferno) e da Noite, gerou o Ovo primordial, que se dividiu em duas partes: o Céu e a Terra. Ainda se atribui a sua paternidade a Ares, o deus da guerra (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 62).

<sup>23</sup> *Vide id.*, *ibidem*.

<sup>24</sup> António Manuel Ferreira (coord.), *Revista da Universidade de Aveiro, Percursos de Eros. Representações do Erotismo*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2003, p. 7.

Enquanto elemento que atrai, que converge, que puxa dois corpos para um mesmo centro, Eros também separa, afasta do foco central, distingue e individualiza.

Também importante é uma das filiações atribuída ao deus do amor, por Platão no *Banquete*<sup>25</sup>: a de ele ser filho de *Poros* e de *Penia*, isto é, da riqueza e da pobreza; note-se como esta filiação justifica a índole antitética do deus do amor. Eros pode conduzir o indivíduo até à felicidade (tal como o seu pai *Poros*) ou, à eterna busca, ao descontentamento, mesmo até à morte (influenciado pela natureza de sua mãe *Penia*).

A filosofia socrática exposta no *Banquete*, de Platão, vai ao encontro deste mesmo princípio. Eros é anseio; é vontade de encontrar o que ainda não se frui; é insatisfação. Trata-se de um desejo de extensão: o sujeito quer encontrar-se no Outro e encontrar o Outro nele próprio. Quer sentir-se inteiro. É ainda através de Sócrates que nos é revelada a natureza de Eros: é um deus viril, sôfrego e que nutre uma paixão incontável pela imortalidade, daí estar sempre à procura da procriação<sup>26</sup>.

Chamemos ainda a atenção para o facto de o texto bíblico, respeitante a esta matéria, ser claro quanto ao primeiro homem e quanto à primeira mulher da história da humanidade e à relação existente entre eles. Eva nasce do corpo de Adão, estando, portanto, os dois primeiramente fundidos num só corpo. A evidência do conúbio é irrevogável, identicamente ao mito do andrógino. Referente a este último podemos indicar o texto platónico que, através da voz de Aristófanes, coloca a tónica na ideia de incompletude ao fazer referência ao mito<sup>27</sup>. Assim, também, naquele texto é afirmado que Eros nasce de um desejo de totalidade.

Chame-se a atenção para o facto de a perspectiva greco-latina sobre o amor ser

---

<sup>25</sup> Vide Platão, *O Banquete*, trad. Sampaio Marinho, Europa-América, Mem Martins, 2000, pp. 19-23.

<sup>26</sup> Cf. idem.

<sup>27</sup> Reza o mito que os seres andróginos eram compostos por seres duplos: o ser feminino e o ser masculino. Zeus, sentindo-se ameaçado, ordenou a divisão dos seres e, desde então, o lado feminino procura o seu lado masculino e vice-versa. O indivíduo, contrariando a sua natureza fragmentária, quer reunificar-se, totalizar-se (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 66-67).

sobremaneira de natureza filosófica.<sup>28</sup> O platonismo poderia ter ocupado esse lugar; no entanto, o amor platónico é um amor de cariz filosófico, arredado da consumação do sentimento amoroso e que elimina a mulher da equação amorosa; é um amor que privilegia o espiritual em detrimento total do carnal, do prazer.

É com o aparecimento do ‘amor cortês’, no dealbar do século XII, em França, que se reconfigura a perspectiva do amor<sup>29</sup>, que resultou de um grupo de vates, no seio das cortes feudais, a propósito de duas novas descobertas desse tempo: «a poesia lírica e a ideia do amor como forma de vida.»<sup>30</sup>. Na Idade Média, o termo latino *luxuria* era equivalente a amor, e a visão do amor cortês, amor refinado ou da *fin’ amor*, cantado pelos trovadores, começa a ganhar lugar de destaque com a crescente intensidade lírica que dominava a poesia provençal<sup>31</sup>.

Lembra Arnaud De La Croix que

Nas línguas românicas, amor é, primitivamente, uma palavra feminina: será necessário chegar ao século XVI para assistirmos à sua mudança de género. Na Idade Média, é simultaneamente um conceito e uma divindade: a senhora Amor – mas também deus de Amores – que tem muito a ver com a sensualidade, com aquela embriaguez dos sentidos (...).<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> V. Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995, p. 57.

<sup>29</sup> Chame-se a atenção para o facto de os poemas de Ovídio, principalmente o seu tratado de amor conhecido como *Arte de Amar*, terem contribuído para a constituição das teorias do amor do século XII.

<sup>30</sup> (Id., *ibidem*). Acrescente-se que «(...) para os Provençais, amor e poesia eram indissolúvelmente ligados: o amor precisava de se ver revelado pela linguagem.» (Ieda Tucherman, *op. cit.*, p. 67).

<sup>31</sup> Pergunta Denis de Rougemont na sua obra *O Amor e o Ocidente*: «Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz. Há em toda a lírica occitana e na lírica de Dante e de Petrarca um só tema: o amor; e não o amor feliz, realizado ou satisfeito (...) mas, pelo contrário, o amor perpetuamente insatisfeito (...)» (Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1999, p. 64). Mais à frente o autor aduz que o amor provençal estava dividido «(...) entre o Eros divinizante e o Eros prisioneiro do instinto. Daí vem que a paixão “entusiasta” da *joy d’amor* dos trovadores tivesse fatalmente de conduzir à paixão humana infeliz. Esse amor impossível deixava no coração dos homens uma queimadura inesquecível, um ardor verdadeiramente devorador, uma sede que só a morte podia extinguir: foi a “tortura de amor” que se puseram a amar por si mesma (...) A partir de então, esse excesso não é mais que exaltação do narcisismo. Já não visa atingir a libertação dos sentidos, mas sim a dolorosa intensidade do sentimento. Intoxicação pelo espírito. A história da paixão de amor, em todas as grandes literaturas, do século XIII aos nossos dias, é a história da decadência do mito cortês na vida ‘profanada’. É a narrativa das tentativas, cada vez mais desesperadas, que Eros faz para substituir a transcendência mística por uma intensidade comovida.» (idem, pp. 154-155).

<sup>32</sup> Arnaud De La Croix, *O Erotismo na Idade Média: O Corpo, o Desejo, o Amor*, Mem Martins, Europa-América, 2004, p. 9.

Ao seguirem o modelo árabe, os poetas provençais deram primazia à mulher amada e transformaram-se em servos daquela que amam e cantam. Ora esta adopção teve um impacto significativo, uma vez que ao inverter os papéis dos sexos isto

(...) afectou os costumes, atingiu o vocabulário e, através da linguagem, a visão do mundo (...) A masculinização do tratamento das damas tendia a sublinhar a alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e a do amante a do vassalo. O amor é subversivo.<sup>33</sup>

O término da civilização provençal implicou o fim do «amor cortês». Ainda assim, no espaço dos dois séculos em que esta concepção amorosa vingou, foi criado um cânone da poesia lírica pelos poetas provençais, que pouco ou nada teve a ver com a herança greco-latina, mas antes com a cultura árabe e com a sua visão de amor requintado, cujo mister é a *joi*, e que, ainda hoje, se repercute na lírica Ocidental<sup>34</sup>.

Octavio Paz, a este propósito, diz:

Há certas características ou traços que distinguem o ‘amor cortês’ (...) que estão presentes em todas as histórias de amor da nossa literatura e que, além disso, têm sido a base das diferentes ideias e imagens que temos tido sobre este sentimento desde a Idade Média. Algumas ideias e convenções desapareceram, como a de ser casada a dama e pertencer à nobreza, ou a de ser de sexo diferente os enamorados. O restante permanece, esse conjunto de condições e qualidades antitéticas que distinguem o amor das outras paixões: atracção/escolha, liberdade/sujeição, fidelidade/traição, alma/corpo. Assim, o verdadeiramente assombroso é a continuidade da nossa ideia do amor, não as suas mudanças e variações.<sup>35</sup>

De facto, várias são as narrativas de amor<sup>36</sup> que assumiram especial importância

---

<sup>33</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 61.

<sup>34</sup> «Que toda a poesia europeia tenha saído da poesia dos trovadores no século XII, é um facto que ninguém contestará.» (Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 64).

<sup>35</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 76. Também Tucherman faz menção à variação e mudanças do amor quando afirma: «ele mostra-nos (...) que, em diferentes épocas e em diferentes sociedades, o amor foi inventado e reinventado, assim como o corpo que o suporta e o experimenta.» (Ieda Tucherman, *op.cit.* 67).

<sup>36</sup> Dos vários relatos de temática amorosa existentes o que se assumiu como arquétipo do amor-paixão foi a história trágica de Tristão e Isolda, em que se glosa o amor enquanto feitiço, enquanto encantamento. Diz Octavio Paz: «Nos amores de Tristão e Isolda os elementos mágicos - o filtro que bebem por engano os amantes - contribuíram poderosamente para aumentar as potências irracionais do erotismo. Vítimas

ao longo da História da **literatura** e que reúnem «esse conjunto de condições e qualidades antitéticas». No caso da poesia em estudo, podemos afirmar que também nos é permitido lê-la a partir dos pares antitéticos indicados. Como se vê, mais uma vez, é colocada a tónica nas tensões reunidas no conceito de amor, revelando a sua natureza dupla. Para além disso, como diz Octavio Paz, é interessante como a ideia de amor atravessou diferentes tempos históricos<sup>37</sup> e ainda assim se mantém, na sua essência. Continuamos a ver no amor uma possibilidade de o ser humano se projectar no tempo e de fugir à castração da morte, ou seja ao descontínuo que a morte significa. Continuamos a querer pôr em prática uma semântica da posse. E nesse sentido continuamos a perfilhar a definição de Denis de Rougemont: «Eros é o Desejo total, é a Aspiração luminosa, o impulso religioso original levado à sua mais alta potência, à extrema exigência de pureza que é a extrema exigência de Unidade.»<sup>38</sup>.

Em suma, independentemente das díspares genealogias ou representações que possamos evocar, o que interessa aqui reter é a natureza de Eros: ele é uma força feita de contrários e, como tal, incontrolável, perturbadora e alienada. Não é despidendo chamar a atenção para o facto de Eros – instinto do amor/prazer - estar intimamente associado a Tanatos – instinto da morte. Reforça-se, assim, a duplicidade associada à figura do amor. É sobre este duplo signo amor/morte que podemos inferir que Eros é

---

desses poderes, não resta aos amantes a outra saída senão a da morte. A oposição entre esta visão negra da paixão e a da "cortesia" que a vê como um processo purificador que nos leva à iluminação, constitui a essência do mistério do amor. Dupla fascinação perante a vida e a morte, o amor é queda e voo, escolha e submissão.» (Octavio Paz, *op. cit.*, p. 72).

<sup>37</sup> Com efeito, é sobejamente conhecido que a literatura universal adoptou Eros como tema predilecto e são vários os grandes nomes da literatura universal que espelham nos seus textos as contrariedades do amor, como sejam Dante e a sua amada Beatriz, Petrarca enamorado por Laura, Shakespeare com a sua galeria variadíssima de personagens, da qual nos atrevemos a destacar o par amoroso Romeu e Julieta (uma história de amor de contornos trágicos similares à história de Tristão e Isolda) e o paradigmático caso português, cantado n' *Os Lusíadas*, D. Inês de Castro e D. Pedro, em tudo um amor trágico. Octavio Paz enfatiza a natureza trágica do amor quando nos diz que «O amor humano é a união de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, entreabre-o para que, num relâmpago, apareça a sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem cessar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso todo o amor, inclusive o mais feliz, é trágico.» (idem, p. 81).

<sup>38</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 51.

busca e recusa: busca da vida e da inscrição, na medida em que se pretende a sempiternidade, e recusa da morte e da não inscrição; ou seja, é negada a total rasura provocada pela morte; é negada a não continuidade. Na verdade, tanto o amor como a morte são entretecidos pela condição da ausência<sup>39</sup>.

De tudo o que foi dito, resulta o reforço da ideia de que Eros é uma força centrípeta que impele, que leva ao movimento convergente, que atrai e que promove a acção – movimento este, portanto, que faz com que os seres humanos tentem descobrir a harmonia com o Outro, o encontro com o Outro, mas que conduz, não raro, ao reforço da incompletude, à desarmonia, ao desencontro e à energia centrífuga que separa e distingue, aludida anteriormente. Por sua vez, Eros e Tanatos, irmãos na mitologia, são duas faces de uma mesma moeda, unidos e separados na sua natureza, não podendo nunca existir em simultâneo. A necessidade de possuir ou de dominar que caracteriza o amor constitui-se, em última análise, como um movimento de fuga à morte, ao silêncio e ao apagamento irreversível que a morte supostamente implica.

Importa igualmente realçar que falar de amor é falar da História dos homens, da essência humana. Esse aspecto leva-nos a admitir que a definição de amor não cumpre as mesmas exigências para todos os seres humanos, pois que amar é uma forma particular de sentir e de exteriorizar o que se sente, o que nos leva a diferentes

---

<sup>39</sup> Se para o amor esse aspecto já foi explanado, o mesmo não podemos dizer da morte. É Louis Vincent-Thomas quem nos ajuda a perceber melhor a complexidade desta afirmação. Em *Morte e Poder* Thomas alude à fórmula de Epicuro: «'Enquanto existimos, a morte está ausente. Quando surge a morte, somos nós que já não estamos.'» (Louis-Vincent Thomas, *Morte e Poder*, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p. 23). Deste modo concluímos que se o amor vive da ausência do Outro e de um movimento de procura, com vista a substituir a ausência por uma presença partilhada. A morte, por sua vez, é alimentada pela sua própria ausência e só é significativa para nós na medida em que não existe, em que se mantém como acontecimento suspenso e sempre adiado. A partir do momento em que a morte acontece nada mais acontece para o indivíduo que a experiência e ele próprio deixa de 'acontecer'. Como ainda refere Thomas «(...) quando pensamos na morte, movemo-nos numa esfera de ilusões, segundo a feliz expressão de R. Menahem *ilusão de transparência*, pois só apreendemos a nossa morte através dos outros e enquanto estamos vivos; uma vez caído o pano, nada sabemos sobre a continuação da peça.» (idem, p. 24).

experiências, por vezes *in extremis*<sup>40</sup>, e diferentes leituras das mesmas, não só de pessoa para pessoa, mas de tempo para tempo. Por essa razão, podemos ter discursos de amor, discursos sobre o amor, sem, porém, estarmos mais próximos de uma definição concreta e consensual do amor.

Referimos no início deste capítulo que o amor tinha duas vertentes. Vista uma, convém reflectir agora sobre a segunda – a que foi menosprezada por Platão – que se apresenta também ela como um espaço difícil de delimitar, pois que se ajusta a cada indivíduo de acordo com as suas singularidades.

## **2. Do Erotismo**<sup>41</sup>

Como foi dito anteriormente, uma das vertentes do sentimento amoroso é a do erotismo/sexualidade. Se bem que nos interesse sobremaneira o conceito de erotismo, falaremos também de sexualidade, em virtude de ser necessário fazer a diferenciação entre estes dois conceitos.

Importa-nos, antes de mais, explicar a noção de erotismo, a fim de podermos falar de poesia de cariz erótico<sup>42</sup>, com toda a propriedade, a respeito de alguns textos da poética amorosa de Júdice.

Octavio Paz no seu livro *Mais do que Erótico: Sade* afirma que «O erotismo é tanto uma fusão com o mundo animal e uma ruptura, como uma separação desse mundo, um irremediável isolamento. (...) O acto erótico apaga o mundo: nada mais real

---

<sup>40</sup> Denis de Rougemont faz-nos ver este aspecto, com extrema clareza, quando afirma que «Paixão quer dizer sofrimento (...) Marquemos aqui uma incidência que merecerá mais tarde o seu desenvolvimento: é a ligação ou a cumplicidade da paixão, do gosto da morte que ela dissimula (...) Porque é que o homem do Ocidente quer sofrer essa paixão que o fere e que toda a sua razão condena? Porque é que quer esse amor cujo fulgor não pode ser senão suicídio? É porque ele se conhece se põe à prova sob a acção de ameaças vitais, no sofrimento e no limiar da morte.» (Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 44).

<sup>41</sup> No Capítulo IV, esta questão será retomada, tendo em conta a relação com o mito.

<sup>42</sup> Este estudo não contemplará a vertente erótica que é possível apontar na poesia de Nuno Júdice, sobretudo, na nossa opinião, a partir do ano de 1999. No entanto, por haver várias referências, na obra poética, nesse sentido, iremos proceder a uma breve reflexão sobre esta questão.

nos rodeia excepto os nossos fantasmas.»<sup>43</sup>. Podemos, pois, entender o acto erótico como um fenómeno subterrâneo implicando, por conseguinte, que se perceba que o desejo, dado a sua natureza, se compromete com uma noção de interioridade e de secretismo. Por isso podemos entender o erotismo como qualquer coisa intrínseca a, por dentro de, na medida em que ele elide o que está fora, ele se compraz no isolamento, nos fantasmas e na penumbra pessoal dos sujeitos. Além disso, segundo Georges Bataille,

A actividade sexual da reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a actividade sexual em actividade erótica. Donde a diferença entre o erotismo e a mera actividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar.<sup>44</sup>

O erotismo consubstancia-se, assim, numa demanda psicológica, subterránea, que explora o lado sensual do homem; trata-se de um fenómeno autotélico, ao invés da sexualidade que tem como escopo a procriação. Como busca psicológica, o erotismo abre espaço para a projecção do eu no que o circunda e vice-versa; busca que vive da recriação do sujeito e da sua conjuntura.

Podemos ir ainda mais longe: há um investimento de sentido por parte do indivíduo que percepção e expressa o erotismo. Em consonância com o exposto, arriscaríamos a dizer que o erotismo é estético, porque é representação, e idiossincrático, pois resulta de um olhar específico que se investe sobre o espaço, impregnando-o de significados, num determinado tempo e por um determinado indivíduo.

O erotismo não se resume à sexualidade, nem se resume aos laços do afecto, sendo um meio de socialização do instinto sexual, o erotismo também

---

<sup>43</sup> Octavio Paz, *Mais do que Erótico: Sade*, Difel, Miraflores, 1993, p. 20.

<sup>44</sup> Georges Bataille, *O Erotismo*, 3ª ed., Antígona, Lisboa, 1988, p. 11.

desagrega as linhas normalizadoras da sociedade, indisciplina os jogos afectivos e contribui para a interminável reconstrução do ser humano.<sup>45</sup>

Em virtude do referido, parece-nos imprescindível realçar o duplo movimento inerente ao erotismo: este é refreamento e desregramento. Na sua essência, tanto como movimento repressivo ou de libertinagem, o erotismo desagrega, separa, e, portanto, deve ser visto como um movimento desenraizador, como um agente que actua sobre o ser humano e sobre a sua percepção de espaço, diluindo as fronteiras de um e de outro. Aquele vem funcionar como um jogo de afectividades em que entram em cena elementos e forças imagísticas de sedução e de exclusão e onde os sentidos humanos têm um importante papel, sejam estas forças de atracção ou de afastamento.

Quando se lê, então, poesia de natureza erótica estamos perante um evidente discurso da representação do corpo<sup>46</sup>, discurso da sensualidade e sexualidade, discurso da intimidade<sup>47</sup> e, através das palavras, são intensificadas sensações, sentidos, permitindo a leitura dos afectos existentes entre dois indivíduos enamorados. Repare-se ainda que «Nas suas diferentes cambiantes, o corpo é o receptáculo do absoluto, ou seja, de tudo aquilo que diz directamente respeito à essencialidade do humano. Receptáculo, dizíamos: ele é cadinho metafísico no qual se dão todas as transformações.»<sup>48</sup>. Ora, sendo assim, o corpo, enquanto receptáculo, capta forças que lhe estão indirecta ou directamente direccionadas, recebendo-as e transformando-se com elas e nelas.

A verdade é que, tal como a palavra é ausência presente<sup>49</sup>, na medida em que

---

<sup>45</sup> António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 7.

<sup>46</sup> Sobre este assunto cf. Ieda Tucherman, *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Vega, Lisboa, 1999 e Orlanda de Azevedo, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade, em o "Físico Prodigioso" de Jorge de Sena e "Orlando" de Virginia Woolf*, Colibri, Lisboa, 2003.

<sup>47</sup> «Intimidade, do latim *intimare*, significa 'tornar conhecido' e ainda 'que vem de dentro'», Isabel Cristina Pires, "O desejo, essa ferida oculta", *Vértice*, n.º 101, Julho-Agosto 2001, 110-118.

<sup>48</sup> José Fernando Tavares, *A Paisagem Interior. Crítica e Estética Literária*, vol. I, Instituto Piaget, Lisboa, 2000, p. 131.

<sup>49</sup> V. António Ramos Rosa, *A Parede Azul. Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Caminho, Lisboa, 1991, pp. 15-22.

evoca realidades, mas nunca se constitui enquanto realidades representadas, o corpo é a morte ausente<sup>50</sup>; é a representação de uma ameaça que se faz sentir, como uma espada de Dâmocles, mas que apenas significa na condição de ameaça. O erotismo ancora-se precisamente na consciência desta condição, pois «O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dito: é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte.»<sup>51</sup>. Assim, o corpo representa a dicotomia da vida e da morte; o erotismo está entre o espaço do ser e do não ser, numa realidade suspensa. Isto aponta-nos para a seguinte conclusão:

Os humanos querem deixar de ser eles próprios; estão sempre fora de si mesmos (...)  
O significado criativo desta imitação elude-nos se não compreendermos que se trata de uma metáfora (...) Mas é uma metáfora de sentido único (...) O erotismo é sexual, a sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples invenção da sexualidade: é a sua metáfora.<sup>52</sup>

### **3. Discurso sobre o sentimento amoroso: representações do sujeito e do amor na poesia de Nuno Júdice.**

«O dis-cursus de amor não é dialéctico; gira como um calendário perpétuo; uma enciclopédia da cultura afectiva.»

Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977, p. 15.

«Dis-cursus é, originariamente, a acção de correr para aqui e para ali, são as idas e vindas, as “tarefas”, as “intrigas.»

Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977, pp. 11-12.

Na Grécia arcaica, o poeta textualizava uma “voz” que representava a comunidade, e o amor, designado habitualmente pelo lexema eros, era concebido não como um sentimento, mas como uma força exterior ao homem, emanada do divino (...) imprevisível e inelutável. Se hoje o sentimento amoroso está associado ao amante (*erastes*), aquele que sofre os efeitos da paixão, na Grécia arcaica, ele provinha do amado (*eromenos*), aquele que, por intervenção da divindade ou não, estimulava o desejo.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Ver nota de rodapé 39.

<sup>51</sup> Octavio Paz: 1995, p. 15.

<sup>52</sup> Octavio Paz: 1993, p. 21.

<sup>53</sup> Maria Fernanda Brasete in António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 20.

Na poesia judiciana, o poeta assume a voz da sua *persona* com toda a sua subjectividade e, do mesmo modo, reconhece que o amor versado, nesta poesia amorosa, se apresenta como uma força de atracção subterrânea, profunda, entranhada, de natureza inelutável e irrecuperável. A esta força poderíamos chamar de «*maravilhoso imprevisto*»<sup>54</sup>, uma vez que é uma tensão subliminar que imprime os seus efeitos de modo sub-reptício na vida humana. O papel do amante é, assim, o elemento galvanizador da poesia em análise. É através do recordar agónico do eu poético que se accionam os díspares mecanismos discursivos da poética amorosa. O sentimento amoroso é focado através do sujeito que ama, do sujeito que pensa sobre o pensamento, que o tenta traduzir, fixar no papel; que tenta expor a força magnética que decorre da tensão amorosa/erótica, que tanto é atracção involuntária como uma escolha, tanto é liberdade do *erastes* como sujeição ao *eromenos*. Logo, a poesia amorosa de Júdice passa por dizer o Outro, em função das inscrições estuantes desse Outro deixadas no eu lírico.

O suposto reencontro da alma e do corpo do *erastes* e do *eromenos* dá-se na linguagem poética. Importa ter presente, com efeito, que estamos perante um sujeito inquieto, mesclado de ansiedades de diferente natureza, que nos aponta como apanágio a loucura, a demência própria dos génios. Esta figura genial é mormente intuitiva, sem contudo deixar de ser racional e tornar o seu discurso como um produto lógico, ainda que se veja assumida nele a subjectividade lírica que o caracteriza.

A dinâmica da relação do eu com o tu (ainda que este esteja ausente) é fulcral para equacionarmos as premissas do amor (seja ele de cariz erótico ou não) na poesia judiciana. Como foi dito anteriormente, neste capítulo, a propósito de erotismo, quando falamos de poesia amorosa e erótica devemos ter presente que o corpo humano é

---

<sup>54</sup> V. José Fernando Tavares, *op. cit.*, p. 74.

tomado como uma plataforma à qual se outorgam diferentes significados, se anexam sensações, se exploram outras sensibilidades, uma outra dimensão humana: a do amor sensual e voluptuoso, a da representação do que o ser humano tem de mais subterrâneo.

Ao pensarmos no corpo temos que pensá-lo em relação com outro corpo, com o Outro. Até porque «Sem o Outro não há erotismo, pois não há imagem.»<sup>55</sup>. Assim, quando o sujeito poético se refere ao corpo da mulher amada coloca-o num espaço de interacção, num espaço de intimidade com o seu próprio corpo e a sua identidade. É a partir desta representação mesclada que se configuram as idiossincrasias dos amantes.

Falar do corpo do Outro de modo presencial significa, então, privilegiar os sentidos de quem interage na relação física; sobretudo, dá-se primazia ao olhar e valoriza-se a perspectiva de quem olha; o sujeito poético assume-se como um *voyeur*<sup>56</sup>. Esta capacidade perceptiva estabelece a relação de desejo, de ânsia, que une o eu e o tu, pois que «Na verdade olhar nada tem a ver com o pensamento. O olhar tem mais a ver com uma sensação primária, corporal, de contacto, de vinculação.»<sup>57</sup>. Os sujeitos estão vinculados, ligados pelo elo invisível do afecto, do desejo e da partilha (psíquica e física). Os sentidos dos amantes (embora apenas se constituam no poema enquanto evocação) são a porta aberta para o amor e para o erotismo.

Todavia, como faz notar Octavio Paz,

Acariciar é viajar pela superfície, reconhecer um tamanho e a forma, aceitar o mundo como forma ou dar-lhe uma outra forma: esculpi-lo (...) Porém, a mão tem unhas, a boca dentes. Os sentidos e os seus órgãos já não são pontes; não nos entrelaçam com os outros corpos; arranham-nos, cortam os elos, quebram todas as possibilidades de contacto. Já não são órgãos de comunicação, mas de separação. Deixam-nos literalmente sozinhos. A linguagem erótica sofre a mesma destruição<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Octavio Paz: 1993, p. 16.

<sup>56</sup> Este tópico terá um maior desenvolvimento no Capítulo IV.

<sup>57</sup> José Luís Gomes, “O corpo é a estrutura e o dicionário emocional da história individual” in Ana Gabriela Macedo, et al (org.), *Re-presentações do Corpo. Re-presenting the Body*, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Linguísticos, Braga, 2003, p. 140.

<sup>58</sup> Octavio Paz: 1993, p. 42.

É este tipo de amor que vemos tratado na poesia amorosa e erótica de Júdice: um amor de separação e de solidão, em que o eu poético assume um antigo lugar de partilha, agora destroçado, numa rede de sentidos e de sensações intensas e corrosivas, que justificam o epíteto de amor erótico imputado a alguns textos da poesia de Nuno Júdice.

A linha temática que é gizada ao longo dos poemas, a partir do livro *Teoria Geral do Sentimento*, 1999, revela um mapa sensual, com cambiantes mais intensos, no qual se expressa uma coreografia de corpos, sendo, para o efeito, explorada a noção espacial de dentro e de fora. O corpo da mulher amada é com verdadeira acuidade trabalhado enquanto *leitmotiv* da poética em análise, criando-se segmentos de sentido circular de tom lascivo – eixo no qual a leitura necessariamente se apoia. Assim, a ‘captação’ da figura feminina, no texto, dá-se através de um processo de repetição dos recursos poéticos até à exaustão, como se de forma alguma esta vontade pudesse ser concretizada<sup>59</sup>. O trabalho do sujeito poético nunca é dado por acabado, tendo presente a reiteração das mesmas isotopias na composição da urdidura poética, o que provoca, ao nível do sentido, um efeito de espiral interminável. Deve reconhecer-se afinal que «Nenhuma imagem é definitiva, apenas reverberação de uma mesma ansiedade nunca extinta.»<sup>60</sup>. Os cabelos, os olhos, os lábios e os seios são os elementos configuradores utilizados amiúde para a descrição daquela figura e nota-se uma evidente dissolução da sua identidade. O tu aparece frequentemente como uma sugestão corporal, à semelhança de uma aparição.

No entanto, este centramento no corpo da mulher não é uma negação do seu lado anímico – apesar da perda ontológica, uma vez que a figura feminina vai surgir nas diferentes fases da poesia sempre presa a um anonimato e a um secretismo que lhe

---

<sup>59</sup> Leia-se o poema “Um conceito de Freud”, in *A Condescendência do Ser*, p. 318.

<sup>60</sup> Marcello Duarte Mathias, *A Memória dos Outros*, Gótica, Lisboa, 2001, p. 172.

negam a concretude de uma imagem ou de um nome. Trata-se, sim, do assumir completo, sem preconceitos, da morada do espírito, em todas as suas dimensões, inclusive a erótica e sexual. Depreende-se que o corpo da mulher desejada deve ser percebido «(...) não, enquanto entidade biológica, mas enquanto imagem psicologicamente construída que oferece a localização e a imagética dos processos do inconsciente, do desejo e da fantasia.»<sup>61</sup>.

Deve ainda notar-se que a mulher, na poesia amorosa e erótica de Júdice, apesar de ter um estatuto mítico, não é imune à corrupção do real ou, por outras palavras, não resiste à passagem do tempo sobre a memória do sujeito. Esta figura inacessível não tem qualquer relação com a concepção feminina do Petrarquismo nem tampouco se aproxima da mulher arquétipo do amor cortês, a amada proibida por excelência; pelo contrário, esta é uma mulher bastante real, outrora presente, desejada e definitivamente perdida, tal como Eurídice. O que naturalmente faz com que o sujeito poético assumia uma condição errante, à semelhança de Orfeu. Assim, o processo da memória, que se vê activado nos poemas amorosos, pode ser comparado com a descida de Orfeu aos Infernos para recuperar Eurídice<sup>62</sup>.

Como facilmente se percebe, Orfeu é o deus do remorso, em virtude da sua consciência da inevitável perda da amada. A sua vida torna-se como a dos homens: cheia de esperas. Acharmos, por essa razão, que nos é permitido colocar a poesia em estudo sob o signo de Orfeu, na medida em que ela glosa uma dor tangente ao remorso, com base no que podia ter sido dito ou feito, e que vive com a evidência do irreversível, do definitivamente perdido. O sujeito poético move-se num território de fronteira,

---

<sup>61</sup> Ana Gabriela Macedo, “Re-presentações do corpo, questões de identidade e a «política de localização» -- uma introdução” in Ana Gabriela Macedo, *op. cit.*, p. 16.

<sup>62</sup> Veja-se, por exemplo, o poema “Orfeu: «Persegue a imagem da amada/ nas fontes do canto. Assim, abre o caminho/ às sombras que se perderam/ no bosque. Não as vê; e elas transportam/ o corpo que ele deseja, sem saber/ como está perto.// Mas quando se volta o luar/ apaga essas sombras. Uma noite branca/ rouba o reflexo ao espelho/ dos lagos. Esquece o nome que/ poderia trazer de volta o rio luminoso/ da manhã.// Então, continua a descida sem fim.»”, *O Movimento do Mundo*, p. 732.

encontra-se ‘entre’ dois planos; território inóspito que medeia entre a galeria de imagens que compõem a sua memória e entre o terreno baldio da linguagem. Esta é a Terra de Ninguém. O eu faz a travessia por dentro do ser e põe a nu os destroços das suas recordações, daquilo que não são mais do que recortes perdidos e desbotados de vivências. Entramos num cosmos fantasmagórico, labiríntico, em que o sujeito lírico, numa atitude quase autista, se fecha nele próprio e na linguagem poética, daqui alcançando a forma possível para se dizer.

A ‘presença ausente’<sup>63</sup> estende-se à poesia amorosa de Júdice a uma outra profundidade, pois não só as palavras do poema apontam para a ausência do referente como os cenários poéticos estão marcados pela ausência do humano. Efectivamente, a poesia em estudo fala da ausência e da memória – esta última, veículo poético, por excelência –, e, apesar de resistir à erosão cabal, é a prova viva desse espaço em branco que ninguém preenche.

Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, refere-se precisamente a esta vertente da temática amorosa, (a qual é de especial interesse para a poesia judiciana): a ausência. Afirma ele que «Expressar a ausência é admitir de imediato que não se pode trocar o lugar do sujeito com o lugar do outro (...)»<sup>64</sup>. Ou seja, é a partir de um determinado ponto espacial e temporal, de uma perspectiva, que inscrevemos na realidade e na linguagem os acontecimentos. É a partir desse ponto único e do indivíduo que nele se encontra que podemos definir o carácter de presente e de ausente, de instante e de arrastamento. Assim, a nossa referência, neste estudo, é o eu lírico. Os elementos espaço e tempo, como se percebe, são fundamentais para entender que características assinalam o lugar do sujeito, pois configuram o poema e imprimem uma certa vivacidade e realismo nas cenas amorosas urdidas, atribuindo uma ambiência

---

<sup>63</sup> V. António Ramos Rosa, *op. cit.*, pp.15-22.

<sup>64</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977, p. 52.

cénica/filmica à poesia. De facto, através de um espaço abandonado e fantasmagórico e de um tempo crepuscular o jogo sensual entre os amantes ganha intensidade, promovendo-se o secretismo da relação. Estas são formas de imbuir o texto de concupiscência e de afectividade, pois através de um processo estilístico-compositivo vão sendo paulatinamente introduzidos *flashes* do corpo feminino, da fusão dos dois corpos, criando um cenário de natureza erótica. Este projecto de emolduramento consiste numa estratégia discursiva da semântica do erótico que não deixa de andar de mãos dadas com a experiência emocional do sujeito poético.

Concluimos, por fim, que o discurso latente na poesia de Nuno Júdice é um discurso que se centra na perspectiva de quem fica, de quem sobeja, e é nesse sentido que se equaciona a tessitura poética amorosa e erótica: aquele que está por oposição àquele que não está, o presente por oposição ao passado, o que existe por oposição ao que já não existe. Mas esta relação pressupõe um diálogo, ainda que se admita que um dos sujeitos está ausente. O diálogo é constante (mesmo que simulado), revelando a intimidade e a consciência do inevitável como se se tratasse de um jogo de marionetas, pois a figura da amada é ela própria, por vezes, dotada de uma consciência acutilante perante a inevitabilidade do presente, face à ilusão da memória.

Todavia, devemos ter presente que

Se há um amor na ausência, não há um amor da ausência, já que todo o processo amoroso consiste na tentativa de preenchimento do vazio e não no comprazer-se no vazio (...) Quando a ausência é irreparável cabe justamente aos feticheiros amorosos o preenchimento do vazio (...) em que a morte não anula a vida mas soma-se a ela, em que a ausência tem cheiro e é por isso mesmo presença na ausência.<sup>65</sup>

Ora é precisamente através desta perspectiva que devemos situar o eu poético. Ele é aquele que vem somar a morte à vida, pondo em cena os seus «feticheiros amorosos». Além disso este sujeito,

---

<sup>65</sup> Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “Das gavetas da memória” in Cristina Almeida Ribeiro, et al (org.), *Letras, Sinais*, Cosmos, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999, p.639.

em íntima relação com Orfeu, revela nos poemas o seu sofrimento, decorrente da perda da amada, e vive com a ânsia crescente do desamparo, do vazio e da ausência que não pode ser colmatada, mesmo através da sua memória de afectos. Logo, a condição do sujeito poético é a de *homo viator*, que viaja por um espaço efabulado, invadido por um tempo que se recusa a morrer, mas que se constitui enquanto mescla de morte e de vida. O silêncio e a distância<sup>66</sup> vêm funcionar enquanto agentes escultores, pois que revelam, trazem ao de cima, possibilitam a transgressão (tal como Psique): que é a articulação entre o tempo presente e o tempo passado, o diálogo da memória com o texto poético<sup>67</sup>.

Acresce dizer, no que aqui nos ocupa, que

Interessa-nos sempre o ausente pelo discurso da sua ausência; situação estranha, na verdade; o outro está ausente como referente, presente como interlocutor. Desta singular distorção nasce uma espécie de presente insustentável; estou preso entre dois tempos: o tempo da referência e o tempo da alocação (...)<sup>68</sup>.

Com efeito, a poesia judiciana joga precisamente com dois marcos temporais: o tempo do sujeito poético, face à ausência do outro (sujeito amado) – derivando desta condição a sua evocação enquanto interlocutor e destinatário do discurso poético – e um tempo passado, que chega até nós por via da memória do eu lírico.

Compreende-se, então, que existem sempre duas forças patentes na poesia amorosa: Eros (vida/recordação) e Tanatos (morte/esquecimento). O sujeito poético procura esgotar a primeira e resistir à erosão da segunda, na busca do significante que se perdeu e do qual apenas sobeja o significado. Como tal, com esse intuito, o eu poético

---

<sup>66</sup> Atente-se nos versos destes dois poemas: «O mundo/ encarrega-se de nos ensinar a separação», “Troca de olhares” in *O Movimento do Mundo*, p. 657 e «Saber, apenas,/ que estás em cada passo que dou,/ que a tua sombra é a minha sombra,/ que um e outro trocamos de nome/ em cada novo desencontro.» ( “Busca” in *A Fonte da Vida*, p. 855).

<sup>67</sup> Nesse aspecto, o sujeito lírico aproxima-se do homem comum, na medida em que também ele assume a sua natureza trágica. Tal como Tavares afirmou: «Existe, em todos nós, uma condição dantesca, uma quota-parte de tragédia, diante do esplendor da existência. A viagem de Dante, justamente por que é uma viagem trágica por nos revelar as contingências do próprio destino humano, constitui a maior prova de iniciação que foi dada a conhecer ao homem. O homem dantesco (...) é um *homo viator* pois o seu espírito possui o dom da transmigração. Para Dante (...) o homem faz-se reger por uma sabedoria trágica: todo o homem sabe que o seu tempo é o tempo do mundo e que o mundo existe porque se cumpre na viagem.» (José Fernando Tavares, *op. cit.*, p. 88).

<sup>68</sup> Idem, p. 54.

assume uma atitude escapista em relação ao presente. Será este movimento – recusa/busca – a força motriz da poesia em estudo.

A memória é, então, por excelência, um “regresso a” e uma “permanência em”. Regressar é um apelo ao que já aconteceu e um desejo, conseqüente, de permanência nessa Terra de Ninguém. Afinal, «O regresso é a situação sonhada por quem perdeu a referência original (...)»<sup>69</sup>. Deve, porém, sublinhar-se que o sonho do regresso na poética amorosa judiciana ganha forma pela linguagem e daí a importância desta para esta poesia. Barthes apresenta esta questão de um modo claro quando afirma que: «(...) a linguagem nasce da ausência (...) A ausência transforma-se numa prática activa, numa ocupação (...) Esta representação da linguagem afasta a morte do outro (...)»<sup>70</sup>. Desta leitura concluímos um aspecto primordial que serve de mote ao Capítulo seguinte: pelo uso da memória/linguagem procura-se subtrair à morte (seja no sentido literal ou simplesmente no sentido de resistir ao esquecimento, que é um outro tipo de morte do sujeito) o Outro: o ser amado.

Vemos, assim, chegado o momento de passarmos para outras questões fundamentais do nosso estudo, antes de procedermos à análise das obras. Falamos da memória e da auto-reflexividade na poesia judiciana, pois só assim poderemos provar que as recorrências temáticas do amor surgem ligadas ao desejo de voltar a possuir o ser amado, de possuir o corpo do ser amado e de recobrar o que está perdido, a par de uma forte consciência sobre a *poiesis* e sobre a linguagem, enquanto instrumento que vem cristalizar as recordações e roubá-las à possível elisão total. Por vermos reconhecida a importância destes dois vectores poéticos, dedicaremos um Capítulo a eles, e tentaremos demonstrar a sua importância para a obra judiciana, através de vários exemplos dos diferentes livros que perfazem o nosso corpus.

---

<sup>69</sup>Nuno Júdice, “O corpo da viagem”, *Colóquio/Letras*, n.º 104-105, Julho-Outubro, 1988, 36.

<sup>70</sup> Idem, p. 55.

## CAPÍTULO II – Estratégias da Memória e da Auto-reflexividade na poesia de Nuno Júdice.

---

«Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que o seu autor nele colocou. Como núcleos poéticos, as imagens funcionam como recordações que se transcendem, que abrem corredores para as emoções (...).»  
Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura. Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2003, p. 74.

### **1. A importância da memória na poesia de Nuno Júdice.**

Tivemos a oportunidade de verificar previamente que a poesia de Nuno Júdice se apresenta como uma salvaguarda para um amor acabado, cujo traço idiossincrático é a ausência da pessoa amada. Assim, o tratamento da questão amorosa toma lugar de destaque no palco da poesia judiciana, resultando deste facto a reiterada convocação da figura feminina para os textos, através da memória do sujeito lírico.

Devemos ter presente, neste trabalho, que «A memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas.»<sup>71</sup>. Desta afirmação podemos retirar três ilações: a primeira delas tem a ver com o reconhecimento da capacidade de conservação da memória; a segunda prende-se com o papel do sujeito enquanto produtor de representações, isto é, enquanto agente inteiramente responsável pela forma como as experiências são guardadas; e a terceira relaciona-se com o facto de a memória permitir

---

<sup>71</sup>Rugiero (Dir.), “Memória” in *Enciclopédia Einaudi*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p. 11.

a actualização de experiências anteriores, vividas pelos indivíduos. Mas se a primeira conclusão aponta para uma leitura da memória enquanto arquivo<sup>72</sup> (permitindo a salvaguarda do que foi vivido) já a segunda e a terceira sugerem-nos outra direcção. Na segunda inferência, é-nos dito que o sujeito guarda na memória a representação da experiência e, nessa medida, aproximamo-nos da subjectividade inerente à representação de qualquer referente. Esta operação de representar, como sabemos, não é fruto de um olhar imparcial. A realidade é filtrada e, por isso, a forma de apreender o real é já naturalmente uma criação desse real; deste modo, entramos no domínio da ficção. Esta rasura ontológica do real é apanágio da memória humana e é explorada conscientemente pelo sujeito poético, na poesia judiciana. Por sua vez, a terceira ilação coloca-nos face a um outro desafio. Efectivamente, a actualização das experiências passadas sofre um outro tipo de erosão, fazendo com que aquilo que se recupere seja uma re-construção – isto é, um processo de re-criação – que potencia o estatuto de ficção e a carga de subjectividade, atribuída às recordações, a um outro nível. Logo, percebemos que a memória é retroactiva e é incendiária, ou seja, é passível de se contaminar, perdendo o indivíduo a noção do que é real e do que é invenção<sup>73</sup>. A memória, nesta poesia, é um artifício de construção assumido<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> «Como artefacto técnico constituído por signos, todo o arquivo possui um certo grau de indeterminação. Mas a indeterminação da memória é de um tipo diferente. Ela é uma faculdade, caracteriza-se pelo seu dinamismo actualizável em formas. A forma-poema é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro (Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2003, pp. 68-69).

<sup>73</sup> Veja-se o poema “Carta de ruptura por excesso de desejo”: «Digo-te/ que nada disto é tão real como o teu rosto esquecido», *As Regras da Perspectiva*, p. 405. O rosto que se esqueceu apresenta-se enquanto realidade, quando o esquecimento, por si só, significa elisão, obstrução, vazio. Refira-se ainda o sentido ambíguo presente na afirmação: «nada disto é tão real como o teu rosto». O sujeito lírico indica-nos o quão denso e impreciso é o seu mundo íntimo, deixando entrever a possibilidade de existirem diferentes gradações da realidade, resultante da comparação entre «isto» e o «teu rosto».

<sup>74</sup> Tenham-se em linha de conta os seguintes versos: «construo a memória/ em que te vou guardar (...)/ “Mas para que a queres”, perguntas-me, “Sem/ mim, sem o calor da minha voz, sem o corpo que amaste?”» (“Vazio” in *O Estado dos Campos*, p. 58); «Construo a memória nesta/ hesitação de tempos. Ponho na mesa/ as peças do enigma. Deixo que/ se misturem para que nada se torne simples.», “Dança de luz” in *Cartografia das Emoções*, p. 15. Ambos os poemas apontam para a noção de construção que preside à poética amorosa de Nuno Júdice.

O sujeito poético, não raro, confronta-se com estas questões e toma-as como matéria poética, pois vê-se diante tanto da impossibilidade de a literatura dizer o real efectivo como de ela própria passar pelo real ou ser o real<sup>75</sup>. O que é facto é que a memória existe por uma vontade de ser re-conhecida, de re-nomear os acontecimentos, dando azo a que se simule o acontecer. Posto isto, cumpre distinguir memória de recordação. Segundo Silvina Rodrigues Lopes,

(...) o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem. O instante do acontecimento é por isso um instante cindido – o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente. Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma. Que a memória se desencadeie pela recordação, isso só vem reforçar a ideia de uma divisão original – a recordação é no poema o vestígio do acontecimento.<sup>76</sup>

O que temos, então, patente na poesia de Júdice são recordações que partem de um manancial muito maior e indissociável (a memória) o qual, por sua vez, é desencadeado pelo acto de recordar. Mas, acima de tudo, temos a consciência do sujeito poético e o seu olhar acutilante e auto-reflexivo que, ao convocar para o poema determinados lexemas, encontra forma de ancorar a mulher amada nos textos; ou seja, consegue que a mulher amada ‘aconteça’ enquanto vestígio na poesia<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Veja-se o quão claro fica exposta esta asserção nesta passagem: «Aceito o conceito de verosimilhança, a sua origem/numa relação do homem com a vida, e na crença que é necessária/ a todos nós, para estabelecermos um contacto com/ os outros através da memória (...)» ( “Teoria da Comunicação” in *O Estado dos Campos*, p.153). O sujeito mostra-se submisso à ideia de verosimilhança, como se tivesse feito obrigatoriamente um pacto com a vida.

<sup>76</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>77</sup> Atente-se nos seguintes versos, a título de exemplo: «É verdade que não me lembro já do teu rosto, nem posso garantir que exis-/ tas fora da minha memória onde, como sombra, me impedes de sair, para que/ este instante dure (...)», *Linhas de Água*, p. 1043. Este excerto contempla a relação entre o referente e a imagem e enfatiza a dependência do sujeito lírico relativamente às recordações que perpetuam a vivência do momento. Muitas vezes, é através desta directriz que os artificios poéticos relativos à memória, nesta poesia, são elaborados, dando azo a que se crie um espaço de indeterminação e ilusão, no qual o sujeito poético não se lembra do acontecido, nem pode garantir a origem das suas recordações.

Outra questão se nos impôs perante a afirmação de Silvina Rodrigues Lopes: a memória, na poesia em estudo, pode partir do desejo de o sujeito poético ter vivido algumas experiências com determinada intensidade, não obstante estas fazerem apenas parte da sua imaginação e, por esse motivo, encontrarmo-nos exclusivamente no domínio da ficção. Este facto deixa-nos a braços com a definição de memória e de acontecimento, referidos pela autora. Mas as questões impõem-se: pode ser memória a recuperação de momentos de natureza exclusivamente inventada? Continuamos a ter no poema vestígios do acontecimento, decorrentes da projecção da memória do indivíduo?

Pensamos que a memória, nesta poesia, funciona tal qual um quebra-cabeças irresolúvel e incompleto, quer estejamos a falar de experiências vividas ou apenas possíveis de ser vividas, constituindo-se aquela ora como recordações fragmentadas, para sempre em suspenso, ora como a actualização de possibilidades de recordações, identicamente suspendidas, mas não menos recordações por isso. Assim, a memória procura simplesmente colmatar os espaços em branco onde não há lugar para imagens; procura colmatar «o peso nos olhos» e o «vazio nas mãos»<sup>78</sup> de que fala o eu lírico. Em virtude desse aspecto, concluímos que os poemas em estudo revelam sempre vestígios do acontecimento, independentemente da origem da recordação, isto é, independentemente da percentagem de efabulação que configura os acontecimentos recordados, porquanto revelam indícios da relação entre o sujeito poético e a sua amada<sup>79</sup>. Cumpre ainda dizer sobre este tema que a reprodução – que sustenta a acção

---

<sup>78</sup> Observem-se os exemplos: «Tu, a quem chamo amor/ neste lugar de onde saíste, deixando apenas um vazio que nada ocupa (...)\", “Carta de Orfeu a Eurídice” in *Pedro Lembrando Inês*, p. 53, «Quero dizer-te uma coisa simples: a tua/ ausência dói-me. Refiro-me a essa dor que não/ magoa, que se limita à alma; mas que não deixa,/ por isso, de deixar alguns sinais – um peso/ nos olhos, no lugar da tua imagem, e um vazio nas mãos», “Ausência” in *idem*, p. 18.

<sup>79</sup> Vejam-se os versos: «e é verdade que/ um resto de canção antiga (...) / de que apenas recordas o trautear quase em silêncio, poderia ser o pedaço de puzzle que te falta para reconstituir esse resto/ do passado. Mas onde encontrá-lo? Com que rimas se restitui um sentimento que não se/ chegou a viver, um corpo que não se abraçou, / as palavras que ficaram por trocar?» (“Retrato de Outono” in *A Fonte da Vida*, p.843).

da recordação – compreende dois processos distintos: um processo de selecção e outro de composição, de organização.

Esta díade é transversal à poesia de Júdice, como é exemplo a seguinte passagem: «Quero arrumar esta paisagem com os meus olhos;/ dar-lhe um destino de espelho, escondendo formas e figuras;/ e ver reflectido, no interior do quadro, o rosto amado, com/ os cabelos presos» (*O Estado dos Campos*, p. 124). Cumpre destacar alguns aspectos presentes nestes versos. O primeiro deles coloca a tónica na questão do olhar<sup>80</sup> como elemento organizador do mundo. O facto de o reflexo, no interior do quadro que é paisagem<sup>81</sup>, ser a mulher amada é também significativo, pois concretiza a ideia de que a figura feminina ou é o princípio norteador do olhar – como de resto resulta claro, na maior parte dos casos, depois de lermos a obra de Nuno Júdice, à luz da sua poética amorosa – ou é, ela própria, o resultado último do olhar, a que o eu lírico não se pode eximir, perante a leitura do mundo. O segundo, e não menos importante aspecto, realça o lexema espelho. Vê-se que o sujeito poético quer dar um destino de espelho à paisagem, entenda-se, à memória. Ora o espelho – termo recorrente nesta poesia memorial -- é o esconderijo de formas e figuras, por excelência. O que significa que o espelho mais do que revelar/mostrar, esconde/oblitera. De facto, o espelho é um espaço sem fundo, sem balizas; um espaço de verticalidade e de horizontalidade, onde o tempo parece estanque ou mesmo inexistente<sup>82</sup>. O sujeito lírico apropria-se deste

---

<sup>80</sup> Os olhos não só arrumam o mundo, mas também a forma como se diz o mundo nas palavras. A imagem não é só artifício da linguagem; ela é identicamente uma forma de engendrar a ilusão e dopar o sujeito. Considere-se o poema “Bucolismo: o Verão”: «Os olhos/ é que importam para a compreensão do/ que está por dentro das palavras. Uma imagem/nunca se reduz ao plano só da abstracção/ poética. Entra para dentro da alma com/ o seu peso concreto; e a memória con-/ fere-lhe a espessura do tempo.», *Um Canto na Espessura do Tempo*, p. 499.

<sup>81</sup> A paisagem é em si um espaço organizado por um olhar, portanto intensifica-se a acção organizadora do sujeito.

<sup>82</sup> Chamamos a atenção para o facto de haver outros lexemas que são usados insistentemente e que também exploram as dimensões verticais e horizontais. Falamos, por exemplo, do lexema pássaro e do lexema água. Ambos estão associados à memória, como a título de exemplo é possível confirmar nesta passagem: «(...) penso neste pássaro que se soltou da/ minha memória de ti (...)», “Meias-finais” in *Teoria Geral do Sentimento*, p. 1016.

sentido e utiliza repetidamente este artifício para construir o seu universo intimista, estabelecendo um paralelo entre os lexemas memória e espelho. Senão vejamos: «Amo-te; e o teu corpo dobra-se,/ no espelho da memória, à luz/ frouxa da lâmpada que nos esconde (...) e o espelho, vazio, me obriga/ a olhar-te no reflexo do poema (...)»<sup>83</sup> (“Retrato” in *Pedro Lembrando Inês*, p. 39). No primeiro excerto estão patentes termos que concorrem de forma pertinente para a configuração da poética amorosa e para todo o cenário a ela ligado. Falamos de «luz frouxa» e «lâmpada que nos esconde».

É importante dizer-se, a este propósito, que nesta poesia há uma consciência apurada da ideia de espaço cénico, onde a luz é um elemento com que se joga, de modo a criar sentidos e a tornar a poesia visual («Assim, o poema é um jogo de luz: e a sua sombra recua e avança de acordo/ com a hora do dia.»，“Linha 1” in *Linhas de Água*, p. 1033). Compreende-se que o «jogo de luz» referido tenha grande importância na poesia de Júdice. Consequentemente, os textos poéticos tornam-se uma encenação pessoal, *grosso modo*, repletos de luzes fracas, frouxas, cheios de sombras, de ocasos, de penumbras, cujo contributo para a construção do espaço poético é o de intensificar os sentidos e os sentimentos latentes e o de sugerir – ao carregar a atmosfera poética de sombras e indefinições – um espaço de diálogo entre o que se diz e o que não se diz, o que se mostra e o que se esconde, o que é definido e o que é indeterminado. Abrem-se efectivamente diferentes intervalos, espaços de mediação, onde não é clara qualquer fronteira, e é permitido um espaço e tempo de autismo e de esquizofrenia.

As personagens desta encenação têm necessariamente características fantasmagóricas, porque tanto o sujeito poético como a sua amada, no plano memorial, fazem parte de uma fantasia engendrada pela memória do eu lírico. A falta de luz é o esconderijo perfeito para estes fantasmas. A configuração espacial/temporal da poesia

---

<sup>83</sup> Nesta citação é interessante perceber que o poema se torna memória e, portanto, reflexo.

amorosa de Júdice é, portanto, teatral e os espaços crepusculares são privilegiados, por extensão da alma do sujeito que sofre – metáfora do mundo íntimo, esbatido e agónico do eu poético. É, pois, sob o signo do ocaso que podemos ler grande parte dos poemas judicianos em estudo. Neles vê-se que a noite é a origem do bem e do mal, estando marcados os versos por este sentido de origem, de indefinido e de paralisia. O anoitecer da vida íntima do eu vai ao encontro do anoitecer do mundo poético e é através da busca, do desejo de reencontrar e recuperar, que se institui o lugar do sujeito lírico, percorrendo os meandros da sua memória. Efectivamente, trata-se de um processo de dramatização da poesia e deparamo-nos com uma estratégia de *mise en scène*<sup>84</sup>.

O tema da memória, enquanto construção, não se esgota aqui. Sabemos que a memória não é o presente e não consegue ser o passado<sup>85</sup>. Daí que se perceba que a memória, porque é configuração, implica artifício. É, então, por esta via que o eu lírico procura a cura para a dor provocada pela ausência do tu<sup>86</sup>. Por tudo o que foi dito se compreende que

O discurso da memória é fundamentalmente um discurso amoroso. Quer-se mais profundo amor que aquele que se nutre de um discurso que se situa no perigoso equilíbrio entre a vida e a morte, entre a presença imperfeita e a ausência mitigada,

---

<sup>84</sup> Importa enfatizar o facto de alguns poemas terem uma estrutura narrativa, sendo claro o propósito de narrar uma história ao estarem traçadas, nos textos poéticos, coordenadas espaciais e indicações temporais. Este é indubitavelmente um dos elementos a ter presentes na encenação do sentimento da poética amorosa judiciano, mas que extravasa os objectivos de estudo deste trabalho.

<sup>85</sup> O presente, por se mostrar sempre desfasado do passado, abre espaços inanes que o mecanismo da memória humana, animado pela vontade do próprio indivíduo, tenta colmatar. «O presente não chega, assim, a poder existir como consistência, como presença material, mas como simples aparição. Precisamente como reflexo de uma imagem que é já contaminação em si mesma de um futuro que a linguagem desconhece e não pode ainda nomear.» (Bernardo Pinto de Almeida, “Fragmento, ruína, memória”, *Românica – Fragmento*, n.º 12, 2003, 152).

<sup>86</sup> Vejam-se os versos: «só a lembrança cura a ferida que doía (...) / Assim, o amor com o amor se cura, / ausência com lembrança temperando (...)» (“Dor e Amor” in *O Estado dos Campos*, p. 137). O amor lembrado que se revive através da memória é forjado. No poema que se segue temos também enunciada essa ‘realidade’: «Um nome inútil persegue a tua memória, / para que o roubes ao sono dos sentidos. Porém, / nenhum rosto lhe dá a forma que desejarias, / e abraças a própria figura do vazio (...)», “Carpe diem”, in *As Regras da Perspectiva*, p. 411. A conjunção adversativa «Porém» estabelece nitidamente a fronteira entre o desejo do eu lírico e o que ele obtém na sua tentativa de recordar a mulher amada e de a tentar fixar no papel, não adquirindo o rosto a forma que ele pretendia. Mais uma vez, como é comum encontrar na poética amorosa judiciano, vemos, por parte do sujeito poético, uma atitude de dissociação a roçar a esquizofrenia, como se no texto poético lhe fosse possível ter simultaneamente o seu alter-ego presente.

nem morte completa nem ressurreição absoluta? A meio caminho da ausência e da presença, a memória amorosa é mais que uma reflexão sobre o tempo perdido, dizia Barthes nos *Fragments d'un Discours Amoureux*, é um investimento afectivo que compromete o presente com as marcas do passado.<sup>87</sup>

O investimento afectivo, aludido por Teresa da Silva, citando Barthes, advém da projecção do indivíduo no espaço. Esta projecção toma a forma de uma presentificação das vivências e dos sentimentos passados no pensamento do sujeito. Com efeito, deve reconhecer-se que a memória de um indivíduo implica uma relação de compromisso entre diferentes marcos temporais da sua vida. Quer pensemos no presente como «sinal telescópado do futuro»<sup>88</sup>, isto é, como porta aberta para o ulterior, quer como cenário para a inscrição do passado, o que aqui nos cabe reconhecer é que «não estando o passado em nenhum lado inscrito como tendo sido presente, o devir (...) [é] não só presença diferida mas também produção de diferença.»<sup>89</sup>. Em concreto, temos que admitir que o que está em causa nesta afirmação é a natureza ficcional (já referida) da memória, pois esta não é apenas «presença diferida»; ou seja, esta não é apenas as pequenas ruínas e sombras que sobejam de um todo; ela é, também, a construção dos fragmentos, a tentativa de arrumação das imagens face ao constante movimento do tempo e, nessa medida, ela produz a diferença. Através das recordações encontramos as ‘ausências mitigadas’, o mundo de sombras, que é a memória, e que fica precisamente «a meio caminho da ausência e da presença». Este espaço é verdadeiramente a Terra de Ninguém, um lugar de mediação, território de fronteira que, como já tivemos oportunidade de sublinhar neste estudo, é marca indelével da poesia judiciana. Logo se conclui que a memória, em última instância, visa um apaziguamento da inquietude do

---

<sup>87</sup> Teresa da Silva in Cristina Almeida Ribeiro, et al (org.), *Letras, Sinais, Cosmos*, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999, p. 639.

<sup>88</sup> *Vide* Capítulo II.

<sup>89</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral, Lisboa, 1990, p. 140.

sujeito, visa o logro consciente.<sup>90</sup>

É imperativo dizer igualmente que se a memória é fundamental para compreender a poesia de Júdice também o é a concepção de tempo, latente nos seus poemas. Efectivamente, não podemos pensar na memória sem pensarmos na questão do tempo. O tempo é o «cinzelador da imperfeição, raptor/ do presente» ( “Tempus Fugit” in *A Fonte da Vida*, p. 851). Ou seja, o tempo tem de ser pensado não como instância, mas como devir. É devido à sua constante passagem que existe memória, porquanto existe distância entre o que é e o que foi<sup>91</sup>. A memória, por si só, é um espaço de indefinições, de vultos, sombras, ocasos, onde o que antes era perfil e definido é agora uma «mancha»<sup>92</sup>. A tessitura do tempo em tudo contribui para essa indefinição, uma vez que não permite manter as memórias impolutas. Compreende-se, assim, que a problemática do tempo em constante movimento, das vicissitudes inerentes à sua passagem, apenas é pertinente porque tudo é falível<sup>93</sup>, tudo é subtraível, e, só por essa razão, damos valor ao que se perde, activando-se a captação de imagens do passado. O

---

<sup>90</sup> «A solidão tornou visível/ esse rosto com que a alma se disfarça,/ e separou-o de ti – para que o procures/ num labirinto de sombras. Puxa o fio/ dos sentimentos; chama por aquela/ que a monotonia das manhãs designou/ a um destino de ausência.» (“Poética” in *As Regras da Perspectiva*, p. 412). Nesta passagem reconhecemos vários elementos pertinentes: a solidão do sujeito e o ardil que ele procura («esse rosto com que a alma se disfarça»); a sua atitude esquizofrénica («separou-o de ti – para que o procures (...) Puxa (...) chama»); o sentimento amoroso; o espaço e tempo que distam entre o sujeito poético e a sua amada, isto é, a ausência que implica o vazio e a subsequente tentativa de o colmatar através da memória, que não é mais do que o «labirinto de sombras», no qual se tem de puxar o «fio dos sentimentos».

<sup>91</sup> Veja-se o poema “No campo, à tarde” in *As Regras da Perspectiva*: «(...) o seu perfil, que o amor expôs/ à usura do tempo, tornou-se sombra ou mancha (...)», p. 415.

<sup>92</sup> Remetemos para outro poema, onde se pode verificar como a própria memória está exposta à usura do tempo: «A lâmpada, ou melhor,/ o seu brilho no vidro da janela,/ trouxe o teu rosto, como/ aparição,/ a esta noite. Não o vejo/ tão perto que lhe/ possa tocar, nem/ reconheço já o sorriso,/ em todos os seus pormenores,/ isto é, talvez ainda o/ encontre nalgum/ antigo álbum, a preto e branco.// O que é nítido, esta/ noite, é o desejo de te/ encontrar. Como se isso fosse/ possível ou, simplesmente, ao voltar-me,/ tu estivesses comigo. No entanto,/ um princípio de noite,/ com o seu vazio,/ acaba sempre por trazer/ alguma coisa. Por vezes,/ uma imagem: mas, como sempre, tudo isto desaparece/ quando a chuva começa a bater/ nos vidros.», “Falso reencontro” in *O Movimento do Mundo*, pp.660- 661.

<sup>93</sup> São inúmeros os exemplos que poderiam ser dados sobre esta questão. Consideremos apenas o poema “Tempus Fugit”: «Encho o copo da vida com/ este líquido que me sobrou do que/ acaba na fronteira do presente, e só a/ memória recupera de entre o que emerge/ no passado. No entanto, são fragmentos/ onde encontro o que foi plenitude, e pensei/ ter atingido o intemporal.» “Exercício anatómico” in *Geometria Variável*, pp. 127-128. Neste poema vê-se em concreto a ideia de delimitação do passado («que me sobrou do que acaba na fronteira do presente») e que apenas a «memória recupera». Tem-se também presente a noção de finitude, de efemeridade associada à vida, sobretudo pelo uso do pretérito perfeito: «fragmentos onde encontro o que foi plenitude, e pensei/ ter atingido o intemporal».

próprio processo memorial está sujeito a esse desgaste, embora tenha como fim último resistir-lhe<sup>94</sup>.

O eu lírico, desta forma, equaciona nos poemas os traços da questão memória-tempo, resumindo-os a reflexos de vivências. A memória é, portanto, o conjunto de imagens guardadas, fonte da poesia, que culmina numa vontade de se materializar em signos linguísticos<sup>95</sup>. Admite-se, então, que, na poesia em estudo, estamos perante um «tempo de um sentimento» que procura a intemporalidade através das palavras: «estas palavras levarão a todo o lado, para que não cesse»<sup>96</sup>. É delegada na linguagem a responsabilidade de perpetuação do legado memorial do sujeito lírico. O tempo desta poesia é sobretudo o tempo psicológico – o tempo do sentimento, que se mostra através do discurso confessional («O que sei/ é que um sentimento não se finge», “Análise literária” in *O Estado dos Campos*, p. 126) – em luta contra um tempo existencial, físico, que corrompe.

Conclui-se que a memória procura a voracidade da imagem<sup>97</sup>, do reencontro;

---

<sup>94</sup> «Eu,/ preso às palavras, perco-me no seu labirinto. Ouço-te,/ porém: e é sempre no caminho que fica sem saída,/ de onde há muito caiu a cal, deixando/ as feridas de gesso de onde os meus olhos bebem/ o que sobra da tua imagem», “Carta de Orfeu a Eurídice” in *Pedro Lembrado Inês*, p. 51. Nesta passagem, evidencia-se o desgaste da memória («o que sobra da tua imagem»). Por conseguinte, o sujeito poético afirma «(...) tudo pertence agora ao tempo de ontem (...)» (“Manhã noutra cidade” in *O Estado dos Campos*, p. 38).

<sup>95</sup> Este processo de conversão abre consequentemente espaço para que o sujeito poético afirme «vive para sempre o que só existe no tempo/ de um sentimento que nos pertence, a mim e a ti, mas/ que estas palavras levarão a todo o lado, para que não cesse», *idem*, p. 153.

<sup>96</sup> Veja-se ainda a definição de tempo dada pelo sujeito poético: «Tempo: uma composição de sentimentos,/ uns mais constantes do que outros, enquanto a vida não corria/ mais depressa do que o pensamento», “Bucólica com ícones e anjos” in *O Estado dos Campos*, p. 61. Temos aqui indicada a noção de tempo psicológico, resultando daqui a construção de uma dimensão íntima, ensimesmada, repetitiva, que toma como alicerces os pensamentos/sentimentos do sujeito lírico.

<sup>97</sup> Ademais, é sem dúvida interessante a relação existente entre o conceito de memória e o de imagem, pois que «a imagem (...) [é] aquilo que mais radicalmente se opõe à memória, o que a obstrui, o que a denega e a transfigura, o que muito precisamente, a fragmenta.» (Bernardo Pinto de Almeida, «Fragmento, ruína, memória», *Românica – Fragmento*, n.º 12, 2003, 149). Por tudo isto se compreende a afirmação segundo a qual «No meio exacto das imagens, a memória perde a sua identidade, o seu sentido de referência, confunde o antes com o depois.» (*idem*, p. 150), porque a relação entre imagem e memória é ambígua e toma como eixo diferentes marcos temporais. Pois, se de um lado temos a imagem do presente enquanto apreensão do real pelo indivíduo, resultando daqui a sua forma singular de interagir com o mundo, -- e que, segundo Bernardo Pinto de Almeida, pode ser entendida como «o sinal telescópico do futuro no presente» (*id.*, *ibidem*) – do outro, temos que perspectivar a memória enquanto arquivo desordenado de imagens, fragmentos, pequenas ruínas de um todo para sempre perdido.

procura a forma perante o informe; procura esculpir, determinar; procura a aparição. «Define-se a partir daí um paradoxo central das memórias: serem formadas por movimentos de indefinição, sendo ao mesmo tempo retratos animados de movimento e esculpidos na pedra.»<sup>98</sup>. Mais: a memória é dialéctica. A partir dela estabelecem-se relações entre balizas temporais díspares. Por isso, a memória é disrupção, assumindo o sujeito, que recorda, o salto entre o eu presente e o eu passado – dois corpos carregados de electricidade. A poesia advém da faísca (do recuo e do avanço)<sup>99</sup> que é a memória, activada, pelo acto de relembrar. Compreende-se, então, que «As memórias como evocação constituem por isso uma ligação directa ao mistério, de si e de todas as coisas, que permanecerá mistério através de todos os rostos que se lhe constroem.»<sup>100</sup>. A memória exige, assim, distância: o que vai do passado ao presente, o que vai do eu ao Outro, ainda que esse Outro seja apenas uma fracção desdobrada do eu no tempo. Por essa razão, a memória oferece a relação entre os vivos e os mortos, entre os presentes e os ausentes, porque é diálogo entre a recordação e o pensamento. Mas não é corpo estanque, antes pelo contrário; apresenta-se como a disponibilidade, perante a corrosão do devir, para escapar à rasura, por via da adulteração do legado original. Para o sujeito esta atitude escapista, pela qual procura recuperar a mulher amada e arrancá-la ao vazio das sombras memoriais, torna-se um ritual («o ritual de a lembrar», “cena de Campo” in *O Estado dos Campos*, p. 40) e tem um propósito específico: a presentificação da mulher amada, ainda que apenas recupere vestígios de um todo inalcançável. Verificamos que

---

<sup>98</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2003, p. 188.

<sup>99</sup> Poder-se-ia estabelecer um paralelo entre estas estratégias discursivas e o mito de Sísifo, no qual está patente a condenação do sujeito a nunca alcançar o término do seu caminho e da sua tarefa, reduzido à repetição do gesto. Assim, também o processo memorial: gravitar em torno de um centro inalcançável, porque indefinido, porque inventado e re-inventado, porque cristalizado num outro *cronos* e *locus*: tempo e espaço do não ser, da oscilação, do intervalo entre o que existiu e o que existe.

<sup>100</sup> *Idem*, p.189.

Misturar vivos e mortos é uma forma de amar, por não esquecer que o presente é uma construção coerente apesar dos estilhaços de que se compõe. Guardar as fontes é voltar a elas, deitar-lhes luz, reconhecer que a noite é a fundadora do dia. Das gavetas da memória o passado não surgirá sempre o mesmo, porque a memória é criadora e completa lacunas (...) <sup>101</sup>.

É neste limbo, entre o vivo e o morto, habitado por fantasmas, que se encena um exercício de diálogo e o sujeito lírico, vidente e louco, se digladiava com a incomunicabilidade e a solidão <sup>102</sup>. Por isso, o discurso da memória é feito a partir de um espaço intimista, egocêntrico, carregado de *nuances* passionais e esquizofrenias, que pretende realizar a viagem pelos labirintos e meandros da memória e do amor.

Em suma, de tudo o que foi dito interessa-nos particularmente enfatizar que uma poesia que toma como travejamento o legado memorial de um sujeito estabelece, por conseguinte, uma relação com a experiência, com a distância e com o desejo, tal como uma poesia que passa pelo amor e pelo erotismo é uma poesia que assume uma relação com o Outro e com o desejo pelo Outro.

## **2. O artifício da auto-reflexividade na poesia de Nuno Júdice**

«O ensaísta Norman Brown diz que o corpo humano é uma criação contínua, um estado de perpétua destruição e construção de si. Por sua vez, o poeta Wallace Stevens indica o lugar de origem do poema: nós não somos onde estamos e não estamos onde somos. Estas afirmações possibilitam relacionar o corpo e a palavra como espaço único onde o sujeito deve emergir. Situamo-nos desde logo no ponto mais escaldante da reflexão contemporânea, que procura pensar a linguagem e o estatuto do corpo na sua articulação com o mundo e a identidade do homem.»

Eduardo Prado Coelho, *A Palavra sobre Palavra*, Portucalense, Porto, 1972, p. 233.

Nuno Júdice, na sua obra *Máscaras do Poema*, ao reflectir sobre a poesia afirma que «As imagens visam, desde o início, envolver conceptualmente um objecto que é o

---

<sup>101</sup> Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “Das gavetas da memória” in *op. cit.*, p. 649.

<sup>102</sup> A solidão e o silêncio surgem como pistas do universo psicológico do eu lírico: «Deixai-me sozinho com a imagem/ que amo, acendendo o fogo da memória com/ o nome que nenhum silêncio me roubará;», “Destino”, *A Fonte da Vida*, p. 755. Nestes versos temos nítida a relação do sujeito com a imagem («a imagem que amo») e o papel desta enquanto elemento que desperta a memória («a imagem/ (...) acendendo o fogo da memória (...)). Veja-se ainda a sua importância, ao desafiar os ditames do esquecimento: «nenhum silêncio me roubará».

centro do poema. Assim, tudo decorre desse objecto que determina a escolha dessas imagens.»<sup>103</sup>. Cumpre dizer que, na poesia amorosa e erótica judiciana, o centro dos poemas é a mulher amada<sup>104</sup>, indo provocar o despoletar da criação poética e, conseqüentemente, a produção de imagens a ela associadas. Logo, a auto-reflexividade da poesia em estudo está intimamente ligada com a questão amorosa e, por essa razão, as noções de centro, de dentro e de fundo encontram-se amiúde correlacionadas com a figura feminina – alvo do desejo do eu poético – e simultaneamente com o poema.

É, pois, frequente encontrar nos poemas judicianos reflexões acerca do fenómeno poético, assaz próximas dos textos ensaísticos. Os exemplos são abundantes, o que só prova que este é um dos cunhos da poesia judiciana.

A auto-reflexividade dominante encontra ponto de ancoragem no lexema espelho, tal como a questão da memória encontrou. A verdade é que se o espelho permite ser o esconderijo perfeito das recordações, onde é possível ao sujeito poético ver-se e, com isto, ver a mulher amada – memória –<sup>105</sup>, ele também devolve ao eu lírico o reflexo do poema<sup>106</sup>, na medida em que se encontra, nos textos, a representação do seu próprio sistema representativo. O jogo de reflexos ganha tal proporção que, não raro, o sujeito se assume como a mão que ainda está a escrever o poema – projecto em construção, inacabado – reflectindo, em concomitância, sobre o acto de escrever, sobre o modo de representação e sobre o conteúdo, sendo, por esse motivo, adequado, de agora em diante podermos falar do eu poético como o sujeito poeta.

As estratégias referidas entroncam num mesmo veio de presentificação do

---

<sup>103</sup> Nuno Júdice, *As Máscaras do Poema*, Aríon, Lisboa, 1998, p. 17.

<sup>104</sup> Acresce salientar que, mais uma vez, este facto pode ser mais ou menos visível consoante a fase da poesia considerada.

<sup>105</sup> Júdice adopta a isotopia do espelho burguesiano que tanto revela como oblitera a identificação de quem nele se debruça. Para saber mais informações sobre o paradigma do espelho burguesiano *vide* Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 191.

<sup>106</sup> «O poema é o espelho do poema. Ao escrevê-lo, atravesso a página, como/ se atravessa o vidro do espelho, e entro num mundo de que só consigo sair quando chego ao fim do poema.», “Linha 2” in *Linhas de Água*, p. 1036.

sujeito lírico e das suas recordações. O eu lírico revela-se, assim, consciente e conhecedor da arte poética, assumindo o carácter de construção e re-construção dos seus poemas, assim como os diferentes pólos a eles inerentes: o da escrita e o da leitura, o da ficção e o da realidade. É imperativo reter que a referência a uma linha divisória entre o mundo textual e o mundo real é um aspecto recorrente na poesia judiciana. Por exemplo, no poema “Metáfora em Frankfurt”, pp. 825-826,<sup>107</sup> o eu poético explora esta questão. O sujeito poeta, através de um processo de dissociação, tem duas linhas discursivas diferenciadas, ambas bastante pertinentes para compreendermos a auto-reflexividade judiciana: primeiramente, o discurso encontra-se na primeira pessoa («Avanço»; «os meus olhos não param») o que revela um dizer íntimo e testemunhal; depois, perde o cunho pessoal de confissão, com a passagem para a terceira pessoa verbal, através da qual o sujeito ganha distância em relação à voz do discurso, numa atitude de alteridade, não deixando, porém, de estar compreendido nela: «Mesmo quando o poema está em construção/ o poeta anda por dentro dele como/ se tudo estivesse já acabado (...)». Através da mudança de tom atribuída, o sujeito poeta consegue dar diferentes perspectivas na medida em que a focalização se altera, movendo-se ele dentro da lógica do discurso, ora em movimento de *zoom* ora ganhando contornos de olhar periférico.

É ainda importante chamar a atenção para a noção reiterada de «construção», visível na estrutura anafórica do poema, apontando para dois níveis distintos da mesma: a versão do mundo que está dentro do eu poeta e a versão do mundo contida no texto poético, resultante da primeira. O poema é, assim, uma leitura diferida, em segundo

---

<sup>107</sup> «Assim, avanço ao longo do poema que/ tem ainda duas estrofes em construção./ E os meus olhos não param quando os versos/ por acabar me indicam que o poema/ ainda está em construção.// Mesmo quando o poema está em construção/ o poeta anda por dentro dele como/ se tudo estivesse já acabado: estrofes,/ versos, ritmos, e a própria construção/ do mundo que está por dentro do poeta (...)», “Metáfora em Frankfurt” in *A Fonte da Vida*, p. 825.

grau, do mundo real, porque é uma versão da versão do mundo real.

Desta análise, inferimos que o sujeito lírico opera a montagem de um cenário chamado ‘eu’; ou seja, de um espaço psicológico que chama a si o conflito constante do sentimento amoroso e que se desdobra em diferentes rostos e atitudes (uma voz que se assume a escrever e a pensar ou um eu distante, incógnito, que fala sobre o Outro e o discurso do Outro, roçando a esquizofrenia), e a montagem de um cenário chamado mundo, leitura do mundo real, em que este espaço poético funciona como uma extensão do interior magoado do eu lírico. Mais: o sujeito poético, ao tentar representar-se e ao tentar representar o tu desejado assume, então, funções de demiurgo, pois compõe estes mundos (o interior e o exterior a si próprio, no poema) através da escolha das palavras e do uso consciente da retórica.<sup>108</sup>

A linguagem funciona, então, como um agente dividido na sua duplicidade<sup>109</sup>: de um lado, o campo da deixis e, do outro, o campo dos símbolos, uma vez que a linguagem tanto pode ser um artifício de mostração, a partir do qual o sujeito se inscreve no enunciado que produz – sendo ele o ponto axial para a compreensão do mundo textual – como, por sua vez, a linguagem, através do campo dos símbolos, nos permite entrar no nível da conotação, particularmente através do uso da estrutura metafórica<sup>110</sup>.

Não devemos igualmente esquecer afinal que «Uma obra literária (...) constitui o resultado de um fazer, de um produzir que, sendo embora também um processo de expressão, é necessária e primordialmente um processo de significação e de

---

<sup>108</sup> Mais à frente, no Capítulo IV, falaremos do mito de Babel a propósito desta questão.

<sup>109</sup> «A representação do Outro ou de si surge pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente o recriar ou restaurar. Representar é sempre revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo.» (Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000, p. 36).

<sup>110</sup> A linguagem funciona, um pouco, como o espelho de Claude Lorrain, respeitante às artes plásticas, em que a deformação do reflexo do espelho é dada, no caso do texto poético, pela natureza da linguagem, transformando o objecto reflectido num objecto estético.

comunicação.»<sup>111</sup>. Por esse motivo, a visão latente, nos textos poéticos judicianos, sobre as palavras é indispensável para analisarmos o seu traço auto-reflexivo, até porque, segundo o sujeito poético, as palavras resistem a dizer o seu verdadeiro sentido. Isso implica dizer que existe sempre uma margem de imperceptibilidade e ilegibilidade nos versos, que afasta o leitor do texto e, duplamente, do autor.<sup>112</sup>

Podemos, então, afirmar que a poesia judicianiana, considerada neste trabalho, é uma poesia da indecidibilidade, uma vez que o seu discurso radica na natureza da linguagem e, a partir desta consciência, são urdidos o léxico, a gramática e a metalinguagem distintivas da poética em estudo, cujos signos vêm fixar a camada invisível auto-reflexiva que existe sobre os poemas, como um véu, que, ao ser puxado, revela a evidência do simulacro<sup>113</sup>. Entendemos, igualmente, fulcral a asserção do sujeito poeta segundo a qual as palavras não nos permitem entrar no mundo real e vê-lo, prendendo-se esta afirmação com as noções de significante e de significado. Trata-se, pois, de reconhecer que os signos são apenas sinalizadores, isto é, não podem ser os objectos que designam e, por essa razão, o mundo textual não permite que se dê o salto para o mundo real, havendo a retenção na materialidade da página. O eu lírico assume esta condição da escrita, mas tenta fingir que ela não existe, decorrendo daí o princípio de que «Esta verdade é minha (...)»<sup>114</sup>. A este propósito, importa dizer que «Fingir é lembrar-se: a memória não é um acordar ou revelar do passado, mas sim o

---

<sup>111</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1986, p. 75.

<sup>112</sup> Destaque-se o poema “Ontologia” in *O Movimento do Mundo*, p. 642, particularmente os versos: «Há palavras supérfluas,/ a que não damos importância/ (...) Outras,/ pelo contrário, brilham sozinhas, sem/ que seja preciso envolvê-las num verso/ ou numa frase (...)// As palavras, porém, não são o essencial,/ nem sequer nos permitem ver o mundo de que/ apenas indicam a entrada. Chegamos/ a essa porta; e impede-nos de passar/ para o outro lado uma névoa branca, que se/ confunde com o brilho do papel (...)».

<sup>113</sup> Rita Taborde Duarte, num artigo sobre o livro *O Movimento do Mundo* de Nuno Júdice, afirma: «(...) assiste-se a uma progressiva e hábil transformação da poesia em poética, reorganizando-se o poema como o lugar da discussão do literário» (Rita Taborde Duarte, [Recensão Crítica de *O Movimento do Mundo*], *Colóquio/Letras*, n.º 153/154, Julho-Dezembro, 1999, 313). Acrescenta ainda que esta «é uma poesia pautada pelo estigma da incerteza, que acaba aliás por conferir ao livro um tom elegíaco, levemente melancólico. Mas reconhece-se essencialmente nesta poesia/poética de Nuno Júdice a pesada convicção do indizível e da frivolidade das palavras (...)», idem, p.314.

<sup>114</sup> “Teoria do Enigma” in *Geometria Variável*, p. 129.

produzi-lo.»<sup>115</sup> e, portanto, é através deste jogo textual – o do fingimento – que se abre espaço para uma variante da auto-reflexividade judiciana.

Posto isto, é necessário reflectir um pouco sobre este ponto, uma vez que traz uma nova chama à questão auto-reflexiva. Para isso, vamos ter em linha de conta particularmente quatro poemas: um do livro *Rimas e Contas* (“O Conceito de Metáfora com citações de Camões e Florbela”, p. 1087<sup>116</sup>) e três do livro *O Estado dos Campos* (“Análise Literária”, pp. 126-127, “Pose de estúdio”, pp. 86-87<sup>117</sup> e “Retrato da mulher à luz da tarde”, pp. 26-27).

Considere-se o primeiro texto poético (“O Conceito de Metáfora com citações de Camões e Florbela”) que concorre para a dilucidação desta questão. Este poema aponta para a relação paradoxal existente entre significante e significado, pois se primeiramente é afirmado que «Transforma-se a imagem no objecto visto», implicando uma relação de total legitimidade entre a imagem e o seu referente, mais adiante esta correlação é posta em causa quando o sujeito afirma que «o verso engana em cada imagem, // e só dentro dele faz sentido o mundo». Percebemos que este «sentido», esta lógica aludida, estabelece o corte com o mundo real de que faz parte a linguagem, enquanto instrumento comunicacional, e, em virtude disso, o poeta declara que «Nada do que aqui está tem um fundo/ na realidade em que nasce esta linguagem», sendo o poema, por

---

<sup>115</sup> Silvina Rodrigues Lopes: 2003, p. 140.

<sup>116</sup> Veja-se a seguinte passagem: «Transforma-se a imagem no objecto visto:/ amada no ramo pousada, ave e memória,/ peças espalhadas num lugar sem história/ que o poema arruma sem nada ter previsto.//(...) Nada do que aqui está tem um fundo/ na realidade em que nasce esta linguagem; o verso engana em cada imagem, // e só dentro dele faz sentido o mundo./ Por isso te escondo aqui, figura desejada,/ e tudo o resto pouco mais é do que nada.», p. 1087.

<sup>117</sup> «E agora o mar, como se ao falar no mar não tivesse/ pela frente o mar, que nesta altura do ano embravece/ e se atira contra as rochas e as falésias por onde/ passei, num dia de sol, sabendo que não te iria/ encontrar, embora mais tarde te encontrasse – não/ a ti, mas tu. A imagem que tantas vezes persegui,/ sem o saber – nessa praia matinal onde o mar era/ outro, com o cinzento do sol e das gaivotas a/ chamar pelo outono, e o brilho da rebentação/ a disparar o flash da memória de onde tiro/ o teu rosto. É que este mar pode ser como/ todos os mares por onde nunca viajei, com/ o azul que lhe é dado pelas cores dos mapas/ que eu lembro (...) O mar escurece/ então, e amansa, até se transformar nesse pano/ de fundo de estúdio onde te ofereces a este/ olhar que te rouba à praia, e te fixa neste álbum/ onde há-de sorrir, para sempre, no instante/ em que me limitei a fingir que o mar estava ali.», pp. 86-87.

essa razão, o esconderijo perfeito para esconder a «figura desejada».

Tenha-se em linha de conta o segundo poema: “Pose de estúdio”. Este incide precisamente na questão do fingimento e acentua as fronteiras existentes entre o que é real e irreal, entre o que é verdade e engano, aspectos igualmente importantes no texto anterior: «E agora o mar, como se ao falar no mar não tivesse/ pela frente o mar»; «onde há-de sorrir, para sempre, no instante/ em que me limitei a fingir que o mar estava ali.»; «embora mais tarde te encontrasse – não/ a ti, mas tu. A imagem que tantas vezes persegui». Cabe-nos realçar que este texto toma como base a problemática do fingimento. Ao afirmar-se ‘eu minto’ abrimos uma fenda de sentido irreparável em todo o discurso do enunciador. «Na realidade, este paradoxo põe o problema da auto-referencialidade: cada linguagem, cada sistema formal, quando se exprime sobre si mesmo, cria uma estrutura parecida com espelhos que se reflectem ao infinito.»<sup>118</sup>. De modo semelhante, o mesmo se passa com a poesia judiciana que, com este jogo entre significante e significado, cria uma inflexão fracturante no seu discurso, cuja leitura deve ser feita a partir da sua duplicidade de sentidos<sup>119</sup>.

Vejamos o terceiro texto: “Retrato da mulher à luz da tarde”, pp. 26-27,<sup>120</sup>. Mais uma vez, temos estipuladas fronteiras (o dentro e fora da moldura), pese embora elas não serem delimitativas, pois que facilmente se imiscuem, realçando a noção de

---

<sup>118</sup> Silvano Peloso, “«O poeta é um fingidor»” in *op. cit.*, p. 610.

<sup>119</sup> Para o efeito, tenham-se em conta os versos: «Só as lembranças, porém, me dão o retrato/ em que verdade e engano se reflectem.», “Verdade e engano” in *O Estado dos Campos*, p. 136 ou «(...) Agora, no poema, elas são outra coisa. Fugiram/ da sua própria realidade (...) e/ mesmo que tu existas, com o teu rosto e as tuas mãos, ou a casa continue/ ainda mais abandonada, com o inverno que chega, é o poema que dá uma/ outra forma ao amor (...)», “Resposta com arte poética”, *idem*, pp. 20-21. No último exemplo, sublinhe-se a afirmação do sujeito segundo a qual as imagens seleccionadas «Fugiram da sua própria realidade (...)». Isto permite-nos perceber a existência simultânea das duas realidades, já mencionadas, e nas quais radica toda a reflexão atinente ao fenómeno poético. Os poemas abrigam a leitura do real projectado pelo sujeito poeta e criam outro real dentro deles; é a partir desse diálogo e, ao mesmo tempo, da cisão irreparável entre esses dois mundos que se consolida o texto poético, como conflito de sentidos e de co-existências. Ou seja a realidade nele construída ganha autonomia como corpo discursivo, artefacto real, assumindo, em toda a sua plenitude. Efectivamente, importa perceber que esta é uma das estratégias discursivas da auto-referencialidade dos textos judicianos.

<sup>120</sup> «Por fim, a/ imagem adquire uma beleza própria, que foge/ à própria fonte. E ao vê-la, pergunto: ainda és tu? Ou/ foste roubada a ti própria por esta luz com que o poema/ te envolve? Mas deixo-me de questões teóricas (...) Puxo-te/ pela mão – e saímos da moldura, para dentro da vida.», p. 27

metamorfose da imagem, distanciada do referente («foge/ à própria fonte.»). Verifica-se, então, que, uma vez no poema, a imagem da mulher amada adquire novos cambiantes que excedem a sua origem, podendo esta tornar-se num significante de extensão nula, perdendo, por completo, qualquer ligação com o mundo real. Torna-se interessante a questão ontológica que o eu coloca face à transformação da imagem («(...) ainda és tu? Ou foste roubada a ti própria (...))», pois demonstra a intransitividade da representação da mulher amada e a autonomia da linguagem face ao sistema representativo<sup>121</sup>. Mas, acima de tudo, demonstra como verdade e engano se confundem, até para o sujeito lírico.

Por fim, atente-se no quarto poema, “Análise Literária”, p. 126-127, que igualmente vai ao encontro do que tem sido dito a propósito do fingimento: «O que sei/ é que um sentimento não se finge; e ao escrever/ a canção nona, o poeta serve-me de argumento/ contra o fingimento do outro, para quem a dor/ é exercício de retórica, mesmo que pareça/ deveras real (...)», p. 126. Nesta passagem temos a referência explícita ao poema de Fernando Pessoa “Autopsicografia”. De facto, o que está presente na poética amorosa judiciana não é o fingimento do sentimento, da dor, como em Fernando Pessoa, cujo sofrimento era apenas um produto de retórica e, portanto, ficcional, mas, sim, o fingimento de que a mulher amada é real no poema e de que este último consegue funcionar como escudo contra a voracidade do tempo. Trata-se de um outro tipo de fingimento, mas em que nada invalida a aplicação da premissa pessoana «o poeta é um fingidor», justificando a existência da índole paradoxal de alguns dos poemas de Nuno Júdice.

---

<sup>121</sup> Leiam-se os versos: «Houve uma altura em que me preocupava/ com o significado das palavras; o seu/ sentido tinha de corresponder a qualquer coisa de/ compreensível, como se tudo no mundo tivesse/ uma explicação. Por vezes, no entanto, havia imagens/ que não tinham qualquer correspondência/ com a realidade: flores abstractas cujas pétalas/ eu colherei no campo da memória, uma a uma/ para as colar em cada verso. E essa contradição/ entre o que eu queria dizer e o/ que estava escrito, em que não havia/ uma relação imediata com o pensamento,/ inquietava-me (...)», “Colheita” in *Geometria Variável*, p. 30.

Percebe-se até agora, decorrente da análise de alguns textos, que, transversal a esta poesia, exista uma teoria epistemológica, cuja existência nos coloca perante um paradigma muito pessoal do conhecimento e do mundo, em que o olhar e o pensamento<sup>122</sup> estão concatenados por uma relação de dependência, destacando-se a perspectiva de quem olha/pensa, e como esse olhar/pensamento é produtor de sentidos<sup>123</sup>. Trata-se, portanto, de reconhecer que a poesia judiciana é ontológica mas, também, ontognoseológica, na medida em que constrói um mundo e um conhecimento desse mundo, através da linguagem poética.

Vemo-nos, então, em situação privilegiada para tirar algumas conclusões. Antes de mais devemos lembrar que o poema, enquanto artefacto, faz parte da ordem do real, assim como a mão que o escreve, mas o que nele está contido aponta para uma outra leitura da realidade, leitura essa que só pode ser feita à luz do conhecimento sobre o fenómeno literário e sobre o desvio existente entre significado e significante. Não podemos, pois, pensar nos textos poéticos sem ter em conta essa franja de marginalidade que lhes é inerente. Compreende-se a afirmação de «que a linguagem se pode organizar em termos autistas, isto é, sem ter em conta um real.»<sup>124</sup>. Esta asserção coloca-nos na esfera da representação metafórica, uma vez que percebemos que as imagens poéticas se afastam dos referentes, numa atitude de atomização e de

---

<sup>122</sup> Compete realçar que um dos elementos basilares da poética amorosa judiciana é o pensamento, o que vai ao encontro da natureza auto-reflexiva de grande parte dos textos poéticos. Em virtude desse factor, é de especial relevo compreender qual é a posição do pensamento face ao legado memorial, pois, como vimos, este último consubstancia-se numa ambivalência de cenários temporais diferentes, uma vez que tanto o passado como o futuro estão inscritos no presente. É, então, a partir desta dupla inscrição que se configura o pensamento do sujeito poético: «Como se numa câmara de ecos, ou num movimento alucinatório entre duas vertigens, dois abismos, o pensamento pensa[sse] contra essa dupla parede de alucinação, tentando abrir o seu corredor, a estreita faixa em que se sustenta, perseguido pela memória e constantemente ameaçado pela imagem que o quer devorar. A imagem é sem memória e sem pensamento. É selvagem. E puxa-nos para si como se fosse ela o único futuro, aquele em que tanto o passado como o presente se dissolveriam. Quer o passado da memória, quer o presente do pensamento.» (Bernardo Pinto de Almeida, *op. cit.*, p.150).

<sup>123</sup> Atente-se na seguinte passagem: «Vejo o mundo (...) No entanto, o que eu vejo/ é sempre igual ao que eu penso/ que o mundo é (...)», «Imagem do mundo» in *Geometria Variável*, p. 115.

<sup>124</sup> Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 28.

individualização. O artifício poético aludido é muito semelhante ao que existe em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, onde, uma vez atravessado para o outro mundo, a lógica do real, tal qual era conhecida por Alice, não é continuada. A dialéctica predominante dos poemas é, também, outra, e as imagens poéticas adquirem uma dimensão que ultrapassa a essência da linguagem que as configura. Temos que reconhecer que

A imagem é, então, ameaçadora precisamente porque nos seduz infinitamente (...) deixando-se sempre penetrar pela linguagem, mas para dela fazer, ao mesmo tempo, uma pluralidade em que o caminho do sentido e o do símbolo se perdem. A imagem devora a linguagem porque jamais a diz ou se deixa dizer por ela.<sup>125</sup>

Em síntese, podemos destacar, de tudo o que foi dito, que a poesia amorosa de Nuno Júdice procura encontrar uma forma de escrever o amor e isso significa ter presente que «Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e avilta).»<sup>126</sup>. Ao lermos a poesia judiciana encontramos precisamente esta ambivalência: do que é excessivo e do que é insuficiente, dos cheios e dos vazios, do que a linguagem pode dizer e do que ela não pode dizer. Assim, do sujeito poético dimana a vontade de recobrar a mulher amada, mas também a força do vazio que a puxa para o nada, ante a insuficiência da linguagem para efectivamente a prender ao poema. Percebemos, igualmente, que o sujeito poeta ao tentar fixar o seu mundo interior transforma-o. Não é despidendo lembrar que

A linguagem poética (...), por um lado, restitui a presença das coisas e, por outro, as converte na sua própria ausência. Esta ambivalência (...) é uma implicação mútua e simultânea da presença e da ausência, de tal modo que se pode dizer que a presença

---

<sup>125</sup> Bernardo Pinto de Almeida, *op. cit.*, p. 150.

<sup>126</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977, pp. 129-130.

das coisas é a presença da ausência ou presença ausente.<sup>127</sup>

Igualmente concluímos que é através da linguagem, e particularmente do acto de nomear, que o sujeito lírico tenta abarcar essa Terra de Ninguém que é a projecção do que foi sobre o que é. Esta é a forma de o sujeito poético se colocar desdobrado no tempo e de tentar lançar feixes de carga denotativa, atravessando as diferentes camadas temporais que distam entre a mão que escreve e o sujeito escrito, entre a presença e a ausência. Convém lembrar que é a partir do eu lírico que se institui o princípio de distância nos textos poéticos e que se desencadeia o processo memorial. Afinal «A escrita como memória, possibilidade de revelação do passado, permite, a um nível imaginário, fantasmático, a reconstituição de uma soma de acontecimentos com a qual se constrói a imagem de um “eu”(...)»<sup>128</sup>.

Por essa razão, dos vários poemas analisados, conseguimos traçar uma configuração do ‘eu’ e concluir que este se apresenta como um escultor<sup>129</sup>, um coleccionador de palavras<sup>130</sup>, que questiona o acto de escrever assumindo as hesitações<sup>131</sup> características da escrita. Este ao arrogar-se o papel de enunciador, adquire uma especificidade dentro do fenómeno poético: ele é aquele que olha/pensa o mundo, que se apropria desse conjunto de imagens, que lhe impõe um processo hermenêutico, que selecciona os elementos resultantes desse processo e os transforma em discurso

---

<sup>127</sup> Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Campo das Letras, Porto, 2004, p. 18.

<sup>128</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 136

<sup>129</sup> Leia-se: «a sua/ prática confunde-se com a de um escultor de movimentos. Fere./suspende (...) e fixa (...)», “O poeta” in *Teoria Geral do Sentimento*, p. 1026.

<sup>130</sup> «O ar está cheio de palavras (...) Assim/ o poeta segue um destino de coleccionador/ ao recolhê-las, mesmo essas/ cujo murmúrio se confunde com o vento,/ e prendê-las à página (...)», “Arte Poética” in *O Movimento do Mundo*, p. 644.

<sup>131</sup> Remetemos para a leitura do poema “Resposta com Arte Poética”: «Pergunto como se escreve o poema? E a resposta possível/ é escrever o poema. Ele demonstra a sua possibilidade, como se/ [não houvesse nada/ antes ou depois dele. (...) Nada disto, em si, tem/ [um valor/ para além daquele que eu lhe dei, ao olhar o mundo, e escolher uma ou/ [outra/ de entre as suas imagens (...)», *O Estado dos Campos*, pp. 20-21. Como se conclui, escrever um poema para este poeta é enunciar o dizível, mas cujo acto segue regras muito características e, nesse sentido, é um dizer espartilhado que ganha vida para além da vontade da mão que escreve.

poético, em diálogo com um tu. Ele é o profeta, aquele que vê mais além e por isso um visionário, que encontra no que ainda não foi dito um filão possível para o seu dizer; ou seja, ele é o sujeito que entra no poema e, à medida que o vai escrevendo, descobre novas experiências dentro das imagens que tem dentro de si e das que já configuram o texto poético, enquanto experiência singular. É, por essa razão, igualmente o arqueólogo, o que descobre «o que de outro modo não pode ser dito» e que está de algum modo estatuído nos moldes da poesia.

Em suma, o sujeito lírico redefine-se em frente ao espelho da criação poética e mostra-se ora como dependente dos acasos, da inspiração, sendo o poema um corpo movente e autónomo da sua vontade<sup>132</sup>, ora como um poeta artesão<sup>133</sup>, um *bricoleur*, que ‘apanha’, ‘cola’, ‘junta’, ‘desenha’ ‘colecciona’, ‘recolhe’, ‘deita’ as imagens ao papel e vai paulatinamente concretizando o poema<sup>134</sup>, numa atitude muito próxima de um iconoclasta. Esta última faceta nota-se sobremaneira na existência do pendor descritivo de alguns poemas, estabelecendo um compromisso com as artes visuais e especificamente com os cânones da *ekphrasis*, recriando-se, por esta via, a versão do mundo íntimo do eu, num exercício de interlocução com o mundo real. Indique-se que uma das marcas idiossincráticas da poesia judiciana, entretecida com a questão da auto-reflexividade, é a intertextualidade; ou seja, é a existência de um olhar consciente em diálogo aceso com diferentes artes e com todo um legado cultural, sendo evidente a

---

<sup>132</sup> Veja-se a título de exemplo os poemas “Contra o sublime”: «(...) Por vezes, fragmentos, ou versos/inteiros como ramos já floridos,/ nascem do nada: tronco algum os segura,/ e nenhuma terra recolhe as suas folhas (...)» (*A Fonte da Vida*, p. 800); ou «Abstracto, o poema solta-se do berço (...)// A inspiração roda nas mós de cada vogal, /até se desfazer em alcofas consoantes/ que deito ao vento, na tarde outonal (...)», “Poética Natural” in *Geometria Variável*, p. 25.

<sup>133</sup> Mikel Dufrenne, em 1963, estabeleceu uma diáde para a sua própria poesia: a de poeta artesão e a de poeta inspirado. É possível de encontrar essa mesma divisão na poesia em estudo. Para mais informações, V. Manuel Gusmão in Marc-Ange (org.), *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia*, Escher, Lisboa, 1991, pp. 199-216.

<sup>134</sup> «(...) Como/ um pastor de sombras, levo atrás de mim todas/ as suas vozes – ou, apenas, a voz única que as minhas/ mãos moldam numa paciência de artesão (...)» “O artesão da sombra” in *Teoria Geral do Sentimento*, p. 982.

importância desta marca também ao nível da concepção poética<sup>135</sup>.

Devemos enfatizar, a propósito, que o sistema representativo da poesia em estudo não é tributário das poéticas aristotélica e horaciana, podendo ser entendido, na senda de Paul Ricoeur<sup>136</sup>, como uma representação metafórica do real; representação revestida de um sentimento de disforia. Na verdade, devemos admitir que o eu lírico utiliza os seus referentes singulares e daí que a representação poética seja a construção de uma versão do mundo – o chamado pré-texto –, que ficou retida na memória do eu lírico, e que conduz o processo criativo ao patamar da transformação.

Falou-se, no ponto anterior deste capítulo, da dupla inscrição do passado e do futuro no presente a respeito da memória. Em ambos os casos a relação com a linguagem é a da procura da aparição, do arquétipo que subjaz às recordações e daí a construção consciente do logro<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> «O traço de mais fácil identificação na poesia de Nuno Júdice (*Poesia Reunida* 1967-2000; *Pedro Lembrando Inês*, 2001; *Cartografia das Emoções*, 2001, *O Estado dos Campos*, 2003) teria a ver com a sua inserção na grande tradição romântica (...) O próprio estatuto ficcional que assume a voz que se encena nos textos apontaria no mesmo sentido (...) Muito embora continue a privilegiar a “cartografia das emoções”, o universo poético de Nuno Júdice, em permanente expansão textual (...) tem-se ampliado e renovado, por um lado, no diálogo com outros universos, submetidos e conformados às suas próprias exigências e, por outro, na necessidade (...) de incluir entre as suas preocupações “o modo como/ se olha para o mundo”» (Fernando J. B. Martinho, (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Instituto Camões, Lisboa, 2004, pp.13-53).

<sup>136</sup> Paul Ricoeur reformulou a teoria aristotélica, que defendia a mimese como uma representação da realidade. Para saber mais, vide Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, Lello, Porto, 1996, pp. 25-46.

<sup>137</sup> Leia-se o poema “Teoria da comunicação”: «(...) sei que tudo está nas palavras; e que/ elas terão de ser escolhidas, uma a uma,/ na mais exacta proporção do humano. Só assim,/ em perfeita concordância com as regras da poesia, poderei descrever/cada um dos pormenores do teu rosto, quando a luz/ o ilumina, saindo de entre os cabelos que o envolvem,/ como sublime aparição. De facto, todos os adjectivos me parecem/ pobres para descrever o que és (...) No fundo, isto podia levar-me a pôr em causa/ o verosímil, e a distinguir entre a realidade vivida,/ no instante mais alto do ser, e a imagem que guardamos/ quando, em frente do papel, nos dispomos a cantá-la. Talvez/ isto me aproxime dos clássicos, e da ideia platónica/ da oposição entre o divino e a sombra. No entanto, para/ quem teve nos braços a mulher que, para ele, foi deusa,/ ninfa, a mais bela das amadas, pouco importa a filosofia,/ e muito menos a serenidade dos conceitos. O poema terá de obedecer às imposições do amor (...)), *O Estado dos Campos*, pp. 153-154. O poema aponta para uma mundivisão próxima da perspectiva platónica, na medida em que reconhece os dois mundos, já aludidos, com diferentes estatutos: o mundo real e o mundo das sombras («a realidade vivida,/ no instante mais alto do ser, e a imagem que guardamos»). Note-se, por parte do sujeito, a preferência pelo logro em detrimento do real, como uma forma de escapar ao esgarçar do tempo. O que interessa exclusivamente são as «imposições do amor», verificando-se, então, o privilegiar do paradigma da expressão e do sentimento. Chamamos ainda a atenção para o título do poema, que coloca ênfase precisamente na relação entre escritor e leitor e no qual se destaca a natureza teórica da poesia judiciana. O sujeito poético, neste poema, deixa claro o quão decisiva é a escolha das palavras,

Sabemos igualmente que qualquer experiência nunca pode ser recobrada holisticamente. Por isso, ao facto de o sujeito não poder olhar o mundo totalmente subjaz a fragmentação da sua versão do mundo; tal como a impossibilidade de recobrar a memória, por inteiro, vai implicar a dupla fragmentação da experiência que, por fim, sobrevive no poema metamorfoseada numa constelação de sentidos outros. Quando lemos os textos em estudo estamos, portanto, perante uma representação fictícia do real, resultante de uma expedição interior do eu.

Chegados aqui, deve esclarecer-se que toda a reflexão feita neste capítulo foi no sentido de mostrar que a poesia amorosa judiciana consiste numa viagem pela Terra de Ninguém, em que a memória (como salvaguarda contra o devir), a consciência acutilante do sujeito lírico/poeta e o seu conhecimento sobre o fenómeno poético são algumas (senão mesmo as principais) das traves fundamentais que sustentam o discurso amoroso de Nuno Júdice.

---

independentemente de estas, devido às suas propriedades, não conseguirem representar o mundo real, nem tampouco serem o mundo real – assim como são valorizados os princípios orientadores da criação poética («as regras da poesia»).

## CAPÍTULO III – A poética amorosa de Nuno Júdice entre 1972 e 1994.

---

Foi nossa intenção, neste trabalho, desde o primeiro momento, mostrar que existe um ponto de inflexão crucial na poética amorosa de Nuno Júdice que, a nosso ver, toma forma com o livro *O Movimento do Mundo*, 1996.

Cumpramos reconhecer, porém, que os novos matizes da poesia amorosa de Nuno Júdice começam a ganhar fôlego, ainda que de modo avulso, em obras anteriores a 1996. Por essa razão, vamos, em seguida, estudar alguns poemas que antecedem o livro indicado. Neste capítulo, centraremos a nossa análise fundamentalmente nas obras compreendidas entre *A Condescendência do Ser*, 1988, e *A Fonte da Vida*, 1994.

Para isso, iremos «Adoptar como instrumento de análise a noção de isotopia [o que] equivale a aceitar uma certa disciplina no acto de interpretação.»<sup>138</sup>. Em nosso entender, essa disciplina é necessária e permite-nos criar um quadro de leituras, com vista a assinalar as virtualidades do tema abordado e a estabelecer a linha de sentido que, estamos convictos, atravessa a poesia em estudo, por forma a provar que o livro, a que foi dada primazia no tratamento do tema amoroso, é uma peça fundamental no xadrez poético de Nuno Júdice.

### **1. Entre A Noção de Poema (1972) e Meditação sobre Ruínas (1994)**

Nos anos 70, a poesia judiciana gravitava em torno do fenómeno poético, «proclamava o triunfo absoluto da poesia sobre o mundo, o seu carácter sagrado

---

<sup>138</sup> Nuno Júdice, *As Máscaras do Poema*, Aríon, Lisboa, 1998. p. 214.

(...)»<sup>139</sup>. Existe uma dimensão auto-reflexiva muito acentuada – herdeira da poesia 61, no cenário poético português – em que, não raro, o sujeito-poeta se interroga e se auto-escrutina.

Os textos poéticos de Nuno Júdice desta altura, ao contrário da poesia depurada que vinha tendo lugar de destaque em Portugal desde a década de cinquenta, têm uma mancha gráfica extensa, aproximando-se da estrutura dos textos narrativos<sup>140</sup>, e reflectem sobretudo acerca das várias possibilidades da *poiesis*. Lê-se nos poemas a asserção de que a poesia é o lugar, por excelência, para conhecer mais acuradamente o fenómeno poético<sup>141</sup>. Como tal, revemo-nos nas palavras de Américo António Lindeza Diogo quando diz que

Júdice, com *A Noção de Poema, Crítica Doméstica dos Paralelepípedos, e O Pavão Sonoro* – a que devia acrescentar-se (...) *Nos Braços da Exígua Luz* –, vem trazer à Literatura Portuguesa não só (i) a noção de que o poeta é um compositor que lida com material combinável, como, e sobretudo (mas não sem errância retórica), (ii) que esse material é uma espécie de património que lhe pré-existe. Sublinhe-se, todavia, que o trabalho do compositor é nesta poesia uma tópica; e essa tópica vem afectada à

---

<sup>139</sup> Teresa Almeida in *Nuno Júdice, Poesia Reunida 1967-2000*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 35.

<sup>140</sup> Atentemos nas palavras de João Barrento quando afirma que há, na poesia de Júdice (entre outros poetas): «Uma viragem nos anos 70 e continuada na década de 80, no sentido de regresso às histórias, ao *poema longo e narrativo*, e na recusa do purismo ou fundamentalismo poético da ‘Poesia 61’ – com a consequente transformação do poema numa cena aberta, prolixa e quase promíscua, onde se encenam, numa linguagem discursiva e com a retórica à vista, todos os graus da experiência, desde a circunstancialidade do *fait divers* até à vaga rememoração quase proustiana de tempos perdidos e recuperados e a toda uma panóplia de remissões, envios e cruzamentos intertextuais e interculturais (...)», João Barrento, «Um Quarto de século de poesia portuguesa», *Semear – É Preciso Ser Absolutamente Moderno?*, n.º 4, 2000, p. 287.

<sup>141</sup> Também Fernando Pinto do Amaral, num capítulo intitulado “Nuno Júdice: entre a ironia e a analogia”, se refere a estes mesmos factores quando diz que a poesia de Nuno Júdice «(...) se é certo que recupera um fluxo discursivo assente em estruturas sintácticas menos forçadas, mais próximas da prosa, várias diferenças marcaram desde o início a escrita de Júdice, conferindo-lhe, além de originalidade estilística, os instrumentos para a criação de um universo e de uma linguagem peculiares. Tal especificidade definir-se-ia – muito grosseiramente só para introduzir algumas questões nucleares – através do papel desempenhado por toda a nossa herança cultural (especialmente a literária); (...) também através de uma renovada noção de sujeito, situado como instância textual (...) mas simultaneamente celebrado como profético ou visionário; igualmente pela via de uma constante preocupação teórica que transforma a poesia numa *Poética* explícita ou implícita; finalmente, graças a uma acentuada exuberância de processos (...) levando-a a separar-se claramente da linguagem oral e a cultivar, já sem inocência, um tom artificializante que permite identificá-la como “poesia poética”, deixando vinculada a sua construção.» (Fernando Pinto do Amaral, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, p. 80).

perspectiva do vate que é o seu oposto.<sup>142</sup>

Daqui se compreende a razão por que a poesia judiciana desta década – em que faltaria incluir os livros como *As Inumeráveis Águas* (1974) e *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), para abarcar os livros editados nos anos setenta, – não pesa tanto nas nossas considerações como a das décadas seguintes.

Nos anos oitenta, deve chamar-se a atenção para os livros *A Partilha dos Mitos* (1982) e *Lira de Líquen* (1985) pois criaram, o que nas palavras de Teresa Almeida se traduz como,

(...) um diálogo mais continuado com o imaginário simbolista e decadente que é explorado em todas as suas virtualidades. Os textos falam agora de um universo doente, de águas estagnadas, de mulheres mortas. Dir-se-ia que existe um movimento de aproximação de um mundo crepuscular onde se esbatem as fronteiras existentes entre a vida e a morte. A violência e as hipérboles dos primeiros livros dão lugar a uma espécie de alusão a um universo mórbido de onde a ironia não está ausente. (...) Dir-se-ia que com estes dois textos se consolida um regime nocturno da imagem, marcado por uma descida ao inconsciente que privilegia imagens como as das águas paradas. É um mundo em putrefacção, mas simultaneamente em criação, uma matéria informe que subitamente toma forma. No fundo, é como se a memória fosse esse mundo, a partir do qual se constrói o poema (...).<sup>143</sup>

Em total concordância com a interpretação de Teresa Almeida, acreditamos que está presente nos livros referidos um olhar mais subterrâneo e que revela um especial fascínio por espaços deteriorados. Trata-se do início da descida ao Hades – aproximando-se o sujeito poético da figura de Orfeu e lê-se, em vários poemas, a linha temática da putrefacção, de um universo doente ou morto, habitado por sombras – o que noutras palavras se poderia traduzir por *locus horrendus*.

De facto, verifica-se a existência de um vector que atravessa os textos (a

---

<sup>142</sup>Américo António Lindeza Diogo, *Linguagens de Fazer, Afazeres sem Linguagem: Poesia Experimental*, Nuno Júdice, *Herberto Helder*, Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, Braga. 1997, p. 19.

<sup>143</sup>Teresa Almeida in Nuno Júdice, *op. cit.*, pp. 37-38.

nostalgia<sup>144</sup>), apontando para a imaterialidade das recordações do sujeito e para a insignificância dos acontecimentos vividos/recriados – breves fulgurações na e da memória do poeta – porque tudo no poema se perde, acaba e morre, enquanto projecção de um real perdido, acabado e morto: «Deixo atrás – o quê? Que sombras/ vagas me perseguem ainda (...)/ Nenhum horizonte de ontem me poupará/ o remorso de uma eternidade crepuscular (...)), “Noite” in *Lira de Líquen (1985)*<sup>145</sup>, p. 253. Não podemos deixar de enfatizar, nestes primeiros versos, o adjectivo «vagas» a caracterizar as sombras e o sentido persecutório outorgado a estes vultos indefinidos («me perseguem ainda»), que levam o sujeito à errância e à incerteza, na medida em que aquele hesita entre o desejo ambíguo de fugir do que ficou, deixado para trás, ou de convergir para esse passado. Está adjacente a esta hesitação o remorso, a perda (factores que, como já dissemos, em algumas ocasiões, tanto caracterizam os textos poéticos de Nuno Júdice) e a imagem nocturna, disfórica, de uma eternidade vetada à escuridão, que o título do poema denuncia. O advérbio «ainda» coloca esta poesia na fronteira entre dois estados, no intervalo, na indeterminação entre o que foi e o que será; ou seja, no que já não é e no que ainda não é. Dá-se nesta brecha de indefinição a criação da linha discursiva possível para o poema. Ele diz-se no não-espço e no não-tempo e o sujeito é o ser entreaberto. Este será um traço constante da poética amorosa estudada.

Atente-se agora no poema “Um amor”: «E ainda hoje me acompanha/ essa doente sensação que/ me deixaste como amada/ recordação.» (*A Partilha dos Mitos*, 1982, p. 232). Veja-se o advérbio «ainda», à semelhança do poema anterior, que acusa a

---

<sup>144</sup> Francisco José Viegas afirma: «A partir de *Nos Braços da Exígua Luz* (...) culminado em *A Partilha dos Mitos*, fala-se já em regresso e em nostalgia. Mas a nostalgia só aparece verdadeiramente, explícita, verbalizada, em *A Partilha dos Mitos*.», Francisco José Viegas “Nostalgia e contemporaneidade: a poesia de Nuno Júdice” in Maria Alzira Seixo, *Poéticas do Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, p. 216.

<sup>145</sup> Sobre este livro, Paula Morão afirma numa recensão crítica, em 1987, que «Quase sempre na primeira pessoa, esta “expedição interior” (...) em que tudo se metamorfoseia em que tudo parece não ter fim, já que o lugar do Ser é movente e truncado.» (Paula Morão, [Recensão Crítica de *Lira de Líquen*], *Colóquio/Letras*, n.º 97, Maio-Junho, 1987, 109).

ambiguidade contextual, o estar entre espaços e tempos, e vem funcionar enquanto manifestação de atrito, porque resistência ao tempo a passar sobre o espaço e sobre o sujeito. Este «ainda» é uma clara demonstração de existência e de recusa ao apagamento total que o tempo opera.

Por sua vez, os adjetivos «doente» e «amada», ao caracterizarem, respectivamente, a sensação e a recordação, estabelecem a ponte entre o sofrimento e o amor, como dois lados simbióticos de um todo. No entanto, respeitante a estes, dê-se particular importância ao primeiro adjetivo, porque revela a natureza frágil deste sujeito ante o sofrimento, ainda que o suporte estoicamente e naturalmente como uma condição indispensável para ter acesso à «amada recordação». Existe, a nosso ver, um princípio sádico a revestir os versos aludidos e que, em bom rigor, atravessa a poesia judiciana de natureza amorosa. O sujeito compraz-se com o que a memória lhe permite aceder/criar e, como tal, está patente uma satisfação implícita que decorre da arte do engano. Consequentemente, o sujeito sofre com o seu embuste e, nos antípodas da aparente satisfação, encontramos a angústia de quem se debate com a ausência, com o vazio e com a solidão.

É Harold Bloom quem, no seu livro *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*, nos relembra que «Freud, revendo-se a si próprio, concluiu por fim que era a angústia que produzia o recalçamento e não o recalçamento que produzia a angústia.»<sup>146</sup>. Assim, daqui, e das leituras efectuadas dos poemas, dimana a nossa forte convicção de que há um princípio de recalçamento enraizado nos versos judicianos; e é essa não libertação do passado, essa angústia de quem «ainda» não avançou, que vem funcionar como o catalisador da poesia de temática amorosa. Consideramos, então, indiscutível que as linhas temáticas de que falámos até aqui entroncam numa estesia de

---

<sup>146</sup> Harold Bloom, *A Angústia da Influência. Uma teoria da Poesia*, Cotovia, Lisboa, 1991, p. 152.

carácter pessimista, ao serviço da configuração da temática amorosa, particularmente da angústia e da nostalgia que lhe servem de base.

A poesia judiciana amiúde aproxima-se dos princípios da poesia efrástica, como já foi referido no Capítulo II. Esta dimensão horaciana (*ut pictura poesis*)<sup>147</sup> imprime um tom de realismo em alguns dos textos poéticos, assumindo o papel de suporte para a carga sentimental latente, pese embora não devermos descurar a vertente onírica de outros tantos textos e o cenário surrealista que os enforma. De tal modo podemos entender a aproximação entre poesia e pintura<sup>148</sup> que o olhar que organiza o espaço, que arranja o poema, funciona enquanto emolduramento, centrando-se na mulher amada – como de resto é visível com a alusão constante dos textos poéticos às noções de “fundo” e de “centro” sempre muito próximas da figura desejada. Este centramento ganha especial intensidade à medida que nos aproximamos do final da década de oitenta e entramos na década de noventa. A mulher amada – se quiséssemos usar terminologia pictórica – torna-se no ponto de fuga, no ponto de convergência das cenas criadas em cada poema, revelando-se cada vez mais forte a convicção de que o poema é feito para chegar à mulher ausente.

A linha do horizonte ou a linha do poema, como término, vem funcionar, por sua vez, como o artifício que dá profundidade ao texto e às imagens poéticas. E se, por um lado, o texto ganha em profundez, por outro, pressupõe que o leitor adopte determinada

---

<sup>147</sup> A este propósito, Nuno Júdice diz-nos: «No princípio era a Imagem (...) a visão precede a palavra – que, de certo modo, acaba por reduzir esse mundo a séries lógicas de objectos, antes de se entrar no plano da abstracção que nos afasta definitivamente desse contacto primordial com as coisas. Ora é na poesia que, apesar de tudo subsiste o princípio imalógico dessa relação. O poema é, antes de mais, uma imagem-metáfora nuclear de expansões mais ou menos lógicas ou, pelo menos, criando a sua própria lógica, que se afasta do princípio racional da linguagem com que olhamos o mundo (...) É, por isso, perfeitamente normal que, desde sempre, poesia e pintura estejam ligadas (...)» (Nuno Júdice: 1998, p.198). Sobre esta temática já falámos no Capítulo. II.

<sup>148</sup> Nuno Júdice destaca esta relação na sua obra *Máscaras do Poema*: «Há um fenómeno na pintura que é o da criação de um fundo. Se procurarmos o equivalente deste fenómeno na poesia, verificamos que também aí existe algo de análogo, expresso através da presença de um fundo não visível, numa dimensão que não é a da axialidade horizontal e vertical dada pelo sintagma e pelo paradigma. Esse fundo corresponde a uma subjectividade visível através da presença, no texto, de marcas pessoais, mas que não é redutível a uma dimensão puramente linguística.» (idem, p. 33).

perspectiva, muito à semelhança da assumida pelo sujeito poeta. Isto dá-se particularmente através dos deícticos que povoam o discurso<sup>149</sup>.

Consideramos imperativo chamar a atenção para outros poemas. Leia-se, no livro *A Partilha dos Mitos* (1982), o texto intitulado “Contra-luz”, mais em concreto um verso que, a nosso ver, pode assumir papel de programa poético da poesia amorosa judiciana. Falamos do tempo a passar sobre o espaço, que, por sua vez, permite à angústia e à nostalgia crescentes o enraizamento nos livros sucedâneos e a existência da memória do sujeito como um agente criativo: «Amei-te nessa região de intervalo, de movimento suspenso por uma próxima/ [trans-/ formação.», p. 243.

Em primeiro lugar, destaque-se o discurso confessionalista, donde resulta claro que o sujeito poético assume o seu papel de amante, na dimensão plena de quem ama, de quem deseja o Outro e sofre a sua ausência. Há mais um aspecto que se nos impõe nesta leitura: a «região de intervalo», característica do *homo viator*, ou seja, do poeta que deambula nessa Terra de Ninguém, espaço intervalar que fica entre o real e o ficcional, o presente e o passado. São importantes igualmente as noções de movimento suspenso e de transformação, cujo efeito vai ao encontro de duas imagens antitéticas muito importantes, previamente referidas: as águas paradas e o pássaro<sup>150</sup>. A primeira imagem representa simbolicamente a suspensão da vida, o estático, o morto, o que não se eximiu ao tempo e que, por isso, sofre as consequências, deteriorando-se; a segunda

---

<sup>149</sup> Nuno Júdice diz-nos, a propósito da poesia lírica, que o «carácter deíctico desse discurso poético (...) remete para um plano profundo, além do nível superficial da expressão linguística.» (id., *ibidem*). Logo, percebe-se que tanto a *loci descriptio* como a *deixis* são de extrema relevância para uma leitura do *topos* do amor na poesia estudada e são artifícios que aproximam o leitor do texto e da virtualidade amorosa nele encenada. Na verdade, trata-se de perceber que a linguagem acusa a representação que nela é acolhida. Aproxima-se o texto do leitor através da linha confessionalista expressa, sobremaneira, através dos deícticos e estabelece-se, deste modo, uma relação dialógica entre o pólo do poeta e o do leitor. Acrescenta ainda Júdice, no seu livro *Máscaras do Poema*: «No poema, a perspectiva é algo que é intrínseco da própria natureza do lirismo: o sujeito, onisciente e omnipresente, reduz-se a um expediente gramatical; e o mundo que ele põe em cena não passa de um jogo articulatório de significações decorrentes da dominante subjectiva.» (idem, p. 35). A “dominante subjectiva” é, pois, fundamental para ler a poesia lírica de Nuno Júdice e para poder interpretar esse mundo íntimo ‘deitado’ ao poema, reflexo da subjectividade do sujeito

<sup>150</sup> Falámos destas imagens quando citámos Teresa Almeida.

imagem, por seu turno, vem representar o movimento de transformação, de renovação e de elevação. Estas duas dimensões pressupõem dois tipos de leitura das imagens poéticas representadas.

Todavia, apesar de, neste poemas, termos já tão marcadas a noção crepuscular e a consciência da díade estático/movimento<sup>151</sup> o que é certo é que poucos são ainda os textos, nesta altura, que dão azo ao diálogo entre o eu e o tu, seja por mera invocação desse tu (que já não volta e se confunde com as demais sombras que deambulam nos poemas – destinatário vazio do discurso do sujeito lírico), seja como uma presença que assume o seu papel na forma canónica do diálogo. Donde se torna possível ouvir um fio de voz, diminuído naturalmente pela distância e pelo tempo, mas que se afigura como a reminiscência/ficção possível da mulher amada, no texto poético.

Por sua vez, do livro *Lira de Líquen*, 1985, entendemos ser pertinente considerar o poema “Dedicatória”, p. 254,<sup>152</sup> por servir de exemplo cabal de um dos poucos poemas deste livro que acolhe o tema amoroso de forma tão expressiva. Em nosso entender, o tu aludido, nos versos, está marcado pelo que Teresa Almeida refere como «a imagem nocturna». Na verdade, trata-se de perceber, através das palavras do sujeito poético, que esta «sombra perdida» está naturalmente associada ao «crepúsculo», a esta negritude invernal. Os elementos temporais carregam o poema de um cinzento profundo e apelam para a decadência, para a morbidez dos sentimentos e dos espaços, para um cansaço de se «ser», e que irrompe, no verso, como um «vestígio/ de voz», um «vago murmúrio» da figura amada. Esta vacuidade e imprecisão faz do poema um escorço, uma «reminiscência», e retira-lhe materialidade e concretude. Os poemas mostram-se

---

<sup>151</sup> Esta consciência é de extrema importância em todos os livros de temática explicitamente amorosa e muito se deve à herança simbolista e decadentista.

<sup>152</sup> «Oh tu: sombra perdida numa reminiscência/ de céus selados na minha memória; tu, que/ um passado desejo despertas na maturação/ dos bosques – de onde se elevam os fluidos/ húmidos do crepúsculo (...)/ dar-me-ás esse véu de palavras/ mortas sob as argilas negras do inverno?/ Esse cansado impulso de ser num vestígio/ de voz – sudário sopro de que vago murmúrio?», p. 254.

enquanto pequenos indícios, pegadas, se assim o quisermos entender, que o sujeito poeta deixa paulatinamente, apontando o novo trilho.

Em suma, os livros *A Partilha dos Mitos* e *Lira de Líquen* privilegiam o «regime da imagem nocturna» e postulam uma necessidade maior de busca, de encontro, a par da fuga. *Grosso modo*, poderia afirmar-se, tal como Teresa Almeida o fez, que, nesta fase, se começa a intensificar

(...) o regime feminino da descida e da fusão, corporizado no mito de Ofélia ou de Eurídice ou na presença obsessiva das águas lustrais como o charco ou o poço. Mais tarde, convivendo com o primeiro, que nunca é abandonado, ensaia-se o regime diurno da separação, simbolizado pela presença recorrente da ave que marca a dimensão solar da ascensão.<sup>153</sup>

Os livros que se seguem a 1985, nomeadamente as obras *A Condescendência do Ser* (1988), *Enumeração de Sombras* (1989) e *As Regras da Perspectiva* (1990) continuam a colocar de forma processual a tónica no tema amoroso. Recordemos ainda Teresa Almeida,

Analisando as três obras seguintes, *A Condescendência do Ser* (1988), *Enumeração de Sombras* (1989) e *As Regras da Perspectiva* (1990), poder-se-ia dizer que há um percurso que se confirma, embora se notem algumas inflexões. São textos curtos que quase poderiam formar uma sequência. Num certo sentido, parecem desenhar um novo caminho, embora tragam consigo um universo já conhecido. (...) em cada um deles surge aquilo a que se poderá chamar uma tentação solar, dada fundamentalmente pela imagem da ave, como se subitamente esta poesia tivesse necessidade de se iluminar. Mas é apenas um traço, um desenho, uma espécie de sonho ou de desejo que rapidamente se desfaz. No entanto, nestes três livros e, sobretudo, nos seguintes, a poesia de Nuno Júdice parece querer encontrar uma resposta para aquela interrogação que finaliza *A Condescendência do Ser*, 1988: “A casa tornou-se irrespirável. Quando/ chegará ela, a manhã futura e inicial?”<sup>154</sup>

Nesta referência aos versos judicianos de 1988 encontramos, uma vez mais, a directriz temporal que serve de travejamento aos poemas. O elo temporal que estabelece o contacto entre o passado e o futuro é manifesto igualmente no espaço. Deve

---

<sup>153</sup> Teresa Almeida in Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 43.

<sup>154</sup> *Idem*, pp. 38-39.

reconhecer-se ainda que a casa, elemento espacial de suma importância para a poesia em causa, consensualmente é o lar, é o lugar para a intimidade, o refúgio de todos os seres humanos. Segundo Bachelard «a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.»<sup>155</sup>. Parece-nos, pois, que para o sujeito poeta a poesia/memória é em si, numa leitura última, a casa, isto é, o espaço habitado, o seu universo. Da leitura dos versos resulta a afirmação segundo a qual a casa sofre a passagem do respirável para o irrespirável. Assim, vem simbolizar no poema a transformação, o movimento que pressupõe uma reconfiguração/corrupção do que antes era conhecido (de um tempo/espaço passados que merecem ser considerados como de grande valor para o sujeito, pois eles outrora foram respiráveis, foram “vivididos” e habitados) e convoca, igualmente, para o discurso, a consciência de estranhamento e de distanciamento entre o sujeito e o espaço anteriormente familiar. Por tudo isto, esta casa revela o desajustamento do sujeito. Pretende-se, por isso, «a manhã futura e inicial» que inaugure um novo ciclo, fora das raias limítrofes deste cosmos «irrespirável». A casa funciona, portanto, como o espaço de dentro e a manhã como a possibilidade de uma existência fora desse espaço uterino, íntimo, mas falível, onde a existência se tornou inviável. Uma vez não estando garantida a condição de respirabilidade é posta em causa a sustentabilidade do edifício.

Acresce dizer que

A casa (...) nos permitirá evocar (...) luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem.»<sup>156</sup>.

É a lembrança unida à imagem que dá lugar à busca da mulher amada, «nessa região

---

<sup>155</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 25

longínqua» em que o *homo viator* se digladiava, como disse Bachelard, com a «síntese do imemorial com a lembrança». Percebe-se, então, por que razão os versos referidos por Teresa Almeida, e que fecham o livro *A Condescendência do Ser*, são imprescindíveis para que não haja prejuízo na análise da obra poética judiciana. Eles abrem a porta desta casa em ruínas, desta intimidade escondida, desta alma em demolição, e apontam na direcção de um maior aprofundamento das mesmas.

Em 1988, a obra *A Condescendência do Ser* já nos dá a ideia da intimidade existente na relação a dois (sujeito lírico e o tu), e revela a mulher amada como obsessão, sendo visível, de forma gradativa, a importância que a figura feminina começa a ter no palco poético: «Esta obsessão é, na verdade, um dos problemas que não consigo resolver: nem/ quando a transformo em puro motivo literário e, assim, a deito na corrente pantanosa da poesia (...)), “Um conceito de Freud”, p. 318. Apesar da relevância atribuída nestes versos à mulher («motivo literário» no poema e «obsessão» irresolúvel para o sujeito poeta) deve sublinhar-se que, na maior parte dos textos desta altura, temos manifestado por parte do eu um olhar ainda distante, de quem fala de uma realidade que lhe é alheia e que não lhe causa grandes reacções emotivas; ou, por outro lado, percebe-se, na voz discursiva, um acto de dissociação, em que o sujeito ganha contornos de *folie lucide*. Dito de outro modo, poder-se-á consignar que o discurso poético desta fase explora pouco os moldes da poesia amorosa como experiência trágica, pessoal, deixando apenas em forma de sugestão o que mais tarde atingirá valor de *leitmotiv* da concepção poética.

O poema “Invocação”, do livro *A Condescendência do Ser*, vai ao encontro da asserção: «Ó noite (...)// faz durar essa frágil aparência de felicidade/ que o canto omite, ficção subterrânea e destruída/ – para que surja, nalgum canto de futura idade,/ esse rosto que amei e esse olhar inquieto, sem saída.». p. 297. Os versos são pautados ainda

pela omissão da mulher amada, não lhe reconhecendo o papel de força motriz. Igualmente se vê que «essa frágil aparência de felicidade» – além de reforçar o carácter efémero e enganoso da lembrança – é declaradamente uma «ficção subterrânea e destruída» onde não há espaço para o logro, mas, sim, para a consciência da tentativa de engano. Ou seja, é reconhecido, desde logo, o carácter artificial do «rostos» amado que é colocado no tempo, desdobrado, através da forma verbal «amei». Esse rosto que foi amado, num outro momento, é invocado – tal como o título indica – através da escuridão da noite. Mais uma vez o ambiente crepuscular serve de esteio para o amor. Sublinhe-se ainda a índole labiríntica, associada à figura feminina.

A ausência de relação do texto poético com a figura da amada nota-se na leitura de outros poemas do livro agora em análise: «O poema conta como tudo é feito:/ menos ele próprio, que começa por um acaso cinzento,/ como esta manhã, e acaba,/ também por acaso,/ com o sol a querer romper.», “Génese” p. 302. Ou, em alternativa à ausência da relação entre a mulher e o poema, é manifesta uma relação indeterminada: «A isso se chama o poema: figura que dá voz/ ao mundo íntimo das palavras que os lábios perdem,/ repetindo a sua articulação invisível; um nó de emoções/ que nenhum gesto ousa, atando à entoação abstracta da memória/ uma eternidade de circunstância; e o quebrar de interiores marés/ na margem humana que a estrofe decide sem o frágil eclipse/ de um nome.», “Andamento”, pp. 320-321. Como se conclui, a ausência do nome, de uma direcção que norteie o poema, dá lugar à hesitação e à perda do «mundo íntimo das palavras», levando a que a «estrofe decid[a]», isto é, se defina, sem o peso paradigmático da figura feminina, perdida que está na «entoação abstracta da memória». Contudo, existem matizes que, paulatinamente, começarão por acusar a mudança.

Atente-se o poema “Imagem, ainda”, p. 306: «A casa – provavelmente intacta – mas não/ a sua voz, essa desaparecida, flutuando em direcção/ a um fim de memória. É

o que fica de alguém,/ por algum tempo: a memória de uma entoação,/ palavras ditas sem especial propósito, e que se fixam/(...) enquanto dura uma relação com a sua imagem (...)», p. 307. Nestes versos são apontados três elementos de suma importância para o nosso estudo, já mencionados: (i) a casa que aqui é representada enquanto força contrária à erosão do tempo, (ii) em antítese com a fragilidade da mulher configurada, através da sinédoque. Assim, a voz feminina que flutua «em direcção de um fim de memória», segundo o eu lírico, é o que soçobra da identidade do ser, «É o que fica de alguém» e apenas «por algum tempo». Por sua vez, (iii) o facto de este murmúrio – resquílios das palavras ditas – ter o poder de se apresentar como âncora para prender a imagem e ser assim possível estabelecer uma relação com a mesma, ainda que ténue ou dúbia, é verdadeiramente significativo, na medida em que se postula a relação entre os diferentes níveis de representação/ realidade. A este propósito, indique-se que também esta relação alucinatória entre o sujeito e a imagem é arbitrada pelo factor temporal, notando-se a marca da durabilidade na conjunção temporal «enquanto», vaticinando o término da relação fantasiosa. Estão ambas as relações condenadas ao fracasso, o que reforça, por si só, a nostalgia que se adensa nesta fase.

O poema “Biografia”<sup>157</sup>, p. 312, apesar de toda a carga de subjectividade que lhe está inerente, abre uma nova janela hermenêutica. Reconheça-se que, a acreditar no título, estamos perante um exercício de auto-análise, em que o sujeito poético imprime no texto tanto um movimento de obscurecimento como de revelação. A pergunta basilar é: qual é a nova fonte para os novos versos desse «bêbedo em busca/ de sensações novas e paisagens únicas.»? A resposta, por mais ambígua e obscura que seja, é elucidativa. «O tempo» e o «segredo» oculto que a todos é negado e que consiste em

---

<sup>157</sup> «Uma série de citações. Profundo e superficial. O ócio/ forçava-o a contradizer-se – a esse bêbedo em busca/ de sensações novas e paisagens únicas. Que infância/ reproduziram aqueles poentes? E onde teria ele encontrado/ a fonte para novos versos? O tempo (...) o tempo e esse obscuro/ segredo que ninguém adivinha: tépidas visões do fundo.», p. 312.

«tépidas visões do fundo» abre a porta a uma dialéctica do interior, uma vez que pressupõe a existência de fronteiras, pressupõe um dentro e um fora. Neste cenário, outras perguntas então avultam: que fundo é este? Que visões são estas? Mais: existe de facto um fundo? Ou também este elemento é ficcionado?

A partir daqui chegamos à conclusão que a poesia amorosa judiciana é abismal. Tendo consciência das implicações desta afirmação, isto leva-nos, então, a explaná-la. A leitura da poesia de Nuno Júdice, como temos vindo a tentar demonstrar, aponta para linhas geométricas, nas quais a profundidade goza especial destaque. O sujeito que, obsessivamente, fala deste fundo e deste centro parece-nos que só o faz porque não o encontra (daí a obsessão ser irresolúvel, como ficou previamente afirmado num dos seus poemas), assemelhando-se o seu ser a uma espiral, justificando-se, assim, o carácter abismal que outorgámos à sua poesia. Legitima-se também a viagem interior, a descida sem término à vista, por mais que as linhas de convergência o atraiam com mais intensidade para a mulher amada. Ela será sempre uma sombra, o engano, e nunca o fundo, o centro ou o fim da viagem.

O sujeito poeta inscreve-se, deste modo, numa tradição de viajantes, cavaleiros-andantes em busca de um fim maior, condenado a nunca o alcançar. Por estar condenado, o papel do destino<sup>158</sup> é determinante e injecta nos textos a carga disfórica que tanto os caracteriza. Poder-se-á, então, afirmar que no livro *A Condescendência do Ser* é levantado o véu, iniciando-se o processo de deixar a descoberto a importância da mulher amada.

A maior parte dos poemas do livro *Enumeração de Sombras* quando aborda a temática amorosa fá-lo de um modo alusivo, tácito e pouco pertinente para uma leitura expressiva do que aqui nos interessa, não reconhecendo à figura amada o papel de pilar

---

<sup>158</sup> Mais à frente, no Capítulo. IV, iremos retomar este tópico.

fundamental da poesia, pese embora haver casos excepcionais a assinalar. Vejamos os mais significativos.

O poema “Retrato”<sup>159</sup> vai ao encontro do poema “Biografia” do livro *A Condescendência do Ser*. Devem destacar-se alguns elementos, a partir da sua leitura: (i) primeiro, a «vela ritual» que se acende, dando ao sentido poético todo um rigor de circunstância cerimonial e que vem possibilitar ao sujeito o suposto encontro da «imagem amada». Note-se que este é um poeta maldito, herdeiro da crise existencial do fim do século XIX, que se arroga o papel de louco e de profeta, resultado de um processo de mistificação da voz discursiva, muito próximo de um ritual sacral. Assume-se o pendor dramático que se nota na forma plangente como o sujeito poeta vai explorando esta nostalgia e a irreversibilidade de quem está condenado: «esperando que/ uma forma se revele do fundo sombrio/ da vida». Esta é definitivamente a voz de quem se perdeu. (ii) O sentimento oscilante entre busca e fuga, que se confirmara previamente, desaparece neste texto, apesar de se poder adiantar que nunca será um padrão constante: «Que rumo tomarei/ para o encontrar, a esse canto/ que a noite recebeu num abraço obscuro?». O sujeito vê-se, então, compelido a ir ao «fundo sombrio/ da vida», tentando encontrar a sua Eurídice. Lê-se, nesta passagem, a referência à linha limítrofe de fundo/horizonte (mas sem valor terminal) de que se falava há pouco, aquando da relação estabelecida entre pintura e poesia, e que dá ao discurso um sentido de vertigem, de gravidade. (iii) É imperativo igualmente salientar a importância da constituição do poema, que não tem apenas um lado, uma superfície, mas tem, sobretudo, «esse outro lado» que «entrebrea o segredo» ainda que por um «instante». É-nos dada a ler, por isso, uma perspectiva lateralizada da poesia e aponta-se

---

<sup>159</sup> Chame-se atenção para os versos: «Um canto se ouviu; levando, na barca/ do verso, a imagem amada. Que rumo tomarei/ para o encontrar, a esse canto/ que a noite recebeu num abraço obscuro?/ Acendo a vela ritual, esperando que/ uma forma se revele do fundo sombrio/ da vida; e um breve reflexo desse outro/ lado do poema entrebrea o segredo. Basta-/me esse instante, por onde passas/ sem um olhar (...)», p. 330.

para um traço idiossincrático desta poética: o pendor geométrico.

Silvina Rodrigues Lopes reflectindo sobre questões desta natureza afirma, no seu livro *Literatura, Defesa do Atrito*, que

Só faz sentido falar de verdade como acontecimento. Em literatura a verdade é a inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que **o** lança em devir. Não se trata de representação ou de ficção, mas sim de testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade de significação<sup>160</sup>.

Ora o pretenso testemunho do segredo, isto é, o tom confessionalista, porém hermético e fechado, que configura os poemas em estudo, assume-se enquanto linha delimitadora da poética amorosa judiciana e que, tal como escreveu Silvina R. Lopes, nos deixa a braços com um segredo que será sempre segredo. Resta-nos apenas aproximarmo-nos dele, com a consciência de que nunca o desvendaremos ou o contemplaremos na sua totalidade.

O poema “Arquétipo”<sup>161</sup> indicia de forma clara a linha de leitura – presente no título – que se espelhará ao longo dos poemas da fase seguinte<sup>162</sup>. Falamos do poema correlacionado com a figura da amada: O «canto» assume a função de «preservar/ a perdida imagem» e de levar o sujeito até ao vestígio dessa «sombra». Mas ante a «ausência» de qualquer presença o tecido textual rompe-se. O poema assemelha-se a uma urdidura que pretende negar a ausência do corpo, onde nos é possível encontrar

---

<sup>160</sup> Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2003, p. 56.

<sup>161</sup> «Então,/ que o canto tome sobre si o cuidado de preservar/ a perdida imagem; e conduza os meus passos/ até esse limiar em que a tua sombra deixou a margem/ do humano e entrou na corrente negra do ocaso. Chama-te,/ dessa frágil fronteira, uma rima branca/ dos ritmos insones da madrugada: horizontes anulados/ no instante em que ouço uma apressada aparência/ de respiração – e deixo que o verso corra pela página,/ perseguindo um equilíbrio que na tua ausência/ se rompe.», p. 333.

<sup>162</sup> Teresa Almeida no prefácio à obra *Poesia Reunida* de Júdice falava de dois regimes patentes na poesia anterior a 1990, já mencionados por nós: falamos do «regime feminino da descida e da fusão» e do «regime diurno da separação». Interessa-nos chamar a atenção para o que a ensaísta afirma a propósito da poesia da década de noventa: «O conflito entre estes dois regimes imaginários resolve-se na poesia dos anos noventa que inscreve um reflexo do seu próprio percurso: a descida é concebida como um caminho que precede a libertação metaforizada pela materialização do poema», (Almeida in Nuno Júdice, *op. cit.* p. 43).

ecos do mito de Penélope.

Os poemas “Orfeu e Eurídice” e “Comentário do 16.º soneto a Orfeu” (pp. 361-362 e p. 338 respectivamente) concorrem igualmente para a linha hermenêutica que se começa a acentuar – linha essa que, noutros textos, de forma mais ou menos expressiva, já tinha sido mencionada – pois estabelecem a relação entre o sujeito poético e Orfeu e, de forma explícita, a relação entre a produção poética e a mulher amada. Constituem, por isso, poemas decisivos, neste livro. Vejamo-los.

No primeiro poema está patente a referência directa ao mito de Orfeu e Eurídice: «Deito-te na estrofe – e deixo-te,/ olhando para trás até ao fim do tempo que a respiração do verso/ me concede.», p. 362. Os versos mostram-se como o *habitat* possível para a errância do amor, pois eles são a possibilidade de espaço e de tempo para essa experiência amorosa e, por isso, uma manifestação clara de não-espaço, de não-tempo e de não-ser: «até ao fim do tempo que a respiração do verso/ me concede». Igualmente não devemos escamotear a proximidade entre o sujeito e a figura desejada, enquanto constructo textual, pois o eu poeta é o agente que faz mover as rodas da ficção amorosa.

No segundo poema indicado, as palavras surgem como uma revelação de uma dimensão interior, o puxar do véu anteriormente aludido, movimento que, como se vê, começa a ganhar alguma preponderância e de forma menos tímida<sup>163</sup>. A busca aqui tem especial significado, indo ao encontro do mito de Orfeu e Eurídice: «Poderia eu segui-la? E trazê-la, devagar,/ pelo caminho secreto da treva?», p. 338.. O que é certo é que a relação entre texto e a mulher amada encontra-se equacionada nos últimos

---

<sup>163</sup> «Recebi a intuição/ da metamorfose com um sentimento tardio de tédio;/ e no entanto não deixei de escrever com as/ palavras precisas que me indicaste, alterando embora a sua/ ordem. Assim, tudo seguiu o curso mágico de um mundo/ interior que se conhece na revelação última (...)/ Ela, que a primavera levou/ para o coração da terra, assustou-se com a eternidade,/ recuou ligeiramente, empalidecendo, e evitou os braços que a agarravam», p. 338.

versos<sup>164</sup>, tal como nos últimos poemas lidos. A «futura colheita/ de estrofes» – que ainda assim não revela o nome da mulher, porque olvidado – legitima todo o percurso de sentido que temos tentado assinalar; ou seja: a relação visceral, crescente, entre poema e a mulher amada.

O poema “Fórmula, repetição”, p. 332, encaixaria perfeitamente na fase poética a partir de 1996. Há um discurso interpelativo, que se traduz em várias perguntas retóricas; o poema revela-se unidireccional ante o silêncio que se instaura: «Diz-me, perdido o teu corpo na tarde de chuva,/ se é justa a solidão de quem te ama, sem o dizer, e nesta incerteza te fala.». Chamamos a atenção para a forma como a mulher amada é designada; ela é o corpo perdido, e aqui temos uma alusão à vertente erótica que se adivinhará mais forte. O sujeito lírico, por sua vez, é aquele que «ama sem o dizer», aquele que está sozinho, aquele que assume a voz discursiva e define os dois pólos fundamentais neste contexto pragmático: quem enuncia e para quem é enunciado o discurso, porque monólogo: «te fala».

O poema continua: «Ou, ainda,/ lembra-me se algum dos teus gestos e palavras,/ agora que os evoco, um a um, na lenta enumeração/ da memória, se dirigiam a esse amor que oculto (...)». O sujeito poeta, nestes versos, aponta para várias directrizes de extrema importância: primeira, a evocação de determinadas recordações, «lembra-me», e que dá lugar a que possamos inferir que, uma vez perante estas lacunas no tecido memorial, o sujeito naturalmente o tente completar. A segunda delas é o reforço da ideia, já visível nos primeiros versos, de um amor «oculto». Esta intermitência entre um amo-te aventado e um amor escondido, secreto, carrega os textos do traço da indecidibilidade, sabendo nós que o testemunho hermético, codificado, isto é, o segredo

---

<sup>164</sup> «Esvaziei, de um trago,/ o copo de aguardente – e esqueci até o seu próprio nome: sem reparar que esse rosto – os lábios brancos, o silêncio do sorriso, a esquiva hesitação do olhar – se me/ imprimira na memória para uma futura colheita/ de estrofes.», id., *ibidem*.

é o que prevalece em detrimento da transparência da confissão. Veja-se como termina o poema, iniciados os versos pela conjunção adversativa, vindo enfatizar o silêncio do Outro e a ignorância do eu, que se depara com o «nada» que as palavras não ditas lhe deixam: «Porém, – por que não dizes nada? E me deixas/ sem nada saber de ti, ausente, na sombra do poente.», p. 332.

No livro *As Regras da Perspectiva* a indefinição da mulher continua patente, entroncando no veio ambíguo, até aqui usado, de abordar o tema amoroso de forma sugerida/distante: «Guardará do amado a amada/ a imagem antiga, sofrendo a ausência/ nos braços que o tempo baixa?», “Poema”, p. 375. Nestes versos, a questão colocada indicia uma perspectiva inversa da relação amorosa. Olhamos o poema agora do lugar da amada e debatemo-nos com a pergunta se também ela está comprometida com o processo memorial, guardando «a imagem antiga» daquele Outro que deseja (o amado) e se também ela se debate com a ausência. É interessante notar a noção de que o tempo minora tudo, diminui as forças e baixa os braços de quem tenta resistir. Esta rasura leva à inevitabilidade de se sofrer «a ausência» do amado e à nostalgia.

O poema “ Estio”<sup>165</sup> é igualmente importante porque nos diz, de modo notório, que a mulher amada está oculta nos versos. Parece-nos particularmente pertinente a noção de construção e os ecos da metáfora aristotélica do texto enquanto organismo, respondendo o poema a uma ordem e a uma coerência de composição, patente na passagem «(...) Reconstituo o final do poema». A reconstituição do final do texto poético – onde se deixa subentendido um início e um desenvolvimento do seu corpo textual, mas também a sua possibilidade de reedição de organização e de arranjo – convoca um sentido de busca de uma nova forma, «a evocação do corpo» da «mulher

---

<sup>165</sup> «(...) Reconstituo o final do poema,/ a evocação do corpo com febre; e abraço/ a mulher pálida que o poema oculta. “Amo-te”, digo-/lhe. Ela despe-se na obscuridade da memória, deixando atrás de si uma sombra de antigos lençóis. A luz/ do meio-dia, ouço, apagou essa imagem (...)», p. 378.

pálida» «que o poema oculta», assumindo o sujeito poeta a função de escultor, que toma as sombras memoriais como matéria-prima, para estatuir a figura amada. O tom dialógico, mescla do discurso directo e do indirecto («“Amo-te”, Digo-/-lhe») define um enunciado de pendor confessionalista, mas que se digladiava com as fronteiras de proximidade e de afastamento, com a ocultação natural da mulher e com a sua tentativa de revelação. Mais uma vez, o factor luz (a presença ou a ausência dela) tem um papel fundamental na tessitura poética e concorre para que a evocação da mulher se torne verosímil, refundida na escuridão, resistindo à luz que tudo ilumina e, portanto, tudo destrói.

Por sua vez, o poema “Princípio de retórica”, p. 380,<sup>166</sup> continua a explorar a ligação do poema à figura amada, elemento que, não nos cansamos de dizer, se revelará como um dos traços idiossincráticos desta poesia, a partir de 1996. Embora, nestes versos, a correlação seja feita de modo pouco manifesto, esse facto não é impeditivo de, mais uma vez, afirmarmos, em virtude dos poemas analisados até aqui, que o sujeito poeta começa a mostrar que encontrou um novo filão poético. Em primeiro lugar, cumpre referir a linha interpretativa que pontua o texto: a auto-reflexividade, visível desde logo no título, com o seu teor programático. O poema apresenta-se como um momento de reflexão sobre o fenómeno literário, estabelecendo, em concreto, pontos de aferição com a área da música, com vista a melhor compreender o seu próprio universo. Atendendo às características do cosmos textual o sujeito poeta vê-se confrontado com o desfasamento («dissonância» no seu entender) entre o mundo real e o da linguagem. Ao estabelecer esta distância e pressupondo que há uma relação biunívoca entre estes dois mundos estabelece-se, igualmente, a ponte que qualquer escritor, independentemente da

---

<sup>166</sup> Leiam-se os versos: «Na música, a perfeição tem o nome de/ harmonia; (...) Na/ poesia, porém, essa regra nem sempre se verifica; e ver-se-á, na análise do poema, a dissonância entre as palavras e o mundo/ quebrar a vontade da beleza, e trazer/ de volta a inquietação do inacabado, ou do que nunca chega a começar (...)», p. 380.

facção literária e compositiva a que pertença, tem de percorrer. Por isso, temos a «inquietação do inacabado, ou do que nunca chega a começar (...)».

E o poema continua, pedindo a nossa atenção: «Não há aqui repetição, mas a nostalgia/ do único, um arquétipo que se confunde com a imagem/ inscrita no fundo da memória, de que todas/ as outras constituem o reflexo degradado.» Estes versos são fundamentais para ler a poética amorosa da poesia judiciana, uma vez que é aberto um espaço para a afirmação de que não há repetição, ou seja de que todo o poema se constitui como um novo movimento, como a nova busca do arquétipo, do único, do original. Por conseguinte, isto implica um forte sentimento de nostalgia, porque o único e o verdadeiro estão sempre noutra lugar que não no poema, onde apenas nele subjaz «o reflexo degradado», as imagens afectadas pelo tempo, danificadas e, por isso, desautorizadas de valor real, tanto em relação ao arquétipo como em relação à «imagem/ inscrita no fundo da memória». Temos presentes três planos de existência<sup>167</sup>, encadeados e comprometidos uns com os outros, numa ligação de subordinação: primeiro, a mulher amada, real, o arquétipo, aquela que motiva a busca; segundo, a imagem memorial que advém do primeiro plano e que funciona como o que soçobrou no sujeito desse referente marcante, e, por último, em terceiro plano, os reflexos degradados da memória do eu no poema, sempre diferentes entre si, e que vêm operar a consubstanciação possível da viagem do sujeito, pela Terra de Ninguém, em busca da sua amada.

Aumenta-se, assim, a distância entre o mundo real e o mundo da linguagem, na medida em que a memória é apresentada como elemento mediador, e estilhaçam-se um pouco mais as imagens poéticas. O sujeito poeta – Orfeu desta poesia – desce, de facto, ao Hades (mundo interior) em busca da sua Eurídice e, por momentos, consegue

---

<sup>167</sup> Para um maior aprofundamento desta questão *vide* Capítulo II.

aproximar-se, vislumbrá-la. No entanto, quanto mais se aproxima mais é confrontado com a sombra, com o vazio, com o logro, em suma, num movimento inexorável de olhar para trás.

A forma como o poema termina é também significativa<sup>168</sup>. No fim do texto, vemos marcas da consciência aguda do sujeito em relação ao fenómeno poético: não há totalidade, o que significa que os reflexos serão sempre degradados, a imagem nunca será cabal e o regresso do arquétipo é impossível; a harmonia falível. No poema apenas ficam resquícios do passado, o «rostro usado», a imagem defraudada e o mesmo sentimento que «obriga [o sujeito poeta] ao passado», ao mesmo tempo que impregna o texto de ausência, de perda, de vazio e de nostalgia.

Porém, conquanto sejam significativas determinadas ideias que já afloram nos poemas nestes anos, este é um período intermédio e de vacilações<sup>169</sup>. O poema “*Tema con variazioni*”, pp. 394-395, é representativo dessa mesma indecidibilidade, também patente no título que, por sua vez nos anuncia uma brecha dentro do sentido poético. Começa-se por aludir à temática amorosa e aos reencontros que acontecem devido à existência das imagens íntimas, a todo um mundo pessoal que está protegido e que inesperadamente se abre, se inaugura como outro, não perdendo nunca, neste processo, a sua índole secreta<sup>170</sup>.

Ao continuar a leitura do poema<sup>171</sup> percebemos a mudança, a «*variazioni*».

---

<sup>168</sup> «O verso,/ porém, não faz senão romper essa totalidade,/ lembrando na insistência da sílaba a/ pura impossibilidade do regresso; e na matéria/ verbal da estrofe encontro, mais do que/ o presente, um rosto usado/ como o amor que me obriga ao passado.», p. 380

<sup>169</sup> Maria Teresa Dias Furtado ao fazer a recensão crítica do livro *As Regras da Perspectiva* diz-nos que esta é uma «Poesia de Mitos e alegorias, do sagrado e do profano, do Inverno e do Estio, das sombras e da luz, da presença e da ausência.» (Maria Teresa Dias Furtado, [Recensão Crítica de *As Regras da Perspectiva*], *Colóquio/Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho, 1992, 378-379).

<sup>170</sup> «O mistério, digo, faz-se com estes reencontros/ que não têm uma explicação precisa; eles surgem de imagens/ que guardamos dentro de nós, num recanto de alma,/ e que um dia se abrem inesperadamente.», pp. 394-395.

<sup>171</sup> «Sei, no entanto, que/ não é só o motivo pessoal da memória de um poeta (...) que me levaram a escrever, agora, este poema. De/ resto, nenhum poema terá uma razão imediata – e mesmo/ aqueles que

Reconheça-se, tal como o sujeito poético afirma, que o texto flutua entre várias razões, uma vez que não foi só «o motivo pessoal da memória» que levou o eu para o poema. O sujeito poeta vai ainda mais longe nesta indeterminação, retirando poder à figura da mulher amada como força de arranque para a produção escrita, quando afirma que «nenhum poema terá uma razão imediata» e que todos eles, independentemente de como começam, podendo até serem iniciados por uma situação concreta, impulsionam o eu «para uma zona abstracta de confluências interiores», que encontra apenas na linguagem o sentido, a leitura desse dizer, porque ancorado no universo do poema. Deve juntar-se uma nota final à leitura destes versos. Como o título previamente nos coloca em posição de perceber, esta é, de facto, uma linha de clivagem dentro de um percurso de sentido da poética amorosa. Existem outros poemas que mostrariam que a inflexão identificada no poema lido é um caso avulso, um episódio de pequena escala dentro do leque textual que o poeta nos oferece, nesta década<sup>172</sup>.

Por sua vez, o poema “Carta de ruptura por excesso de desejo”<sup>173</sup>, p. 405, vem reiterar alguns dos temas focados anteriormente, mas vai um pouco mais longe do que os poemas até aqui vistos. Note-se o tom melancólico, de remorso, e a contribuição implícita da mulher amada para o poema. Ela foi aquela que deu a matéria-prima para que o poema acontecesse. Além disso, instaura-se a dúvida do que é real e do que não é, quando se colocam em confronto diferentes planos. Apesar deste «rosto esquecido» não ser mais do que o «reflexo degradado» (*vide* “Princípio de retórica” in *As Regras da*

---

nascem de um episódio concreto depressa nos levam/ para uma zona abstracta de confluências interiores/ de impressões e gestos que, sem o verso, não teriam tradução.», p. 395.

<sup>172</sup> Atente-se no poema “Canção”: «Amor, assim, orienta o sentido do verso/ e o conduz, mais do que dita: porque o/ verso repetido perde o sentido e não/ seduz senão alguém que o repita(...)», p. 403.

<sup>173</sup> Veja-se a seguinte passagem: «(...) “Amo-te! A quem o horizonte ocultou algum/ dos enigmas de que as aves feridas indicam a solução;/ e um músico louco dedicou as suas últimas páginas brancas.”// Então, esse inverno desfez-se nos bolsos em que procurei/ a eternidade; os limites romperam-se naquele sonho de que/ só recuperei a tua imagem. Nada do que iria acontecer/ ficou previsto no silêncio que me deste – para que o transformasse num ritmo poético – e que guardei numa vida do acaso (...) A melancolia corrompe essa vida efémera; e/ a chuva limpa os campos que a névoa amortalhou. Digo-te/ que nada disto é tão real como o teu rosto esquecido.», p. 405.

*Perspectiva*, p. 380) do arquétipo distante ele é a trave principal do poema. A imagem aqui é de grande importância. Na verdade, todos nós somos apreendidos pelo Outro enquanto imagem percebida. Ora, se todos efectivamente somos imagens, não é de estranhar que o rosto que se esquece, isto é, que sofre um processo de rasura, de apagamento, continue a ter a força vital do arquétipo, ainda mais quando é alimentado directamente pela emotividade de quem o guarda e procura recuperar. Repare-se que é a parte afectiva que serve de avaliador e legitima ou não a realidade das coisas.

Atentemos no poema “A sombra de Eros”<sup>174</sup>, pp. 413-414, que vem reforçar o sentido de unidade destas leituras. Através de uma linha discursiva de dissociação o sujeito poético fala da sua experiência amorosa com a devida distância. Chame-se a atenção para o facto de a mulher desejada ainda viver dentro do sujeito – «(...) Dentro de ti,/ ainda vive») – enfatizando-se nesta estrutura o advérbio «ainda» que, como vimos, noutros casos, é o mote da resistência face ao devir. Isto igualmente significa que o espaço de existência da mulher amada está circunscrito à essência do sujeito; ela é, no poema, uma extensão do eu poético; ou seja, de certa forma, uma das faces do eu. Acrescentar que não só há esta relação visceral entre o eu e o tu como o único suporte para a existência da figura desejada fora do sujeito lírico é o poema, palco onde em alguns casos é possível a encenação do reencontro fantasiado, por breves instantes – anestesada a consciência do sujeito poeta. Também de salientar é a voz da mulher, pedindo o esquecimento e o vazio, que tem nos versos um efeito de reforço da consternação e da melancolia – linhas importantes para a análise a que nos dedicamos. É imperativo assinalar, mais uma vez, a noção de mistério que preside a este poema e a vários dos até agora referidos nos diferentes livros. O mistério do amor, da atracção e do

---

<sup>174</sup> «(...) Dentro de ti,/ ainda vive; e um pensamento vago corresponde, por vezes,/ ao seu lamento – como se a luz súbita no fundo da casa/ a pudesse trazer de volta, sem o sudário do poema,/ no anseio nascente da primavera. “Esquece-me”, diz, no/ entanto, “devolvendo-me ao refúgio do nada.” (...) // Eles, porém, consumando o mistério que os corações/ liberta da noite, aproximam os lábios. Que palavras/ inúteis ressuscitariam outro amor nesse/ que o presente cinge?», p. 414.

desejo, o mistério que compele dois seres um para o outro está na origem do beijo versado e do testemunho subjectivo representado. Percebe-se, então, que o engano começa a ser tecido lentamente, ganhando algum espaço de credibilidade para o eu (sempre a par da forte consciência do artifício, que raramente desaparece), e que começa a tomar a proporção e a amplitude de tema central.

A noite serve de cenário ideal para ‘o encontro’, que nunca deixa de ser desencontro, pois este é um amor ceifado pelas circunstâncias temporais, que não consegue ser ressuscitado. De facto, a noite, como abrigo para o amor condenado da poesia de Júdice, pode ser lida de acordo com a perspectiva de Bachelard que nos diz que os «valores de abrigo são tão simples, tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa.»<sup>175</sup>.

No livro *Um Canto na Espessura do Tempo*, 1992, continua a ver-se acentuada a temática amorosa dando-se particular ênfase à transformação que o tempo despoleta. Acentua-se, assim, a metamorfose do espaço. À semelhança dos livros anteriores, este livro tem poemas que devem ser analisados. Atentemos nos mais significativos.

O poema “Sem saída” é constituído por três estrofes. A primeira coloca a questão do novo<sup>176</sup>. Para além disso, a identidade do sujeito está condicionada pela memória, o que imprime um grau de indeterminação e de ficção a tudo o que se recorda. Nós somos o que nos lembramos; isto equivale a dizer que somos um conjunto de imagens multiplicadas pelo tempo, que sofre alterações: somos o «novo», o «diverso» «e no entanto o mesmo de quem fomos». Esta condição coloca-nos no mesmo nível de qualquer elemento do universo, que tem um princípio e, portanto, tem raízes, mas que

---

<sup>175</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 32.

<sup>176</sup> «(...) e de dentro de quem nos/ lembramos de ser, num tempo que pode ser/ ainda/ o nosso, uma imagem surge, em que/ o ser se revela como algo de novo, diverso/ e no entanto o mesmo de quem fomos.», p. 432

se desdobra e se projecta assumindo diferentes imagens, diferentes configurações.

A terceira estrofe é igualmente importante, a nossa ver<sup>177</sup>. A marca do espaço é muito importante para perceber a impossibilidade da consolidação da imagem feminina, do encontro desejado com o tu. Todos os caminhos, quer sejam as casas antigas, ou os corredores das casas antigas, ou os espelhos que estão nos corredores das casas antigas estão vedados; assumem-se como labirintos. O olhar de atomização, de *zoom*, vem, por seu turno, salientar a impossibilidade da existência da mulher amada, porque, uma vez afunilada a perspectiva, vai realçar-se a impossibilidade da existência da figura feminina. O título igualmente concorre para a interpretação do texto, na medida em que nos aponta para a noção de beco, de inviabilidade do espaço e da vontade do poeta ser bem sucedida. Este é um espaço e um desejo labirínticos, isto é, “Sem saída”.

O poema “Platão”<sup>178</sup>, pp. 445-446, é de extrema relevância. Ao lermos o texto, entendemos que estamos perante um sujeito condenado a nunca terminar o seu percurso e, por isso, aponta-se para uma semântica da continuidade e da persistência. Porém, neste *continuum*, que é a acção do testemunho, apercebemo-nos de que tudo é transitório, por isso descontínuo, legitimando-se a problematização da relação das recordações com a realidade, que surge em forma de pergunta («(...) para que serve guardar,/ numa gaveta fechada, a própria vida?»). A possibilidade do regresso da figura desejada mantém o movimento poético. Repare-se que a nostalgia não tem figura e, além disso, é intraduzível, justificando-se a digladição do sujeito com as palavras. Contudo, outra vez, a linguagem é insuficiente, não consegue dar forma, não restitui os

---

<sup>177</sup> «A indecisão resolve-se no fundo dos corredores/ das casas antigas. Mas já não há casas antigas, e/ os corredores desembocam em paredes fechadas,/ em espaços sem eco, em espelhos sem vidro/ para reflectir o teu rosto.», idem.

<sup>178</sup> Destacamos os seguintes versos: «Cada um de nós guarda, algures,/ o retrato de alguém que já não tem/ rosto nem voz, e não o empresta/ a ninguém, nem que nos peçam, como/ se nada fosse, essa imagem sem passado.// Então dizem, para que serve guardar,/ numa gaveta fechada, a própria vida? Que excessivo pudor obriga a apagar/ o próprio nome que, uma vez, foi/ sinónimo de uma perdida felicidade? (...)// A nostalgia não tem uma figura/ precisa; o corpo que lhe deu forma,/ outrora, não pode restituir o sentimento/ que só se teve por ter sido efémero; e nenhum diálogo traduz a sua existência.», p. 445.

sentimentos e apenas faz aflorar o vazio. Por essa razão, em última instância, a nostalgia é a evidência do vazio. O título do poema também é pertinente, pois convoca o mundo das ideias de que Platão falava, o que significa que enfatiza o duplo vazio das imagens poéticas.

Importa ainda ver o poema “Correcção de estilo”, p. 495<sup>179</sup>. Verificamos nestes versos, tal como nos últimos lidos, a mesma ideia de restituição a que o poema se vê obrigado, mas que não consegue cumprir: «Um vento fustiga o verso que não cede/ à vida (...)». Todavia, o texto poético está destinado a cantar o amor de outrora, está destinado à «celebração ébria do passado» e à precariedade das coisas perante o tempo: os «risos que o tempo não guardou». Desta leitura, entendemos que não só o poema e a sua linguagem são insuficientes, como qualquer linguagem artística não consegue reconstituir a figura desejada: «Arte alguma o restitui». Cria-se, assim, um fosso definitivo entre o real e a arte. A coincidência destes dois planos é de todo impossível. O que implica dizer que se cria o fosso entre a mulher amada real e o texto que acolhe a sua projecção.

Por sua vez, o poema “Exercício de Cartografia”, pp. 502-503, é um texto longo que traz ao de cima questões essenciais. Veja-se a importância na primeira estrofe<sup>180</sup> tanto da memória como do esquecimento (outro caminho da ficção), assim como dos olhos que «deixam de ver o presente». A este propósito relembremos as palavras de Bloom, em *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*, quando afirma que «A visão de Freud do recalçamento sublinha o facto de o esquecimento ser tudo menos um

---

<sup>179</sup> «(...) o poema oferece o seu canto/ ao amor, à celebração ébria do passado,/ aos risos que o tempo não guardou./ Um vento fustiga o verso que não cede/ à vida; quebra-o a meio da estrofe,/ interrompendo a sua música./ Arte alguma o reconstitui; o próprio poeta/ insiste em riscá-lo./ (Que verso vale um rosto que se amou?)»

<sup>180</sup> Na primeira estrofe, destacamos os seguintes versos: «(...) Sim: é quando a noite se começa a pôr,/ quando um sentimento antigo cai com o sol no horizonte,/ quando os olhos deixam de ver o presente, a luz do dia, o rosto que nos interroga, que certas imagens descem/ talvez da memória, talvez do esquecimento que a substitui, e formam essa paisagem que, parece, espera apenas um/ movimento para se animar, e nada faço, e ela desaparece.», p. 502.

processo libertador.»<sup>181</sup>. Daqui poderemos entender que a recordação procura a libertação e que o esquecimento é uma forma de aprisionar o eu, que se vê, assim, cingido a este empobrecimento da sua identidade. Por essa razão, o esquecimento é um outro caminho para a ficção, como dissemos, pois apela à necessidade da reconstrução do sujeito. Queremos igualmente enfatizar, na leitura deste poema, o uso da palavra «paisagem», que impõe ao texto, e conseqüente leitura do mesmo, a dupla marca do eu lírico, pois nela fica latente um princípio de arrumação das imagens, provindas da memória e do esquecimento, conforme uma lógica própria, resultando nessa estrutura final, a que o sujeito chama de «paisagem»<sup>182</sup>. Esta palavra é, sem dúvida, marcadamente *engagée*, na medida em que compromete explicitamente o sujeito com o espaço e com a leitura íntima e idiossincrática do mesmo.

Na segunda estrofe<sup>183</sup>, coloca-se a tónica no elemento viagem em que o mapa – configurador deste espaço íntimo – se mostra sem fronteiras, reforçando a ideia de amplitude e de ambigüidade. Este «atlas/ subjectivo» revela um espaço marcado pelo lirismo, contaminado pelo interior do eu, podendo ler-se, depois, «o passa-/-porte que a vida nos passa?» segundo a luneta do pessimismo, da resignação e da nostalgia em tom de mágoa. Verifica-se, outra vez, a hesitação entre os dois movimentos: o de fuga ou o de ficar «nessa terra de ninguém», perante a sensação persecutória. Além disso, cumpre reparar que o eu e a amada chegam mesmo a funcionar como duas imagens sobreponíveis. Este efeito faz com que o sujeito seja colocado no mesmo plano que a mulher morta, ganhando contornos de aparição. Ele é tão sombra quanto ela. A mistificação do sujeito acentua o carácter onírico do espaço poético: uma gigantesca

---

<sup>181</sup> Harold Bloom, *op. cit.*, p. 122.

<sup>182</sup> Para saber mais cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do olhar. Percepção e Representação*, Caminho, Lisboa, 1990.

<sup>183</sup> «Que país assim saltou do mapa; e se desfez num atlas/ subjectivo onde as fronteiras não exigem mais do que o passa-/-porte que a vida nos passa? Desapareceu comigo lá dentro;/ e eu próprio não sei se fico ou se fujo nessa terra de ninguém,/ perseguido por uma sombra que se confunde comigo.», p. 502.

imagem alucinada a roçar a arte pictórica, onde o tempo não existe, onde há um momento de fixidez e de paragem existencial para estas figuras, já muito pouco humanas.

Continuando a leitura do poema<sup>184</sup>, verificamos que a figura amada mantém-se «nessa outra margem», implicando sempre um caminho a ser percorrido; na verdade, este caminho é a ponte que une as margens do real e da ficção. Mas, como já vimos anteriormente, o caminho representa a impossibilidade do encontro. Verifica-se, então, a referência ao mito de Orfeu e de Eurídice. Cumpre reparar, no entanto, que, neste poema, o sujeito assume um papel de negação da carga mitológica, tentando salvar-se da perda («Não/ a olho»). Mas, a herança é pesada e «nessa outra margem» a herança será sempre a morte, quer se olhe para trás ou não. Neste poema nota-se um dos traços marcantes da poesia judiciana: o pendor geométrico, a constante lateralização, apontando para a necessidade de uma decisão e para a indecidibilidade de um sujeito em agonia e em ruptura com a sua identidade.

O *topos* do vazio continua presente na terceira estrofe<sup>185</sup>. Percebemos que a manhã é um elemento determinante; ela simboliza o espaço de fora e o tempo futuro e permite quebrar a prisão da interioridade, da Terra de Ninguém. Estamos perante a mesma «manhã futura e inicial» do livro *A Condescendência do Ser*, 1988. Também de muito significado é a coincidência do olhar entre o eu e o tu. O facto de os olhares coincidirem, em determinado tempo, é importante pois deixa latente o encontro, o rasgo no tempo em que foi possível a simultaneidade e assinala o sentimento de nostalgia por

---

<sup>184</sup> «Não/ a olho; nem ouço o aviso que me impede de alcançar a outra/ margem, onde me esperas, como se hoje fosse ontem,/ ou o vento tivesse deixado de soprar na primavera obscura/ que herdei da tua morte (...)), idem.

<sup>185</sup> «Sobretudo, perdi a noção das distâncias: entre ti e mim, entre/ o teu tempo e este tempo em que acordo, com restos de/ nuvens no ar e o ruído de uma cidade habitual. Ainda se este/ vazio que aperto nas mãos fosse um resto da tua passagem(...)/ ou se a água negra do rio nocturno fosse a mesma em cujo/ olhar coincidimos (...) Porém, liberto-me de ti sob o tempo/ da manhã; e dou comigo a desenhar as linhas da mão,/ mesmo as que se interrompem no limite dos dedos.» p. 503.

esse olhar partilhado e perdido.

Após estas análises, é chegado, então, o momento de lermos alguns dos poemas do último livro que antecede *O Movimento do Mundo*, 1996. Intitula-se *Meditação sobre Ruínas*, 1994.

Em primeiro lugar, queremos destacar o poema “Travessia”, p. 519,<sup>186</sup> por nos parecer de extremo interesse, ao aflorar uma perspectiva já anteriormente vista. Na continuidade da leitura da poesia de Nuno Júdice, existem marcas recorrentes: primeira, a existência de um caminho que permite a travessia e que une os dois lados deste espaço; segunda, a existência de uma ponte que permite o diálogo entre o eu e o tu e que induz no sujeito poético a ilusão da simultaneidade quando, a meio do trajecto, se dá o suposto encontro, a suposta coincidência do olhar. Por fim, chame-se a atenção para a índole geométrica do espaço poético, mais uma vez lateralizado<sup>187</sup>. O «lugar» indicado, no poema, coloca-nos face a uma configuração harmoniosa e simétrica – mesmo quase especular, como se um dos lados fosse o mero reflexo do outro («os dois lados são iguais»). Para além disso, este «caminho/ com as cores do arco-íris» chama a si uma carga de interioridade, pois que as suas pedras «fazem doer/ a alma, mais do que os pés» e isto significa que convoca as noções de dentro, de fora e de fronteira. Logo, parece-nos que «O exterior e o interior formam uma dialéctica de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialéctica nos cega (...) Ela tem a nitidez crucial da dialéctica do sim e do não (...)»<sup>188</sup>. Devemos ainda ter presente que «O aquém e o além repetem

---

<sup>186</sup> «Talvez não saibas por onde se pode passar/ para o outro lado; não pela ponte, que está fechada para quem/ apenas leva a imaginação: mas por um caminho/ que junta quem olha, de ambos os lados, as nuvens/ de chuva que o mar empurra para terra.»

<sup>187</sup> Os versos que se seguem concorrem para a linha hermenêutica referida: «É um caminho/ com as cores do arco-íris. As suas pedras fazem doer/ a alma, mais do que os pés; e se um de nós pega/ numa dessas pedras para a meter no bolso, ela desfaz-se,/ como se fosse areia.// Encontramo-nos a meio da travessia, num lugar em que/ olhamos para os dois lados de onde cada um de nós/ partiu. E os dois lados são iguais, com as mesmas árvores/ e as mesmas casas.», idem.

<sup>188</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 215.

surdamente a dialéctica do interior e do exterior (...)»<sup>189</sup>. É a partir desta linha que vemos a profundidade e a extensão da poesia judiciana, reflexo de uma intimidade igualmente sem raias limítrofes, mas que vive de tracejados, de uma estrutura geométrica que a impregna de significados.

Ao ler-se o resto do texto<sup>190</sup>, conclui-se que a distância nunca será suprida e daí o poema ser encerrado com duas perguntas retóricas, carregadas de pessimismo e de nostalgia, que põem em causa todo o movimento do sujeito, toda a vontade de fazer a travessia – extensível não só a esta ponte, mas à viagem pela Terra de Ninguém, em busca da justaposição, do encontro e da coincidência, que caracteriza a poesia amorosa. Na verdade, põe-se em causa o esforço em dar vida à figura feminina, porque se sabe que a ilusão é falível.

O poema "Chegada imprevista", p. 563,<sup>191</sup> vai ao encontro de muitos traços semânticos referidos e vem reforçar a coerência que se pretende na interpretação até aqui defendida. Devemos reconhecer a existência de elementos já vistos e que revelam ser um denominador comum dentro da lógica textual da poética amorosa. Vejamos então os mais significativos nesta leitura: (i) a manhã («a primeira impressão de vida») mais uma vez reaparece como uma fronteira que, neste caso, impossibilita o diálogo efectivo, impossibilita a resposta do sujeito ao eco da voz feminina. (ii) Outro elemento fulcral é o reconhecimento que resulta do timbre da voz e das palavras, funcionando estas últimas como o elemento que opera a ligação entre o que é informe e indefinido e

---

<sup>189</sup> Idem, p. 216.

<sup>190</sup> «Mas falas-me de uma sensação de/ distância que, apesar de estarmos juntos, trazemos/ connosco(...)// Para quê, então, atravessar as pontes abstractas que nos/ levam uns em direcção aos outros? Que distâncias se podem/ evitar quando julgamos que os seres coincidem/ no instante de um olhar?», p. 519.

<sup>191</sup> Vejam-se os versos: «Disseram-me: ontem à noite/ ninguém esteve aqui. Mas a casa,/ por que está iluminada? Porque/ se ouvem os passos habituais/ no corredor? Porque ficou,/ na escada, uma sombra/ esquecida?// Sim: ontem à noite,/ o silêncio transformou-se/ em música de obscuras/ presenças – como se/ não bastasse o vento/ no silêncio dos quintais;// e reconheci, pelo que/ me disseram, o eco da tua voz,/ e até algumas das palavras/ que, outrora, trocámos entre/ vinho e risos. (Como, no entanto,/ responder-te? Se atrás da porta,/ sob a primeira impressão de vida,/ só o frio, e a humidade do inverno,/ me acolhem?)», p. 563.

passa a ser re-conhecido, isto é, conhecido uma outra vez. (iii) Por seu turno, a casa é um suporte para as «obscuras presenças» e para a ambiência fantasmagórica que a caracteriza. Para além destas sombras ruidosas, que se manifestam através de ecos, de fragmentos sonoros, temos o vento nos quintais, imprimindo a este prolongamento da casa, do espaço íntimo, um acréscimo de tétrico e de sombrio. A transformação do silêncio comporta em si o desdobramento espacial e temporal: a casa habitada e a casa vazia, visitada pelas sombras do passado; a casa numa linha mais concentrada e a casa numa linha mais expansiva. Não é de somenos realçar que esta casa não é descrita, apenas se revela pertinente porque ela dá abrigo a uma existência passada. Por essa razão, será sempre um lugar de intimidade, de verdadeiro encontro, mas, sobretudo, desencontro, um lugar da dimensão onírica, onde «os passos habituais no corredor» e a «sombra esquecida» assumem a responsabilidade de despoletar a fragilidade no/do sujeito. Entramos numa leitura/interpretação rumo à nostalgia forte e carregada que se sente com mais acuidade à medida que avançamos diacronicamente na poesia de Nuno Júdice.

Sobre esta temática, Bachelard afirma, em *Poética do Espaço*, que

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-las seria mandar visitá-las. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra.<sup>192</sup>

Ora é esta penumbra que salvaguarda a casa da poesia judiciana. Ela está aberta, mas igualmente fechada. Simboliza a vida, mas também a morte; simboliza ainda o útero, espaço visceral de partilha, e o cemitério, espaço de vazios e de ausências, de recordações e de espectros. Bachelard acrescenta que

---

<sup>192</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 32.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade (...) Para pôr em ordem essas imagens, é preciso, acreditamos, examinar dois temas principais de ligação: 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva [sic]. Ela se diferencia [sic] no sentido da sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade; 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva [sic] a uma consciência de centralidade (...) <sup>193</sup>.

Com efeito, foi enfatizado anteriormente que existem duas linhas de sentido definidas, cavadas com verdadeira intensidade no manancial poético, que concorrem para a leitura desta geometria pessoal desenhada nos poemas: a linha horizontal (águas estagnadas) e a linha vertical (o pássaro). A primeira, protagonizada pelo pássaro, como foi referido previamente, pode encontrar uma concretização também na imagem casa. Ao reflectirmos sobre o conceito de ‘casa’ percebemos que esta evoca efectivamente a verticalidade, como ficou dito. Ela é uma estrutura que sobe, que se impõe ao espaço, numa primeira perspectiva, de forma ascendente; não obstante também é feita de alicerces e faz um apelo ao subterrâneo, ao que está por dentro de, ao que vai mais fundo, em linha descendente. Além disso, ela é o fora e o dentro reunidos em determinado momento e é um espaço de organização pessoal, por mais que a sua estrutura seja complexa. Por essa razão, ela é força centrípeta, que puxa, que atrai, que magnetiza os sujeitos e os impele a fazer parte do seu todo. Até porque a casa ganha especial valor quando habitada. Queremos com isto dizer que os elementos de centro e de fundo, amiúde presentes na poesia judiciana, encontram igual concretização no elemento casa. Esta torna-se no espaço que se afigura propício às reminiscências do universo poético representado, podendo, como já foi dito e nunca mais é de realçar, estender-se, em forma de metáfora, à poesia. Assim,

O poema surge como uma soma de objectos (imagens) e a leitura pretende encontrar um sentido para esta junção (...) O sentido da leitura é (...) retroactivo (...) e tenta encontrar no instante anterior ao poema as motivações para a génese de certas imagens ou nexos semânticos – instante esse que se identifica com a consciência do

---

<sup>193</sup> Idem, p. 36.

sujeito criador, remetendo para esse sujeito (uma subjectividade omnipresente) toda a origem da (des)ordem do poético. Temos então, em termos objectivos, a presença genética do que se pode designar como um suporte subterrâneo da lógica das imagens poéticas: o sujeito, que funciona como os alicerces da casa, invisíveis, mas determinantes do equilíbrio da construção.<sup>194</sup>

Prossigamos a nossa análise. Atente-se no texto intitulado “Confissão”, p. 533,<sup>195</sup> que, no nosso entender, estabelece estreito contacto com o último poema da obra de 1988, *A Condescendência do Ser*. Da leitura dos versos inferimos que temos patente o contraste entre o presente e o passado. A escolha é inevitável: o partir ou o convergir, o olhar para a frente onde tudo amanhece ou o continuar virado para trás, onde tudo é noite, « (...) porque todo o poema é uma catábase e o poeta, Orfeu, tocado pela morte e tentado pela sua eternidade – numa interrogação sobre a significação e a sua relação com tempo e a memória como que permite apagar as coisas para as reconfigurar.»<sup>196</sup>. Ora o discurso confessional, que possibilita o depósito do eu no poema, coloca o sujeito na fronteira da impossibilidade da «manhã futura e inicial», porque o prende ao texto. Preside à leitura do poema a escolha entre o interior e o exterior, donde se parte para a consubstanciação da manhã como força libertadora.

Mas na sua “Confissão” o eu lírico assume que a escolha inicialmente delineada nos primeiros versos é falsa, pois ele desconhece como encarar tanto o presente como o futuro. Ensaia-se uma escolha que nunca terá lugar e dá-se azo ao fingimento – traço idiossincrático da poética amorosa. Assim, o movimento de fuga à «dor» nestes versos está anulado. Importa reiterar que o sujeito é feito de lados, onde se reforça a geometria da intimidade representada nos textos. Relembramos que ao falarmos constantemente de

---

<sup>194</sup> Idem, p. 48.

<sup>195</sup> «De um e outro lado do que sou,/ da luz e da obscuridade,/ do ouro e do pó,/ ouço pedirem-me que escolha;/ e deixe para trás a inquietação,/ a dor,/ um peso de não sei que ansiedade.// Mas levo comigo tudo/ o que recuso. Sinto/ colar-se-me às costas/ um resto de noite;/ e não sei voltar-me/ para a frente, onde amanhece.», p. 533.

<sup>196</sup> Patrícia San Payo, [Recensão crítica de *Meditação sobre Ruínas*], *Românica - Citação*, n.º 5, 1996, 197.

lados estamos a falar de um espaço poético lateralizado, mas mais do que isso estamos a dizer que o poema se constrói entre espaços e entre escolhas. A noção de uma poesia lateral aponta para uma perspectiva geométrica e não é por acaso que mais tarde, na poesia do século XXI, encontraremos um livro intitulado *Geometria Variável*. Cumpre dizer que «(...) do ponto de vista das expressões geométricas, a dialéctica do exterior e do interior apóia-se [sic] num geometrismo reforçado em que os limites constituem barreiras. É preciso estarmos livres com relação a qualquer intuição definitiva – e o geometrismo regista intuições definitivas (...)»<sup>197</sup>.

Com efeito, importa reflectir sobre o espaço e sobre a concepção geométrica, pois se por um lado temos uma moldura, limites, centros, lados, linhas de horizonte, fundo/término do poema, que imprimem nos textos a descontinuidade do olhar de quem ‘olha’ para estas imagens poéticas (porque o interrompem e o retêm), por outro lado temos a natureza vertical e horizontal das imagens, a extensão sem fim à vista, outro fundo sem fundo – o da viagem que nos leva a uma total amplidão do espaço poético (amplidão obscura, pois que surge sempre como uma sugestão de que há ainda um espaço mais além a percorrer, de que a viagem nunca será dada como terminada). De facto, esta vastidão juntamente com o tracejado geométrico, que circunscreve e configura os textos e nos empurra para sentidos poéticos balizados, são elementos fundamentais para a leitura da poética em estudo. É na flutuação entre estes dois parâmetros espaciais que o sujeito se confronta com os seus limites e com os seus abismos interiores. Não tenhamos dúvidas: o espaço poético da poesia amorosa, quer pareça exterior ou interior, é e sempre será o do eu. As imagens representadas são partes constitutivas desse sujeito, porque fruto da memória/imaginação. Esta é uma poesia autista, que ensaia caminhos próprios de carácter compulsivo e místico, onde a

---

<sup>197</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 219.

autognose não deixa de ser uma manifestação da sua lógica estrutural.

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados<sup>198</sup>.

Veja-se “Poema”<sup>199</sup>, p. 545. Neste texto, o tempo é um factor fundamental (como, com rigor se deve reconhecer, acontece com todos os poemas que aqui nos ocupam, com mais ou menos agudeza): primeiro, porque se alude ao tempo em que foi escrito o texto; convoca-se a noção de autor textual preso ao sentimento «que, no fundo do poema (...) se arrasta» e que «coincide com o tempo/ que o inspirou». Apesar da decrepitude que se sente latente na linha auto-reflexiva, ainda que explorada de forma tímida, é pertinente a caracterização do impulso que impele o sujeito para o acto de escrita. Este é um «impulso divino» e ao deificar-se o poema deifica-se, igualmente, o eu poeta (Deus e profeta). Em segundo lugar, porque o tempo é valioso: «Não perco tempo a ver». Por sua vez, a disposição da última estrofe vem realçar a distância entre o eu e o eu, ao serviço de uma leitura de descentramento. Daí ter-se afirmado anteriormente que, quando lemos os poemas em análise, nos encontramos no não-espço e no não-tempo e o ser é entreaberto. Na sua viagem interior, o sujeito poeta mostra-se como uma espiral, que se repete e renova, perfurando, indo mais dentro, mais intensamente, nessa sua descida e fusão com o subterrâneo, com o enraizado, com o fundo sem fundo. «Assim, o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca atingirá o seu centro. O ser do homem é um ser desfixado.

---

<sup>198</sup> Idem, p. 221.

<sup>199</sup> «(...) Sei que, no fundo do poema,/ um sentimento se arrasta;/ e coincide com o tempo/ que o inspirou, com esse lodo/ de emoções que se juntou/ na alma, submergindo na sua/ monotonia o impulso divino.// Não perco tempo a ver/ as árvores, os arbustos que se/ enchem de flor com o primeiro/ sol, ou as pedras molhadas como/ dorsos de antigos animais. Volto/ para mim próprio como quem/ regressa de viagem; e não/ estava à minha espera,// intruso, visita/ indesejável na minha vida.», p. 545.

Toda a expressão o desfixa.»<sup>200</sup>.

A noção de recusa do amanhã, seja consciente ou inconsciente, traduz-se como uma força que impede o sujeito de avançar<sup>201</sup> e, assim, libertar-se do recalçamento que reveste os poemas (questão abordada anteriormente). Este vector semântico é reforçado de forma clara ainda no poema “Variação sobre a Primavera”<sup>202</sup>. Veja-se, neste texto, a relevância de determinados elementos que, pela sua reiteração, se mostram assaz pertinentes para compreender a poética amorosa. Primeiro, a referência às artérias que apela a um interior ferido, a um amor que não se respira e magoa; segundo, a travessia da ponte, os diferentes lados que são separados por este caminho e, portanto, o emolduramento do espaço poético, a sua lateralização. No que diz respeito ao espaço geométrico deve acrescentar-se que este encontra forma ainda noutros elementos da *loci descriptio*, como sejam os lados da ponte, o corpo da amada em forma de arco e os canteiros que, *per se*, evocam estruturas geométricas. Por fim, destaque-se a impossibilidade de avançar, expressa de forma peremptória, e que termina o poema como uma denúncia da condição de condenado do eu lírico, vindo funcionar como o testemunho da sua existência estilhaçada.

Em suma, este poema aponta para uma semântica de arrastamento, de atrito, de prisão e retenção, que impede o sujeito de prosseguir, de ir ao encontro da «manhã futura e inicial» e de se libertar da prisão deste geometrismo íntimo.

---

<sup>200</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 218.

<sup>201</sup> Remetemos para a leitura do poema “Imagem”: «Certas imagens trazem consigo a dor; outras, talvez despertem a alegria. Só a tua,/ que arrasto no esquecimento de quem fui,/ se prende aos meus passos como um/ remorso, e me impede de avançar.», pp. 594-595

<sup>202</sup> «Como de cada vez que as corolas se abrem (a flor,/ porém, não se descobre) (...) // O que vagueia nesse/ espaço é algo de impreciso/ como o amor. No entanto, é um amor que/ não se respira; que se atravessa na garganta/ como uma espinha de peixe; e fere/ os dedos que o tentam arrancar.// O que flutua, com uma indecisão de estames,/são estes pensamentos que trocamos. Nenhum de nós/ sabe para que servem; e, se me respondes, não sei/ o que te hei-de dizer senão o que/ a última hora da insónia me ensinou: um relincho/ de égua ferida nas artérias.// Atravesso a ponte/ suspensa sobre o arco do teu corpo;/ e saio num largo sem emoções, de/ canteiros devorados pela erva, onde só/ a árvore derrubada pelo temporal/ me impede de avançar.», pp. 623-624.

Atentemos no último texto deste livro, “Visão, ainda”, p. 532,<sup>203</sup>, que, de certo modo, fecha um ciclo e serve de exemplo cabal da coerência temática que se tem notado desde 1988, na poesia judiciana, cada vez com mais agudeza, como esperamos ter demonstrado até aqui. Se quiséssemos começar por uma interpretação do título percebia-se, previamente, que este, ao usar o advérbio «ainda», coloca a tónica na repetição: repetição da aparição, da «visão», revelando um sujeito dividido entre espaços e tempos. Todo o poema depois vai no sentido de ‘cantar’ esta existência espectral, que «ainda» ecoa nos versos do sujeito poeta. Devemos igualmente sublinhar vários elementos: (i) a importância dos espaços e das reticências como marca de um discurso espartilhado, que coloca a tónica na descontinuidade já aludida – uma descontinuidade reflectida na carga sentimental disfórica da poesia. (ii) A palavra paisagem, como espaço arrumado por um olhar humano e o adjectivo «familiar» que, por sua vez, vem reforçar o cunho de intimidade e de repetição da experiência configurativa. (iii) Dê-se, também, especial destaque ao corpo da mulher. (iv) A viagem (neste caso da mulher) é fundamental, pois apoia-se no eixo da distância e da separação entre o eu e o tu, sem o qual não haveria suporte para a angústia, ante o vazio. (v) Além disso, o sentido de estático ou de imobilidade que determinados espaços desencadeiam, como o porto ou a casa, com valor de abrigo, evocam uma configuração espacial já explicada. Note-se, a este propósito, que a «fixidez do amor» é caracterizada como «estéril» o que, por si só, é de grande significado, pois demonstra a aridez e a improdutividade da relação amorosa. (vi) Sublinhe-se, igualmente, o lexema ‘caminho’ que apela à viagem pessoal do sujeito, ao movimento a que se vê obrigado e, donde

---

<sup>203</sup> «Mas não soube de onde vinhas,/ se os teus lábios trouxeram algum recado/ ou os teus braços uma saudação antiga,/ nem que terras percorreste na viagem./ Apenas um olhar tentou dizer/ os nomes esquecidos,/ as terras vistas de passagem,/ os corpos que o amor esgotou./ E foi o suficiente:/ porque não é preciso mais/ para te reconhecer – e pedir-te/ que não te detenhas num porto, no/ abrigo de uma casa, na estéril/ fixidez do amor (...)// Porém, por que me puxas para/ o caminho? E me forças a esquecer/ a paisagem familiar? Do outro lado,/ o rio não corre com menos força;/ nem o teu seio é menos frio do que/ aqui, onde o toco na plenitude/ da solidão.», p. 532

resulta, mais uma vez, a ideia de um espaço lateralizado, que leva a diferentes sentimentos e sensações. Por fim, (vii) a propósito da questão temporal, é dito que tanto de um lado como do outro, o «rio não corre com menos força», ou seja, o tempo não passa com menos velocidade, «nem o (...) seio é menos frio do que/ aqui (...)»; isto é, nem a distância entre o eu e o tu desaparece (não há coincidência temporal). O deíctico espacial «aqui» inscreve o sujeito num tempo e espaço presentes, outorgando ao seu discurso um valor de autenticidade, tornando o sujeito mais real, em contraste com a mulher-fantasma.

Em síntese, podemos concluir, dos poemas lidos e analisados, que o espaço descrito na poesia resulta de um processo de criação da memória invocada a partir de um trabalho intelectual e sentimental do sujeito. A dimensão onírica é um vector que, nesta fase, *grosso modo*, orienta o discurso. Este é, sem dúvida, um espaço metafísico, ambíguo, um espaço de equívocos e o poema dá azo ao testemunho dessas incertezas e hesitações. Por tudo isto, podemos perceber que a asserção de Bachelard se adequa tão eficazmente à poesia judiciana: «Nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua.»<sup>204</sup>. De facto, na poesia de Nuno Júdice temos precisamente a flutuação, mas igualmente a clivagem. A impossibilidade do encontro com a mulher almejada, a inexistência de término da viagem que se revela uma descida ao fundo sem fundo, ao mais íntimo e subterrâneo do eu, e a dimensão órfica desta deambulação que nos leva a uma configuração geométrica dos espaços e dos sentimentos são os verdadeiros núcleos semânticos desta poesia. Ela constitui-se através da negatividade, do atrito e da falência.

Vimos até agora que a poesia amorosa de Júdice é uma poesia íntima que se encontra dividida entre díspares registos, arquitectando ora um jogo de luzes ora de

---

<sup>204</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 221.

sombras, ora uma perspectiva vertical ora horizontal, ora um sentido exterior ora um sentido que ganha em profundidade. É, sem dúvida, por tudo isso, uma poesia que goza de um carácter geométrico, explorado com mais acuidade, à medida que avançamos para a metade da década de noventa.

Podemos, portanto, afirmar que os poemas, até aqui analisados, são a manifestação do movimento inicial da mudança da temática amorosa, pese embora ainda não se notar a primazia que este tema irá gozar a partir de 1996, depois da obra *O Movimento do Mundo*.

## CAPÍTULO IV – Marco na poesia judiciana: ponto de viragem.

---

«O passado só existe em função da percepção eminentemente falível que o acto de recordar lhe confere. Assim, a cada presente, a ficção do seu passado.»

Marcello Duarte Mathias, *A Memória dos Outros*, Gótica, Lisboa, pp. 167-168.

Temos presente o quão difícil é precisar qualquer linha divisória na obra de um autor, mesmo quando os textos perfilham, de forma explícita, diferentes direcções e tomam como apoio alicerces discursivos díspares. Existem sempre zonas de interferência e, portanto, de ambiguidade, que decorrem das várias possibilidades da concepção poética; isto é, os textos passam por fases intermédias, onde ainda se sentem latentes ecos antigos, a par do abrir caminho de novas temáticas, advindo daí o sentido de unidade que caracteriza as obras dos grandes poetas. Assim, também acontece com a obra em estudo.

Posto isto, tentámos, no capítulo anterior, demonstrar a linha evolutiva que, acreditamos, começa a ser construída e vai presidir à poesia de Nuno Júdice a partir de 1996, respeitante ao tema do amor<sup>205</sup>. Como foi apontado na Introdução deste estudo, é nossa opinião que devemos salientar da obra judiciana o livro *O Movimento do Mundo*, por nos parecer que nela existe a acentuação da temática amorosa. Acreditamos que, no conjunto de textos que perfazem o livro apontado, o tema do amor, e, mais particularmente a melancolia/angústia resultante do amor perdido, indicam a mudança

---

<sup>205</sup> Deve igualmente dizer-se que, na nossa opinião, na década de noventa a poesia começa a perfilhar as linhas de um amor e desejo mais intensos: o amor na vertente erótica. Não é raro encontrar poemas que façam o tratamento da questão amorosa através desta perspectiva, com especial ênfase a partir do livro *Teoria Geral do Sentimento*, 1999.

no tratamento do *topos* amoroso<sup>206</sup>. Em seguida tentaremos demonstrar esta afirmação.

Por acharmos importante faremos, em primeira instância, uma breve reflexão sobre duas questões que estão notoriamente ao serviço da poética amorosa: a viagem e o mito. Em seguida, iremos proceder à análise do livro de 1996 e, por uma questão de extensão iremos considerar os livros seguintes até 2005 de uma forma mais sintética. O objectivo deste último capítulo é demonstrar que, efectivamente, um novo trilha poético foi definitivamente assumido com o livro *O Movimento do Mundo*.

## 1. Da viagem

Chegados aqui importa deixar claro que o lexema viagem<sup>207</sup> assume função primordial para uma leitura eficaz da poética judiciana e, por isso, torna-se necessário que reflectamos um pouco a seu respeito.

No livro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, particularmente no capítulo “As experiências da viagem” os autores Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux fazem saber que:

(...) a viagem corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao

---

<sup>206</sup> Eduardo Prado de Coelho afirma a respeito deste livro: «Talvez se possa dizer que neste livro se acentua um aspecto mais discreto nas obras anteriores: o tema da melancolia amorosa. Como é costume, o leitor tem alguma dificuldade em saber se o poeta fala em primeiro ou em segundo grau. Isto é, se toma as palavras no seu valor primitivo e na sua afectividade partilhável, ou se as retoma embebidas na esperança de uma literatura sem a qual seríamos hoje incapazes de sentir o que sentimos. Confrontamo-nos com uma espécie de indecível (...).» Eduardo Prado Coelho, *O cálculo das Sombras*, Asa, Rio Tinto, 1997, p. 367.

<sup>207</sup> «(...) a ideia de viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projecto, realização, caminho, travessia, finalização, retorno), e, por conseguinte, nas coordenadas de espaço e de tempo que lhe são coextensivas (e em si mesma secantes), completando necessariamente o conjunto figurativo assim esboçado com a implicação de um impulso accional que mobiliza qualquer instância subjectiva nas suas dimensões de tempo e de lugar, e que se traduz no movimento. Deste modo, a detecção de uma organização verbal de tipo semântico afigura-se decisiva para a compreensão do sentido do discurso da viagem, assim como das várias dimensões culturais que ela assume.», Maria Alzira Seixo, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Cosmo, Lisboa, 1998, p. 12

compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo.<sup>208</sup>

No caso da viagem, representada na poesia judiciana, vemos invertida aqui a lógica da viagem enquanto poder, enquanto força que se impõe ao mundo. De facto, há uma tentativa de imposição<sup>209</sup> e uma tentativa de resistência ao desaparecimento total dos acontecimentos, guardados na memória do sujeito. Percebemos, então, que a vontade dominante, na poética judiciana, é a do sujeito permanecer «dono desse mundo» íntimo e não o deixar ser corrompido pelo devir.<sup>210</sup>

Importa não escamotear outro aspecto nestas considerações, que, de resto, já aludimos anteriormente neste estudo. O discurso poético de Júdice é definitivamente um discurso de uma viagem, mas de uma viagem subversiva e conjectural (não há viagem física, isto é, deslocação efectiva no espaço geográfico). A voz poética apoia-se no registo do memorial – não podendo nós sequer assumir, com rigor, este tom de testemunho, devido à ambiguidade que caracteriza a linha discursiva – e no registo do que o eu gostaria que tivesse acontecido (domínio da ficção), marcado pelo tom de arrependimento. A situação física e material, em concreto, não existe. Estamos em pleno processo subjectivo de activação de recordações, resultando na viagem lírica e imaginária, projecção do individual reflectido na poesia, sendo esta última, assim,

---

<sup>208</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Presença, Lisboa, 2001, p. 35.

<sup>209</sup> «Se o movimento é o coração da viagem, o impulso da continuidade que a faz existir após o ímpeto inicial que arranca o corpo ao estado de inércia, será curioso recordar que o radical latino desconhecia a forma de acção, e manifestava a constelação sémica apenas a partir de três termos: *via*, *viator* e *viaticum*, acentuando assim, para além do sujeito e dos meios da sua manutenção, a figura do espaço que abria a possibilidade da sua existência (...)» (Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 13).

<sup>210</sup> Mais se deve dizer que a viagem individual, contínua, está marcada pelas referências de viagens que a História Literária permite acumular. «Sem dúvida, antes de mais, a Bíblia, soma prodigiosa de errâncias, de êxodos, de exílios. Mas, também a *Odisseia*, com o seu infatigável navegador; a Divina Comédia, itinerário espiritual, antologia do ver e do ouvir. Cite-se ainda (...) a importância do *Don Quixote* e dos romances picarescos (...) Ou, no que diz respeito a Portugal, as referências obrigatórias a Camões (...)» (Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, pp. 36-37). A estes nomes deveríamos juntar pelo menos o de Fernando Pessoa, no que toca à herança portuguesa, que, com o seu poema *Mensagem*, reforça a tradição da estrutura da narrativa e da poética da viagem. Deixamos a ressalva que muitos mais autores haveria que considerar. Tomemos estes pela sua força de exemplos significativos para o que aqui nos interessa.

apresentada como o lugar propício à recolha desse manancial íntimo.

Relativamente à diferença entre estes dois tipos de viagem, Machado e Pageaux são extremamente esclarecedores:

(...) a viagem imaginária apresenta sob muitos aspectos uma série de princípios invertidos em relação à narrativa de viagem. A narrativa de viagem é resposta, passagem do desconhecido ao conhecido, enquanto a viagem imaginária é interrogação sobre o universo em geral. Interrogação sobre um mundo que supúnhamos conhecer (...) A narrativa da viagem é sucessão linear de descrições de locais visitados, de impressões e de experiências, mais ou menos pormenorizadas; a viagem imaginária é uma peregrinação através de livros e de tradições culturais. A narrativa de viagem é apropriação de um determinado espaço geográfico; a viagem imaginária é uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. A narrativa de viagem, pelas opções e pelas modas seguidas, é testemunho de um determinado momento da história cultural; a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos na base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático.<sup>211</sup>

Perdoe-se a extensão da citação pelo esclarecimento a que ela nos conduz. Compreende-se, então, que a poesia de Júdice tem um carácter muito próprio do ritual e, como já dissemos, o eu poético – *homo viator* nesta equação íntima – articula diferentes artifícios para encetar e permanecer nesse constante «percurso iniciático», para, em suma, continuar o processo de auto-questionamento nesse espaço mítico onde se urde o engano poético – movimento em espiral do eu que vai adoptar a natureza da peregrinação, na medida em que se apresenta como uma demanda espiritual<sup>212</sup>.

Mas se a poética da viagem é feita de movimento, sobretudo da inscrição consciente de uma travessia, também é revestida por um matiz de estático e de paragem. Em síntese, é um momento de pausa que é permitido quando se avista a outra margem, elemento que vem funcionar como **o** operador da mudança do ritmo poético e da

---

<sup>211</sup> Idem, pp. 44-45.

<sup>212</sup> Temos presente que a peregrinação propriamente dita compreende, na sua essência, uma série de características que não vemos reunidas na poesia em estudo. Reconhecemos, todavia, a sua natureza de busca mística e de proximidade com os versos de Fernando Pessoa, datados de 1930, citados por Machado e Pageaux: «"Quanto fui peregrino/ Do meu próprio destino!"» (idem, p. 34).

perspectiva trabalhada. Este sujeito que se diz em viagem, na poesia judiciana, vai, no seu percurso, estabelecer diferentes relações com o espaço envolvente. A viagem é, assim, o duplo signo: o movimento e a paragem fora e dentro do eu (a dialéctica do interior e do exterior e a dialéctica da passagem e da paragem<sup>213</sup>).

Efectivamente, a travessia evidente na poesia de Júdice revela reflexos de um universo íntimo<sup>214</sup>, miríades de uma mesma totalidade consciente de si, enquanto se revela, a ela mesma, fragmentada no seu pendor geométrico e no seu constante estar entre, na Terra de Ninguém.

Deve dizer-se ainda que embora não estejamos a falar de romance e sim de poesia não deixa de ser aplicável ao nosso estudo o princípio que Machado e Pageaux definem como «A conjugação particular da viagem romanesca com o esquema cultural da “descida aos infernos”, da catábase<sup>215</sup> (...)»<sup>216</sup>. Lembre-se que grande parte dos poemas judicianos apresenta uma estrutura *sui generis*, com uma sequência narrativa, o que a familiariza ainda mais com o princípio indicado. Igualmente se deve reconhecer a ligação da poesia judiciana com «o modelo greco-latino (viagem aos países dos mortos em Homero, canto VI da *Eneida* de Vergílio) (...)»<sup>217</sup> factor várias vezes repetido e que se compreende porque a própria poética amorosa assume uma relação íntima com o mito de Orfeu e Eurídice. O percurso de sentido que se vê constante na poesia judiciana

---

<sup>213</sup> «O acentuar da paragem na deslocação (ligando a viagem muito mais a um ritmo do que a um impulso(...)) faz com que uma parte assinalável da literatura das viagens pouco tenha, de facto, a ver com elas, e seja muito mais um resultado, ou uma consequência, do que um processo ou uma sequência (...) Mas a paragem é rigorosamente homóloga da *passagem*, quer na mira de uma *ultra-passagem*, quer em termos de detenção ante um qualquer limiar. Uma vez mais, a matriz pode complexificar-se (ou deformar-se) mediante a acumulação serial de várias passagens, mediante a efectuação, propositada ou casual, de várias paragens, e o *passo* (que na caminhada do peregrino, nas voltas do pícaro ou na ronda do vagabundo são o meio central) é de facto a unidade mínima de sentido deste tipo de movimento humano (...)» (Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 23).

<sup>214</sup> «(...) Toda a travessia acentua o carácter do espaço, ou corpo, que se atravessa, a sua como que plenitude ou densidade.» (Id., *ibidem*).

<sup>215</sup> Maria Leonor Buescu lembra-nos que «A designação de *catábase*, ou movimento descendente, depende de uma concepção segundo a qual o *inferno* (e daí a própria etimologia da palavra), mundo dos mortos ou dos por nascer (ou re-nascer) se encontrava abaixo do nível da superfície terrestre.» (Maria Leonor Buescu, *Ensaios de Literatura Portuguesa*, Presença, Lisboa, 1986, p. 108).

<sup>216</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 46.

<sup>217</sup> Idem, *ibidem*,

apresenta-se em vivo diálogo com este tecido mítico, criando uma dupla camada textual e instaurando a necessidade de uma leitura plural e mais profunda, de forma a abarcar os diferentes feixes de significação que os poemas reúnem.

Em síntese: até aqui, neste trabalho, falámos da viagem pessoal do sujeito lírico e demos ênfase àquilo que consideramos ser um denominador comum: a crescente ‘geometrização’ do espaço poético, que é o mesmo que dizer da subjectividade do eu. As polaridades dos poemas judicianos tomam como base esta estrutura racional e matemática que se impõe à ambiguidade pessoal e passional da realidade vivencial do **sujeito poeta. O sujeito poético** vê-se compelido a realizar o «percurso iniciático» da busca da sua identidade e da identidade do Outro (constituindo esse Outro o *leitmotiv* dessa demanda). É através das diferentes referências à viagem que se consubstanciará, em parte, a representação da mulher. A presença repetitiva de vocábulos eróticos, que se acentuará um pouco mais a partir de 1996, em que se apela a uma outra realidade sensitiva, também concorre para a representação da figura feminina.

*A rêverie sobre o Outro torna-se um trabalho de investimento simbólico contínuo. Se, no plano individual, escrever sobre o Outro pode levar à autodefinição, no plano colectivo, dizer o Outro pode servir os *défoulements* ou as compensações, justificar as miragens ou os fantasmas de uma sociedade.*<sup>218</sup>

No caso do nosso estudo, não se trata de «justificar as miragens ou os fantasmas de uma sociedade» uma vez que não se trata de escrever sobre a colectividade, mas, sim, muito especificamente, sobre a singularidade do sujeito poeta (ainda que feita de muitas faces). Trata-se, sim, de um projecto de «autodefinição» que se compromete com todo um trabalho de compensação e de justificação dos fantasmas que percorrem os poemas resultantes do cosmos pessoal do eu. Este é um processo de autocontrolo em que, como dissemos, o sujeito, se quer dono do mundo representado (dessa *ordo mundi*),

---

<sup>218</sup> Idem, p. 60.

salvaguardando a sua existência.

Quando lemos, então, os poemas de Nuno Júdice, encontramos-nos num espaço arquetípico, contaminado pela dinâmica temporal, em que o eu aspira à concretização da travessia-mudança e pretende inscrever o Outro no corpo poético – resultado da sua ‘alucinação’. É a modalidade do encontro e dos afectos que predomina na poética da viagem; ou seja, nos poemas, concretiza-se um movimento essencial de indagação e cuja acção ambiciona um escopo específico: a reunião do eu e do Outro no mesmo espaço e tempo. Para isso a categoria da entidade perceptiva (sujeito poeta) assume total primazia: ele define as linhas que atravessam este cosmos e a viagem nele realizada, nunca desaparecendo a margem do horizonte perceptivo conquanto nunca se atinja o termo e, por isso, a isotopia viagem está constantemente a ser activada, sem rasura da força-motriz que a despoletou em primeira instância. Encontramo-nos, assim, no meio de um perpétuo movimento: a travessia – verdadeiro dínamo da poética amorosa de Nuno Júdice.

## **2. Do mito e do erotismo**

Outro elemento estruturante que é operado com mestria na poesia de Nuno Júdice é o mito. Os textos poéticos têm embutida uma carga mítica considerável. A este respeito, Luís Miguel Nava diz-nos, ao falar da poesia de Nuno Júdice, em particular da obra *Enumeração de Sombras*, que

Aos mitos de Ícaro e de Orfeu, dois vencidos, poder-se-iam juntar outros, como o da expulsão do paraíso (...) o do baudelairiano albatroz que, tal como aqui o anjo pródigo, se arrasta no convés dos barcos, exilado das alturas, ou ainda o de Babel, que explica a dispersão das línguas e a ausência de sentido<sup>219</sup>.

Isto naturalmente tem as suas consequências no modo como devemos ler a

---

<sup>219</sup> Luís Miguel Nava, “Nuno Júdice – uma poética da água”, *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Julho-Dezembro, 1991, 220-224.

poética amorosa à luz dessa lógica particular<sup>220</sup>. De facto, as referências míticas<sup>221</sup> estão ao serviço da encenação do encontro/possibilidade do encontro, uma vez que elas, *per se*, convocam a «negação de todo e qualquer progresso cronológico»<sup>222</sup>. É nesta busca do estático que radica a antítese fulcral da poesia: a recusa e o reconhecimento da subsequente transformação do real a que o tempo obriga na sua passagem. Chamemos a atenção para a possível relação entre o sujeito poeta e o mito de Penélope. Ambos estão conscientes do arдил tecido que é o de ligar passado e futuro numa mesma teia; ambos têm um objectivo específico que, nas palavras do sujeito poético, pode ser traduzido na perfeição: o «(...) de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo/ que o tempo nos rouba.»<sup>223</sup>. Donde resulta a errância amorosa, dividido o sujeito entre dois movimentos que impossibilitam a existência simultânea do Outro. A poesia judiciana torna-se cíclica, e, alimentando-se da memória, consubstancia-se num lugar de luto e de remorso, de retorno a um tempo e espaço<sup>5</sup> lembrados/ficcionados, que não é mais do que um lugar de espera, de languidez e de interrogação, de vazio e de repetição<sup>224</sup>, uma vez que

---

<sup>220</sup> Manuel Frias Martins diz-nos que «Nuno Júdice serve-se das suas pontas [entenda-se das pontas do mito] mais salientes para o pôr ao serviço de construções imagísticas declaradamente individuais.» (Manuel Frias Martins: *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984. Leitura de uma Década*, Caminho, Lisboa, 1986, p. 64.

<sup>221</sup> «O mito tem, antes de mais, uma carga poética: a história contada não é qualquer história. Não há mito que não seja mito das origens. Isso quer dizer que o mito conta, em definitivo, o que aconteceu num tempo imemorial, *in illo tempore*, mas que se mantém, *ainda e sempre*, válido. Ou antes: o facto de contar, de proferir o mito e, portanto, de o actualizar pela palavra, confere-lhe a sua plena validade. O enunciado do mito não é apenas exposição de factos: a exposição de factos torna-se sempre inaugural, na medida em que ela transporta o público para o tempo das origens. Assim, a narrativa reactualiza o mito, reactiva a história. E, por isso, o mito é a negação de todo e qualquer progresso cronológico, de todo e qualquer provir: o tempo do mito é um tempo circular que se refere a um tempo antigo, um tempo das origens (...).» (Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 102).

<sup>222</sup> Ver nota de rodapé anterior.

<sup>223</sup> «Pedro lembrando Inês» in *Pedro Lembrando Inês*, p. 42.

<sup>224</sup> É possível de se estabelecer uma analogia entre o sujeito poeta e Penélope. Tal como Penélope também o sujeito poeta usa as mesmas linhas para tecer, não esgotando o seu dizer, a sua construção, na repetição do gesto. Tal como Penélope também o sujeito poeta tenta resistir ao tempo e tece o engodo com a devida acuidade – no qual ele desesperadamente quer acreditar – e que lhe proporciona, por breves momentos de engano, o encontro com a mulher amada, como consequentemente o obriga a tomar consciência do desencontro e do engano fabricado. Leiam-se, por fim, os seguintes versos que, de forma cabal, reúnem pistas de leitura de extrema importância: «Mas é isto o amor:/ ver-te mesmo quando não te vejo, ouvir a tua/ voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo/ esse que mal corria quando por ele passámos,/ subindo a margem em que descobri o sentido/ de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo/ que o tempo nos rouba», *Pedro Lembrando Inês*, p. 42.

a memória é experiência e que «(...) no interior da experiência não há princípio ou fim, começo ou termo: tudo é recomeço, tudo é retorno, mas eterno, enquanto tempo que circula numa (...) imóvel e incessante roda.»<sup>225</sup>. É essa repetição que possibilita também a exploração de outros caminhos (a poética amorosa entendida como uma espiral) e, por essa razão, esta poesia começa a ganhar cambiantes da ordem do erótico.

Com efeito, a evasão possibilitada pela memória, criando um cenário de cariz amoroso, concorre, entre outros factores,<sup>226</sup> para a acentuação da carga erótica que começa a desenhar-se, na nossa opinião, a partir do livro *Teoria Geral do Sentimento*, 1999, e que se revela uma das mais importantes forças da poesia amorosa judiciana.

O mito enquanto «*tessitura estética*» vem funcionar como «*scénario*»<sup>227</sup>, ainda que não imediato – constituindo-se como uma subcamada sobre o espaço e o tempo poéticos, e é a trave para a configuração da figura feminina, mesmo quando esta figura é erotizada. O mito erige-se nos poemas enquanto pólo aglutinador de sentidos outros<sup>228</sup>.

No caso da mulher amada são-lhe atribuídas várias faces – na dependência de narrativas míticas díspares, onde o poder feminino se mostra uma constante. Um desses mitos é o de Salomé, em que se nota, de acordo com Paula Morão, «o feminino perverso». Segundo esta autora a mãe de Salomé

Herodiades, servindo-se da figura especular da filha como imagem do seu próprio corpo quando jovem, é a agente da perversa demanda. O que, assim, se desenha é um dos elementos que virão a ser centrais no desenvolvimento do mito – o corpo desnudado ou velado por transparências da jovem sugere, na tradição que aqui se inicia, o poder regenerador das formas imberbes do corpo feminino que dança e fascina (...).<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Eduardo Prado Coelho, *A Palavra Sobre Palavra*, Portucalense, Porto, 1972, p. 236.

<sup>226</sup> *Vide* capítulo I sobre a questão do erotismo.

<sup>227</sup> Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 103

<sup>228</sup> Remeta-se para o poema “Proserpina”, p. 733, que evoca o mito da deusa raptada e que também se viu confinada ao submundo e ao subterrâneo da vida.

<sup>229</sup> Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos do Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Cosmos, 2001, p. 16.

A questão do corpo é de suma importância para compreendermos o mito de Salomé: ela representa o poder do desejo sexual, que pode ser exercido sobre outrem, e a plena sensualidade do corpo feminino. Nessa medida, podemos dizer que a figura amada da poética judiciana (particularmente na poesia a partir de 1999) tem um forte ponto de contacto com esta fonte mitológica. Paula Morão refere ainda:

Salomé transforma-se em objecto de desejo por acção do seu corpo em movimento; ela aparece com os contornos enigmáticos da figura vazia e fantasmática que o mito virá a enriquecer, preenchendo-lhe as lacunas de sentido pelo cruzamento com outros mitos protagonizados por figuras femininas, igualmente perversas ou não (...) A todas une a referência ao feminino como enigma e potencial causa de morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo, castração ou petrificação do Outro masculino, que ameaçam e sobre o qual se abatem, quer sob a aparência tranquila da beleza e da inocência(...) quer no rosto da tentação, da sedução, do poder do corpo que anula a razão e expõe um sujeito em falha, vendo-se ao espelho quebrado de si mesmo e da sua fragilidade.<sup>230</sup>

Pese embora a representação feminina na poesia de Júdice não se aproximar de Salomé em agressividade e malícia – forças que estão reunidas na figura mítica – a mulher amada da poesia em estudo não deixa de tomar como esteio o poder sensual feminino, a sua força enquanto foco de desejo, «com contornos enigmáticos da figura vazia e fantasmática», resultando na «petrificação do Outro masculino» – o sujeito lírico, que se vê, assim, ancorado, sem escolha, a esta mulher e a tudo o que ela representa, de forma fatal para si mesmo.

É ainda Paula Morão quem nos informa que

A herança da inquietação decadentista, fazendo confluír volúpia e dolorismo (...), dispersar-se-á nos simbolistas como nos poetas do início de novecentos, ganhando novo fôlego com o laboratório e o experimentalismo de *Orpheu*, e virá a ter eco ainda ao longo das três primeiras décadas do nosso século (...) [Nota-se a] passagem para um drama cada vez mais interior ao próprio sujeito, que se defronta com o pessimismo, a obsessão da morte, o atribuir à mulher fatal de um carácter enigmático que a transfigura, chegando a espacializá-la como cenário, palco e arena de luta e destruição em que derrota e aniquila o Outro masculino<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> Idem, pp. 16-17.

<sup>231</sup> Idem, p. 31.

Na análise poética, até agora feita, deparámo-nos com vários poemas em que se começa a acentuar o enfoque no corpo feminino, chegando mesmo a espacializá-lo, dando-se a transfiguração<sup>232</sup>. Este passa a ser o lugar onde o sujeito é subsumido, se perde, e onde é anulada a sua identidade. Não cremos, porém, que tenha alguma relação com um feminino perverso e castrador, mas, antes sim, com a vontade da fusão do eu e do tu, a busca da coincidência no tempo e no espaço, escopo assumidamente pretendido pelo sujeito poeta. Também, na poesia estudada, estão presentes as marcas da morte e do pessimismo, correlacionadas com a mulher, que nunca perde a sua natureza enigmática. Pelo que podemos afirmar que a

(...) volúpia e dolorismo», ou dito de outra forma Eros e Thanatos, são marcas idiossincráticas da poética amorosa de Júdice, percebendo-se o quão devedora é esta poesia da herança decadentista e simbolista. Efectivamente a «Pulsão de vida (Eros) e [a] pulsão de morte (Thanatos), [são] forças essenciais, antagónicas e complementares que, pelo próprio facto de se enunciarem dialecticamente criam um estado de direito contrário à ordem estabelecida.<sup>233</sup>

Aduza-se que a passagem da poesia amorosa para uma poesia de teor erótico, ainda que em muitos casos seja subliminar, não se deve à mudança da mulher amada, alvo do desejo, mas à forma como o sujeito poeta a contempla e a representa. O acto de olhar e de representar muda, permitindo ao sujeito deixar vir ao de cima a parte mais subterrânea e escondida do amor.

As imagens do feminino representadas nos poemas de Júdice, principalmente no dealbar do século XXI, tornam-se mais ousadas, a figura mais exposta, colocando-se a tónica na sensualidade do corpo feminino e na sua nudez. Contribuem, de forma significativa, para isso as referências directas a algumas partes do corpo, como sejam:

---

<sup>232</sup> Na análise que se segue será igualmente visível este elemento, tal como já foi possível verificar na poesia anterior. Refira-se para já, a título de exemplo: «O teu corpo é um barco que/ apodrece no porto./ No entanto, empurro-o para o largo:/ e toma o rumo do sol.», “Libação tardia”, p. 680.

<sup>233</sup> Jorge Fernandes Silveira, *Portugal Maio de Poesia 61*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia, 1986, p. 234.

os cabelos, os ombros, os seios, o ventre e os lábios femininos, signos que chamam a si a chancela do erotismo. Ou seja, a poesia judiciana vai gozar de uma lascividade mais intensa, mais humana, uma vez que sabemos que o erotismo é exclusivamente humano e o olhar do sujeito que representa é decisivo para esta construção.

Criam-se, assim, as condições para a descrição-representação que está ao serviço da construção da imagem feminina erotizada. O espaço torna-se num elemento subsidiário da construção deste cenário amoroso e tem implícita uma conotação de “alcova, de esconderijo” – lugar que aponta para a relação deteriorada, perdida, gasta entre os dois amantes – permitindo o encontro fantasiado. Muito lamentamos, não nos ser possível explorar essa área com a devida acuidade, sob pena de nos estendermos além do devido. Mas nesse sentido, sempre que considerarmos oportuno deixaremos algumas das pistas de leitura que concorrem, em nosso entender, para a hermenêutica dessa vertente. Para já, importa deixar uma nota final a este propósito.

Luís Adriano Carlos no seu estudo sobre Jorge de Sena – cuja poesia, já referimos, teve a sua influência na poesia judiciana – indica que

Nesta categoria da visão, mas entrecruzando-se com a imaginação do ver, devemos integrar o *voyeurismo* (...) Esta modalidade perversa do olhar representa a “dialéctica da posse e de ser-se possuído”, em que a posse é “visual e não apenas mental como no puro onanismo” (...) Esta modalidade da visão irá sustentar em grande medida o discurso meditativo e especulativo, que se conjuga com uma visão intelectual percorrendo sabiamente a distância que separa a luz e a lucidez. Neste ponto, a estrutura correlativa das modalidades da visão articula a visão lúcida com a visão imaginativa (...) <sup>234</sup>.

Esta visão (que também é *voyeur*, incluindo-se muitas das vezes na cena representada/observada), fruto de um olhar eclético, determina o regime da produção poética que, como já dissemos, roça o onirismo. Ora esta forma de olhar, ao se inscrever no tempo, tenta estilhaçar qualquer limite desta ordem – uma visão da memória, mas

---

<sup>234</sup> Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético: Ensaio sobre Jorge de Sena*, Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 43-44.

também uma visão mítica – e tem um pendor místico de especial intensidade. Estamos perante um discurso visionário, um discurso da vidência e o eu ganha contornos de louco, resultando na voz de *folie lucide*.

Há, em suma, uma consciência observadora pautando os textos judicianos: uma visão que por revelar é alucinação, resultante da encenação plena desse eu perturbado, agónico, entre o acto de existir e o acto de se dizer a existir, preso nesse campo de mediação que dista de um plano ao outro. De facto,

A alucinação diz, precisamente, esta disjunção da “visão” em ver-não ver, enquanto disjunção inscrita na letra do próprio olhar, da mesma maneira que a morte “entrelaçada no amor” sugere um duplo entrelaçamento inscrito na letra do próprio amor, que não permite figurá-lo sem o distanciar de si mesmo, sem o desfingurar. Neste sentido, a alucinação é o nome que a poesia recebe enquanto *experiência do indecidível*.<sup>235</sup>

Chegados a este ponto, é importante, então, retermos as ideias aqui apresentadas respeitantes ao *topos* da viagem e compreender que a poesia judicianiana apresenta um percurso de sentido em vivo diálogo com vários mitos. Só, assim, entenderemos a dinâmica que se processa nos poemas em seguida contemplados.

### **3. Leitura e análise da obra *O Movimento do Mundo* (1996)**

«Ferido de ingénita impotência, o dis-curso traduz apenas o nosso-curso-no-mundo.»,

Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Relógio D'Água, Lisboa, 1987, p. 39.

Ao lermos o primeiro poema do livro *O Movimento do Mundo*, intitulado “Metafísica”, p. 641,<sup>236</sup> desde logo, percebemos a sua importância para se compreender

---

<sup>235</sup> Gustavo Rubim, *Arte de Sublinhar*, Angelus Novus, Coimbra, 2003, p. 190.

<sup>236</sup> «Às vezes, um verso transforma o modo como/ se olha para o mundo; as coisas revelam-se/ naquilo que imaginação alguma as supôs; e/ o centro desloca-se de onde estava, desde/ a origem, obrigando o pensamento a rodar/ noutra direcção. O poema, no entanto, não/ tem obrigatoriamente de dizer tudo. A sua/ essência reside no fragmento de um absoluto/ que algum deus levou consigo. Olho para/ esse vestígio de totalidade sem ver mais/ do que isso – o desperdício da antiga/ perfeição – E deixo para trás o

a concepção da poesia judiciana.

Vejamos algumas questões. A primeira delas: «O centro desloca-se de onde estava, desde/ a origem». Note-se que a palavra centro não é de estranhar que apareça no poema, como de resto já demonstrámos. Este elemento é fundamental para se ler a poesia judiciana. O que é de realçar, agora, é que neste verso é-nos indicado que existe uma linha orientadora de todo o processo de observação, seja este último consciente ou inconsciente; um núcleo que impõe as suas forças de atracção à visão («obrigando o pensamento a rodar/ noutra direcção») e que sofre também ele uma acção que o leva ao movimento.

Acrescente-se que a visão pode ser da ordem da plena lucidez, da memória, ou, quando se aproxima do carácter imaginativo e ficcional, que compõe a visão memorial, pode entrar no patamar da visão mística, a visão da metafísica<sup>237</sup>, esfera da alucinação. É caso para dizer, se nos deixarmos convencer por uma leitura do título do poema, que estamos perante a última: a vidência. Assim, o poema está marcado por essa pista de leitura, da qual brotam várias forças invisíveis, vindo impulsionar a reconfiguração do núcleo do texto poético e criando nele um efeito de polarização. Como se percebe, a deslocação do centro e a revelação das coisas dão aos versos um carácter extraordinário e imprevisível. O poema rompe com a realidade, na medida em que rompe com a forma

---

caminho/ da ideia, a ambição teológica, o sonho do/ infinito. De que eternidade me esqueço,/ então, no fundo da estrofe?» Remetemos para a leitura do poema “Poética (Alegoria)” in *Linhas de Água*, 2000, p. 1059, que se mostra intimamente ligado a este texto, revelando a constante problematização do tipo de questões presentes.

<sup>237</sup> Luís Adriano Carlos na sua tese de doutoramento afirma o seguinte sobre a poesia de Jorge de Sena: «No meio do visível, o sujeito vê a distância formar-se dimensão espectacular e a reflexão da consciência transformar-se em consciência da reflexão. Por conseguinte, o pensamento poético aparece na infra-estrutura da visão. E esta aparição é a revelação do discurso como estrutura que faz ver. Eis onde radica a problemática da poesia como percepção (...)» (Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, pp. 38-39). Conseguimos reconhecer a importância desta afirmação para compreender a poesia em estudo, neste trabalho. A poesia judiciana é, de facto, visão-percepção, conquanto se possa dizer que a memória é uma forma de ver e perceber realidades. Mas em igual medida, temos a imaginação a somar na equação poética. «E o acto de imaginação é, tal como a compreensão e a percepção em diferentes níveis, uma forma de visão que se oferece como concreção da visibilidade» (idem, p. 40). Luís Adriano Carlos aduz ainda: «No “Ensaio de uma Tipologia Literária”, ao caracterizar o plano da imaginação, aglutinador das atitudes antitéticas *realista* e *onirista*, Sena escreve que “a faculdade de fixar o que se *supõe ver* com os olhos do corpo ou (usando de uma metáfora) do espírito é, esteticamente falando, ‘imaginação’ “ (...)» (id., *ibidem*).

como se lê a realidade: («como/se olha para o mundo»). Logo, a poesia concretiza-se enquanto lente perceptiva, resultando no princípio de que a ficção possibilita alterar a perspectiva do real, dando-se o fenómeno da revelação, que implica, mais do que conhecer, perceber a realidade de repente e de rompante. Implica, pois, o instantâneo e a compreensão.

A este propósito revisitemos as palavras de Eduardo Lourenço no seu livro *Tempo e Poesia*:

O paradoxo do Instante não é o de acabar quando surge (...) O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Nascemos a bordo e a caminho, como Pascal, como o primeiro grande viajante sem bagagem, claramente o soube. A forma do barco onde vamos sem o ver é o mesmo Instante. Nele deslizamos, estranhamente parados, não *para* a Eternidade, mas *na* Eternidade. Atrás deixamos a espuma do Tempo. Contudo, o instante não é eternidade nem tempo, miragens da travessia quando ela é um deserto ou mar absoluto. Do porto onde não chegaremos formamos a Eternidade, do que não deixámos, o Tempo. Ambos são sócias do Nada, formas gêmeas e inversas de perder o Instante. O erro será imaginar esse Nada como uma ficção. A nossa permanente alienação basta para lhe dar peso de que necessita para que o confundamos com a Realidade. O Nada resume desmedidamente todas as formas do obscurecimento do nosso parentesco profundo com a Realidade. Só O Instante, tradução dessa intimidade com o Ser, detém – frágil mas decisivamente – esse Nada e a queda humana que o constitui<sup>238</sup>.

Daqui concluímos que a poesia de Júdice se concretiza também numa poética do instante, tal como Eduardo Lourenço a definiu. É no indizível que se diz a poesia, nesta fatia de tempo irreconhecível e circular, tal como é no Nada que se apresenta esta realidade íntima, de reflexos e miríades que nem principiam nem acabam e em que se empola o subjectivismo lírico do eu face a uma finitude inelutável. Cria-se um jogo de espelhos em que a morte aparece como o signo que permite as várias leituras<sup>239</sup>: leituras dos silêncios, leitura das entrelinhas, leitura dos instantes. Como já tivemos oportunidade de realçar anteriormente, o tempo (memória) é o fazedor desta linguagem poética, o que permite o arrastamento na eternidade, uma vez que o poema se encontra

<sup>238</sup> Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Relógio D'Água, Lisboa, 1987, pp.35-36.

<sup>239</sup> «De um mundo submetido à divisão e à morte a palavra poética faz uma esfera que se reenvia de cada ponto o prodígio simultâneo das suas cintilações.» (idem, p 38).

ancorado ao que se deixou e ao que ainda não se alcançou. Constituem-se, deste modo, os ditames da encenação poética judiciana: a encenação melancólica do amor feito de tempo e em viva dialéctica com o tempo que o enforma.

Além desta questão fundamental, se continuarmos a análise do poema, percebemos várias outras questões que influem na sua leitura. A primeira delas prende-se com a veracidade da revelação. Rosa Maria Martelo, no seu livro *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, afirma:

Valorizar a tensão emocional do poema, em detrimento de uma tensão essencialmente verbal, irá implicar uma revalorização da legibilidade do próprio processo de enunciação lírica no enunciado. Daí que Nuno Júdice caracterize os anos 70 como aqueles em que o jogo já não é o da sinceridade dentro do fingimento, como em Pessoa, mas o do fingimento dentro da sinceridade.<sup>240</sup>

Entende-se que ‘o fingimento’ faz parte da poesia e o poema participa desse cosmos inventado, uma falsa transparência, chamando a si o poder de revelar o mundo. Mais: o poema é de índole fragmentária, não sendo sequer um *continuum* de uma visão/revelação e é apresentado como expressão do que sobeja da totalidade divina, sendo, portanto, uma consequência de um testemunho, que implica também fingimento. Identificamos ainda, no poema em análise, a evocação de diferentes planos espirituais, em que aquele faz parte de uma ordem particular da existência. É possível ver, nos versos, um denominador comum à poesia judiciana – não só à de natureza amorosa – que é a sua essência divina. Como se disse, o poema é deificado e o poeta, por extensão, tem cariz divino, pois ele é a mão que testemunha esse acto ascético. O poema é o artefacto do mistério e o intermediário entre o plano espiritual e o terreno; encontra-se nesse limbo, nessa Terra de Ninguém. Compreende-se que a proximidade entre a poesia e este sujeito poeta, em particular, é fulcral. O poema partilha a sua essência (e

---

<sup>240</sup> Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Campo das Letras, Porto, 2004, p. 244.

vice-versa). Ambos estão sozinhos naquele intervalo indeterminado de espaço e de tempo, e ambos estão dependentes da espessura da linguagem poética e dos seus efeitos representativos.

Mas, embora o sujeito fale do lado invisível da realidade, quando se confronta com o poema depara-se com as suas próprias limitações que, no caso, o prendem à materialidade do texto poético. Apesar de pressentir o seu carácter divino, o eu poético apenas conhece o «vestígio de totalidade sem ver mais/ do que isso»<sup>241</sup>. O poema é, assim, uma superfície opaca e concomitantemente translúcida e o sujeito lírico assume essa duplicidade também.

Anteriormente referimos que o insondável é também o inquebrável, o que não se pode conhecer. O segredo mantém-se (o que significa que a revelação está protegida), justificando-se o uso constante deste lexema na poética amorosa. Logo, o abandono «da ideia» e de qualquer ambição teológica que implique a total compreensão é escamoteado, porque nesta visão mística é privilegiado o mistério das coisas, o obscurecimento como concretização do nada, vestígio de uma «profundidade inesgotável». O esquecimento é aqui uma força vinculativa, porque ele autentica o cariz misterioso do fenómeno poético e da própria vida: ele radica no que não sabe e no que, sabendo-se, se deixa vetado ao obscurecimento. Resulta da leitura a revelação das coisas (possível, porque nunca é total), cuja autonomia leva a que se ultrapasse a capacidade imaginativa do eu. A realidade do poema (articulação de memória e imaginação) desprende-se do sujeito poeta.

---

<sup>241</sup> A propósito leia-se: «A fenomenologia da percepção origina a consciência de que a face visível do objecto encobre uma face invisível. Quer dizer, a dimensão oculta é dada não no campo perceptivo mas no campo da consciência, daí resultando que a descrição fenomenológica faça corresponder a um horizonte externo, que rodeia o objecto da percepção com um ambiente espacial, um horizonte interno, que apresenta à consciência a face visível das coisas. Esta possibilidade interior não elimina, porém, a presença significativa do visível. É próprio do visível, como salienta Merleau-Ponty, ser superfície de uma profundidade inesgotável» (Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 45).

Com efeito, a vidência – consequência da intuição (ancorada na visão da memória) ou da revelação (tomando como base a visão mística) – é o elemento fundador do poema, quer ele se constitua pela sua força positiva (revelação fragmentada) quer pela sua força negativa (esquecimento-elisão). A imaginação, embora não preveja todo o potencial da visão, pois no poema dá-se o fenómeno da transformação, que transvaza o poder criador do sujeito lírico, é a força motriz deste poder virtual manifesto no e pelo poema.

Concluindo: se, por um lado, quando lemos a poesia de Júdice, devemos reconhecer que estamos perante uma fenomenologia da imaginação<sup>242</sup>, por outro, importa dizer que esta poesia vai mais além. Estamos perante uma fenomenologia da erupção, do espontâneo, do instante, que ultrapassa, em larga escala, o fenómeno imaginativo, uma vez que excede o sujeito e a sua capacidade criativa. Entramos num automatismo das imagens, que ganham outro fôlego à medida que o poema se torna cada vez mais autónomo.

Em “Ritual”, p. 646,<sup>243</sup> é possível encontrar alguns dos pontos nodais da poética amorosa judiciana e concretamente os que temos estado a referir. A intermitência e hesitação verificadas mergulham num tom melancólico<sup>244</sup> que se coaduna com a viagem «sem fim nem princípio», com a noção de espaço labiríntico, corporizada nesse corredor

---

<sup>242</sup> «A fenomenologia da imaginação deve assumir a tarefa de apreender o ser efémero. Precisamente, a fenomenologia orienta-se pela própria brevidade da imagem. O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente [sic] considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito a sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar.» (Bachelard, *op. cit.*, p. 222).

<sup>243</sup> É evocado o carácter de repetição, tantas vezes já verificado noutros poemas, e apela-se à intermitência do ser: «Sinto esse fim de tarde com um gozo amargo/ de fundo de cálice (...) Estou entre estar e não estar nesse/ lugar obscuro de que fogem as aves; percorro/ o corredor sem princípio nem fim que leva/ a esse lado de mim onde começo e acabo; e/ nada encontro do que espero (...) Oh/ silêncio que grita cada uma das transições/ da alma: dá lugar ao verso, para que dele/ brotem as antigas flores da primavera – e/ o riso estranho que acompanha a morte.», p. 646.

<sup>244</sup> Em relação à melancolia Eduardo Lourenço refere, no seu livro *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, que ela pressupõe um «jogo no interior da memória, memória de coisas vivas, mais vivas que as da vida presente, e no entanto impalpáveis, inacessíveis, a não ser pela viagem através da eternidade perdida de nós próprios, de que se tece justamente a melancolia.» (Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, Presença, Lisboa, 1999, p. 98).

que o sujeito percorre, e com «esse lado de mim onde começo e acabo». A expectativa, enquanto objectivação de uma necessidade, é igualmente uma marca importante para perceber estes aspectos, porque leva à desilusão e ao desencontro, face ao desejo demonstrado.

Por sua vez, o traço labiríntico estabelece uma relação muito próxima com o «silêncio que grita», pelo fechamento e perturbação que implica, e apela a uma linguagem ininteligível, a uma opacidade do caminho a ser percorrido e do dizer, que, por seu turno inviabiliza a exteriorização perceptível do eu. Na verdade, trata-se de reconhecer, neste poema, a alusão a dois mitos: o de Babel e o do Labirinto de Creta<sup>245</sup>. Estas são forças inequívocas que pautam a poesia de Júdice: forças da impossibilidade e do obscurecimento que convocam os mitos como potências circulares de sentido e de tempo, labirintos eles próprios sem princípio ou fim,<sup>246</sup> em que o sujeito poeta é o dúplice: Dédalo e Teseu.

Falamos, então, neste poema, da total abertura ao tempo e ao espaço e, em simultâneo, das barreiras e dos constrangimentos geométricos impostos à leitura, pela necessidade de o poema se mostrar, ainda que fragmentado, como concretização do mistério. Há um princípio de negatividade a revestir os versos e que resulta, de um modo geral, de o eu «estar e não estar nesse lugar obscuro», deste intervalo da existência, das transições da alma; em suma da travessia do eu pela Terra de Ninguém, marcada pela angústia de existir e pelo símbolo da escuridão – que não é mais do que um processo de ruinação do sujeito. Efectivamente, o eu lírico é lateralizado,

---

<sup>245</sup> Vejam-se as palavras de Maria Leonor Carvalhão Buescu quando realça nestes dois mitos alguns elementos: «(...) o mito de Babel erigido como modelo não só linguístico, mas sociológico e até psicológico, exprimindo a incapacidade de adequação do processo comunicativo, e o mito do Labirinto, modelo do desencontro de rotas e da busca, (...) do termo duma viagem, e quantas vezes, da impossibilidade de regresso.», Maria Leonor Carvalhão Buescu, *op. cit.* p. 69.

<sup>246</sup> «A analogia formal entre Babel – Torre de Babel e o Labirinto encontra, de resto, fundamento numa possível identidade de representação (...) Em ambos, a figuração do infinito e o alcance de um centro, respectivamente na vertical e na horizontal. Analogia geométrica, sem dúvida, mas, sobretudo, analogia funcional (...)» (idem, p. 68).

mostrando-se multifacetado, mas mais do que isso é apresentado como um círculo – uma das linhas geométricas que caracteriza a poesia. O efeito de geometrização do espaço também se vê presente na fuga das aves, apelando a linhas verticais ascendentes.

Assim, o poema “Ritual” (tal como a maior parte dos poemas estudados) mostra-nos que o sujeito poeta é o ser entreaberto que, de facto, joga com as noções do eu e do Outro e entra em si próprio, criando círculos concêntricos de sentido. O escopo é chegar ao centro de si mesmo e coincidir no tempo e no espaço com a mulher amada. Além disso, verificamos, na poesia judiciana, os movimentos de revelação e de ocultamento, de fechamento e de abertura. A hesitação caracteriza, *grosso modo*, o regime de produção poética judiciana.

O Poema “*Requiem* com paisagem”, pp. 648-649, é de grande importância no conjunto de textos que incorporam este livro. Primeiro, pela descrição do espaço<sup>247</sup> (espaço desumanizado, onírico e lateralizado), visível desde logo nos primeiros versos<sup>248</sup>. Depois, porque o tom interrogativo que marca os versos, na voz da mulher amada<sup>249</sup>, vem chamar a atenção para o facto de o espaço servir de prova da corrupção, provocada pelo tempo. Este é um espaço ôntico, propício aos seres e às questões dos seres, e em que o tom angustiado de dúvida, consubstanciado na voz da figura feminina, serve o propósito de acentuar a carga metafísica presente. A linha espiritual torna-se fundamental à medida que aumenta o filão nostálgico dos poemas, pois abrem-se brechas para aquilo que se apresenta, na poesia judiciana, com valor de aporia: qual é o

---

<sup>247</sup> Esta marca é visível no título que deixa subjacente a importância do olhar, assim como no fundo sombrio e lúgubre que se revela inerente ao poema.

<sup>248</sup> «Abro a cama do horizonte. Deito para o lado/ os lençóis por onde correram os barcos/ do sonho. Os braços caem-me para o outro lado/ da cama, como se fosse o outro lado da terra». Ademais, a chancela do vazio reveste, como uma dupla camada, a noção de espaço outrora habitado, vivido: «Mas/ o que ficou nessa cama foram as manchas cinzentas/ da madrugada (...) Olhei/ as paredes vazias, os lugares de onde tiraram os quadros/ com as marcas do pó na parede, um espaço vazio/ de imagens», p. 648.

<sup>249</sup> «“Quem se compadece dos corpos que o tempo devorou,/ perguntas-me (...) Posso fazer um inventário dessas/ perguntas, somá-las na memória (...) e só os nomes que elas encobrem me levantam/ dúvidas – como se cada um deles me ferisse,/ rostos que regressam a uma galeria fechada pela solidão/ dos anos (...)», idem.

sentido da vida?

O devir apresenta-se, deste modo, como o insolúvel dos males e dele decorre a clausura e a solidão que marcam a(s) voz(es) íntima(s) do discurso. Os diferentes níveis que existem, entrelaçados na linha discursiva do poema, apresentam-no como um conjunto de camadas de vozes. É provocado um efeito de dissociação da voz discursiva do poeta, que carrega o discurso de diferentes faces e de um excesso de intimidade, reforçando a sua natureza agónica. A melancolia<sup>250</sup> patente no poema, de forma tão veemente, não nos deixa perder de vista, porém, o olhar cirúrgico deste eu, mortalmente consciente e portanto a roçar o niilismo.

Repare-se também no quão significativo é o uso dos nomes como forma de reconhecimento (rostos que regressam), embora permaneçam ocultos no poema. Como se verifica, continua a privilegiar-se uma intimidade com base no anonimato. A mulher, por sua vez, neste poema, tem uma presença mais definida e corpórea: o rosto, os passos que se distinguem, que são únicos, a singularidade da sua existência. Esta marca está presente nos deícticos que se referem à figura feminina e que a prendem ao texto como uma presença inquestionável, embora fantasmagórica. A alusão erótica também não é despicienda: os cabelos, o corpo nu e as camas são elementos que apelam à intimidade. Importa ainda referir que o arrependimento é um dos vectores que sustenta o poema<sup>251</sup> e que a noção de espaço íntimo e labiríntico é visível, chamando a si a força do mito do Labirinto de Creta. Maria Leonor Carvalhão Buescu diz-nos que podemos entender

---

<sup>250</sup> Eduardo Lourenço destaca: «O “sentimento” de melancolia parece inscrever-se numa constelação de afecções da alma que vão da tristeza à angústia, sem esquecer o tédio. Na medida em que pertence à esfera do “psicológico”, há interferências entre estes três “estados da alma” (...)» (Lourenço: 1999, pp. 95-96).

<sup>251</sup> Veja-se como é colocada a tónica neste aspecto, na seguinte passagem, que cria um paralelo com o processo da catábase, em concreto com o mito de Orfeu e Eurídice: «Por que não te segui na descida para o abismo dos quartos?, ou ainda, por que evitei o teu olhar nessa porta que demoravas a fechar, antes que o ar da rua me puxasse,/ impedindo-me de dizer que te amava, ou apenas que a/ noite estava fria – e que numa noite fria o amor é/ uma solução possível?», p. 649.

«(...) o sentido místico do Labirinto como caminho para o centro (...)»<sup>252</sup>. É, pois, a semântica da descida, em busca do tu (centro), que se compraz da força mítica da narrativa de Orfeu e Eurídice, ou mesmo da figura da deusa Vénus no que diz respeito à erotização da mulher e ao poder do amor<sup>253</sup>.

A descida por este caminho labiríntico vive de duas forças antagónicas: a de um sentido de arrumação e, nas suas antípodas, de um sentido de desarrumação, na medida em que existe uma direcção – a travessia que busca o centro – e uma força de arrastamento e de confusão a actuar sobre o sujeito e o espaço que o leva aos equívocos da subjectividade lírica. É ainda Maria Leonor Carvalhão Buescu quem nos avisa sobre estes dois lados do Labirinto, o qual pode ser a «forma perfeita da geometria Labiríntica, da ordem cósmica» como «pelo contrário, o índice do caótico, do confuso e do ininteligível»<sup>254</sup>.

Mais uma vez, também, notamos como o silêncio e a rasura das palavras que não foram ditas aparecem no poema enquanto presença fantasmagórica, produzindo um efeito de angústia<sup>255</sup>. Para além desse elemento, conseguimos igualmente perceber um tom de lamento conformado em todo o texto<sup>256</sup>, resultante de o poema falhar o propósito de restituir a figura desejada ao eu lírico. Põe-se em evidência que o exercício da recordação/imaginação e da consequente escrita se revela falível e redutor. Este é um

---

<sup>252</sup> Maria Leonor Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 68.

<sup>253</sup> O poema “Estrofe” dá testemunho dessa ligação: «Os teus cabelos trazem-me de volta/ um conceito de realidade. Toco-os./ como se nascesses dele – a Vénus/ vegetal de uma subterrânea mitologia –/ ou como se uma janela se abrisse/ por dentro das tuas frases. E espreito/ o outro lado, cuja paisagem se/ ilumina com a forma do teu corpo/ -- vales e colinas por onde correm/ os rios invisíveis do amor.», p. 683.

<sup>254</sup> Maria Leonor Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 69.

<sup>255</sup> Louis Vincent-Thomas, no seu livro *Morte e Poder*, afirma: «Na verdade, há uma realidade paradoxal da morte, e o morrer que cada um traz dentro de si tanto perturba a afectividade como aliena a razão. Nenhum método científico consegue dominar este Nada (...) Mas é neste Nada que se concentram todas as angústias (...)» (Louis-Vincent Thomas, *Morte e Poder*, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p. 17).

<sup>256</sup> Este tom de lamento nota-se particularmente nos versos que, em seguida, indicaremos, e em que se reconhece um veio acentuado de fatalismo e de melancolia: «Mas é sempre assim: o tempo acaba/ por corrigir cada um dos nossos gestos passados, como/ se quisesse obrigar-nos a uma segunda vida; e quem se demora/ a pensar neles, descobre que nenhum exercício pode trazer/ um corpo aos braços que o evitaram, nem arrancar um sorriso/ aos lábios que se limitam à despedida», p. 649.

poema representativo da nostalgia, da intimidade perdida e irrecuperada, porque irrecuperável, mas sobretudo de uma angústia<sup>257</sup> entretecida com um forte sentimento de melancolia.

De uma forma geral, podemos afirmar que é uma voz assumidamente disfórica a que ouvimos, no livro de Júdice de 1996, perscrutando em vão e que se digladiava em vão. Há um trabalho sobre o inconsciente e, não raro, conseguimos ver indícios claros de onirismo no poema. Resulta tudo em inanição, vaidade e escuridão. Continuaremos a nossa análise para provar esta afirmação.

O poema “O cais”, p. 652, vai ao encontro das mesmas linhas de sentido anteriormente exploradas. O espaço lateralizado e o reconhecimento de imagens antigas ligados ao poema persistem como forças motrizes da arte poética. Por sua vez, as palavras em estreita relação com a dor da perda e com o remorso são elementos que nos apontam para a melancolia e para a nostalgia reiteradas<sup>258</sup>. Mantém-se uma noção muito cara a esta poesia que é a de travessia<sup>259</sup>, conectada com o mito de Orfeu e Eurídice<sup>260</sup>.

A incerteza da existência caracteriza a ambiência poética, espaço naturalmente onírico e geométrico, propício a vultos e a indefinições. A importância da figura amada

---

<sup>257</sup> Eduardo Lourenço é absolutamente esclarecedor no seu livro *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade* quando diz que «A angústia (...) é mais nítida. Menos indistinta, leva o ser à beira da própria negação. Mais não é, aliás, que a vida subtraída ao futuro, asfixiada por um presente sem dimensões. Falta-nos o tempo e nós faltamos ao tempo. Heidegger ligou-a à consciência da nossa finitude, à nossa essência de seres-para-a-morte. Isto é sem dúvida verdadeiro, mas em função de uma morte por assim dizer sonhada, imaginada e vivida como absoluta falta de escolha, tempo que volta do passado para se imobilizar diante de nós como um infundável buraco negro (...) O campo próprio da angústia é o da imaginação (...)» (Lourenço: 1999, p. 96)

<sup>258</sup> «Do outro lado,/ penso, uma orquestra repetirá a definitiva eloquência/ da loucura: oráculos, profecias, apocalipses; e uns seres/ pálidos, em cujos traços reconheço imagens antigas,/ tocar-me-ão numa incerteza de existência. Serei capaz/ de lhes arrancar as palavras de um vocabulário incerto/ como o outono – crostas de uma extensa ferida verbal – roubando/ aos seus lábios a palidez do poema? (...)».

<sup>259</sup> «Com efeito, travessia não é sinónimo de viagem, é apenas uma das suas modalidades, e das mais peculiares, porque acentua e enfatiza o percurso enquanto transversalidade, isto é, alteração de uma linearidade favorecida pelo impulso e pela inércia, para convocar intentos de religação e especificidade, indiciando o perigo e a resistência.», Maria Alzira Seixo, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Cosmo, Lisboa, 1998, p. 20.

<sup>260</sup> «Canto a melancolia da erva ruiva do poente; e/ uma ponte traceja o horizonte dos meus olhos, para que/ um dia a atravessasse, sem olhar para trás (...)». Noutros versos, conseguimos ver o mesmo núcleo semântico: «Guiar-me-ás/ no regresso – ó amada aparência de um tédio de arcos apagados/ pela névoa – até que, no cais familiar do verso, / a tua voz vaga se dissipe.».

é, agora, indiscutível. Ela é o fio condutor que pode nortear o sujeito poético no seu trajecto em que o ‘perigo’ e a ‘resistência’<sup>261</sup> são constantes.

Esta referência a Eurídice apela a uma vontade de reencontro e de regresso; depois da descida, a pretensa subida e ascensão. Daí também podemos compreender o quão determinante é a figura do pássaro, simbolizando a libertação e o movimento ascendente. Por esta razão, o regresso é uma ideia importante para compreendermos o *topos* da viagem<sup>262</sup>. Ele implica, por si só, a possibilidade de salvação.

Ao encontro desta leitura vem o poema “O eterno retorno”, pp. 654-655<sup>263</sup>. As marcas da saudade, da nostalgia/melancolia acentuadas, da ausência do tu são agora focos semânticos incontestáveis para ler a poética amorosa. A imprecisão espacial e temporal – Terra de Ninguém – e a noção de um passado estilhaçado e, consequentemente, de uma memória fragmentada são profusamente exploradas. Será por esta via que se verá autorizada a representação poética a partir desta fase: através de uma linguagem da melancolia<sup>264</sup>/nostalgia/angústia que apela a uma percepção do eu num tempo e num espaço, que se caracteriza pela negatividade dessas mesmas três instâncias (eu, tempo e espaço)<sup>265</sup>.

---

<sup>261</sup> Vide nota de rodapé 251.

<sup>262</sup> Existem alguns versos do poema “Meditação veneziana”, pp. 650-651, que podem ser bastante pertinentes quando tentamos perceber a semântica da viagem, tão visível na poesia de Nuno Júdice. Atente-se na segunda e terceira estrofes: «(...) Com efeito, quem desce não olha para cima; (...)// O tempo tem canais tão obscuros como os da cidade;/ apesar das pontes, ouve-se o ruído da água contra as paredes/ e as fundações das casas; e sabe-se que uma corrupção/ antiga não cessa quando temos os pés em terra. Então,/ talvez valha a pena pensar no que ficou para trás; e/ ir ao encontro do que está em frente como se fosse o que,/ há pouco, parecia não existir a não ser num fundo vago/ de memória.», p. 650.

<sup>263</sup> Apenas transcrevemos aqui partes da primeira estrofe: «Agora, ao ouvir uma peça de música/ barroca, como se isso servisse para alterar/ a cor do céu, ou a cor dos sentimentos/ apercebo-me de que a música é, só,/ o que ficou de ti. O resto – amor;/ corpo, palavras, desejo, um riso – ficou/ não sei onde, nem exactamente sei/ quando: sei, só, que um dia, ao acordar,/ a noite tudo levou com a sua exacta/ ciência (...)», p. 654.

<sup>264</sup> «(...) se Orfeu, que é a própria poesia, traz Eurídice consigo, é sob condição de nunca se voltar, de nunca olhar para o espelho do tempo. É um papel contrário o que atribuímos à melancolia (...) Apesar das aparências, a melancolia não é essencialmente a expressão da nossa derrota, como seres simbolicamente imortais, às mãos do tempo, mas a última encenação de todo o nosso ser para aliviar o luto das nossas esperanças desfeitas, dos nossos anseios perdidos, dos nossos amores defuntos.» (Eduardo Lourenço:1999, p. 98).

<sup>265</sup> Começa a acentuar-se, com especial intensidade, a noção de espaço labiríntico, que radica na negação

A tensão visível no poema «Troca de olhares», pp. 657-658<sup>266</sup>, apresenta-nos a representação de um mundo efabulado e desencontrado, em que as todas as forças actuantes se anulam<sup>267</sup>.

A dimensão espacial é constituída por camadas, e por uma noção pouco arrumada de espaço. A travessia é protagonizada pelo eu e pelo tu, resultando na errância e no desencontro. «E/ tu que caminho tomaste? O primeiro,/ a direito até ao horizonte; ou o segundo,/ de curvas errantes como um labirinto? (...)», p. 657. A perspectiva geométrica continua dominante, provando-se, assim, estarmos perante uma geometria da intimidade. Tanto se apela a um plano subterrâneo como, por outro lado, se reclama uma leitura ascendente, solar. Há, portanto, a construção de um espaço poliédrico, no qual o sujeito deambula e se apresenta desdobrado e entreaberto. Por seu lado, o lexema da escolha encontra-se de mãos dadas com um forte veio melancólico e é fundamental para se ler o poema: «O mundo/ encarrega-se de nos ensinar a separação;/ mas não obriga a escolher. São as árvores,/ as folhas, recordações de um olhar/ antigo: são elas que decidem por nós (...)», p. 657. O fatalismo é indiscutível: está tudo decidido e a loucura e o oráculo apenas vêm carregar o discurso desse simbolismo divino. A par do remorso, o pessimismo torna-se numa força viva na poesia de Nuno Júdice, traduzindo-se por uma aceitação consciente do destino e da tragédia que ele significa para o sujeito.

O poema é o testemunho<sup>268</sup> desse poder superior e é também marca da inegável

---

do próprio espaço, tempo e da capacidade perceptiva. Resulta tudo isto num efeito de obscurecimento e indefinição (*vide* poema "Bucólica": «Um caminho que acaba no/ fundo que não se vê, e cuja terra/ imprime os teus passos leves/ – ninfa de rosto invisível, / cujo riso percorre as idades/ e as estações, sem que o sol/ lhe toque.», p. 723).

<sup>266</sup> Remeta-se para a leitura dos poemas "Falso reencontro", pp. 660-661 e "Abril de 95", pp. 667-668, que insistem nas mesmas pistas de leitura já referidas.

<sup>267</sup> «A/ névoa da tarde não me deixa ver as tuas/ pálpebras; o vento leva consigo as palavras/ que trocamos. Em baixo, porém, os abismos/ sobrepõem-se; o sim e o não são iguais (...)», pp. 657-658.

<sup>268</sup> Não sejamos, porém, mal entendidos quando usamos a palavra testemunho. «Por outras palavras, se a noção de testemunho se refere a factos directamente observados, importa sublinhar que, no poema, os factos não são reproduzidos mas radicalmente *constituídos*, numa espécie de jogo de linguagem

inquietação do eu. Por vezes, a legibilidade do discurso testemunhal é posta em causa, tal o traumatismo vivencial da figura do sujeito poeta. Este acentua a sua imagem de vidente e de louco, preso a um presente que negligencia e até recusa, porque lhe nega a mulher amada. Assim, a negatividade é um elemento catalisador da poética amorosa de Nuno Júdice nesta fase.

Em “Anábase”, p. 670, como não seria de estranhar, é dado o mesmo tipo de tratamento à temática amorosa. A mulher é o *leitmotiv* do poema. As palavras servem de veículo (literalmente) para que o sujeito poeta se aproxime da figura amada, neste caso apelando a uma semântica da subida<sup>269</sup>. A mulher transforma-se em espaço – um espaço característico desta poesia, que pode ser lido à luz da marca do erotismo, como do fluir temporal – e a viagem do eu («expedição») é claramente assumida. A noção de «mapa antigo» revela a fórmula da viagem: há o conhecimento prévio do que se busca e das possibilidades do caminho. Há um reconhecimento que foi feito da travessia que se pretende e que se revela pela sua existência antiga, familiar, e pelo itinerário que o lexema ‘mapa’ sugere.

Igualmente destes versos emanam imagens marcantes como o «bater do casco nas águas» num «ritmo monótono» -- note-se a noção de arrastamento que é produzido e o efeito sonoro repetitivo que se consegue extrair –, e o signo da escuridão, tão familiar à poesia de temática amorosa. Estes elementos imprimem, no texto, uma

---

wittgensteiniano, e que a percepção joga com a presentificação no sentido de uma adequação e de uma correspondência fundadas no acto da visão poética, ela mesma, o objecto dado. A fidelidade testemunhal do poema, sempre ameaçada pela figura da metamorfose, decorre menos da precisão transcritiva do que da intensificação da visão no interior da linguagem, que reenvia à estrutura inicial do objecto. Logo, a fidelidade do poema radica na libertação da linguagem enquanto sistema *que faz ver*. No quadro do testemunho poético, a questão da fidelidade enquanto sinceridade não passa (...) sem a fundamental implicação do fingimento.», (Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 110). Efectivamente, a linguagem da poética amorosa é fundadora; ela cria (mesmo que seja através da negação) o seu universo e vive da sua capacidade de se metamorfosear *ad infinitum*. Como vimos anteriormente pelas palavras de Rosa Martelo, trata-se de falar do fingimento dentro da sinceridade, dentro do testemunho que se mostra como as possíveis peles que o texto poético pode ter.

<sup>269</sup> «Subo o rio do teu corpo num mapa antigo,/ com o papel a desfazer-se e as letras apagadas/ pelas chuvas da noite. Um barco de palavras/ leva-me nessa expedição; e os remadores/ calaram o seu ritmo monótono ouvindo/ o bater do casco nas águas do fundo (...)), p. 670.

ambiência quase teatral e um sentido de fatalidade.

O sonho ou a alucinação têm também um papel importante. É a ilusão (pese embora consciente de ser ilusão: «como/ se a fonte não fosse apenas um ponto abstracto/ no centro da página») que serve de estímulo para a «expedição».<sup>270</sup> Note-se ainda que o espaço poético, revelado em diferentes planos (a mulher, o cenário aquático, a página) está sem dúvida marcado pelo cunho da «treva» e tudo aponta para uma noção de arrastamento e de aprisionamento: «peixes esquecidos», «rebanho afogado», «raízes fluviais». A imagem de água parada oferece ao texto um cambiante de contaminação, de doença, de decrépito e não é por acaso que à mulher é atribuída a imagem do «lago estagnado dos teus olhos abertos». A morte tem aqui a sua presença indiscutível. Assim, a travessia deste cosmos onírico, périplo destinado a um espaço de escuridão e de desconcerto, permite este simulado «encontro» que, na sua essência, é desencontro, sob o signo da morte e das trevas.

A condição existencial coloca-se de forma cada vez mais arreigada nos postulados desta poesia. De facto, depois de a mulher atingir um lugar de destaque para lermos a poética amorosa em estudo, percebe-se que o carácter existencial da poesia ganha contornos mais marcados. O poema torna-se numa espécie de altar onde o sacrifício da entrega é efectuado: a entrega do eu, dado ao sacrifício em busca do tu ausente; o sacrifício do tu, perdido, encontrado para ser perdido, simbolizando desencontro e perdição. Logo, as dúvidas da existência são um elemento adjuvante para a demanda do sujeito poeta. É o *continuum* da viagem que leva à interrogação, à meditação como fazendo parte da simples condição de existir e de se ser peregrino. A

---

<sup>270</sup> «Outrora, sonhei um desembarque matinal/ nestas areias inacessíveis (...) soube/ que as nuvens estavam ao meu alcance, como/ se a fonte não fosse apenas um ponto abstracto/ no centro da página.// Afasto os teus dedos, como limos, em busca/ dos peixes esquecidos pelo inverno. Por trás deles,/ um rebanho afogado segue os passos do pastor/ submarino: o Neptuno cego cujo tridente se/ confunde com as raízes fluviais. Atravesso os limites/ do sonho que me ofereces: e encontro o lago/ estagnado dos teus olhos abertos/ com a avidez da treva.», idem.

consciência deste amor (cada vez mais intenso nos poemas) e, por seu lado, a contínua consciência do tempo a passar levam a que o sujeito sinta as tensões da vida, tal como sente a pulsação da morte<sup>271</sup>. E se já falámos do sacrifício de Tântalo em relação estreita com o sujeito poeta, não será despiciendo fazê-lo outra vez. Afinal, nesta poesia é representado o sacrifício de quem vê o Outro ser sacrificado e por isso mesmo é sacrificado ele próprio por perder o Outro. É a luta de quem está vivo e sofre com a consciência plena de que procura para nunca encontrar<sup>272</sup>.

O poema “Semiologia”, p. 673, é de extrema relevância para compreendermos a poética em estudo, uma vez que se apresenta enquanto testemunho desta nova forma de expressar a dinâmica amorosa. Reconhecemos antes de mais que, tal como Luís Adriano Carlos nos indica, «Uma poética baseada na atitude testemunhal implica necessariamente a condição intersubjectiva do discurso, a comunidade e a comunhão dos sujeitos no horizonte da palavra.»<sup>273</sup>. Será, pois, através das palavras que o sujeito consegue dar conta da distância que se impõe entre a ilusão e a consciência da ilusão<sup>274</sup>. Não será também por acaso que nos livros futuros veremos que o que não é dito, mas que segundo o sujeito fica entre um verso e o outro, também terá o seu valor no testemunho deste amor. Logo, é na linguagem (mesmo que seja feito de silêncios, como já fizemos referência neste capítulo) que se pode ancorar o Outro e o eu, estatuindo as condições necessárias para o sacrifício.

A vidência está visceralmente ligada à essência das palavras, pois elas, mais do

---

<sup>271</sup> No Capítulo I tivemos o ensejo de abordar esta temática com mais detalhe.

<sup>272</sup> Não queríamos deixar de referir o poema “Nocturno” que, na mesma linha do poema anterior, vai explorar a ligação do lexema escuridão com a morte e com a mulher amada. O poema evoca uma ambiência nocturna, que é anunciada no título e, através da sua estrutura cadenciada, por via da anáfora («Uma noite»), reforça-se a ideia de escuridão, p. 672.

<sup>273</sup> Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 149.

<sup>274</sup> Diz-nos Fernando Pinto do Amaral: «A essa conjugação se referiu já Joaquim Manuel Magalhães – assinalando o “cruzamento privilegiado do sentimento com a consciência da sua construção poética.” (...)» (Fernando Pinto do Amaral, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991, pp. 81-82).

que serem vistas fazem ver; elas revelam<sup>275</sup>. Verifica-se, então, que às palavras é dado um estatuto diferente, muito ligado também ao efeito que produzem no sujeito. Particularmente interessante de notar, neste poema, é a ênfase atribuída a determinados vocábulos, que mostram um mapa temático, gravitando em torno do pólo amoroso: amor, solidão, medo, coração e vida<sup>276</sup>.

Em suma: as palavras são o fio de Ariadne pelo labirinto de Dédalo, mas mais do que isso elas dão vida aos mortos. Os seus poderes são regeneradores, na medida em que criam um universo que abarca as impossibilidades da vida. Como se percebe a mulher amada nunca estará para sempre perdida, conquanto ela subsista neste ritual. Eduardo Prado Coelho afirma, ao falar do livro *O Movimento do Mundo*, que «É por isso que todos estes poemas funcionam como mnemónicas: fórmulas mais ou menos mágicas que asseguram que a perda nunca é absoluta. A imagem nunca é o real, separa-se dele por uma margem de invisibilidade (...)»<sup>277</sup>. A imagem poética nunca é o real, de facto, mas ainda assim é indiscutível o pendor testemunhal que pauta o poema, dando indícios claros da solidão e do medo que o sujeito vive, entregue que está ao seu sacrifício. Com efeito, o poema é polarizado por duas vertentes (as palavras na sua duplicidade de significante e significado) e, embora a imagem faça parte dessa ordem do ‘não real’, os sentimentos que nela afluem, e que ela despoleta, revestem os textos de um efeito de sinceridade ou de testemunho. Falamos do fingimento dentro da sinceridade, como referiu Rosa Maria Martelo.

---

<sup>275</sup> «Digo: o amor. Há palavras que parecem sólidas,/ ao contrário de outras que se desfazem nos dedos. Solidão. Ou ainda: medo. As palavras, podemos/ escolhê-las, metê-las dentro do poema como/ se fosse uma caixa. Mas não escondê-las. Elas/ ficam no ar invisíveis, como se não precisassem/ dos sons com que as dizemos (...)», p. 673.

<sup>276</sup> «Agora, o efeito das palavras. A sua rotação/ na cabeça, e pelas artérias, até ao centro:/ o coração. Outra palavra com que se diz: o/ amor. Mas não falo de sinónimos; de resto,/ há palavras que escondem o contrário do que/ querem dizer, e só as conhece quem ama, se/ a vida não o levou por caminhos confusos. // Amo-te. Também podia dizer: a solidão/ com que te amo, ou o medo de te amar. A partir/ de uma palavra tudo se pode fazer, numa página,/ quando que aí está é um poema. No entanto,/ essas palavras conduzem-me a ti, isto é, fazem-te viver por dentro delas. É por isso/ que tudo se confunde: o amor, a solidão, o medo, // e até a vida, que também é uma palavra.», p. 673.

<sup>277</sup> Eduardo Prado Coelho, *O Cálculo das Sombras*, Asa, Rio Tinto, 1997, pp. 368-369.

O amor e a melancolia/nostalgia/angústia são marcas idiossincráticas desta nova fase, presos entre o movimento da revelação/criação que as palavras originam. Por essa razão, o sentimento de questionamento da vida está enraizado na poesia de Júdice. O poema “Interrogação”, p. 724, serve de exemplo ao mostrar que a consciência ontognoseológica apurada ganha lugar de destaque no palco discursivo<sup>278</sup>. Nota-se a erosão do sujeito, apresentado na sua negatividade de Ser, tendo como esteio a memória, particularmente a parte rasurada que a constitui, ou seja o esquecimento. A interrogação mantém-se, chegando mesmo a um nível total, em que o sujeito é igualmente uma sombra deambulando, negando-se a sua identidade e problematizando-se a sua condição existencial, como é o caso do poema “Outra metempsicose<sup>279</sup>”, p. 740.

Diz-nos Júdice no capítulo “A poesia e o sonho”, do seu livro *As Máscaras do Poema*, que «A transcrição do sonho será, no fundo, uma forma de esconjurar os terrores nocturnos – mas, mais ainda, o modo ideal de fazer o levantamento de tudo o que constitui o desconhecido do homem, aquilo que ele não consegue descodificar na sua relação consigo próprio.»<sup>280</sup>.

É a tentativa de transformar o desconhecido em conhecido, incluindo conhecer-se a si próprio, com maior rigor, libertando-se «dos terrores nocturnos», que predomina nos últimos dois poemas lidos e nos indicia como os textos poéticos, por vezes, se apresentam entre o real e o sonho, alucinações do eu. Estamos perante uma estética da fronteira.

---

<sup>278</sup> «Ao longo destes campos e destes rios/ por entre os braços mais frios/ das margens que se alagam,/ sob os céus que se apagam// quando um escuro sol se esconde,/ para onde ir, para onde,/ levando nas mãos a sombra de quem/ não se lembra de ter sido alguém?», p. 724.

<sup>279</sup> «Num sonho há sombras que/ soluçam, veladas, sob o seio/ suave da concha vespéral.// Ébrias, abrindo as almas/ à luz que as apaga, choram/ devagar a nostalgia matinal.// Se acordo, por vezes,/ empurrando-as para o limbo/ da obscura vigília,/ dou comigo sem saber de mim:/ sombra, como elas do sonho/ que não tive?// Ou brusca ilusão de ser o sonho/ dessas sombras?», p. 740.

<sup>280</sup> Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 56.

Continuemos a análise. O poema “Exercício de Gramática”,<sup>281</sup> pp. 675-676, revisita elementos estruturantes do tema do amor. Concretamente, temos um exercício de gramática aludido no título que supõe, antes de mais, uma prática dialógica, a roçar o absurdo. Esta voz que se mostra enquanto força afirmativa ao se negar («nenhuma voz te chama», p. 675) convoca a negatividade das palavras – «o fogo surdo da última vogal» -- e enfatiza o carácter secreto da figura feminina. Noutros livros anteriores, vimos como este elemento era operado, resultando num efeito de opacidade do discurso e das figuras representadas, particularmente da mulher desejada. O ensinamento aludido no texto («um rumor de fonte ensina-me a encontrar-te») indica-nos a forma como o percurso poético é feito para se aprender a chegar mais fundo, mais perto do centro, e, por isso, todo ele se afigura como um ensaio: um ensaio de novos rumos semânticos, embora sempre indefinidos, sem identidade concreta («segredo/ sem rosto»). Reconheça-se ainda que a mulher é evocada pelo pronome pessoal (tu), realçando o anonimato à volta desta figura<sup>282</sup>. Diga-se ainda que o poema é construído através do tom imperativo, problematizando um conjunto de possibilidades<sup>283</sup>, como sejam a possibilidade do toque, do olhar e dos sujeitos poderem subsistir nas palavras, aqui referidas por via da alusão («tinta dos meus dedos»). Estes elementos estão ao serviço da modalidade do desejo: «dá-me»; «não partas», «fica», e apresentam-se como uma brecha possível dentro do fluir temporal: «enquanto um rumor de fonte/ me ensina a encontrar-te». Por sua vez, a modalidade referida, estando ligada à imagem das

---

<sup>281</sup> Remetemos igualmente para a leitura dos poemas “«Volta até mim no silêncio da noite»”, p. 677, “Poema de amor com uma citação clássica”, p. 687, e “Saudade”, p. 674.

<sup>282</sup> «Tu, que/ os ventos percorrem/ com os lábios/ do horizonte,/ e uma nuvem estranha cobre/ como o lençol amargo/ da madrugada (...) Tu, o mais/ abstracto dos pronomes,/ vestida com o fogo surdo/ da última vogal, como/ se uma sombra de silêncios/ dançasse por entre/ murmúrios e memórias (...)», p. 675.

<sup>283</sup> «Tu (...) dá-me/ as tuas mãos, agora/ que o teu nome se/ demora nos ouvidos da terra;/ ou corre por esse rio/ subterrâneo que desagua/ no fundo/ dos espelhos, de onde/ nenhuma voz te chama. // (...) não/ partas com o nascer do dia,/ o sonho vago de um desejo,/ ou a luz efêmera com/ que te olhei.// Fica na tinta dos meus dedos,/ resto de um verso, segredo/ sem rosto; ou leva-me contigo,/ limpo de reflexos e pronomes (...)», pp. 675-676.

superfícies especulares, como por exemplo a água ou os espelhos, é significativa, conquanto estes elementos tenham uma ligação concreta com o erotismo. Segundo Octavio Paz,

Os espelhos e o seu duplo, as fontes, aparecem na história da poesia erótica como emblemas de queda e de ressurreição. Como a mulher que nelas se contempla, as fontes são água de perdição e água de vida; ver-se nessas águas, cair nelas e vir à superfície flutuar, é voltar a nascer.<sup>284</sup>

Este é, portanto, um combate entre os sujeitos e o tempo, resultando num grito plangente contra o lado mais abismal da vida, em que a queda é inevitável e se procura «vir à superfície flutuar». Mas o pendor pessimista é sempre mais forte e a consciência de quem procura sobreviver à corrosão temporal está impregnada nos versos, resultando num vazio e num sentido melancólico e agónico. A vacuidade aqui presente nota-se particularmente através dos seguintes elementos: «fundo dos espelhos», «sonho vago de um desejo», «luz efémera» e «resto de um verso».

O poema “Remorso”, p. 729,<sup>285</sup> dá corpo ao arrependimento plangente que se faz sentir com mais ou menos intensidade nos poemas desta fase. É o lamento melancólico, o ecoar de uma ladainha pessoal e memorial<sup>286</sup>. A linha discursiva deste poema toma como esteio o monólogo que revela um registo trágico, de inevitabilidade e de remorso – bem visível na «hesitação de um abraço» que vem significar a perda do amor. Este facto vem dar origem a uma tentativa de recuperar o passado por via da recordação; todavia, uma tentativa consciente da sua impossibilidade, («Então, desenrolas/ as

---

<sup>284</sup> Octavio Paz, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995, p. 24.

<sup>285</sup> Este poema vai ao encontro de outro intitulado “Lamento”, p. 731, que convoca de imediato para a leitura, através do título, uma carga disfórica.

<sup>286</sup> «São coisas pequenas: as/ janelas que batem com o vento,/ interrupções de frase na/ memória de um desejo,/ os cabelos soltos com o interruptor que/ traz de volta a luz. Mas/ é isso que lembras quando/ parece não haver nada à tua volta; e a noite,/ que te podia envolver/ com o lençol frio do último/ silêncio, esquece que/ existes. Então, desenrolas/ as imagens por dentro de ti,/ como se ainda pudesses viver/ cada uma delas. Não dormes:/ mas só quando a luz da manhã/ te lembrar que é dia,/ e as pálpebras tiverem o peso do/ chumbo, é que lamentarás/ as horas em branco, o sabor ácido/ da ressaca, e o amor que perdeste/ na hesitação de um abraço.», p. 729

imagens por dentro de ti,/ como se ainda pudesses viver/ cada uma delas.»). Além disso, vê-se, no texto, o lamento consequente do vazio e o próprio apagamento do sujeito, através da personificação da noite, que se torna um ser consciente, agindo sobre o eu lírico («(...) e a noite/ (...) esquece que/ existes.»). Como se verifica, o lexema ‘noite’<sup>287</sup> continua marcado, de forma peremptória, nos poemas.

Até agora percebe-se que, nesta fase, o signo da treva se correlaciona particularmente com a indeterminação e com o inacabado de que falava Prado Coelho, pondo em prática a mnemónica pessoal judiciana; mas, sobretudo, prende-se à noção de poesia cíclica que vive do par antitético vida/ morte.

Vejamos agora o poema “Memória”<sup>288</sup>, p. 685. O sujeito apresenta-se na qualidade de «sobrevivente». O rosto da mulher serve de guia. Vê-se equacionada, nestes versos, a relação subalterna existente entre o sujeito e a mulher. Ele é o cego, aquele que não tem capacidade para ver, quase apresentado como não sendo digno de poder vislumbrar o rosto da mulher amada («Sim, era o teu rosto/ que me devia ter ensinado os caminhos/ sem mapa.»). Repare-se igualmente como é evocada a Terra de Ninguém, ancorada na concepção subjectiva de espaço caótico, sem a inteligibilidade de uma leitura prévia do mesmo, evocando a imagem mítica do Labirinto de Dédalo. É um espaço desconhecido este, carregado de «um resíduo amargo de emoções», evidenciando a perspectiva disfórica da realidade pessoal do eu. O «mapa», por sua vez, apela à noção concreta de viagem. Podemos também referir a importância do olhar aqui

---

<sup>287</sup> Maria João Fernandes diz-nos que «A noite, substância primeira, oceano da matéria, mãe e matriz de todas as criaturas, centro radiante de vida da matéria e do espírito, feita de um negrume antiquíssimo e de luz, é uma imagem última da morte, que é uma imagem do nascimento.» (Maria João Fernandes, “Uma realidade inquieta. A imagem da escrita, a escrita da imagem na obra de Ana Hatherly”, in Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes (org.), *Os Sentidos e o Sentido*, Cosmos, Lisboa, 1997, p. 257).

<sup>288</sup> «Olhamo-nos com o tacto/ dos perseguidos; molda-nos o barro intocável/ dos sobreviventes; trocamos de sombra/ nos espelhos que já não têm luz. // Sim, era o teu rosto/ que me devia ter ensinado os caminhos/ sem mapa. Os teus olhos presos/ ao sonho, um fogo de palavras/ nos teus lábios(...)// Como teria sido fácil/ desejar-te! E, no entanto,/ nenhum gesto ousou a entrega;/ apenas o medo desceu com/ os ombros da indiferença, com/ a tarde, com/ um resíduo amargo de emoções. // Quer dizer,/ o teu olhar dizia-me tudo!// Mas como podem os cegos fixar/ o rosto dos anjos?», p. 685.

visível (tal como em vários outros poemas) que ao convocar a semântica do desejo evoca, igualmente, a dialéctica da posse. Este aspecto deve ser enfatizado pois o olhar, na poesia judiciana, significa precisamente a impossibilidade de ver, o traumatismo da presença; ou seja, este olhar simboliza, em suma, a impossibilidade de possuir. Por conseguinte, o sujeito desdobra-se e torna-se o observador e o observado, na *mise en scène* já referida, *voyeur* da sua própria angústia.

Devemos considerar também, ainda a propósito, o modo como é apresentada a figura da mulher<sup>289</sup>. Ela é aquela cujo olhar opera significados, comunicando («Os teus olhos presos/ ao sonho (...)); «(...) o teu olhar dizia-me tudo! (...)). É, para além disso, aquela que tanto motiva o desejo – figura erótica que apela às pulsões mais subterrâneas do eu, assumindo a forma mítica de Salomé – como, por outro lado, é representada como a mulher-anjo que precisa de ser salva, ao jeito do cânone romântico.

Noutros textos continuamos a perceber a importância da mulher, como é o caso de “Poema”, p. 686. Chegamos mesmo à enunciação da vontade concreta do sujeito poeta de escrever o poema para a mulher, desmistificando, de vez, a relação poema-mulher amada<sup>290</sup>. Note-se como, mais uma vez, os olhos da mulher são de extrema importância<sup>291</sup>. Eles constituem-se enquanto possibilidade do discurso do

---

<sup>289</sup> A importância da mulher para o cosmos amoroso prende-se igualmente com a forma como esta figura é erotizada em determinados momentos da poesia judiciana. Não devemos esquecer que «O erotismo é imaginário: é um tiro de imaginação disparado para o mundo exterior, e esse tiro é a própria gente, a chegar à sua imagem, a chegar a si própria. Criação, invenção: não há nada mais real do que este corpo que eu imagino; não há nada menos real do que este corpo que eu toco, que se torna numa pilha de sal ou se dissipa numa coluna de fumo. Com esse fumo o meu desejo inventará outro corpo. O erotismo é a experiência de toda uma vida que nos parece um todo palpável e através do qual entramos numa totalidade. Ao mesmo tempo é uma vida vazia que olha para si própria, que se representa a si própria. Imita-se e inventa-se a si própria; inventa-se e imita-se a si própria.» (Octavio Paz, *Mais do que Erótico: Sade*, Difel, Miraflores, 1993, pp. 21-22). Para saber mais *vide* o Capítulo I.

<sup>290</sup> «Quero escrever-te um poema que/ tenha um sentido claro como o/ que os teus olhos me disseram.// Poderia ser um poema de amor,/tão breve como o instante em/ que me deixaste ver os teus olhos.// Mas no que os olhos dizem não cabe/ num poema, nem eu sei como se diz/ o amor que só os olhos conhecem.»

<sup>291</sup> «Desta forma podemos verificar que os olhos reflectem de facto o espelho do psíquico – os afectos e emoções. Os olhos falam e mostram o que por vezes as palavras tentam ocultar, calar ou dificultar o acesso. Os olhos informam-nos da interioridade e regulam a adaptação à exterioridade. O reflexo da visão do outro e a forma como o outro capta a nossa visão ou olhar, reflecte a sensação de sermos

Outro, de que falámos, e simbolizam a transcendência do discurso do Outro. Repare-se, igualmente, que a vida é apresentada como excesso, como o que transvaza. A tónica é colocada na linguagem e afirma-se a negatividade das palavras (o mito de Babel), aquilo a que elas não conseguem dar forma. Apela-se a uma realidade de significados sem significantes que a enforme<sup>292</sup>.

Também o poema “Mnemónica”, p. 712,<sup>293</sup> concorre para a compreensão da poética amorosa no ano de 1996. A noite/ treva, o olhar, a repetição de um amor antigo que se mostra enquanto ausência, a busca da imagem da figura feminina que está dentro do eu são as linhas com que se vê cosida a urdidura poética. Além disso, este poema revela a poética enquanto uma mnemónica, patente desde logo no título. Eduardo Prado Coelho já tinha realçado este aspecto, como referimos previamente.

Com efeito, o poema “Elegia, intuição de sombra”, pp. 691-692, vai ao encontro da temática da viagem e do que ela significa, embora de um modo tácito, dado a voz poética estar na terceira pessoa. Aparentemente ensaia-se um discurso de carácter geral, considerações soltas sobre quem se apresenta na qualidade de viajante. Apesar desta aparente generalidade, o poema tem um significado pertinente para a leitura da poética amorosa.

---

compreendidos, sentir que alguém sente empaticamente os nossos pensamentos, sentimentos e experiências.» (José Luís Gomes, “O corpo é a estrutura e o dicionário emocional da história individual” in Ana Gabriela Macedo, et al (org.), *Re-presentações do Corpo. Re-presenting the Body*, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Linguísticos, Braga, 2003, pp. 141-142).

<sup>292</sup> Leia-se o poema “Amnésia”: «Esqueci-me do que dizem as linhas entre os/ versos. No entanto, o que elas dizem está lá,/ como o amor que não se pode dizer. O nome que/ apenas se murmura, de noite, insiste/ quando leio essas linhas que falam de coisas banais,/ como o vento, a primavera, e a dor de alguém/ que não conheço. Mas o que está por dentro/ dos espaços vazios, entre as linhas, apenas/ me lembra o branco de um céu onde as nuvens/ se demoram, ou o fundo dos teus olhos que/ não se confunde com a cor de verso algum.», p. 734.

<sup>293</sup> «Não é possível fixar as palavras/ que me dizes se, enquanto as ouço, pensar/ que me espera a tua ausência. Limito-me,/ então a olhar-te: em busca/ do fundo dos teus olhos, onde se/ esconde o que me dizes.// Depois espera-nos o inverno! Mas/ durante a noite, se um silêncio se faz,/ e a treva se torna mais intensa,/ a tua imagem nasce de dentro de mim,/ vem ao meu encontro, e/ repetimos os gestos de um amor/ antigo.», p. 712.

Na primeira estrofe<sup>294</sup> vê-se que a circularidade é importante. A repetição faz parte do percurso de quem está perdido («perderam o norte») – o eu lírico é Dédalo e Teseu, em simultâneo. Este poema simboliza a impossibilidade de avançar e o desejo da travessia. Por isso, a viagem é falível e os sujeitos estão condenados. As noções de sacrifício e de peregrinação pautam os versos. Nenhum lugar da viagem dá repouso, porque esta simboliza o sacrifício da *peregrinatio*. A terceira estrofe é, aliás, extremamente pertinente para compreendermos a isotopia da viagem: «Voltam-se então para o desejo. A terra pode mudar,/ o céu brilhar ou escurecer com o sol e os temporais. Eles, como quem regressa da morte, têm/ nos olhos uma transparência obscura, e nos lábios/ as palavras roxas do crepúsculo.», p. 692. Nota-se nesta passagem que o desejo resiste ao devir, isto é, o elemento que motiva a viagem sobrepõe-se à fustigação sofrida pelo sujeito, revelando-se, em termos concretos, na cor dos olhos e dos lábios e nessa linguagem da morte, que pressupõe o vazio, o silêncio e a ininteligibilidade. O sofrimento físico está implícito, também radicado no lexema «morte». Mas este é um poema que se assume como um grito de esperança. A viagem é, assim, um ensaio para o regresso; a descida pretende ser a subida; a fusão pretende ser a libertação. E, tal como a viagem nunca se concretiza em regresso, a descida nunca será subida e a fusão nunca será libertação, porque o encontro será sempre desencontro<sup>295</sup>.

Leia-se, a este propósito, “Ainda uma ode”, pp. 736-737. O ‘ainda’ no título traz ecos dos poemas analisados no capítulo III e mistura o plano coloquial da vida normal

---

<sup>294</sup> «Quem chega, entretanto, e encontra o caminho/ fechado para os que querem avançar, pergunta:/ “de onde vindes, vós que não sabeis o que ficou para trás,/ nem que braços vos esperam no fundo da casa?”/ Sem que eles, os que desejam passar/ para o outro lado do horizonte, ouçam/ quem está cansado da viagem. Talvez se pudessem sentar,/ ganhando assim o fôlego para recuperar o espírito (...) Mas nenhum lugar lhes concede esse repouso;/ e andam às voltas, condenados ao mesmo,/ como formigas que perderam o norte (...)», p. 691

<sup>295</sup> O texto “Poética” concorre para o reforço da leitura efectuada: «Atravessa o túnel do verso,/ ouvindo a água gotejar nas cesuras:/ (...) Mas/ não olhes para trás: o que ficou, é/ o irrecuperável; e nenhum rumo/ te transporta de regresso à origem, como/ nenhum dos braços futuros te restitui/ o amor revelado num primeiro abraço.», p. 693.

com um cenário onírico, tétrico<sup>296</sup>. Estamos perante um espaço de naufrágio em que a isotopia da água, sobretudo água parada (lago escuro), carrega o espaço de um pendor místico e decrepito. É José Fernando Tavares quem nos diz que a água é um elemento tradicionalmente associado à sexualidade e ao poder do espírito<sup>297</sup>. Efectivamente, ao falarmos de águas paradas e naufrágios estamos a convocar a angústia do eu e a subversão da sexualidade dos amantes. Chama-se para o texto o mito de Narciso enquanto figura naufragada, presa ao fascínio que a água (superfície especular) lhe desperta e reforça-se a noção de descida; ou seja, convoca-se para o poema uma leitura da interioridade.

Chegados ao fim da análise dos textos que considerámos fundamentais do livro de 1996 deixe-se uma nota para o poema “Orfeu”, p.732, que serve de paralelo a toda a poética estudada, mostrando a coerência da temática amorosa. A similitude com o mito é inconfundível.<sup>298</sup> Além disso, apesar de o discurso não estar na primeira pessoa, mostrando o poder discursivo de desmultiplicação do eu, este é um texto que se adequa à poética intimista presente nos vários livros estudados. Percebe-se que o mito de Orfeu e Eurídice é o motor dialéctico da poesia amorosa de Nuno Júdice e é o responsável

---

<sup>296</sup> «Lembra-te, então, do cheiro a lodo/ nos degraus do cais: o barulho da água/ na pedra que só se ouve a certas horas/ da noite, envoltas já/ pela névoa que traz o remorso/ das futuras manhãs.// A essa hora, com os bares/ fechados, sentava-me contigo num banco/ de onde se via o rio, e os barcos/ de cascos melancólicos, num cansaço/ de naufrágio.// Voltávamos a pé pelos carris/ de eléctricos abstractos. De facto,/ talvez descêssemos o corredor/ que termina no lago escuro a que/ memória alguma dá acesso.// Lembro-me que me empurraste/ para uma porta aberta: ao balcão,/ onde se bebia o pior café da cidade,/ decidi amar-te.// As madrugadas não conservam/decisões nem memórias. Por vezes,/ porém, um choro agita os que dormem, na/ última hora, enquanto a noite se/ despede de quem hesita,/ num balcão que tresanda a vinho/ e borras de café.», pp. 736-737.

<sup>297</sup> José Fernando Tavares, *A Paisagem Interior. Crítica e Estética Literária*, vol. I, Instituto Piaget, Lisboa, 2000, p. 61.

<sup>298</sup> «Persegue a imagem da amada/ nas fontes do canto. Assim, are o caminho/ às sombras que se perderam/ no bosque. Não as vê; e elas transportam/ o corpo que ele deseja, sem saber/ como está perto.// Mas quando se volta o luar/ apaga essas sombras. Uma noite branca/ rouba o reflexo ao espelho/ dos lagos. Esquece o nome que/ poderia trazer de volta o rio luminoso/ da manhã.// Então, continua a descida sem fim.», p. 732.

principal pela carga mítica em relação íntima com o tratamento do *topos* do amor<sup>299</sup>.

Em jeito de síntese, coloque-se a tónica na repetição do lexema *treva*<sup>300</sup> em grande parte dos poemas analisados, bem como a sua importância para a temática amorosa nesta fase, o que nos leva a reconhecer que *O Movimento do Mundo*, 1996, é, sem dúvida, um livro escrito sob o signo da escuridão, notando-se um aumento significativo da carga melancólica, nostálgica e agónica. Consequentemente, este facto vai implicar a acentuação de determinados feixes de significação, como a vidência e a alucinação, uma vez que a *treva* é propícia à demanda mística<sup>301</sup>. Dos poemas desta fase dimana agora um pessimismo inequívoco<sup>302</sup>.

Dissemos anteriormente que Orfeu simbolizava o remorso. Como vimos, nesta fase da poesia a carga nostálgica cresce e sente-se o flagelo que o sujeito poeta sofre. Percebe-se que o desencanto pauta os poemas, funcionando como a origem das fulgurações poéticas trabalhadas. Conseguimos ler a camada mítica que cobre os textos: o percurso de Orfeu, encantando o barqueiro Caronte, o cão Cérbero e os três juízes dos mortos; conseguimos até ver o lamento da música tocada nesse engano. Mas mais do que isso, detectamos o lamento consequente da perda, a tomada de consciência cabal que leva à intensificação da melancolia e da angústia.

Como pensamos ter demonstrado, a mulher amada da poesia judiciana é a

---

<sup>299</sup> É possível enumerar vários poemas que estabelecem vivo diálogo com esta figura mítica do remorso, mas nenhum o faz tão fortemente (também pela extensão do texto) como o poema, que teremos oportunidade de analisar mais à frente, "Carta de Orfeu a Eurídice" no livro *Pedro Lembrando Inês*.

<sup>300</sup> Atente-se no poema "Misticismo": «A/ treva pode ser um objectivo se/ nos entrega a nós próprios, deixando/-nos apenas a memória de ontem,/ quando tudo parecia claro, e cada/ contorno se deixava ver com a nitidez/ da manhã.», p. 747

<sup>301</sup> Vejam-se alguns versos do texto "Poema": «Na tua casa, como se/ a noite se fizesse das coisas/ com que se faz o amor,/ pus as mãos sobre a tua sombra,/ troquei o desejo pelo canto/ mais escuro do corredor, e/ ouvi bater o coração/ a treva. Depois,/ quando a luz se acendeu,/ desenhei os teus olhos/ com um alinhamento/ cansaço: olheiras brancas/ sobre o fundo negro/ da janela. No vidro,/ o braço desfeito reflectia/ a direcção polar; e/ uma nuvem, cobrindo a lua,/ tapava-te os ombros/ numa obscuridade de hera.», p. 735.

<sup>302</sup> «O pessimismo, no poeta simbolista, é ainda uma das marcas que parece ter ficado do herói romântico submetido à tensão entre os valores da sua própria individualidade e a iminência da sua dissolução. A imagem de derrota, de sofrimento, de morte ajuda a criar a imagem do herói decadente.». (Para saber mais cf. Fernando Guimarães, "Simbolismo e Decadentismo" in *Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, pp. 7-15).

responsável pelo movimento de catábase a que o eu poeta se vê forçado, tornando-se esta relação definitivamente assumida no livro presentemente em análise. Assim, a poesia judiciana, efectivamente, assemelha-se a uma espiral<sup>303</sup> e a um labirinto. Quando falamos do espaço poético desta poesia falamos de uma geometria da intimidade, de traçado complexo e de uma viagem iniciática que na busca do seu centro se recria; falamos, portanto, de uma estética da busca, do encontro pretendido e da revelação.

Com efeito, como já foi indicado, na experiência da travessia do espaço labiríntico a poesia torna-se ainda mais filosófica – elemento que será uma constante a partir do livro de 1996. Estamos perante uma filosofia da intencionalidade e da afectividade.

Eduardo Prado Coelho ao comentar a obra de António Ramos Rosa, num capítulo intitulado de “ António Ramos Rosa ou o espaço interior do mundo” afirma que

A circularidade da experiência e a coincidência dos opostos que a culmina impedem que se veja nesta dualidade primeira uma relação esquemática entre o mundo do bem e o mundo do mal. Mas a indicação dos dois mundos, e da ruptura que os une, permite assinalar melhor o lugar primitivo do poeta: ele não está em nenhum dos dois mundos, mas entre os dois, ocupando o intolerável vazio, o intervalo que os constitui<sup>304</sup>.

Poderíamos ler estas palavras aplicadas à poesia judiciana. De facto, o eu está “nesse lugar primitivo” e ocupa “o intolerável vazio, o intervalo que os constitui”. Daí que ele seja o ser entreaberto, *homo viator* pela Terra de Ninguém, em busca da amada.

---

<sup>303</sup> «A espiral manifesta o aparecimento do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga este movimento até ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro (...) em suma, representa os ritmos repetidos da vida, o carácter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento.» (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1994, s.v. «Espiral»: 1982, p. 303). Igualmente se pode dizer que a espiral na sua dimensão plana se assemelha a um labirinto (*vide id.*, *ibidem*).

<sup>304</sup> Eduardo Prado Coelho, *A Palavra Sobre Palavra*, Portucalense, Porto, 1972, p. 234.

#### **4. A poesia judiciana entre 1997 e 2005: D' A Fonte da Vida à Geometria Variável.**

A poética em estudo é plural, mas coesa. Assim, depois de 1996,<sup>305</sup> os ecos da temática amorosa repercutem-se nos livros sucedâneos, com as características que referimos anteriormente.

Seria, pois, importante analisar as obras que se seguem ao ano de 1996, com acuidade, de modo a provar que o livro *O Movimento do Mundo* assinala efectivamente a mudança; porém, não nos é possível fazê-lo, uma vez que nos alongámos nos capítulos anteriores – dada a necessidade que sentimos de contemplar todas as questões neles apresentadas. Por essa razão, serão apenas indicados os poemas que, a nosso ver, são exemplos da mudança que pretendemos demonstrar e, em alguns casos, faremos breves comentários sobre os textos.

No livro *A Fonte da Vida* (1997)<sup>306</sup> destacamos o poema “Terreiro do Paço”<sup>307</sup>, que poderia ser entendido como uma metáfora da viagem-travessia que vemos gizada na poesia judiciana. Devemos também realçar o poema “Elegia com sombra”, pp. 829-830,

---

<sup>305</sup> Importa dizer que nas obras agora trabalhadas (a partir de 1996) a vertente do amor erótico aparece com um novo fôlego, notando-se mais forte nuns livros do que noutros. O que podemos afirmar sobre este assunto é que no livro de 1999, *Teoria Geral do Sentimento*, vemos acentuada a intensidade das imagens eróticas, a exploração do corpo da mulher, e que essa acentuação será acolhida nos livros posteriores, pese embora não se poder estabelecer uma linha contígua.

<sup>306</sup> Devemos indicar, a título de exemplo, os poemas “Filosofia de vida”, p. 757; “À porta de casa”, p. 761; “Acerca da natureza”, pp. 765-766; “Nocturno” pp. 778-779; “Balada”, 797; “Figura com realidade”, p. 799; “Uma triste geografia”, pp. 809-810<sup>306</sup>; “Tempus fugit”, pp. 851-852; “Projecto”, p. 853; “Busca”, pp. 854-855 e o poema “O amor em 1996”, p. 838, por irem ao encontro do novo percurso temático assinalado.

<sup>307</sup> Consideremos a seguinte passagem: «Também é verdade que a indecisão pode/ ser um estímulo. Empurra aquele que ficou/ deste lado do cais, faz com que ele/ ouça o barulho da água contra os molhes,/ leva-o a pensar na vida, o que é uma outra forma/ de viagem (...)), pp. 814-815. Esta passagem alude à viagem interior da poesia amorosa em análise. Não seria despidendo indicar também os versos: «De facto, a travessia de um rio leva-nos,/ quase sempre, para esse convívio de sombras que/ obscurecem os olhos e nos afastam/ de nós próprios (...)), p. 815.

por pôr em prática um diálogo contaminado de remorso<sup>308</sup>, trave fundamental para o discurso judiciano.

O poema “Pragmática”, pp. 767-768<sup>309</sup>, merece um especial destaque da nossa parte. Temos presente, neste texto, vários dos filões que mostrámos fazerem parte da trança poética amorosa. Estamos perante um discurso a resvalar para o monólogo, em que se mostram presentes duas realidades do eu: o seu mundo de emoções (angústia e inquietude) e a sua consciência aguda. Mais: este é um discurso de resignação em que se apela a uma inteligibilidade da vida. A linha discursiva que pauta o poema é bastante racional, evidenciada logo no título. É através deste modelo de olhar o mundo que nos é permitido, no entanto, perceber a segunda perspectiva que aqui se apresenta de forma subliminar. Falamos das «zonas de sombra» em que é dito «não vale[r] a pena entrar»; zonas de mistério e, portanto, «terra de ninguém» em que o sujeito que se aventure perde a sua identidade, tornando-se uma sombra, à semelhança de quem habita estes espaços, «sonâmbulo, como se já não fosse/ deste mundo».

As questões estudadas anteriormente são colocadas neste texto, levando à pergunta que norteia o poema («Então, por que te interrogas ainda.? (...)), e ao uso do advérbio («ainda») que aponta para a intermitência e para a teimosia da crença do sujeito lírico. É Orfeu – uma das faces do eu poético – quem se revela escondido neste «ainda», sombra entre sombras.

Apesar da linha racionalizante que percorre o poema, é indiscutível que o texto

---

<sup>308</sup> Leia-se: «Tu: que um rito/ insistente me obriga a chamar de entre as sombras,/ agora que a luz te apagou da minha memória,/ e só por instantes uma vaga reminiscência traz/ de volta aos meus dedos o calor antigo de/ um corpo. Tu: perdida nesse desvio da vida/ em que não reconheci o grito com que me chamavas,/ deixando-te entregue à mortalha da solidão.», p. 829.

<sup>309</sup> Atentemos na seguinte passagem: «(...) quando te apercebes de que as coisas/ são mais complicadas do que/ imaginas:/ é possível que te inquietes, ou/ que perguntes o que é a razão, ou até se o mundo é, de facto, uma realidade/ lógica. São angústias/ desnecessárias: há zonas de sombra/ em que não vale a pena entrar ou, se o acaso/ te conduziu até elas, de onde convém sair/ o mais depressa possível. O mistério/ é uma terra de ninguém: e se alguém insiste/ em habitá-lo, depressa se perde/ dos outros. Vê-lo-emos ainda,/ sonâmbulo, como se já não fosse/ deste mundo; depois mesmo que insista/ entre nós, é como se fosse/ transparente. Então, por que te interrogas ainda? (...)), pp. 767-768.

ainda se compraz na força emotiva do amor, que conduz à travessia – a qual implica a viagem por dentro do eu, por dentro da sua subjectividade e aponta efectivamente para uma poesia de teor lírico.

Por sua vez, *Raptos*, 1998<sup>310</sup>, é um livro pequeno, mas onde se nota que a temática do amor-desejo continua dominante. Nesta obra, chamamos a atenção particularmente para três poemas: “Quiromância póstuma”, p. 877; “Beco”, p. 878, e “Temporal”, p. 880.

Vemo-nos chegados, assim, ao ano de 1999 e ao livro *Teoria Geral do Sentimento*, onde, em nosso entender, se nota uma acentuação da temática amorosa e erótica. O poema “Poesia”, p. 1015, é um texto essencial: «O passado servia-me de alimento. A memória dava-me/ o fogo de que eu precisava – mesmo que esse fogo ardesse/ no lume brando da imaginação.». Nestes versos, põe-se em relevo a memória em íntima ligação com a imaginação, como pensamos já ter explanado, em anteriores análises. No livro de 1999, a relação entre estes dois pilares da poesia judiciana (recordar/criar) continua a assumir-se como um dos principais alicerces da poética. Mas mais do que isso, vê-se a relação de dependência do poema em relação à mulher amada e a importância desta figura de desejo para o sujeito poeta<sup>311</sup>.

Com o livro *Linhas de Água* (2000) entramos no paradigma da poesia solar, ao

---

<sup>310</sup> Muitos seriam os poemas que poderiam ser referidos no que diz respeito ao tratamento do amor (na sua vertente erótica, e não só); porém, continuaremos a indicar, de modo geral, apenas alguns dos textos mais pertinentes para o estudo do nosso tema: “Arte poética com melancolia”, p. 895; “Arte poética (explicação)”, p. 903; “O sexo dos anjos”, pp. 919-920; “Hermenêutica numa urna de vidro”, pp. 966; “Requiem já antigo”, p. 967; “Questionário”, pp. 968-969; “A escada celeste” pp. 970-971; “Melancolia em sentido próprio”, pp. 972-973; “Rosa com espinhos”, pp. 996-997; “Amor com figura metamórfica”, pp. 1011-1012; “Rumo com retrato e um pássaro”, pp. 1013-1014; “Meias-finais”, p. 1016; “Meditação sobre um rosto morto”, pp. 1020-1021 e o poema “Alegoria da caverna” p. 1027.

<sup>311</sup> Vejamos passagens de dois poemas que corroboram a afirmação: «Agora, ao lembrar-me/ de tudo isso, enquanto bebo devagar este copo de/ solidão, não reconheço o cenário (...) O/ que vejo, neste espaço em que entro pela porta que/ me abriste, é mais simples do que tudo isso; tu, com/ o rosto apoiado nas mãos, e os olhos que me trazem/ todas as certezas do mundo. Guardo comigo, então,/ a tua imagem. Vivo cada instante que me deixaste. E/ no tempo que nos separa voltam a crescer árvores,/ cantam outros pássaros, correm os rios do amor.», “Poesia”, p. 1015; «É verdade que não me lembro já do teu rosto, nem posso garantir que exis-/tas fora da minha memória onde, como sombra, me impedes de sair (...)», “É então que recomeço a busca de um sentido. Atravesso a rua (...)», “É então que recomeço a busca de um sentido (...)”, p. 1043.

mesmo tempo que se reforça a semântica do interior, das águas paradas, do subterrâneo e da descida. Agora, a figura do pássaro tem uma preponderância inquestionável<sup>312</sup> e a imagem da flor, plena alusão sexual, é um dos veios poéticos que goza de uma força extraordinária a partir deste momento, mas mais particularmente nos livros *Cartografia das Emoções*, *O Estado dos Campos* e *Geometria Variável*.

A mulher amada, em relação com o texto poético, irrompe enquanto sombra, figura totalmente diáfana, de uma transparência tal que não se pode sequer aceitar como garantida a sua existência<sup>313</sup>. Os poemas, por sua vez, continuam a ser um labirinto<sup>314</sup>, em que se busca um sentido – o centro concretamente. Aduza-se que as águas paradas, o centro ou o fundo são cambiantes que continuam a configurar o espaço como, de resto, mostrámos ser uma constante até à data. O segredo, o espaço lateralizado e a travessia são traços que se conseguem perceber amiúde nos poemas. *Vide* a propósito: «O que nasce de dentro da terra traz, consigo, o segredo (...) Então, a alma chega a uma margem de indecisão (...)»<sup>315</sup>, p. 1055.

Por sua vez, no livro *Rimas e Contas* (2000)<sup>316</sup> continuamos a ver explorada a

---

<sup>312</sup> Teresa Almeida no prefácio à obra *Poesia Reunida de Nuno Júdice* afirma sobre este livro: «Dir-se-ia que existe como que uma nova estruturação do universo imaginário de Nuno Júdice que se funde com uma nova arte poética que consegue integrar a experiência de trinta anos de escrita. O poema exige uma descida ao inconsciente, ao mundo confuso dos sentimentos e das emoções, dos fantasmas da memória que assombram o presente. Num certo sentido, esse universo caótico em constante fermentação permite, por um processo analógico, uma espécie de libertação através da escrita do poema, ave liberta num impulso vertical.» (Teresa Almeida in Nuno Júdice, *Poesia Reunida 1967-2000*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, pp. 41-42).

<sup>313</sup> Esta linha é visível em vários poemas. Parece que a simulação se desfaz dentro do texto, não dando azo a que o eu lírico viva a ilusão desta existência precária.

<sup>314</sup> Os textos “Em nenhum dos caminhos se pode encontrar a saída. Muros de pedra”, p. 1046; “Hesitação”, p. 1050, “Poética (alegoria)”, p. 1059, ou “Linha 7”, p. 1051, por exemplo, concorrem para essa afirmação.

<sup>315</sup> Devem ser destacados ainda os seguintes textos, nesta obra: “Floral”, p. 1032; “Existência submarina”, p. 1035, “Ode a uma ave”, p. 1040; “Epopéia”, p. 1041 e “Pranto”, p. 1049.

<sup>316</sup> Daremos, mais uma vez, exemplos de alguns poemas que concorrem para a consolidação da leitura que defendemos neste estudo: “Soneto contando-se”, p. 1063; “Quadras”, p. 1066; “Tu”, p. 1077; “Natureza morta com algum sentimento”, p. 1079, e “Poema”, p. 1084; “Voz”, p. 1086, poema em que a relação entre poema e mulher amada é inequívoca; “Conceito de metáfora”, p. 1087; “Matinal”, p. 1088; “País perdido”, p. 1089, e “Aparição”, p. 1091; “Memória”, p. 1092; “Soneto de amor e ausência”, p. 1094; “Amor”, p. 1095; “Quadra não canónica”; “Decassílabos”, p. 1096; “Horizonte”, p. 1097; “Limonada”, p. 1098; “Poema de tonalidade camoniana”, p. 1101; “Matinal”, p. 1103; “Tu”, p. 1104, e “Contas”, p. 1105.

temática do amor; particularmente o amor erótico, que, agora, começa a ganhar primazia, depois de ter passado de forma avulsa pelos últimos dois livros. Lembre-se que a treva<sup>317</sup> continua a ser um dos feixes de significação na poética amorosa judiciana.

Acresce dizer que no poema “Campo”, p. 1085, persiste a ligação desta poesia ao manancial mítico e vê-se a exploração dessas virtualidades a bem do aprofundamento da temática amorosa. No caso do poema supracitado, através do mito de Penélope e Ulisses, verifica-se a acentuação da distância entre o eu e o tu e um reforço da noção de amor ausente<sup>318</sup>.

O Livro *Pedro Lembrando Inês*, 2001<sup>319</sup>, mantém acesa esta exploração mais aguda da temática do amor ausente. Não é por acaso que o título do livro está subordinado ao maior mito do amor português, prescrevendo desde logo o tipo de leitura que se deve efectuar dos poemas nele contidos. Estamos perante um amor trágico, perante a nostalgia, a distância e a perda, sendo o lugar do sujeito poético o da plena solidão.

O poema “Ausência”<sup>320</sup> tem como trave o discurso directo, uma linha discursiva de cariz interpelativo, em que o sujeito poético coloca no enunciado a dor e a angústia, provocadas pela ausência da figura amada. Embora não haja nenhuma referência

---

<sup>317</sup> Leiam-se os textos: “ Poema”: «Quero falar da sombra que me deixaste (...) //E estou contigo quando estou só/ como se o tempo não tivesse de passar,/ nem a vida se transformasse em pó// -- amada que encontro na treva mais clara,/ sonho que me impede de acordar/ desta noite em que nada nos separa.», 1100, e “Quarto crescente”: «(...) Quero a roda ébria de uma rotação de mundos,/ o mesmo universo que a tua inquietação procura./ E dou-te a luz negra dos mares mais fundos,/ a chama secreta que nasce da noite mais escura (...)», p. 1102.

<sup>318</sup> Atente-se na seguinte passagem: «Ao teu encontro dou com/ o desencontro (...)// Numa berma da estrada/ abraço a tua chegada; e/ o sol chega na tua voz/ desfazendo enganos e nós.// Como se o amor se fizesse/ com o tempo contado; ou/ a ausência não tecesse// os fios que me prendem/ a ti, deitada ao meu lado,/ sob sombras que se rendem.», p. 1085.

<sup>319</sup> Neste livro, devemos destacar os textos: “Variação sobre rosas”, p. 11; “O amor diz-me”, p. 13; “Natureza viva”, p. 14; “Lição”, p. 19; “Estrelas”, p. 20; “Dísticos”, p. 26; “Rotação”, p. 27; “Manhã”, p. 29; “Acordar”, p. 31; “Noite”, p. 34; “Luz”, p. 35; “Campo”, p. 36; “Amor”, p. 37; “Flashback”, p. 41 e “Pedro, lembrando Inês”, p. 42.

<sup>320</sup> Chamamos a atenção para os versos: «Quero dizer-te uma coisa simples: a tua/ ausência dói-me (...) São estas as formas/ do amor, podia dizer-te; e acrescentar que/ as coisas simples também podem ser/ complicadas, quando nos damos conta da/ diferença entre o sonho e a realidade. Porém, / é o sonho que me traz a tua memória (...)», p. 18.

auto-reflexiva, percebemos que o poema se transformou no palco perfeito para o ensaio do diálogo entre o eu e o tu que, em última instância, se aproxima mais de um monólogo em jeito de confissão, uma vez que a voz feminina não se manifesta. Igualmente, no texto, é feita referência à alucinação ou sonho como a fonte original deste suposto ‘encontro’, uma vez que é pelo sonho que se activam os processos memoriais.

A poesia continua a ser especular<sup>321</sup>, cheia de reflexos e de ‘abismos’, espaços interiores desconhecidos, perigosos, subterrâneos. A poética do instante continua visível, porque a mulher, como breve fulguração, na memória do sujeito, rapidamente se desvanece. Aumenta-se nos textos esta noção de precariedade, e, em concomitância, corrobora-se a ideia de ciclo, de repetição<sup>322</sup>.

O poema “Até ao fim”<sup>323</sup>, p. 25, por sua vez, é prova cabal da ligação íntima existente entre o poema e a mulher; relação que se adensou com o livro *O Movimento do Mundo*, 1996, como pensamos ter demonstrado. No entanto, se há texto que merece ser contemplado, com detalhe, é o poema “Carta de Orfeu a Eurídice”, pp. 45-56. Este texto consegue ser o *ex-libris* da poética amorosa, nesta fase, – em parte, porque a sua extensão assim o permite; em parte, porque a voz discursiva chama a si de toda a dor de quem busca o Outro perdido.

---

<sup>321</sup> Outro poema que pode concorrer para esta leitura é “Retrato”, p. 39: «Amo-te; e o teu corpo dobra-se,/ no espelho da memória, à luz/ frouxa da lâmpada que nos/ esconde. Puxo-te para fora/ da moldura: o teu rosto branco/ abre um sorriso de água, e/ cais sobre mim (...) para/ que te abrace até de madrugada,/ quando o sono te fecha os olhos/ e o espelho, vazio, me obriga/ a olhar-te no reflexo do poema.», p. 39.

<sup>322</sup> O poema “Um pedaço de céu” vai ao encontro desta interpretação; senão veja-se: «Tu, a que eu amo nesta manhã (...) vai até à janela,/ levanta as persianas do quarto, e olha/ o céu como se ele fosse um espelho. Diz-me, então,/ o que vês? (...) Mas não te demores. Um espelho/ não se pode olhar muito tempo (...) Pode ser que o céu/ roube um sorriso aos teus lábios: e/ mo traga, para que eu o ponha neste poema,/ onde te vejo, um instante, enquanto/ a manhã não acaba.», p. 30

<sup>323</sup> Leia-se: «Mas é assim o poema: construído devagar,/ palavra a palavra, e mesmo verso a verso,/ até ao fim. O que não sei é/ como acabá-lo; ou, até, se/ o poema quer acabar. Então, peço-te ajuda:/puxo o teu corpo/ para o meio dele, deito-o na cama/ da estrofe, dispo-o de frases/ e de adjectivos até te ver,/ tu,/ o mais nu dos pronomes (...) eu e tu, chamando o amor/ para que o poema acabe», p. 25.

Com efeito, vemos que o sujeito poeta não só assume o mito (Orfeu e Eurídice) como são explorados plenamente os vectores semânticos que caracterizam o amor em Júdice: (i) a distância e o vazio («Tu, a quem chamo amor/ neste lugar de onde saíste, deixando apenas um vazio/ que nada ocupa») despoletados pela ausência da mulher amada – sombra no poema («Então, regressa da tua ausência; ou dá-me pelo menos/ a tua sombra, para que ela me cubra com esse manto/ de obstinação que só os tristes arrastam.»). (ii) O remorso e a solidão sofridos pelo eu, face a um tu para sempre perdido e a noção de centro a presidir à linha discursiva («Aqui, é o centro. Onde a solidão me/ impregna com o seu sudário de lodo, e a humidade dos fundos/ desce pelos vidros da noite, apagando as imagens/ amadas.»); (iii) a interrogação lacónica sobre o amor e sobre a vida («Dizes-me:/ um tom doloroso. Mas o que é o amor senão esse trabalho/ de renúncia e entrega, a lenta bebida que nos impregna/ com o seu veneno, e nos concede a única vida possível?); (iv) a memória como salvaguarda para a rasura cabal do amor, inclusive vista na sua vertente criadora («(...) a recordação é o que está depois do que foi/ vivido, como se fosse a memória a construir/ o dia de amanhã»); (v) o devir inelutável, a par de um sentimento forte de melancolia («Logo, porém a realidade nos/ impõe a sua regra. O que é transforma-se no que foi,/ com a melancolia que arrasta o sentimento/ da passagem»); (vi) a unidade perdida, que serve de travejamento a um discurso da saudade e da nostalgia, tal como do fatalismo («Nós, éramos um – e essa unidade dividia-nos,/ quando no seu interior estremecia uma hesitação,/ corrompendo o espanto do outro.»); (vii) a demanda mística para recuperar o passado, viagem pela Terra de Ninguém<sup>324</sup>; (viii) o caminho labiríntico a que o eu se entrega, viagem-travessia em busca do seu centro («Talvez não fosse por aí que eu

---

<sup>324</sup> «Vê o que ouso: esta vontade de perecer,/ um sonho de eternidade, a ilusão do encontro/ para além do humano, onde os deuses se/ dissipam com a primeira luz do dia. Falo de mim, então,/ como se o meu tempo fosse outro; rompo as fronteiras/ que o divino impõe, e essas que eu próprio me coloco,/ seguindo o caminho de um astro hostil.»

devesse ter/ ido; mas que outra saída tem um labirinto senão a que parece/ abrir-se num descampado florido, para depois se fechar/ em becos, no reino sem futuro das sombras?»); (ix) a lateralização presente no discurso, que aponta em tudo para a geometria da intimidade (já tantas vezes referida) e aqui ao serviço da dimensão ontológica e metafísica («Podia/ explicar-te o que é fictício, o que se perde do outro lado/ do que pensamos que seja – a própria vida.»); (x) o desejo como uma das vertentes do amor e, portanto, um assumir, ainda que tímido, do amor erotizado («Que abraços se irão/ perder nesses parques abandonados, nas/ estradas ermas do bosque, ou nesse/ velho celeiro onde não fermentam já/ as emoções do desejo?»). (xi) E, por fim, a viagem, como dínamo que se afigura como uma descida, em busca da fusão do eu e do tu («Tu/ liberta dessa morte que te prendia os lábios,/ dizias-me: não me deixes! E não fosses tu a única/ razão dessa viagem a que dei o nome de/ vida, sabendo que a sua única verdade é esse/ amor.»).

De facto, a viagem possibilita a revelação mais profunda da consciência do sujeito lírico, em viva disforia no poema, face à perda incontornável da mulher amada. Esta é a descida de Orfeu ou de Dante ao lado mais obscuro e sofrido do eu.<sup>325</sup>

No ano de 2001, surge outro livro fundamental para a temática amorosa: *Cartografia de Emoções* (2001). Nele estão reunidos diversos poemas sobre o amor e, por essa razão, seleccionámos apenas alguns textos<sup>326</sup> que, cremos, servem de pistas

---

<sup>325</sup> «Quis arrancar-te, assim, ao destino – e/ libertar-me, eu próprio, da sua sujeição. Quantos/ rostos se fixaram no teu, para que em ti/ eu visse cada uma das imagens por onde passei,/ restituindo-lhes uma respiração humana. Procurei-te/ enquanto imaginei que me procuravas – e/ cada passo que dava, na minha descida, afastava/ tudo o que eu perdia enquanto descia.», p. 56.

<sup>326</sup> Passamos a indicar alguns dos poemas que se destacam: “Cântico (fragmento)”, pp. 11-12; “Uma explicação simbólica”, pp. 16-17; “A mesa da Sibila”, pp. 18-19; “Sobremesa”, p. 26; “Carta”, p. 29; “Projecto”, pp. 34-35; “Na sequência de Camões”, p. 39; “Despertar”, p. 40; “Cartografia de emoções”, pp. 49-50; “Um gesto lógico”, p. 51; “Crise sentimental”, pp. 72-74; “Poética (variante com construção civil)”, p. 75; “Um diálogo secreto”, p. 77; “Uma ode terrestre”, pp. 106-109; “Cidade universitária”, pp. 134-135; “Retrato de adolescente”, pp. 148-149; “Novo romance”, pp. 150-151; “Conversa com a minha musa”, p. 152; “Encontro de opiniões”, pp. 154-155; “Inverno”, p. 158; “Numa tarde de Inverno”, p. 159; “Dia de desencontros”, pp. 160-161; “Viagem”, p. 162; “A alquimia do coração”, pp. 163-164; “Coincidências”, p. 165; “Nova reforma agrária”, p. 167, e “Canção em moldes clássicos”, pp. 169-170.

para a leitura da poética amorosa, tal qual a contemplámos no nosso estudo.

A pergunta ‘o que é o amor?’, com as suas variações, pauta a maior parte dos poemas deste livro, alargando-se o filão ontológico que preside a esta poesia. Mais do que a nostalgia sentida, encontramos as interrogações que se impõem, em busca da definição da realidade, o que nas palavras do sujeito poeta se podia definir como a prática de «uma dialéctica de interrogações»<sup>327</sup>. Esta é, agora, sobretudo, uma poesia problematizadora que desafia os problemas da existência e da essência das coisas<sup>328</sup> e que engrossa os seus veios filosóficos e metafísicos. Agora, a questão teológica tem espaço de reflexão em alguns dos poemas, acentuando-se o carácter místico/religioso do discurso<sup>329</sup>. Igualmente, o amor erótico vem encontrar terreno fértil neste livro que, desde logo pelo título, nos deixa adivinhar o tratamento fecundo do amor.

Conseguimos verificar como a treva, a memória feita de hesitações, o vazio e o silêncio, aliados ao mistério, o labirinto e o fundo ou o centro, assim como o amor ausente, que causa a melancolia/angústia no eu lírico, são elementos que continuam a preencher o imaginário poético da poesia judiciana. O poema “Dança de luz”<sup>330</sup>, p. 15, permite-nos ver esses factores reunidos num mesmo cenário fantasmagórico, em que a luz tem um papel fulcral para a construção deste universo íntimo. Continuamos a falar

---

<sup>327</sup> Poema “Crise Sentimental”, pp. 72-74.

<sup>328</sup> O poema “O jogo das interrogações”, pp. 63-64, – de que aqui citaremos apenas a primeira e a terceira estrofes —

serve de exemplo cabal da dúvida constante que se nota arreigada em quase todos os textos deste livro: «Pergunto-te o que é o amor? E tu/ dizes-me que o amor é perguntar-se por ele, e é/ a dúvida que entra nessa pergunta/ a que me dás a resposta, e a certeza/ com que devolves a minha dúvida. //(...)Tenho, então de saber que não pode ser/ senão assim. A crença no teu amor só pode nascer/ do meu amor; e se trocamos perguntas e/ respostas, como trocamos sentimentos e olhares,/ é porque o amor é um jogo de interrogações.», p. 63.

<sup>329</sup> Veja-se “Fé”, pp. 53-54; “Teologia”, pp. 55-56; “Oração”, pp. 56-57; “Tríptico: Cristo Anónimo”, pp. 119-120; “Cristo morto”, p. 120; “*Ecce homo*”, p. 121 e “O amor” em que destacamos os seguintes versos: «Deus – talvez esteja aqui, neste/ pedaço de mim e de ti, ou naquilo que,/ de ti, em mim ficou(...)», pp. 24-25.

<sup>330</sup> Considerem-se os versos: «Folheio as imagens que me deixaste. Só/ a luz mudou. O tom seco do fundo (...)// Construo a memória nesta/ hesitação de tempos. Ponho na mesa/ as peças do enigma. Deixo que/ se misturem para que nada/ se torne simples. // No entanto, o teu nome/ chama por mim. A tua voz esvazia tudo/ o que está à minha volta. Vens/ com a luz branca da noite. Desenhás/ o contorno da tua ausência.// Um vácuo tão cheio de vida. Visão/ que lembra fios suspensos de teia/ interrompida.», p. 15.

de uma poética do instante, como uma recusa ao tempo e à consciência de que o tempo tudo modifica. Vários poemas podiam confirmar esta afirmação, todavia, faça-se referência ao poema “O signo segundo Saussure”<sup>331</sup>, p. 28. Poderíamos ainda destacar o poema “Uma definição do amor”, pp. 32-33, pelos mesmos motivos<sup>332</sup>, mas sublinhe-se, neste texto, a relação mulher amada-poema<sup>333</sup>, definitivamente assumida e de extrema pertinência para se perceber a encenação amorosa, a partir do livro de 1996.

Por sua vez, o poema “Filosofia existencial”<sup>334</sup>, p. 43, demonstra a relação entre a mulher amada e o sujeito poético, ambos já sombras, ambos partilhando a natureza fantasmagórica, em que a alucinação se sobrepõe ao real, se misturam os planos, e se reforça o carácter vazio, niilista, uma vez que há a negação do ser (princípios anteriormente aludidos: não-tempo; não-espço; não-ser).

O texto “Poema”,<sup>335</sup> p. 44, funciona como uma chave para a leitura da poesia amorosa judiciana. Nestes versos encontramos equacionados vários dos elementos que tentámos apontar como fundamentais para se ler a poesia a partir de 1996. Como é natural, neste livro, a linha filosófica atribui novos cambiantes ao amor, cambiantes

---

<sup>331</sup> Leia-se: «Lembrar-te-ei por pequenas coisas. É uma filosofia de vida: saberes/ que o tempo corre, e nada do que se deixa por viver/ se poderá recuperar. Digo-te, no entanto, que/ um instante pode conter em si todo o tempo/ que quisermos (...)), p. 28.

<sup>332</sup> Atente-se nos versos: «(...) Assim, meu amor, ao tocar a tua pele, ouvindo correr/ as fontes da mais antiga das emoções, toco o próprio instante/ do relâmpago (...)), p. 33.

<sup>333</sup> «(...) serás a mais secreta das imagens. Mas és tu; e o que verso algum poderá esconder é/ esse amor que corre por dentro dele, e o alimenta, como/ um vento divino nas encostas do espírito. Então, abro a cama da estrofe (...)), idem.

<sup>334</sup> Leia-se: «(...) Se estivesses comigo, nada disto seria importante. A razão/ nasce da tua ausência; e a necessidade de beber café, para me/ manter acordado, obriga-me a pensar nestes instantes em que não sou/ porque não estou contigo, como se a existência fôssemos nós, isto é,/ como se eu não passasse de um não ser que espera a tua existência/ para voltar a ser (...)), p. 43.

<sup>335</sup> Por considerarmos este poema muito significativo apresentá-lo-emos na íntegra: «Podemos falar dos sentimentos, descrever/ as impressões que nos ameaçam, e revelar o vazio/ que se descobre na ausência um do outro: nada,/ porém, é tão inquietante como a dúvida,/ o não saber de ti, ouvir o desânimo na tua voz,/ agora que a tarde começa a descer e, com ela,/ todas as sombras da alma. É verdade que o amor não é/ apenas um registo de memórias. É no presente/ que temos de o encontrar: aí, onde a tua imagem/ se tornou mais real do que tu própria,/ mesmo que nada te substitua. Então, é/ porque as palavras são supérfluas; mas como viver/ sem elas? Como encontrar outra forma de te dizer/ que o amor é esta coisa tão estranha, dar o que nunca/ se poderá ter, e ter o que está condenado/ a perder-se? A não ser que o guardemos dentro de nós,/ num canto de um e outro a que só nós chegamos,/ sabendo que esse pouco que nos pertence é/ tudo o que cabe neste sentimento.», p. 44.

passíveis de se verificarem no texto supracitado. Mas esta seria uma questão para um outro estudo. Para já interessa-nos conceder uma atenção especial a este poema, pelos motivos apresentados.

Em suma, no livro *Cartografia de Emoções*, vemos acentuadas a nostalgia/melancolia/angústia e a «dialéctica da interrogação»<sup>336</sup>. Em quase todos os poemas é reforçada a linha discursiva de que «(...) O tempo não traz/ de volta o que o tempo leva (...)» ( p. 159, “Numa Tarde de Inverno”) ou a noção de que «(...) É este o ciclo da vida: a perfeição que entra no círculo de onde/ espero o regresso do que se perde (...)» (“Interrogação”, p. 153).

Por sua vez, o livro *O Estado dos Campos, 2003*<sup>337</sup>, apresenta um leque variadíssimo de poemas que abordam a temática amorosa, inteiramente assumida, nas suas problemáticas naturais e na sua condição dupla de amor platónico e de desejo. A presença da flor é constante, nesta fase, e os lexemas anteriormente estudados, e tão caros para a poética amorosa, são explorados com verdadeira acuidade. Muitos são os poemas significativos neste momento da poesia judiciana. Indiquemos para começar o poema “Canto de Orfeu”, p. 19, que, desde logo, numa primeira leitura, nos permite perceber a continuação do uso das mesmas isotopias<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> Veja-se, por exemplo, “Enigma com fórmula”, p. 168.

<sup>337</sup> Devem ser referidos os poemas: “Meditação sobre o canto do rouxinol”, pp. 17-18; “Resposta com arte poética”, pp. 20-21; “Perspectiva neo-clássica”, pp. 22-23; “Novo dicionário”, p. 30; “Poética com filtro natural”, pp. 35-36; “Manhã noutra cidade”, pp. 38-39; “Cena de campo”, pp. 40-41; “Migrações”, pp. 42-43; “Em frente do mar”, p. 44; “Refeição”, p. 50; “Mudança”, pp. 51-52; “Dia de Páscoa”, pp. 53-54; “Vazio”, p.58; “Sonata”, pp. 59-60; “Presente”, pp. 79-80; “Desejo”, p. 82; “Pose de estúdio”, pp. 86-87; “Fotografia de grupo”, pp. 88-89; “Poesia”, pp. 110-111; “Um estudo campestre”, pp. 114-118; “Relendo Camões”, p. 129; “Bucólica com retrato de mulher”, pp. 138-139; “Concerto”, p. 144; “Trovas”, p. 145; “A tua rosa”, p. 146, e “Rio”, p. 147.

<sup>338</sup> Chamamos a atenção para a seguinte passagem: «A poesia, que incendeia a água, não nasce/ da inspiração. Vou buscá-la ao inferno, atravessando/ essa porta para lá da qual os astros/ se apagam. Sei, no entanto, que o caminho do regresso/ me está aberto: um rasto de versos indica-me a/ saída, e trago-te comigo, ó viva Eurídice, de cabelos/ desalinados pelo vento da amnésia, e roupas/ presas ao corpo pelo suor dos vendavais. “Espera por mim”/ dizes, num cansaço de sombra. E/ ficas para trás, esperando não sei o quê,/ para que eu te perca de vista. Ó/ amada: presa nesses túneis de uma vaga/ antiguidade! A que demónios perguntas/ onde estou? Que pão dás a comer ao guarda Cerbero,/ para que feche os olhos à tua passagem? Mas/ essa porta não se abre duas vezes. Deste-me os versos/ que me guiaram até à vista das estrelas; e ficaste –/ para que outro volte a seguir esse caminho, e/ também ele regresse de mãos vazias./

O sujeito poético continua a apresentar-nos um espaço contaminado por uma angústia existencial. Para além deste factor, pensamos que outra das traves que sustenta o discurso poético é a do tempo a passar inexoravelmente, ligado de modo visceral ao mito de Orfeu e Eurídice. O tratamento da temática amorosa, como se vê, assume o paradigma amoroso postulado no livro de 1996. Por seu turno, o poema “A Tua mão”, p. 113<sup>339</sup> (a que poderiam ser acrescentados os poemas “Dicionário”, p. 112; “Flor da Paixão”, p. 140, e “Poema”, p. 143)<sup>340</sup> é marca evidente do amor erótico judiciano neste novo período poético

O poema “Retrato de mulher à luz da tarde”<sup>341</sup>, pp. 26-27, é também fundamental. Nele conseguimos ver a força da figura feminina e a natureza filosófica da poesia; mais: o espaço lateralizado apela à travessia e a uma geometria da intimidade, visível nos diferentes lados a que o espaço poético faz menção.

---

sem o amor que secou no teu sexo.», p. 19.

<sup>339</sup> Embora não analisemos o poema, apresentamo-lo na íntegra como *exemplum* da poesia erótica que predomina esta altura: «Tiro a mão que me esconde o triângulo,/ e ela resiste à mão que a desvia; mas/ procuro acertar no seu ângulo, e entre-/ver a fresta por onde o amor corria.// Beijo essa mão e ela abre o caminho/ para onde me encontro e me perco,/ bebendo desse cálice o puro vinho/ que me liberta sem sair do cerco.// Amo a tua mão que me guia e pende,/ a doce mão de tão finos dedos/ a que o meu desejo se rende;// e ao procurá-la, sabendo o que me faz,/ deixo que me ensine os seus segredos,/ e guardo-a na minha, quando ma dás.», p. 113.

<sup>340</sup> O livro *Geometria Variável* é rico em poemas de teor erótico, o que prova a importância dessa vertente na escrita mais recente de Nuno Júdice. Não querendo ser exaustivos, apresentem-se ainda como exemplos: “Estudo de mulher”, p. 65, “Viagem”, p. 67, “Braille”, p. 79, “Desejo”, p. 82, “O Amor é”, p. 94, “Enunciação”, p. 120, “Musa”, p. 121, ou “Ode a um corpo florido”, pp. 69-70. Refira-se a propósito deste último que a analogia entre a mulher e a flor se torna uma constante, servindo o elemento vegetal de imagem erótica, correlacionada frequentemente com o sexo da mulher. O poema “O amor é” exemplifica na perfeição esta relação: «(...)a flor de fogo do teu corpo,/ e beijar essa flor.». Igualmente, nos outros livros, já no dealbar do novo século, é dado especial destaque ao amor-desejo.

<sup>341</sup> Veja-se: «O poeta épico e o poeta dramático, disse/ Goethe, estão submetidos às mesmas leis gerais. No/entanto(...) Não é o mesmo/ descrever a emoção com as imagens que ela sugere,/ ou transformá-la num discurso lógico, que obriga/ quem o faz a utilizar o raciocínio, deixando/ para depois o sentimento. A construção é o mais/ simples, neste processo, desde que o princípio/ corresponda à verdade que faz parte da vida/ de quem ama. O difícil é transpor a ponte/ que nos conduz ao outro: refiro-me a ti, que/ me esperas desse lado, por trás das árvores/ e das flores do jardim, com o sol a iluminar-te/ o rosto. É uma imagem simples: retrato/ de mulher à luz da tarde. Mas sinto-me obrigado/ a dar uma outra dimensão à figura humana,/ puxando-a para o convívio da minha alma. Aí,/ as coisas ganham a profundidade de uma relação/ abstracta, despida dos aspectos materiais, e/ dos obstáculos que a realidade nos coloca. A/ perfeição nasce das frases que o verso trabalha, com/ o ritmo de uma respiração serena. Por fim, a/ imagem adquire uma beleza própria, que foge/ à própria fonte. E ao vê-la, pergunto: ainda és tu? Ou/ foste roubada a ti própria por esta luz com que o poema/ te envolve? Mas deixo-me de questões teóricas – e/ atravesso a ponte, deixando para trás imagens e/ discursos. É que do outro lado as leis gerais não/ contam; e são-me indiferentes os problemas que se/ colocam ao poeta, épico ou dramático. Puxo-te/ pela mão – e saímos da moldura, para dentro da vida.», pp. 26-27.

Se, por sua vez, atentarmos no texto poético “Oferta” vemos que este nos mostra a relação nítida entre o poema e a figura desejada, linha discursiva que depois de 1996 se tornou constante. O poema<sup>342</sup> é apresentado como sendo a casa da mulher amada, colocando a tónica precisamente na relação estreita entre estes dois elementos.

“Elegia de Abril”, pp. 45-46, é outro dos textos deste livro que enfatiza vários dos elementos fundamentais para o nosso estudo. A morte<sup>343</sup> carrega o discurso de um cunho pessimista e aponta-nos para uma leitura fatalista da vida. Os sujeitos que deambulam no poema são seres condenados, prisioneiros do tempo, esgotados pelo devir, e, por isso, a voz discursiva é, mormente, um lamento magoado. Ouve-se a melancolia/angústia de quem, estando vivo, se sente morto<sup>344</sup>.

O destino irrompe nos versos como uma força inelutável e a ausência da mulher amada torna-se inequivocamente o catalisador do poema. As semânticas da perda, da distância e do vazio revelam-se definitivamente as pedras basilares do discurso poético desta nova fase (desde 1996) e deixam entrever a viagem do eu pela Terra de Ninguém<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> Chamamos a atenção para os versos: «O que tenho para te dar? Uma gramática de sentimentos,/ verbos sem o complemento de uma vida, os substantivos/ mais pobres de um vocabulário íntimo – o amor, o desejo,/ a ausência. Que frase construiremos com tão pouco? A/ que léxico da paciência iremos roubar o que nos falta?// Então, ofereço-te uma outra casa. As paredes têm a/ consistência do verso; o tecto, o peso de uma estrofe(...)», p. 31. O poema vai ao encontro do poema “Dicionário”, p. 112, em que se coloca em cena a ligação íntima entre a linguagem poética e a mulher amada: «as palavras mais belas são as que nascem/ do teu corpo(...) Escrevo-as devagar, como se lhes tocasse(...) Mas/ fecho o livro. Estou farto de palavras, é a ti/ que eu quero(...)», p. 112.

<sup>343</sup> «(...)Não/ digo que o destino se escreva contra cada um de nós; ou que/ a morte que trazemos, e procuramos esconder num fundo/ de alma, menos secreto do que pensamos, nos obrigue/ a aceitar a condição humana, mais do que aquilo que/ somos.», p. 45.

<sup>344</sup> Remetemos para a leitura da seguinte passagem: «Por que não fui contigo, então? Ou/ não te puxei para mim, fazendo durar o tempo, como se/ não soubesse que estava escrito, algures, que não há abrigo/ para quem fica?», pp. 45-46.

<sup>345</sup> Senão leiam-se os versos: «Desenho, então, este rosto que a noite me roubou, com/ a sua impureza de anjos e murmúrios. Percorro cada um do seus/ traços com a minúcia do desejo; atravesso, devagar, a linha/ das suas pálpebras, mergulhando no abismo que os seus olhos/ me oferecem(...)// O mal não está em nós, quando atravessamos o limite. Todas/ as coisas são perfeitas quando as vivemos na crença do instante. É/ o tempo, com a sua mutilação, que nos separa(...)», pp. 46.

Chegamos, assim, ao último livro do nosso *corpus*. À semelhança das obras referidas, neste ponto do capítulo IV, o livro *Geometria Variável*, 2005<sup>346</sup>, continua o legado deixado pelo livro de 1996. Nesta obra vemos valorizada a imagem da flor, concatenada com o poema, com a mulher amada e com o amor, na sua versão erotizada (esta vertente é explorada profusamente neste livro).

A relação muito próxima entre poema e mulher continua a ser um aspecto dominante<sup>347</sup>. Veja-se o texto “Ágape em forma de ode”<sup>348</sup>, pp. 27-28, onde a figura amada continua a ter uma presença transparente e efêmera, tal como uma nuvem, ou “A fonte das imagens”<sup>349</sup>, p. 29.

Por sua vez, o poema “Tempo circular”, p. 103<sup>350</sup>, enuncia de forma muito explícita a viagem memorial do sujeito lírico, carregada de matizes abismais, em que se faz alusão a uma poética do labirinto, assim como, por outro lado, se faz menção à circularidade que caracteriza a poesia judiciana e que a fecha em sentidos, que se repetem e eclodem em novas variantes. É esta circularidade que nos leva a perceber que

---

<sup>346</sup> Na nossa opinião, devemos realçar os poemas: “Écloga branca”, pp. 13-14; “Poética natural”, pp. 25-26; “Episódio musical”, p. 31; “Metamorfose”, p. 34; “Como se faz o poema”, p. 35; “Poema”, p. 47; “Construções”, p. 60; “Babel e Sião”, p. 61; “Amor platónico”, p. 62; “Imagem natural”, p. 63; “Um antigo amor”, p. 64; “Estudo de mulher”, p. 65; “Viagem”, p. 67; “Ode a um corpo florido”, pp. 69-70; “Maré”, p. 71; “Transfiguração”, p. 78; “Filosofia da composição”, p. 81; “Fragmentos de ruído”, pp. 84-85; “Um estudo de proporções”, p. 112; “Poente”, pp. 116-117; “Nova teoria da literatura”, pp. 118-119; “Enunciação”, p. 120; “Musa”, p. 121; “Vestido de ausência”, p. 125; “Vertigem”, p. 126 e, particularmente, “Exercício anatómico”<sup>346</sup>, pp. 127-128.

<sup>347</sup> A noção de que a mulher amada é uma fonte inesgotável de inspiração é essencial, como se vê no poema “Resina”<sup>347</sup>, p. 93

<sup>348</sup> «(...) Alinho na mesa da estrofe as taças/ que este amor encheu. Vejo-as transbordarem/ quando o teu corpo se ergue de um vazio/ de papel, como se o poema te fizesse/ renascer. Puxo-te para fora das palavras, e dou-te/ esta forma que a tua imagem ocupa,/ com o seu impulso de nuvem/ na migração da vida(...)», p. 27.

<sup>349</sup> «(...)A mulher/ amada, com o seu signo de luz e a sua/ chave de sonho, vestem-na todas as imagens/ que o verso envolve como um nó; mas/ é a sua ausência que o poema preenche,/ nos dias que nos separam, até/ esse encontro(...)», p. 29.

<sup>350</sup> Leia-se: «Andei pela memória À procura de saída,/ e encontrei becos, muros, abismos; fui/ ao futuro, sabendo que aí é a porta de ontem;/ cruzei-me com velhos, almas penadas,/ sombras; e voltei ao presente,/ com as suas mesas de agora. Limpei-as/ de toalhas e copos, risquei a madeira/ onde uma frase se inscrevia, deixei/ tudo sem nada e as palavras/ em branco.// Então, recomeço tudo, entre passado/ e futuro, no campo do presente.», p. 103.

existem isotopias que percorrem a poesia e que mais do que lhe serem transversais a identificam.

Com esta breve passagem pela poesia balizada entre o ano de 1997 e 2005 esperamos ter provado definitivamente – pela quantidade de textos que vemos abordarem o tema do amor, consubstanciados nos novos moldes, – que o livro de 1996, *O Movimento do Mundo*, é, indubitavelmente, um momento de viragem para a poesia amorosa judiciana, fazendo jus ao seu título. Tal como o mundo se move e se transforma nesse movimento, igualmente o mundo da poesia judiciana continua em movimento gozando de um novo fôlego no ano de 1996.

Chegando ao término deste breve escorço, importa destacar o penúltimo poema do livro de 2005 (“Teoria do enigma”, p. 129) que, pela sua clareza, se afigura como o testemunho vivo de tudo o que tentámos provar neste estudo: «**Há um sentido subjacente ao que escrevo,/ a que nenhuma decifração pode restituir/ a leitura.** Não digo que seja secreto, que tenha nascido/ de um desejo de ocultar que o é visível, tal/ como nenhuma peneira pode esconder o sol. O/ que acontece é que ele não se encontra nos dicionários,/ não se descobre em lista de sinónimos, e nenhum tradutor/ irá descobrir outro vocabulário mais claro/ para dizer o que está dito, mesmo que não seja/ compreensível para quem procura, na letra,/ o que só o espírito conhece. Porém, não me refiro/ à metafísica. A gramática, na sua textura mais simples,/ limita-se a transmitir o que é dito para ser assim,/ neste movimento mecânico que nos obriga a atribuir/ uma significação imediata às palavras. Depois,/ há uma outra música, que nasce daquilo que, para uns,/ se chama sugestão, e outros interpretam/ como o sopro divino. Nem um nem o outro me interessam. **O/ sentido és tu, na perfeição absoluta com que o som e a imagem/ se juntam, para que nada os separe.** Podem abrir/ os tratados de

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

interpretação; ouvir os sábios; discutir/ teorias. **Esta verdade é minha; e quando te encontro,/ sob o sentido do que digo, todo o poema/ está explicado** [Negrito meu].».

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

## CONCLUSÃO

---

Ao considerarmos que o *leitmotiv* desta poesia é sobretudo o amor tomámos como base este tema para realizarmos a leitura da obra judicana. Em concreto, neste trabalho, animou-nos o propósito de provar que existe uma mudança decisiva no que considerámos ser a poética amorosa judicana, a nosso ver, consubstanciada no livro *O Movimento do Mundo* (1996). Norteados por este objectivo, procedemos à leitura e análise da poesia de Nuno Júdice e procurámos demonstrar que a repetição dos mesmos traços semânticos (e, claro está, o aparecimento de novos elementos) torna cada vez mais denso o sentimento agónico<sup>351</sup> e a visão disfórica do mundo judiciano.

Durante o nosso trabalho pensamos ter deixado claro como os lexemas ligados à mulher amada ganham um crescente valor, transformando-se a figura feminina na pregnância da própria poesia amorosa, com o livro de 1996. A questão do amor e do erotismo, assim como as considerações gerais feitas sobre o sentimento amoroso e sobre o sujeito nos textos judicianos, de que nos ocupámos no Capítulo I, são, como se depreende, elementos fundamentais e permitiram-nos perceber a relevância deste *topos* para a poesia de Nuno Júdice.

Por outro lado, quando partimos para a reflexão sobre a memória e sobre a auto-reflexividade (Capítulo II) entendemos que a memória do sujeito poético vive de um forte sentido de revivalismo (labirinto da intimidade). A memória é disrupção, funcionando o sujeito lírico e a mulher amada como dois corpos carregados de electricidade, num tempo anterior ao da escrita. A poesia advém, precisamente, da fásca, do salto da fásca (dos recuos e dos avanços) que é a memória accionada. O

---

<sup>351</sup> Importa lembrar, como nota final, que Eduardo Prado Coelho já reconhecera a acentuação do tema da melancolia amorosa no livro *O Movimento do Mundo* (Eduardo Prado Coelho, *O Cálculo das Sombras*, Asa, Rio Tinto, 1997, pp. 365-379).

legado memorial surge, então, como a admissão da saudade, como a aparente possibilidade de os sujeitos se inventarem Outros, num novo rendilhado vivencial. Por sua vez, o poema vai radicar-se na metamorfose da existência e em todo um cenário de angústias, de náuseas, de desamparo e de morte (mas, ainda assim, de sobrevivência), que é, para esta poesia, um estado de alucinação, onde a linguagem não deixa de ser mediúnica.

Cada poema é, por essa razão, um espaço de pretendido encontro e de efectivo confronto e desencontro, Terra de Ninguém onde se joga a dupla imagem: de um lado, a mão que escreve e procura fazer do escrito um espelho; do outro, o sujeito escrito, reflexo pouco ou nada especular, jogo consciente e auto-reflexivo. Resta deste exercício lúdico o olhar do eu poético seduzido pela sugestão de uma figura, pela consciência de que apenas soçobrou esse real-simulacro, pela vontade de resistir à morte das lembranças. A auto-reflexividade tem, deste modo, um papel essencial na poética amorosa.

Quando, nos Capítulos III e IV, analisámos a poesia judiciana começámos a ver que, à medida que nos aproximamos do ano de 1996, os poemas são o lugar da estagnação, do vazio, da morte, dos fantasmas e, portanto, um espaço desértico de vida, cheio de trevas; e, em simultâneo, um lugar de protesto, de recusa, último reduto de um amor perdido, que coloca no palco poético os dois agentes da relação amorosa, unidos no desejo e na memória do amante e perdidos irrevogavelmente na linguagem poética. Verificámos que, paulatinamente, vamos sendo confrontados com uma retórica da nostalgia (tristeza e saudade misturadas) e da melancolia/angústia; uma estética do longe, do distante, onde o sujeito poético assume a sua condição de *homo viator*, órfico e dantesco, cujo périplo se resume à busca, conscientemente falível, da figura feminina, pela Terra de Ninguém. A relação desta poesia com o mito de Orfeu e Eurídice é

inquestionável, sobretudo com e depois de *O Movimento do Mundo*, 1996.

Esperamos ter provado cabalmente, com o ponto 4 do Capítulo IV, que a poética amorosa de Júdice sofre definitivamente uma mudança. Foi nossa intenção demonstrar que, a partir da obra *O Movimento do Mundo*, particularmente entre 1997 e 2005, estamos diante de uma poesia da distância e do desejo, e estes são os eixos sobre os quais o sujeito poético se apoia, por forma a reflectir sobre o que sente e sobre o que diz que sente, através da linguagem. Este facto resulta de a mulher amada, nesta fase, ser o principal referente da poesia amorosa, que não só tem carácter ausente pelo facto de apenas existir num tempo passado, na memória do sujeito pensante, como também pela linguagem que a diz, que a coloca no poema e a distancia irrevogavelmente do seu significante. É esta dupla ausência, com que o poeta lucidamente joga, que alimenta a auto-reflexividade da poesia judiciana que, vemos, continua marcante. As palavras afiguram-se como a salvaguarda possível perante a erosão constante do tempo sobre a realidade (de vir); são um agente que cinzela a memória, sendo o sujeito poeta o escultor.

Em síntese, cumpre dizer que as considerações feitas, neste trabalho, pretenderam abarcar o território fantasmagórico e repleto de cicatrizes que é a poesia amorosa de Nuno Júdice e levantar o véu do secretismo que a caracteriza. *Geometria da Intimidade ou Terra de Ninguém*, o que é certo é que este é um espaço esquadrejado, onde a inquietude do sujeito lírico goza de um papel nuclear. Estamos, de facto, perante uma «Ilusão de transparência» (R. Menahem)<sup>352</sup> em que o «maravilhoso imprevisto»<sup>353</sup> irrompe em cada verso e vemo-nos convidados a seguir o sujeito lírico – Orfeu em busca de um vislumbre de Eurídice.

---

<sup>352</sup> Louis-Vincent Thomas, *Morte e Poder*, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p. 24.

<sup>353</sup> Tavares, José Fernando, *A Paisagem Interior. Crítica e Estética Literária*, vol. I, Instituto Piaget, Lisboa, 2000, p. 74.

# BIBLIOGRAFIA

---

## 1. Obras de Nuno Júdice

JÚDICE, Nuno, *Poesia Reunida 1967-2000*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.

-----, *Pedro Lembrando Inês*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.

-----, *Cartografia das Emoções*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001.

-----, *O Estado dos Campos*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003.

-----, *Geometria Variável*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005.

## 2. Obras sobre Nuno Júdice

AMARAL, Fernando Pinto do, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991.

BARRENTO, João, «Um Quarto de século de poesia portuguesa», *Semear – É Preciso Ser Absolutamente Moderno?*, n.º 4, 2000, 281-301.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (dir.), *Enciclopédia Biblos*, vol. 2, s.v. «Júdice (Nuno)», Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1997, pp. 1300-1301.

COELHO, Eduardo Prado, *O Cálculo das Sombras*, Asa, Rio Tinto, 1997.

CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª. ed. corrigida e aumentada, Relógio D'Água, Lisboa, 1999.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Linguagens de Fazer, Afazeres sem Linguagem: Poesia Experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder*, Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, Braga, 1997.

DUARTE, Rita Taborda, [Recensão Crítica de *O Movimento do Mundo*], *Colóquio/Letras*, n.º 153/154, Julho-Dezembro, 1999, 313-314.

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

FURTADO, Maria Teresa Dias, [Recensão Crítica de *As Regras da Perspectiva*], *Colóquio/Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho, 1992, 378-379.

GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Caminho, Lisboa, 1989.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Um Pouco da Morte*, Presença, Lisboa, 1989.

MORÃO, Paula, [Recensão Crítica de *Lira de Líquen*], *Colóquio/Letras*, n.º 97, Maio-Junho, 1987, 108-109.

MARQUES, João Minhoto, «Meditar sobre ruínas – imagens do passado na poesia de Nuno Júdice» in FERREIRA, António Manuel, e Paulo Alexandre Pereira (org.), *Escrever a Ruína*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006, pp. 47-59.

-----, «Nuno Júdice e a tradição do Bucolismo» in *Palavras Sem Fronteiras. IV Encontro de Escritores Algarve-Andaluzia*, Câmara Municipal de Tavira, Tavira, 2005, pp. 67-74.

-----, «O Estado dos Campos», *Questão*, n.º 1, 2004, 147-150.

MARTELO, Rosa Maria, *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Campo das Letras, Porto, 2004.

MARTINS, Manuel Frias, *As Trevas Inocentes*, Aríon, Lisboa, 2000.

NAVA, Luís Miguel, «Nuno Júdice - uma poética da água», *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Julho-Dezembro, 1991, 220-224.

PITTA, Eduardo, [Recensão Crítica de *A condescendência do Ser*], *Colóquio/Letras* n.º 107, Janeiro-Fevereiro, 1989, 83-84.

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

ROSA, António Ramos, *A Parede Azul. Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Caminho, Lisboa, 1991.

SAN PAYO, Patrícia, [Recensão crítica de *Meditação Sobre Ruínas*], *Românica - Citação*, n.º 5, 1996, 196-199.

SANTOS, João Camilo dos, «A poesia de Nuno Júdice e a questão do ser», *Colóquio/Letras*, n.º 135/136, Janeiro-Junho, 1995, 186-191.

SEIXO, Maria Alzira (coord.), *Poéticas do Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

SIMÕES, João Gaspar, *Crítica II, Poetas Contemporâneos, 1960-1980*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1999.

### **3. OUTRAS OBRAS**

ALBERONI, Francesco, *O Erotismo*, Bertrand, Lisboa, 1991.

ALEXANDRIAN, Sarane, *História da Literatura Erótica*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Fragmento, ruína, memória», *Românica – Fragmento*, n.º 12, 2003, 149-151.

APULEIO, *O Asno de Ouro*, Publicações Europa-América, Mem Martins, s.d..

ARISTÓTELES, *Poética*, 7ª ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2003.

AZEVEDO, Orlanda, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade em o “Físico Prodigioso” de Jorge de Sena e “Orlando” de Virginia Woolf*, Colibri, Lisboa, 2003.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

-----, *Lautréamont*, Litoral, Lisboa, 1989.

BARRENTO, João, *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias do Século XX*, Cotovia, Lisboa, 1996.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1977.

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, 3ª ed., Antígona, Lisboa, 1988.

BESSE, Maria Graciete, *Discursos de Amor e Morte. A Ficção de Urbano Tavares Rodrigues*, Campo das Letras, Porto, 2000.

BORGES, Maria João «Cinatti: poesia como “autobiografia”», *Românica*, n.º 3, 1994, 129.

BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência. Uma teoria da Poesia*, Cotovia, Lisboa, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Caminho, Lisboa, 1990.

-----, *Chiaroscuro, Modernidade e Literatura*, Campo das Letras, Porto, 2001.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Ensaio de Literatura Portuguesa*, Presença, Lisboa, 1986.

CARLOS, Luís Adriano, *Fenomenologia do Discurso Poético: Ensaio sobre Jorge de Sena*, Campo das Letras, Porto, 1999.

CARMELO, Luís, *A Novíssima Poesia Portuguesa e a Experiência Estética Contemporânea*, Europa-América, Sintra, 2005.

CALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, Lisboa, 1999.

CASTRO, E. M. De Castro e, *Voos da Fénix Crítica*, Cosmos, Lisboa 1995.

CASTRO, Maria Eduarda, «Ensaio sobre o Amor», *Vértice*, n.º 94, Março-Abril, 2000, 97-99.

-----, *Projecto Poesia*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maia, 1984.

COELHO, Eduardo Prado, *A Palavra Sobre Palavra*, Portucalense, Porto, 1972.

COELHO, Jacinto Do Prado, *A Letra e o Leitor*, 2ª. ed., Moraes, Lisboa, 1977.

COUTINHO, Afrânio, *O Erotismo na Literatura (O Caso Ruben Fonseca)*, Livraria Editora Cátedra, Rio de Janeiro, 1979.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1994.

CROIX, Arnaud De La, *O Erotismo na Idade Média: O Corpo, o Desejo, o Amor*, Mem Martins, Europa-América, 2004.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos. Para Uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Cosmos, Lisboa, 1992.

ECO, Umberto, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Difel, Lisboa, 1985.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la Poésie Moderne*, Brodard et Taupin, Paris, 1999.

FERREIRA, António Manuel (coord.), *Revista da Universidade de Aveiro, Percursos de Eros. Representações do Erotismo*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2003.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1980.

GRAFF, Marc-Ange (org.), *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia*, Escher, Lisboa, 1991.

GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos*, 3ª ed., Dom Quixote, Lisboa, 2005.

GUIMARÃES, Fernando, *Os Problemas da Modernidade*, Presença, Lisboa, 1994.

-----, *Linguagem e Ideologia*, Lello, Porto, 1996.

-----, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Lello, Porto, 1999.

-----, *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2ª. ed. revista e aumentada, Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2002.

-----, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª ed. revista, Lello, Lisboa, 2004.

-----, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

HATHERLY, Ana e Silvina Rodrigues Lopes (org.), *Os Sentidos e o Sentido*, Cosmos, Lisboa, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética: Poesia*, Guimarães, Lisboa, 1964.

JACKSON, K. David, *As Primeiras Vanguardas em Portugal. Bibliografia e Antologia Crítica*, Vervuert – Iberoamericana, Madrid, 2003.

JOLY, Martine, *Introdução à Análise da Imagem*, Edições 70, Lisboa, 1999.

JÚDICE, Nuno, *As Máscaras do Poema*, Aríon, Lisboa, 1998.

-----, *O Processo Poético: Estudos de Teoria e Críticas Literárias*,  
Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

-----, «Como se faz um poema?», *Relâmpago*, n. ° 14, Abril de 2004,  
67-68.

LEPECKI, Maria Lúcia, et al, *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*,  
Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1980.

-----, *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de  
Interpretação Literária*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral, Lisboa, 1990.

-----, *Literatura, Defesa do Atrito*, Vendaval, Viseu, 2003.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio D'Água, Lisboa, 1987.

-----, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*,  
Presença, Lisboa, 1999.

MACEDO, Ana Gabriela, et al (org.), *Re-presentações do Corpo. Re-presenting the  
Body*, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Linguísticos, Braga, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à  
Teoria da Literatura*, Presença, Lisboa, 2001.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa  
Actual e Outras Crónicas*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1981.

-----, *Rima Pobre, Poesia Portuguesa de Agora*,  
Presença, Lisboa, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Caminho, Lisboa, 1989.

MARTELO, Rosa Maria, «O corpo como figura», *Relâmpago*, n.º 9, Outubro de 2001, 178-182.

MARTINS, Fernando Cabral, *O Trabalho das Imagens*, Aríon, Lisboa, 2000.

MARTINS, Manuel Frias, *10 Anos de Poesia em Portugal, 1974-1984. Leitura de uma Década*, Caminho, Lisboa, 1986.

MARTINHO, Fernando J. B. (coord), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Instituto Camões, Lisboa, 2004.

-----, «Depois do Modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa», *Semear – É Preciso Ser Absolutamente Moderno?*, n.º 4, 2000, 281-301.

MATHIAS, Marcello Duarte, *A Memória dos Outros*, Gótica, Lisboa, 2001.

MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Ler e Escrever*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

-----, *A Lírica de Luís de Camões, Apresentação Crítica Seleccionada, Notas e Sugestões para Análise Literária*, 4ª. ed., Seara Nova, Lisboa, 1994.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

MIRANDA, José Paulo, *A Voz que Nos Trai*, Cotovia, Lisboa, 1997.

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

MONIZ, António e Olegário Paz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Presença, Lisboa, 1997.

MORÃO, Paula, *Viagens na Terra das Palavras*, Cosmos, Lisboa, 1993.

-----, *Irene Lisboa, Vida e Escrita*, Presença, Lisboa, 1989.

-----, *Salomé e Outros Mitos do Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Cosmos, 2001.

-----, «O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas», *Românica – Biografia e Autobiografia*, n.º 3, 1994, 28-29.

-----, «Imagens do feminino: fantasias e fantasmas», *Românica – Fragmento*, n.º 12, 2003, 223-240.

PAZ, Octavio, *Mais do que Erótico: Sade*, Difel, Miraflores, 1993.

-----, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

PIRES, Isabel Cristina, «O desejo, essa ferida oculta», *Vértice* n.º 101, Julho-Agosto 2001, 110-118.

PLATÃO, *Banquete*, Europa-América, Mem Martins, 2000.

RIBEIRO, Cristina Almeida, et al (org.), *Letras, Sinais*, Cosmos, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999.

ROUGEMONT, Denis de, *O Amor e o Ocidente*, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1999.

RUBIM, Gustavo, *Arte de Sublinhar*, Angelus Novus, Coimbra, 2003.

ROMANO, Rugiero (dir.), “Memória” in *Enciclopédia Einaudi*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, pp. 11-50.

SEIXO, Maria Alzira (dir.), *Ariane. Revue d’Etudes Littéraires Françaises*, Groupe Universitaire D’Etudes de Littérature Française, Lisboa, 1982.

-----, «Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do Pós-Modernismo», *Colóquio/Letras*, n.º 134, Outubro-Dezembro, 1994, 101-114.

-----, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Cosmo, Lisboa, 1998.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1986.

-----, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Cotovia, Lisboa, 1994.

SILVEIRA, Jorge Fernandes, *Portugal Maio de Poesia 61*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia, 1986.

-----, *Verso Com Verso*, Angelus Novus, Coimbra, 2003.

SILVEIRA, Laureano, *Transparências e Homologias: Poesia e Poetas Portugueses Hoje*, Limiar, Porto, 1993.

SOUSA, Maria Leonor Machado de, et al (org.), *Em Louvor da Linguagem Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Colibri, Lisboa, 2003.

SOVERAL, Eduardo Abranches de, *Ensaio sobre a Sexualidade e Outros Estudos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002.

TAVARES, José Fernando, *A Paisagem Interior. Crítica e Estética Literária*, vol. I, Instituto Piaget, Lisboa, 2000.

*A Poética Amorosa de Nuno Júdice.*

*Da Geometria da Intimidade ou Da Viagem pela Terra de Ninguém.*

TUCHERMAN, Leda, *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Vega, Lisboa, 2004.

THOMAS, Louis-Vincent, *Morte e Poder*, Temas e Debates, Lisboa, 2001.