

# *Vita Nova* e poesia, o “grito da cotovia junto à morte” na obra de Ana Luísa Amaral

Catherine Dumas  
Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

## Resumo

A questão é posta de saber se a poesia e o processo da *Vita Nova* movido por Roland Barthes são compatíveis. O meu propósito é mostrar que o livro inédito de Ana Luísa Amaral *Livro branco*, álbum composto em 2015 para a sua filha a quem a poeta o oferece, estabelece uma terceira forma” próxima da *Vita Nova* pelo seu conteúdo testamentário e a ordem afetiva que a estrutura. Amplia-se este quadro à alteridade trabalhada pela filosofia *queer* e por Judith Butler e à filosofia da Relação de Edouard Glissant. Os poemas do *Livro branco* são articulados com o resto da obra poética de A. L. Amaral.

**Palavras-chave:** poesia; fotografia; relação; diferença; literatura; mundo.

## Résumé

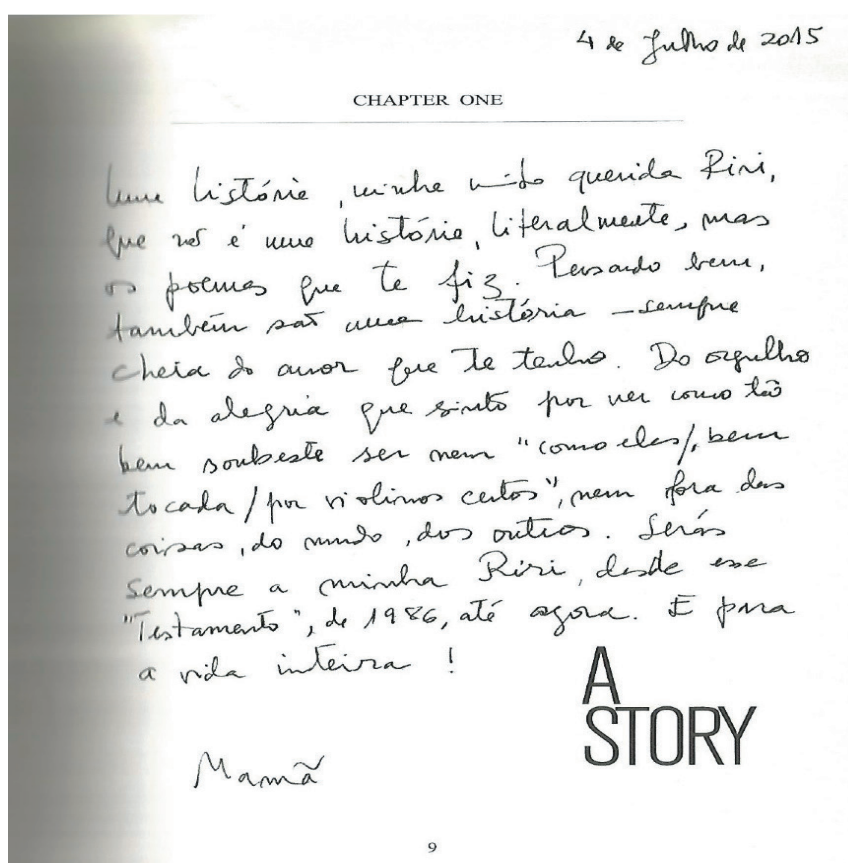
La question se pose de savoir si la poésie et le processus de la *Vita Nova* entamé par Roland Barthes sont compatibles. Je montrerai que le livre inédit de Ana Luísa Amaral *Livro branco*, album composé en 2015 pour sa fille à qui la poète l'offre en cadeau, met en place une "tierce forme" qui se rapproche de la *Vita Nova* par son contenu testamentaire et l'ordre affectif qui la structure. Ce cadre est élargi à l'altérité posée par la philosophie *queer* pensée par Judith Butler et à la philosophie de la Relation d'Edouard Glissant. Les poèmes figurant dans *Livro branco* sont articulés avec le reste de l'œuvre poétique de A. L. Amaral.

**Mots-clé:** poésie, photographie, relation, différence, littérature; monde.

Roland Barthes identifica a morte da mãe como o evento da biografia literária de Proust desencadeador daquele “desejo de escrever”<sup>1</sup> (BARTHES, 1978, p. 459) narrado em *La recherche*. Identifica-se claramente a Proust nesse momento decisivo “em que descobrimos que a morte é real, e já não só temível”, momento que R. Barthes chama de “momento de verdade” (BARTHES, 1978, p. 468). Quanto a Ana Luísa Amaral, ela encena tal momento no poema “Testamento” do livro *Minha Senhora de Quê*, primeiro livro, publicado em 1990. Mas o poema é datado de 1986 pela própria poeta, na introdução do *Livro branco* que compôs para a sua filha Rita, em 2015. Este livro, inédito e estritamente pessoal, apresenta-se como um álbum em duas partes: uma montagem de poemas dedicados à filha, e um álbum de fotografias legendadas com versos tirados dos poemas da primeira parte. É nesta data de “Testamento”, 1986, portanto, que a sua

<sup>1</sup> A tradução das citações para o português é minha.

própria morte aparece à poeta como “real”, e o laço de amor que a une à filha como ameaçado de desaparecimento. R. Barthes cita Novalis que define a poesia como “aquilo que cura as feridas do entendimento” (BARTHES, 1978, p. 461). O “branco” do título do livro de Rita, podendo ser interpretado como o espaço do nada desértico da destruição, é logo pontuado na *addenda* final em que A. L. Amaral cita Emily Dickinson: “Isto não é um espaço vazio – está cheio do amor que tenho por ti.” Lembremos R. Barthes e o afã de encontrar na obra literária “aquele sentimento que [...] fica do lado do amor” (BARTHES, 1978, p. 468). A. L. Amaral, com o *Livro branco*, vai, barthianamente, “Dizer aqueles que amo [...] e não dizer-lhes que os amo” (BARTHES, 1978, p. 468). À sua maneira, a mãe poeta que organizou o livro diz Rita e a história do amor que as une: “Uma história, minha querida Riri, que não é uma história, literalmente, mas os poemas que te fiz. Pensando bem, também são uma história – sempre cheia do amor que te tenho”:



O conceito de “história” aqui desenvolvido, apesar de a ordenação do livro (poemas e fotografias) seguir a cronologia biográfica de Rita, corresponde mais à noção barthiana de “vida desorientada” (BARTHES, 1978, p. 464), vista por ele como fio da história narrada na *Recherche*, do que a uma qualquer ficcionalização do poema. Até porque, como veremos, tanto A. L. Amaral como R. Barthes afirmam uma ligação essencial da literatura com o real. Eis uma das razões pela qual a noção de *Vita Nova*, tal como a concebeu o último Barthes quando desejou praticar a escrita de criação, pode coincidir com o mesmo desejo de escrita poética.

O livro testamento

Testamento

Vou partir de avião  
e o medo das alturas misturado comigo  
faz-me tomar calmantes  
e ter sonhos confusos

Se eu morrer  
quero que a minha filha não se esqueça de mim  
que alguém lhe cante mesmo com voz desafinada  
e que lhe ofereçam fantasia  
mais que um horário certo  
ou uma cama bem feita

Deem-lhe amor e ver  
dentro das coisas  
sonhar com sóis azuis e céus brilhantes  
em vez de lhe ensinarem contas de somar  
e a descascar batatas

Preparem a minha filha  
para a vida  
se eu morrer de avião  
e ficar despegada do meu corpo  
e for átomo livre lá no céu

Que se lembre de mim  
a minha filha  
e mais tarde que diga à sua filha  
que eu voei lá no céu  
e fui contentamento deslumbrado  
ao ver na sua casa as contas de somar erradas  
e as batatas no saco esquecidas  
e íntegras

(AMARAL, 2010a, p. 46; 2015b, p. 18-20)

Dois versos dizem, neste poema de *Minha Senhora de Quê*, a imposição da morte como realidade plausível: “Se eu morrer” (v. 5) e “se eu morrer de avião” (v. 18). O segundo junta a circunstância ao facto, o que lhe confere maior potencial de realidade. A circunstância é, aliás, o motivo da primeira estrofe: “Vou partir de avião”. Seguem-se três versos a sintetizar a

“vida desorientada” da viajante: “o medo das alturas”, “tomar calmantes”, “ter sonhos confusos”.

O testamento ocupa o resto do poema e consiste num tratado de (des)educação da filha. A primazia é dada à religação mãe-filha pela lembrança: “quero que a minha filha não se esqueça de mim” (v. 6), “Que se lembre de mim” (v. 21). O papel da memória não para aqui, pois é uma verdadeira cadeia-legado das gerações que este poema cria: “e mais tarde que diga à sua filha” (v. 23). O avião despenha-se, mas o sujeito poético mãe empreende um voo acompanhante cujo fim é transmitir uma ideia de eternidade. O poema não é só um “testamento” a subverter a educação tradicional, como desempenha também o seu papel *care* ao substituir-se aos cuidados maternos e materiais. Pode-se fazer a ligação entre o voo de “Testamento” e estes dois versos de “Silogismos”, poema de *Imagias* também retomado no *Livro branco*: “Por isso respondi que para sempre/era assim largo, abri muito os braços” (AMARAL, 2010a, p. 354; 2015b, p. 56-59). Em ambas as situações, a mãe esboça o gesto de alargar o espaço e de amparar com os seus braços-asas abertos. Aliás, a primeira página do *Livro branco* afirma de entrada o “sempre” como paradigma temporal do amor materno – “Para ti – sempre” – e, na p. 9 do mesmo livro, A. L. Amaral, em eco a “Testamento”, acrescenta: “Serás sempre a minha Riri, desde o “Testamento”, de 1986, até agora./E para a vida inteira!//Mãe”. A eternidade do amor ajusta-se aqui à eternidade do poema, consoante a tradição platónica do *Banquete*: “Tanto cabe à alma ser fecunda como parir”. Esta fórmula é comentada por Judith Butler em *Gender Trouble* assim: “Assim as criações poéticas são entendidas como formas sublimadas do desejo de parir” (BUTLER, 2006, p. 196).

Quanto ao conteúdo (des)educacional do “testamento”, vemos na segunda estrofe do poema a subversão em ação com duas antinomias: “mesmo com voz desafinada” e “fantasia” opõem-se a “horário certo” e “cama bem feita”. A terceira estrofe estrutura-se do mesmo modo: “ver/dentro das coisas” e “sonhar com sois azuis e céus brilhantes” entram em conflito com “contas de somar” e “descascar batatas”. Trata-se de desorientar a vida da filha para ela poder exercitar plenamente as suas capacidades poéticas. Encontramos aqui uma clara defesa do laço indestrutível que existe entre poesia e vida, tal como entre poesia e liberdade. Uma certa ironia sustém a subversão da mensagem. Salientarei mais duas ocasiões em que A. L. Amaral retoma, na sua obra poética, o tal preceito do “ver dentro das coisas”, transformando-o. A primeira acontece em *Às vezes o paraíso* com o poema “As ruas do avesso”. O “avesso” acabará por ser um paradigma da poesia de A. L. Amaral: “Lua tão certa, ou rua tão avesso de/destino: cometa deslumbrado que caiu” (AMARAL, 2010a, p. 278). Em *A arte de ser tigre*, o “ver dentro das coisas e o avesso” dá lugar a “inversos” com uma série de quatro poemas: “Inversos: contar” (AMARAL, 2010a, p. 434), “Inversos: outra história” (AMARAL, 2010a, p. 436), “Inversos: do avesso” (AMARAL, 2010a, p. 436), “Da vida: inversos” (AMARAL, 2010a, p. 443). A fórmula transformar-se-á no título da reunião da poesia: *Inversos poesia 1990-2010*. A palavra “inversos”, descomposta em “in-versos”, dá a ideia, numa aceção imediata, do “dentro” através do prefixo “in”, assim como de poesia através dos “versos”. Ecoa com o “avesso” de “do avesso”. Este conjunto formal compõe uma cadeia semântica funda-

dora daquilo que a poeta entende por escrita poética. A mãe do *Livro branco*, no seu processo de deseducação da filha, abre-lhe a porta não só da imaginação como da criação. Veremos mais à frente como este processo é ativado pela história em versos da Aranha Leopoldina.

O sujeito lírico mãe ocupa as duas últimas estrofes do poema “Testamento”, objeto de uma ficção da morte própria para ser entendida por uma criança. A pedagogia faz-se em pura poesia, a fiar a metáfora do voo cósmico: “despegada do meu corpo” (v. 19) e “átomo livre lá no céu” (v. 20). Os últimos quatro versos funcionam como moral da história e como arte poética. O deslumbramento do sujeito poético (notemos que é caracterizado como “livre”) é causado pela integridade do objeto “batata” que escapou à faca castradora. Escaparam da mesma maneira a filha, a mãe poeta e o poema, ao longo do processo que leva do “dentro”, “do avesso”, até aos “inversos”.

“Testamento” é um poema emblemático porque diz, cedo na produção poética da poeta, aquela ordem afetiva que vai condicionar toda a obra de A. L. Amaral. “Ordem afetiva” (BARTHES, 1978, p. 469) indireta, que adota muitas vezes a forma e o conteúdo de uma *ars poetica*, mas ordem incontornável que faz da (des)gramática do poema de A. L. Amaral um organismo pulsátil.

A “ordem afetiva, plena mas indirectamente” (BARTHES, 1978, p. 468).

Queria primeiro ponderar o facto de que o *Livro branco* é manuscrito. Quer dizer que, na página da direita, frente ao texto digitalizado do poema que aparece na página da esquerda tal como foi editado, A. L. Amaral escreve o poema à mão. Há aqui um regresso ao ato primordial da escrita do poema na página em branco, outra razão de ser, talvez, do título do *Livro branco*. Voltar à página em branco afirma uma cronologia temporal absolutamente reversível, isso é o “para sempre”. Portanto, cada poema é copiado sem alteração nem desejo do o rescrever. O poema manuscrito é também, e ao mesmo tempo, um gesto da mão, uma carícia dirigida a Rita. Eis como começa a “ordem afetiva” estipulada pelo *Livro branco*, plenamente, como a convoca R. Barthes.

Mas “indirectamente”, opera através de formas textuais derivadas, como a receita de cozinha. É recorrente este recurso à receita na poesia portuguesa contemporânea de A. L. Amaral. Temos Nuno Júdice, de quem a poeta sempre foi próxima, e os poemas “Receita para fazer o azul” ou “Omelete”; temos a própria A. L. Amaral e o seu “Leite-creme”. A poeta recorre também a esse processo da receita em “Receitas impiedosas” de *E muitos os caminhos* (AMARAL, 2010a, p. 236) e “Receita para um soneto não liofilizado” de *Imagias* (AMARAL, 2010a, p. 377). Mas a receita do “leite-creme” (AMARAL, 2010a, p. 161; 2015b, p. 22), no *Livro branco*, participa no processo de (des)educação de Rita. O palco é a cozinha, antro simbólico da vida familiar e privada, que passa a ser, para a poeta, um palco onde surge a poesia. Primeiro, trata-se, para a mãe, de “mostrar”, e a seguir de compor uma receita de “amor” cujos ingredientes passam, duma estrofe para outra, da receita do leite-creme para a recepção desta demonstração pela filha: “Na cozinha/ os teus olhos:/duas chávenas meias/de razão./As palavras totais e todas claras”. Num quiasmo

semântico, “chávenas e meias” e “claras”, “todas” elas, remetem ao modelo primeiro da receita culinária. Outro deslize estrófico, e a receita serve como lição de vida: “a vida:/um batedor sem varas”. Mas o ingrediente essencial da receita é o amor tingido de humor, que pisca o olho ao leitor: “Só deixar-te poalha de farinha:/amor/em Via-Láctea.”

Outra mediação da “ordem afectiva” no poema é o sono. Relembro aqui as linhas que R. Barthes escreveu no começo da sua conferência intitulada “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, sobre o sono de Proust que, como o mandala tibetano, “mantém reunida na sua vista toda a obra proustiana” (BARTHES, 1978, p. 464). R. Barthes fala de sono bom e de sono mau. O sono mau é o do veronal; “é o sono longe da mãe” (BARTHES, 1978, p. 462). A. L. Amaral, quanto a ela, escreve que “É uma arte a angústia às duas da manhã” (AMARAL, 2010a, p. 52). R. Barthes prossegue com o sono bom que é o da infância: “é [...] constituído pelas funduras do consciente *como desordem*” (BARTHES, 1978, p. 462). No *Livro branco*, A. L. Amaral tem dois poemas que tratam do “sono bom” nos quais mãe e filha se encontram em fusão, corporal e sentimental. “Músicas” (AMARAL, 2010a, p. 23; 2015b, p. 10) encena a despedida noturna. É a cena proustiana do beijo da mãe, mas vivida do lado desta mãe que, no caso da poeta, experimenta a mesma intensidade emocional do pequeno Marcel. O divórcio do sujeito poético do mundo social – “Desculpo-me dos outros com o sono da minha filha”, “Os sons dos outros lá fora”, “eu que me desfaço dos sons deles/e me trabalho em outros sons//Bartók em relação ao resto” – transforma-se pelo devaneio em acordo total – “E deito-me ao seu lado/a cabeça em partilha de almofada”, “A minha filha adormecida”, “bem tocada/por violinos certos”. A força projetiva deste poema dá lugar, no segundo poema, à fusão corporal que deixa surgir o instante em toda a sua força de *punto luminoso* barthiano:

Pequeno poema

No meu braço

Cansado

O seu corpo macio

Adormecido

Um quarto do tamanho

Do meu corpo

– E o quarto

– Preenchido

(AMARAL, 2011, p. 76; 2015b, p. 40)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Pequeno poema” é o título que figura no *Livro branco*. Em *Vozes*, este poema pertence a uma série de quatro poemas no qual é intitulado “2”.

Em ambos os poemas, existe um contacto materno físico que exercita a relação, seja a inversão dos papéis de mãe e filha, seja a fusão das duas instâncias na habitação sensual e sentimental do quarto de dormir-mundo. Em ambos os casos, a adesão consciente da mãe ao sono da filha configura uma verdadeira poética da relação.<sup>3</sup>

A relação pela inversão dos papéis é claramente denotada no poema “O dia de descanso” (AMARAL, 2010a, p. 354; 2015b, p. 32-34), com o refrão invertido entre o começo e o fim: “Levei a minha filha ao parque/e era Domingo”; “Levou-me a minha filha ao parque/e era Domingo”. No começo deste poema, é afirmada uma possibilidade de retrocesso ao estado de “inocência”, e, no fim, de acesso ao espaço desimpedido do voo: “voei, e tudo ausente”. Mais uma vez, encontramos a metáfora do voo para significar o acordo da poeta mãe com o mundo. O diálogo entre o poema de *Imagias* “Outras verdades” (AMARAL, 2010a, p. 355; 2015b, p. 38) e “A verdade histórica” (AMARAL, 2010a, p. 38-39; 2015b, p. 12-14) de *Minha Senhora de Quê* discute este acordo, insistindo na roda do tempo e nas alterações da relação entre mãe e filha que ela significa: “A minha filha já não parte/tigelas na cozinha”. À certeza do “para sempre”, contrapõe-se a pergunta: “E onde vou arranjar agora o verso/sem tempos de brinquedo?” Mas a fusão da relação é reencontrada pela magia da ação de “colar” que tanto se ajusta à aprendizagem da vida – do lado da filha – como da poesia – do lado da mãe: “Em lugar de as quebrar,/a minha filha cola outras tigelas,/como eu tento colar/ainda o tema,/o instante perdido da cozinha.” Reaparece aqui o humor a par do processo de distanciação e de conscientização da ordem afetiva própria do escritor, a do amor materno. Assim acaba o poema, em tom corriqueiro e sublime: “Como eu tento colar esta tigela/escorregada das mãos/da minha filha./A ternura da cola a mesma/– sempre”. A “ternura”, este sentimento que protege da quebra e da queda – “Pequeno paraquedas/de ternura” (AMARAL, 2010a, p. 198; 2015b, p. 42-44) – esboça uma cadeia temporal que se evidencia no *Livro branco*, especialmente num poema emblemático de A. L. Amaral, “Um pouco só de Goya: carta à minha filha:”, retomado de *Imagias* (AMARAL, 2010a, p. 357; 2015b, p. 46-53). Em intertextualidade com o poema de Jorge de Sena – e aqui sublinho outra modalidade, clássica, do “indirectamente” barthiano – “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, datada do 25/6/1959 (SENA, 1988), o poema de A. L. Amaral postula “que a vida é também isso:/uma fila no espaço, uma fila no tempo,/e que o teu tempo ao meu se seguirá”. Aludindo aos poemas anteriores dedicados à filha, a poeta constrói esta cadeia temporal: “[...] Mostrar-te leite-creme, deixar-te/testamento, falar-te de tigelas – é sempre/olhar-te de amor. Mas é também desordenar-te à/vida, entrincheirar-te, e a mim, em fila descontínua/de mentiras, em carinho de verso.” Surge a “ordem afectiva” neste “carinho de verso”, a reatar o nó dos fios que se afastaram. Desta vez, quem voa já não é a mãe, mas sim a filha, pelo poder do antídoto que encontra a poeta para ela: “Porque te amo, queria-te um antídoto/igual a elixir, que te fizesse grande/de repente, voando, como fada, sobre a fila.”

<sup>3</sup> Escreve Edouard Glissant a este propósito em *Philosophie de la relation*: “O imaginário do meu lugar religa-se à realidade imaginável dos lugares do mundo, e o inverso todo”; “Imaginação e imaginário são, cada um à sua vez, de indivíduo, de colectividade, ou de totalidade mundo”. Ver também, do mesmo autor, *Poétique de la relation*.

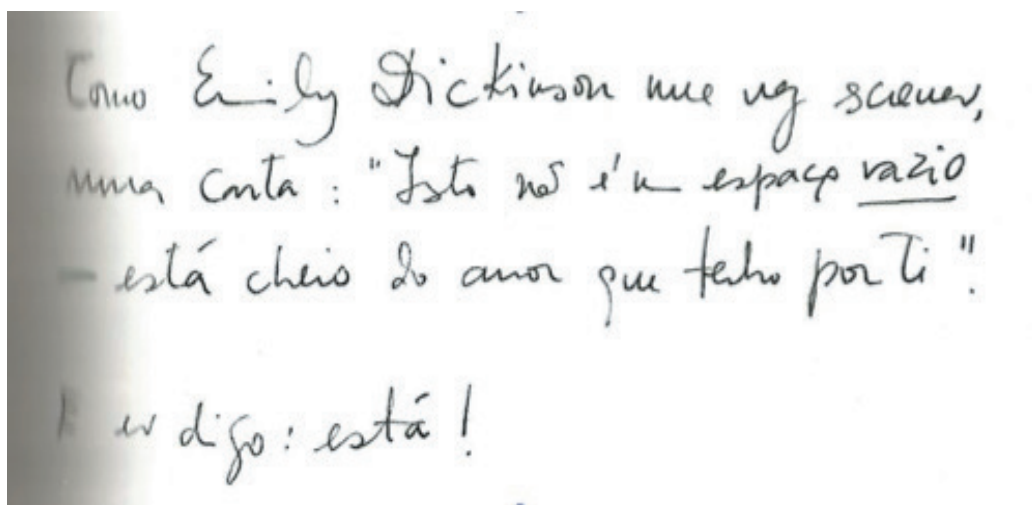
A receita, o sono e a relação são três modalidades da “ordem afectiva, plena mas indirectamente” que atravessa o *Livro branco*. A cadeia temporal que constituem corresponde àquela ideia de ritmo como “sistema de instantes”, nas palavras de G. Bachelard citado por R. Barthes (BARTHES, 1978, p. 465). Os poemas de A. L. Amaral evocam instantes de vida cuja cronologia é desordenada por uma cadeia temporal rapsódica que “cola” as épocas e faz do *Livro branco* “um estrelamento de circunstâncias e de figuras”, como escreveu R. Barthes a propósito da *Recherche* (BARTHES, 1978, p. 464). E de poemas, acrescentarei eu, trabalhados como estrelas num firmamento de constelações. Ficar com a noção do voo e do céu, de poesia “antídoto” da queda, isto ajuda-me a pensar o universo imagístico de A. L. Amaral.

### Imagens e versos

“Inversos” é um título (de uma secção de *A arte de ser tigre* e da reunião da obra poética, como já comentei) focado num dentro que não é o das coisas, mas sim o das coisas em versos. No processo (des) educacional de Rita, conta a imaginação enquanto ato: “Para ti, só o mais puro imaginar” (AMARAL, 2010a, p. 54; 2015b, p. 54). Abordarei o “imaginar” em ação na segunda parte do *Livro branco* que se apresenta como um álbum de fotografias de família, centrado em Rita. A sua originalidade consiste em cada fotografia ser legendada com versos tirados dos poemas da primeira parte do livro. Imagens e versos, esta associação fulgurante, acentua o efeito “tilt”, “*punctum*”, “pequeno abalamento” de que fala R. Barthes em *Le Plaisir du texte* (BARTHES, 1973). O essencial das fotografias são retratos e o álbum, com a sua cronologia de superfície a seguir a linha temporal da vida de Rita, repete aquele “instante que tem vocação de Tesouro”, palavras do R. Barthes em *La préparation du roman* (BARTHES, 2004, p. 86). Instante *versus* memória – “Amanhã, a *memória*”, escreve ainda R. Barthes – o álbum de fotografias seduz, comove, encanta, pois “A fotografia ensina dalguma forma que o afecto é o garante do ser”, comenta Marielle Macié (MACIÉ, 2016, p. 5). A. L. Amaral intitula esta segunda parte do *Livro branco* “Pequeninas legendas para imagens antigas”. O álbum suscita a interação de Rita no sentido em que tem páginas em branco com a indicação de certas pessoas cuja fotografia poderia figurar, e a sugestão, no fim, de que a série biográfica e afetuosa deve prosseguir, consoante o desfilar dos dias que se acrescentam à memória. Os instantes fotográficos aqui presentes, acompanhados pela suspensão do tempo própria dos versos, funcionam como a associação barthiana do “Cela a été” (“Isso foi”) e do “C’est ça !” (“isto é!”) (BARTHES, 1978, p. 1.188).<sup>4</sup> Encontro a sua expressão equivalente no “está” com que A. L. Amaral fecha a primeira parte do *Livro branco*: “E eu digo: está!” (AMARAL, 2015b, p. 61) Esta exclamação vem reafirmar a omnipresença deste espaço que “está cheio de amor por ti”, expressão de Emily Dickinson numa carta que a poeta portuguesa acabou de citar:

<sup>4</sup> “Tel serait le ‘destin’ de la photographie : en me donnant à croire (il est vrai, une fois sur combien?) que j’ai trouvé la “vraie photographie totale”, elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (‘cela a été’) et de la vérité (‘c’est ça !’).”





O espaço contemplado pela seleção de fotografias é, muitas vezes, o da casa. Salientarei, no fim do *Livro branco*, a insistência no terraço de Leça da Palmeira, com a presença tutelar – “a ternura da cola” (AMARAL, 2015b, p. 38), diz a legenda – daquele que não é nomeado, o amigo Paulo, *duende* criador de concórdia e de poesia. O “está” já aparece como legenda de uma das fotografias da série do terraço: “e que tudo está bem e é bom” (AMARAL, 2015b, p. 50). Espaço de liberdade – outra legenda: “uma varanda a libertar-lhe os passos” (AMARAL, 2015b, p. 51) – a varanda abriga o bolbo, presente da Rita à mãe, e o gato, outro ser mágico que a habita em duas fotografias, conferindo “fantasia” ao *Livro branco*.

O gato permite-me salientiar uma característica da obra de A. L. Amaral, bem presente no *Livro branco*, o jogo com as escalas, que inscreve o poema na ordem cósmica. A poeta abala a escala dos valores, nem que seja ao valorizar a menina pequena que Rita foi. O facto de dar o título de “Pequeno poema” a um poema da série de *Vozes*, “Outras metamorfoses da memória (quatro poemas)”, onde figura com o número dois, fixa esta poética do mínimo. E saliento também o subtítulo da segunda parte do *Livro branco* que acentua com o diminutivo a importância do pequeno: “Pequeninas legendas para imagens antigas”. A alegoria do bolbo a rebentar, porque o terraço lhe deu a liberdade de que precisava, transfere às pequenas plantas e aos pequenos animais a magia da infância. Vou buscar a um livro publicado numa coleção para o leitorado infanto-juvenil um animal importante no bestiário de A. L. Amaral, quero falar da aranha. Não se trata das *big mamás* gigantescas de Louise Bourgeois.<sup>5</sup> Bem ao contrário, Leopoldina pertence à categoria das “aranhinhas” (AMARAL, 2010b, p. 2). *História da Aranha Leopoldina* é uma narrativa de 2010, escrita em versos e musicada. A heroína é teimosa e “um pouco estranha” (AMARAL, 2010b, p. 1), sendo esta a opinião dos seus pares e da mãe. Contra o dogma normativo cantado por elas

<sup>5</sup> Louise Bourgeois e a sua escultura gigantesca *Maman* que tem um exemplar exposto no exterior do Museu Guggenheim de Bilbao.

– “fazer teia para frente e para trás” (AMARAL, 2010b, p. 4) – Leopoldina, “em vez de teia,/só queria fazer meia/(não importava a cor, qualquer servia)” (AMARAL, 2010b, p. 3). Ela discute a questão do belo e do útil, confrontando os critérios dos humanos e os das aranhas, abrindo deste feito o debate à contestação daqueles que nunca tiveram a oportunidade de tomar parte nele. Leopoldina acha a utilidade da meia para os humanos – “só para tapar” (AMARAL, 2010b, p. 11) – restrita quando comparada à beleza que o objeto que está a fabricar tem para ela: “uma obra sem par” (AMARAL, 2010b, p. 7). A rima em *-par* reforça, aliás, pela sua pseudofacilidade e o humor com que é trabalhada, a difícil sequência entre utilidade e beleza. É uma meia sinestésica que a aranhinha tricota, juntando cores e melodias. Tece “uma teia de emoção” (AMARAL, 2010b, p. 14). As últimas quatro estrofes da história cantam o “diferente” trazido à comunidade por Leopoldina que “não era aquilo a que se pode chamar/uma aranha normal” (AMARAL, 2010b, p. 13). A importância do reconhecimento, de parte da comunidade, da estranheza e da diferença de Leopoldina forma o que se pode chamar a moral da fábula. O conteúdo *queer* desta moral é claramente denotado. Um comentário de J. Butler, no encalce de Julia Kristeva, pode ser útil para apreendermos este conteúdo da narrativa de A. L. Amaral:

Já que efectua um regresso ao corpo maternal e desindividualiza ao mesmo tempo o eu, a linguagem poética faz-se particularmente ameaçadora quando falada por mulheres. O poético contesta então não só o tabu do incesto, como também o tabu da homossexualidade. A linguagem poética é, portanto, para as mulheres, ao mesmo tempo uma dependência materna deslocada e, por esta dependência ser libidinal, uma homossexualidade deslocada. (BUTLER, 2006, p. 189)

Podemos entender por este prisma a recorrência dos “inversos” na poesia de A. L. Amaral. Mas importa também o facto de a aranha Leopoldina, que tem aliás as mesmas iniciais do nome da sua criadora – A. L. –, ser uma artista, no sentido xamânico da palavra, já que agrega a comunidade das aranhas ao seu ato criativo. O carácter xamânico da sua poesia fica reafirmado por A. L. Amaral no título do seu livro *Imagias*.

Se não encontramos esta personagem de Leopoldina no *Livro branco*, muitas das suas ações e dos preceitos da *História da Aranha Leopoldina* entram no quadro da (des)educação de Rita. Logo no primeiro poema do livro, “Músicas”, o verso “Mas nunca como eles” da última estrofe marca a diferença com que a mãe sonha para a filha. Leopoldina tricota em vez de fiar, e Rita é tricotada pelo poema de *Às vezes o paraíso*, “Minha filha ou a cores”:

[...]

Minha filha de  
infância e finos sons.

Um cordão entrançado  
a fio de prata,  
malha tão reticente  
e apertada  
que nada  
era a princesa.

[...]

E o resto  
tricotado  
a azul turquesa.

(AMARAL, 2010a, p. 268-269; 2015b, p. 28)

A já clássica metáfora do *tricot* para dizer o fazer do poema (no seu fazer e desfazer, trabalho de agulha igual ao de Penélope à espera de Ulisses) opera aqui paralelamente à sinestesia entre cores (indicadas no título do poema) e os sons, cara a A. L. Amaral: “infância em finos sons”. Trata-se da mesma sinestesia operada por Leopoldina, e que encontramos na “Canção da meia e da arte”: “harmonizar a cor/com linhas de tenor,/imaginá-la a fios de simetria/é prazer, é prazer, muito prazer/e quase, quase agora a melodia” (AMARAL, 2010b, “As canções”, p. 3). Na figura da sinestesia está para A. L. Amaral, na boa tradição dos modernismos oitocentistas e novecentistas, a noção de festa, aquela festa da poesia que, consoante Novalis que citei em introdução, “cura as feridas do entendimento”.

A “melodia” do canto da poeta portuguesa pode ser elegíaca, tonalidade presente no *Livro branco*. Citei no título deste artigo um verso doutro poema de *Às vezes o paraíso*, “Minha filha ou a cores; o outro lado do espelho”: “grito de cotovia junto à morte” (AMARAL, 2010a, p. 291; 2015b, p. 30). Neste poema, a metáfora do *tricot* atua disforicamente: “onde o *tricot* de sangue, a pata rota”. O canto mudou-se em “grito” e o fim do poema soa-me enigmaticamente desesperado: “Ligado em culpa, o fio. Pequena pata/nem de cotovia.//Solta –”. Em intertextualidade com o poema anterior cujo título retoma completando-o, este poema afirma no último verso, apesar de tudo, a liberdade primordial de vida: “Solta”. Solta é a cotovia, passarinho que entra no ordem poética do pequeno, e livre o seu grito solto como a “pequena pata”. O tom elegíaco, disfórico, imprime a sua inflexão à poética de A. L. Amaral: “Em hemisfério outro,/metáforas seriam só reais:/ o silvo da agonia,/peça de jogo nula sobre a mesa.”

Estes versos remetem-me à tigela partida do poema “A verdade histórica” de *Minha Senhora de Quê*, e ao poema ulterior que continua a metáfora objetual, “Outras verdades” de *Imagias*. O primeiro poema fala, algo ironicamente, de “hecatombe” a propósito da tigela partida:

[...]

Mas a hecatombe

deu-se.

E escorregada de pequeninas mãos,

ficou esquecida de famas e proveitos,

varrida de vassouras e memórias.

Por mísero e cruel balde de lixo

Azul

Em plástico moderno

(indestrutível)

(AMARAL, 2010a, p. 39)

Podemos perceber aqui muito bem a passagem do objeto simbólico da tigela de louça para a realidade “cruel” do objeto de “plástico moderno”.

Passarei portanto à análise das características de uma poesia do objeto ao longo da obra de A. L. Amaral e em especial do livro objeto *Livro branco*. A epígrafe do livro de poesia mais recente, *E todavia*, emprestado a Maria Velho da Costa, abunda neste sentido: “Ah que eu possa saber de mim sabendo das coisas” (AMARAL, 2015a). Esta poética está presente no *Livro branco*, em particular, no poema “Coisas gramaticais e outras” de *Minha Senhora de Quê* que coteja os objetos e a sua nomeação pela linguagem anormativa da criança pequena. Deste feito, nasce para a poeta uma “gramática das coisas”:

Coisas gramaticais e outras

A minha filha fala tantas coisas

em gramática própria tão brilhante:

mais do que sóis, os verbos que ela conjuga mal

são galáxias inteiras. As costumeiras coisas

tornam-se espaços largos de saber,

didáticas de um mundo em construção,

estrelas novas de rota corregida teimando

em serem novas. São tantas coisas

que a minha filha fala e brilham sempre ainda.

E não fora a gramática das coisas,

não fora o conjugar (mais lógico que o nosso)

a semântica intacta torná-la-ia inteira:

ser humano a crescer em solo ainda intacto.

(AMARAL, 2010a, p. 43-44; 2015b, p. 16)

A poética do objeto, aqui “as coisas”, sustenta-se na imperfeição de “um mundo em construção”. Ao contrário do que acontece em “A verdade histórica” e “Outras verdades”, onde se tratava de “colar” o objeto memorial, temos aqui, com a ideia da construção, a do crescer “em solo ainda intacto”. A. L. Amaral dá o seu contributo neste poema ao mito da pureza da infância ontológica com o último verso, mas também da infância da arte com “a semântica intacta”. Ela fala, noutro poema, da “metáfora dada/pela infância” (AMARAL, 2010a, p. 337; 2015b, p. 46).

A ligação entre a imagem (o mundo objetal) e o verso (o seu desfazer da gramática normativa) apela a outro parâmetro que é o da “visitação”. Ecoando com a Musa e a inspiração de teor romântico, a “visitação” coloca o poeta numa atitude de espera quase mística, mas duma mística mais budista do que cristã. Com efeito, as duas coordenadas da poética de A. L. Amaral que acabo de comentar, a poética do pequeno e o mundo objetal, coincidem naquilo que M. Macié chama, ao comentar a *Vita Nova* de R. Barthes, “uma adesão ao real” (MACIÉ, 2016, p. 7). Em “Visitações, ou poema que se diz manso” (AMARAL, 2010a, p. 280; 2015b, p. 24), a “visitação” exclui a “inspiração”, sendo a primeira um fenómeno de acompanhamento e a segunda um fenómeno solitário. O primeiro verso descreve a situação da visitaçào: “De mansinho, ela entrou, a minha filha”; e a seguir: “Sentou-se no meu colo, de mansinho”; finalmente: “[...] Como um ladrão furtivo,/a minha filha roubou-me inspiração,/versos quase chegados, quase meus.//E mansamente aqui adormeceu,/feliz pelo seu crime”. Com a visitaçào, acontece outra modalidade poética, outro poema, pois as escalas mudam em absoluto: “[...] Os pés descalços,/de ruído menor que o do meu lápis/e um riso bem maior que o dos meus versos.” Trata-se, mais uma vez, de responder ao preceito de R. Barthes, da “literatura como substituto do amor”. Para mim, em A. L. Amaral, trata-se do poema como ato de amor.

A visitaçào da criança é acompanhada na poesia da poeta portuguesa pela visitaçào do pequenos animais que habitam a casa da poeta, neste caso o seu terraço. Falarei antes de tudo no gato que aparece em duas fotografias do *Livro branco*, com as suas “pequeninas legendas”. A primeira (AMARAL, 2015b, p. 85) cita “no ser mais delicado” e a segunda (AMARAL, 2015b, p. 99), tirada de “Testamento”, reza “e que lhe ofereçam fantasia”:



A “visitação”, na sua fragilidade feita de delicadeza, “oferece”. Pequeno tigre – lembremos o poema “A arte de ser tigre” e o livro epónimo (AMARAL, 2010a, p. 405-450) – o gato é o vate da poesia pela sua plástica e seu movimento. Podemos observá-lo num poema não contemplado no *Livro branco* e que trata da “sua arte”, o soneto “Gato em apontamento quase barroco e de manhã de sábado” de *Vozes* (AMARAL, 2011, p. 69).

A manhã é o momento inaugural da “visitação”. A saudação é a manifestação da relação entre a voz lírica e o mundo ao qual ela se declara integrada. O último poema do *Livro branco*, parcialmente reproduzido no fim do livro (AMARAL, 2015a, p. 102; 2015b, p. 92-93), sintetiza-o, insistindo na abertura da poesia de A. L. Amaral ao conceito de literatura-mundo:

Pequena ode, em anotação quase biográfica

Bom dia, cão e gata,  
 por essa saudação e de manhã,  
 o corpo de veludo, a língua suave,  
 em simultânea tradução:  
 bom dia

[...]

Bom dia, coisas todas que brilham na varanda,

folha de japoneira, o nome cintilante,  
o som daquele pássaro,  
como se o mundo, de repente,  
se fizesse mais mundo, e de maneira tal  
que nunca mais se visse  
escurecente o dia

Bom dia, gente pequenina  
que não consigo olhar desta cadeira,  
mas que está: formigas e aranhas,  
minúsculos insectos  
que hão-de morrer, mas aqui nascerão,  
todos os dias

Bom dia, minha filha, igual a girassol,  
quantas mais vezes te direi bom dia,  
olhando o corredor,  
tu, já não de baloiço, mas de amor  
e pura filigrana,  
eu, quase entardecendo

Bom dia, meu sofá,  
onde me sento à noite, e devagar,  
as flores que ora não são, ora às vezes  
povoam esta mesa, a porta em vidro,  
iluminada, em mais pura esquadria,  
livros e quadros, curtas  
fotografias em breve  
desalinho

[...]

O *Livro branco* de A. L. Amaral, afinal, conta uma história secreta, privada, íntima, a da “gente pequenina” e do invisível. O seu lugar “está religado à realidade imaginável dos lugares do mundo, com o inverso todo”, como escreve Edouard Glissant. A “Pequena ode” acaba assim:

Mesmo no tom cruel  
que é acordar todos os dias  
para um mundo sem sol em tantas mãos,  
mesmo nesse desmando e tão violento curso  
que é o mundo,

ainda assim, esta pequena anotação  
de abrir os olhos e dizer bom dia,  
e respirar de fresco o ar de tudo  
em tudo

A poesia mundo de A. L. Amaral pede “espelhos e não janelas”, mesmo passando para “o outro lado do espelho”. Com os “inversos” todos, inventa os “pontos paralelos”, esses “nexos de vida” de “Um pouco só de Goya: carta à minha filha” (AMARAL, 2010b, p. 357; 2015b, p. 48) e que fazem a “Terceira forma” (BARTHES, 1978, p. 461) da poeta. *Livro branco* faz a demonstração de que, mesmo que narre as vidas paralelas, “filas [...] úteis/como formas de olhar, maneiras de ordenar/o nosso espanto”, só os pontos (os *punti luminosi* de R. Barthes) podem reunir os corpos no poema, no livro e no mundo. Estes pontos são os poemas com cada uma das suas palavras, dos seus segmentos (a)gramáticos, dos seus fonemas. Impossibilitado pela lógica vulgar, o paralelismo dos pontos pertence ao imaginário, criador de possíveis e realidades outras.

## Referências

- AMARAL, Ana Luísa. *Inversos – poesia 1990-2010*. Lisboa: Dom Quixote, 2010a.  
\_\_\_\_\_. *História da aranha Leopoldina*, Porto: Civilização Editora, 2010b.  
\_\_\_\_\_. *Vozes*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.  
\_\_\_\_\_. *E todavia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a.  
\_\_\_\_\_. *Livro branco*. 2015b. (Inédito.)
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil, 1973.  
\_\_\_\_\_. “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, conférence au collège de France, 19 octobre 1978. *Œuvres complètes V*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris: Editions du Seuil.  
\_\_\_\_\_. *La Préparation du roman*, Paris: Éditions du Seuil. (Coll. “Traces écrites”, 2004.)
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*, Paris: La Découverte/Poche, 2006.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1999.  
\_\_\_\_\_. *Philosophie de la relation poésie en étendue*, Paris: 2009.
- MACIÉ, Marielle. “C’est ça!” Expérience esthétique et pensée de l’effet, à propos de Roland Barthe. fév. 2008. Disponível em: <[www://fabula.org/atelier.php](http://www://fabula.org/atelier.php)>. Acesso em: 23 maio 2016.
- SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

## Minicurrículo

Catherine Dumas é professora emérita de Língua e Literatura Portuguesas na Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3. É autora da primeira tese de doutorado em França sobre a obra da romancista portuguesa



Agustina Bessa-Luís e dum livro sobre a mesma autora, *Estética e personagens* (Campo das Letras, 2001). Interessa-se particularmente no cruzamento das escritas do íntimo e do discurso poético, nas questões de gênero e no diálogo entre os textos literários e a filosofia no âmbito da literatura-mundo. Publicou numerosos artigos sobre a ficção contemporânea e a poesia portuguesa e brasileiras. Traduziu do português para o francês poesia, ficção, teatro e diários.