

Os estranhos filhos de Catarina Nunes de Almeida

Virgínia Boechat

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar a poesia de Catarina Nunes de Almeida através de uma incursão por seus dois livros publicados, de 2006 e 2008. Nesse intuito, privilegia a leitura da metamorfose nos diversos níveis da linguagem poética dessa novíssima autora portuguesa, o que passa por observar o papel do erotismo e da água nessas transformações, comparar imagens e poemas a uma lista de mirabilia, além de entender um pouco da releitura da tradição cultural portuguesa ali proposta.

Palavras-chave: *Catarina Nunes de Almeida. Metamorfoses da linguagem. Mirabilia. Poesia portuguesa do século XXI.*

“A água dos oceanos é a mãe de todos os monstros”

Plínio, o Antigo

Uma pergunta abre o segundo livro dessa novíssima autora portuguesa chamada Catarina Nunes de Almeida: “Reconheces esta água para onde cais?” (ALMEIDA, 2008, p. 11). Começo por apontar esse verso porque tal questionamento pode ser desdobrado como um ponto de reflexão sobre toda a sua poesia. É bastante provável, porém, que o contato inicial com seus poemas gere alguma reação de estranhamento, no sentido de *não reconhecer, não sentir-se familiarizado* e até de *esquivar-se* de algo. A pouca idade da escritora, nascida em 1982, mas que, contudo, já lecionou Língua Portuguesa na Universidade de Pisa e cursa atualmente o Doutorado na Universidade de Lisboa, poderia ser um dado a mais nesse primeiro reflexo defensivo do leitor. Porém, o fator determinante nesse *ato de estranhar*, ao deparar-se com seus poemas, está certamente numa farta e intensa renovação de imagens, sempre avançando sobre o limiar do insólito, assim como numa releitura fragmentária, e de difícil nexos, de séculos de uma tradição cultural e literária.

Ultrapassado o impasse primeiro de algum possível preconceito ou de uma dificuldade de integração e decodificação, nota-se que o estranhamento é, de fato, inevitável, mas que, no entanto, pode ser vivenciado em um sentido bem mais amplo e amadurecido do termo, capaz de abarcar não somente a aceitação desse âmbito com o qual não se está familiarizado, como também a admiração que o extraordinário tem a capacidade de trazer.

São apenas dois os livros por ela publicados até o momento. O primeiro, *Prefloração*, de 2006, foi contemplado com o prêmio Daniel Faria e com o prêmio internacional de poesia Castello di Duino; o segundo é intitulado *A metamorfose das plantas dos pés* e foi lançado em 2008. Um ponto pelo qual resolvi começar a observar *Prefloração* diz respeito à disposição dos poemas dentro do volume, que, dividido em quatro partes, “Semente”, “Elogio da Luz”, “Elogio da Sombra” e “Flor”, tem os textos poéticos agrupados respectivamente em oito, dez, dez e oito. O espelhamento poderia ser apenas uma coincidência se não houvesse no livro qualquer outro índice que reforçasse o desencadeamento de um processo circular, mas há vários, e que exigem uma aproximação gradual. Posso ressaltar, primeiramente, que os títulos das partes apontam ciclos naturais e que, daí, é possível chegar até ao movimento de translação que resulta nas estações do ano e que, assim, determina os ciclos dos vegetais; e ao movimento de rotação, determinante da passagem das horas, dos dias e das noites; todos, movimentos cíclicos e naturais.

Aponto, na tentativa de aproximação, a presença das epígrafes em cada uma das quatro partes do volume. São haikus, em português, de poetas japoneses, nada menos que de três dos

quatro mestres daquela arte: Issa Kobayashi, do século XVIII e XIX, Matsuo Bashô, do século XVII, novamente Bashô – de novo um espelhamento – e, por último, Shiki, do século XIX. Mesmo ao se estabelecer uma relação entre tal escolha e os estudos de doutorado de Catarina Nunes de Almeida, que se centram nas relações entre a poesia portuguesa contemporânea e as estéticas orientais, é bastante intrincado entender o papel desses versos no livro sem que seja necessário caminhar longamente por essa articulação – o que não pretendo fazer aqui. Opto por entender, correndo o risco de ser superficial, apenas que a forma poética do haiku, aí inserida, indique a ânsia de recuperar uma relação profunda com a natureza, expressa noutra forma de comunhão com o natural, como este ensaio procura expor. Nessa proposta de relação é que, por vezes, encena-se a tentativa de definir e recortar os contornos de um sujeito já indefinível:

É no meu hálito noite suada em vinho
que te propago e me resvalo cavalo marinho
e és o pólen inteiro quando te espalho
pequeno retalho de mar por onde vou. (ALMEIDA, 2006, p. 21)

Já de partida, devo apontar que é um poema em primeira pessoa, como é recorrente nessa obra. Ressalto o caráter líquido e móvel das imagens que caracterizam as pessoas do discurso então constituídas, de maneira que seus contornos incertos transbordam até ao nível da sintaxe, deslocando as funções sintáticas, que, por sua vez, deslocam os sentidos e as características dessas pessoas, num processo contínuo. Configura-se, por consequência, um *tu* fluido em relação a um *eu* fluido, e então as demais relações – inclusive linguísticas – estão em transformação, por meios líquidos capazes de liquefazer a própria linguagem, sem deixar mesmo uma pontuação que as guie internamente: “pequeno retalho do mar por onde vou”. O hálito do sujeito propaga esse retrato incerto. Começa-se a delinear uma gama de pessoas informes e mutáveis que caracterizam o discurso de Catarina; mas ainda não comecei a falar de seus monstros. Focalizo antes o próprio sujeito, que, além de incerto, apresenta a aguda consciência de seu deslocamento – voluntário? – no mundo, como em “Não moro”:

Não moro não quero morar nunca.
Habitoo nos campos casas da casa
pluma de todos os úteros;
Mordo à chuva a casca dos animais
e já não sei se existo por baixo da pele
se por baixo da penugem das aves que passam.
Rocha por onde roçam anfíbios
eu sou todos os anfíbios
o dia nasce
em nenhuma cama. (ALMEIDA, 2006, p. 18)

Para um sujeito que se entende desabrigado e sem referências – note-se que nem vírgulas cabem no primeiro verso – e que chega mesmo a afirmar que não quer abrigar-se, resta habitar os campos, o desabrigo, e nesse contato direto com o natural, nessa não-casa, procurar uma casa, um lugar-útero, em que possa se tornar forma, ganhar corpo, ser, ele mesmo, gerado. Mesmo nesse espaço, a incerteza continua a tornar indeterminadas as relações, seja no hibridismo de animais que têm casca como árvores, seja no lugar questionado da própria identidade, “e já não sei se existo por baixo da pele / se por baixo da penugem das aves que passam.”, ou mesmo na tomada para si de toda uma classe animal incorporada, “eu sou todos os anfíbios”, plural e fronteiro, um sujeito que transita entre terra e água. Se ao fim “o dia nasce / em nenhuma cama”, o desabrigo do amanhecer é o desfecho que toca o ponto de partida, “Não moro”. E o ciclo se perpetua.

Tal imagem do ponto de (re)encontro entre início e fim marca todo esse primeiro livro de Catarina. A coincidência de motivo entre o poema de abertura, “Crucial”, e o último poema do livro, “Prima nocte”, é mais um dado para esta constatação:

Meio-dia na boca.
Um só toque entre mim
e o poema:
tanto porém o sangue
da primeira vez. (ALMEIDA, 2006, p. 15)

Poema primeiro, “Crucial”, diante da possibilidade de aderência ao sujeito, logo traz um dado de desestruturação, um obstáculo, “(...) o sangue / da primeira vez.”. Este sangue pode ser entendido em sua *quantidade*, por ser *tanto* que traz um *porém*, ou em sua *qualidade*, como repleto de hesitação, que carrega em si o *porém*. Ao longo de *Prefloração*, a imagem da primeira relação sexual é retomada algumas vezes, em campo semântico, como com o termo *húmen*, que intitula um poema e é mencionado em outro, ou com o *sangue*, que é referido repetidamente. O poema de fechamento do livro, “Prima nocte”, menciona o sangramento como “Rito de passagem: / a seiva que arrisca por baixo dos lençóis / e que por baixo da saia é sangue e amoras” (ALMEIDA, 2006, p. 62) – na fundição *seiva-sangue-amoras*, decorre o ritual líquido. É o último poema do livro e ainda está na iniciação, mas agora o sujeito afirma: “Já não me dói o frio deste bosque” (p. 62).

Com o caráter circular do conjunto, sou levada a pensar na proximidade das palavras *prefloração* e *defloração*. Se em botânica seriam o início e o fim do processo de floração, devo concluir que, se início e fim encontram-se e aderem, possivelmente *Prefloração* contém dentro de si todo um processo de defloração, da queda das pétalas, sobretudo no sentido que isto figura, de *violação da virgindade*. É, portanto, um processo iniciático. Se a poesia é

busca da relação, é ali sexual e natural, uma primeira vez a ser sempre maturada, mas, talvez, nunca concluída: “Sangrámos em cada primeira vez.” (ALMEIDA, 2006, p. 50). A aproximação e a transformação compõem uma metamorfose na dimensão da palavra: a defloração dentro da prefloração e vice-versa, assim como “há um pessegueiro dentro do fruto” (ALMEIDA, 2006, p. 32). Percebo, ao ler outros poemas ali incluídos, que essa mutação das palavras ocorre largamente nos versos, como em “todas as conchas / todas as coxas celebradas.” (ALMEIDA, 2008, p. 11), em que a aproximação fonológica *coxa-concha* leva à transformação e aproximação semântica, à metamorfose; também a palavra consta como criatura mutável. Trata-se de uma poesia em que o ciclo natural, ou um movimento, desencadeia o erotismo e o líquido, que, por sua vez, serão os meios que possibilitam as metamorfoses, em diversos níveis, mutação, fusão, transfusão, troca.

O poema “Fusão” remonta esses processos metamórficos em alguns de seus alcances. Inicialmente, na transformação *paisagem-corpo-paisagem*, tanto de um vale que adquire fluidos humanos – femininos e cíclicos – determinados pela maturação de frutos, quanto na cintura que é igualmente encosta. São, no mínimo, *locus* bem insólitos, que chegam a remeter, mesmo em diferença, a relatos de bosques com fontes que dão mel ou de gigantes que se tornaram encostas – o que pode ser estranhamente familiar:

Quando as amoras estão maduras
a menstruação corre no vale
vinda do teu lado. A noite é uma ponte
deitada sobre as margens da cintura:
lugares de xisto onde repousam
sombas de animais. (ALMEIDA, 2006, p. 34)

Na segunda parte do mesmo poema, a transformação ocorre entre os corpos das pessoas do discurso, um *eu* e um *tu*: “Por vezes os seios crescem-me no teu peito.” (ALMEIDA, 2006, p. 34). Em seguida a transferência atinge o ponto da absoluta identificação, “Todo o nosso corpo é flor mútua”, estado de espelhamento, erótico. Por fim, a fusão dá-se; ambas as pessoas tornam-se uma única, singular, “escultura que brotou do mesmo chão / imperfeita.” (p. 34). *Imperfeito*, devo lembrar, além de denotar *aquilo que apresenta defeitos*, tem também o sentido de *algo que não está concluído, o não acabado*.

Até agora, pessoas do discurso informes e cambiantes, imagens insólitas e fluidas, palavras mutáveis, vários elementos em conjunto conduzem este estudo a aproximar-se cada vez mais daquela que considero uma importante e profícua chave de leitura desses poemas. A poesia de Catarina Nunes de Almeida é geradora, em processo incessante, de um conjunto de criaturas – criações – inusitadas e extraordinárias, de modo que me arrisco

a entendê-la como uma linguagem que concebe *mirabilia*, que é mãe de espantos e prodígios. Daí também o estranhamento que acompanha a leitura; lidar com “a carnificação dos teus caules, ó cidade.” (ALMEIDA, 2008, p. 12); deparar-se com os estranhos contornos do parceiro amoroso, “cada parte do corpo: os pêlos / os pântanos as unhas encravadas” (ALMEIDA, 2008, p. 47); ver na aderência trazida pela relação sexual resultados bizarros, “fundindo-se dois a dois maleáveis / para serem um só réptil sem cor / (...) / antes de fossilizar em amor.” (ALMEIDA, 2006, p. 61).

Desde a Antiguidade uma lista de maravilhas, seres, lugares, fenômenos, é repassada e reconfigurada no imaginário de dadas épocas, e sobrevive tanto na via culta, literária, quanto na tradição oral; a raridade e a ruptura com a ordem conhecida da natureza conferem a algo a marca de *mirabilis*. Originada na tentativa de explicar a natureza, na incorporação, pelo pensamento antigo, de mitos científicos, conforme aponta Alberto Pimenta, depois seus elementos foram recuperados pela alegoria medieval (PIMENTA, 2005), quando chegaram, então, a atingir grande repercussão, com a circulação dos relatos de viagem. Posteriormente, com os descobrimentos, passou a ser parte do imaginário referente aos novos locais encontrados, e integrou alguns dos relatos de um Novo Mundo com fontes da juventude ou gigantes e dragões.

Maria Adelina Amorim, em “Viagem e *mirabilia*”, observa que Plínio, no século I d.C., já mencionava raças extraordinárias de humanos e de animais, pedras e fontes com propriedades inesperadas, ventos que fecundavam éguas, entre outros muitos fatos, seres, lugares, fenômenos admiráveis (AMORIM, 2002, p. 141). Muitos autores ao reler Plínio, resignificaram essa *lista de maravilhas*. Vale mencionar Santo Isidoro de Sevilha, que dividiu as metamorfoses formadoras destes *portentos* em completas e incompletas, esta última quando os seres originados são híbridos, como aqueles que são formados por partes de mais de um animal, partes de animal somadas às de humano, ou mesmo pela soma dos sexos, como Andróginos e Hermafroditas (Cf. AMORIM, 2002, p. 144).

Minotauros, Centauros, Grifos, Faunos e mesmo toda uma sorte de humanos insolitamente formados – até deficiências e má formação congênita engrossavam a lista – são parte dessa série dessas metamorfoses tidas como imperfeitas. Na poesia de Catarina, a metamorfose está constantemente em curso, é inconclusa, e assim os seres formados, as imagens, as pessoas, as palavras, do mesmo modo como acreditava Santo Isidoro, surgem como híbridos; porém, mais importante do que a referência à *mirabilia* tradicional é, ali, a formação contínua de uma lista própria de maravilhas. Ler essa poesia torna imprescindível lidar com a imperfeição e a incompletude, mas sempre renova-

das. Tais transformações parecem ser referidas explicitamente no poema “Fábulas”:

Ainda uma palavra no labirinto ainda
a carne crua na boca dos centauros;
são assim as fábulas: os bandos partem
e os flamingos esperam,
as patas esmagando as penas que ficaram.
Depois são as asas que poisam no dorso de outros animais
são os campos que germinam nas entranhas das sementes
e a terra que não morre de parto
ainda que as flores nasçam siamesas. (ALMEIDA, 2006, p. 16)

No princípio é a palavra que busca encontrar-se, dentro de um labirinto. É importante reparar que esse verso de abertura é circular, e que a palavra está, também dentro dele, presa entre *ainda* e *ainda*, ou seja, em algum tempo. Além de ser uma palavra híbrida e deslocada, de estar num lugar normalmente atribuído ao Minotauro, é também carne crua – por excelência o alimento dos Centauros na mitologia grega. É palavra mastigada, alimento, carne híbrida que alimenta outra criatura híbrida, marcada pela violência de ser meio humano e meio equino. A partir dessa ingestão, deglutição, todo um processo é desencadeado. Primeiro uma viagem, um deslocamento, “os bandos partem”, paralela à espera dos flamingos, os que ficam. O momento de virada, *crucial*, de tempo e ação, localiza-se no sexto verso, “Depois são as asas que poisam no dorso de outros animais”. A imagem de asas que se desprendem e passarão a integrar o corpo de outro animal é a própria encenação do processo de metamorfose incompleta, formando animais inusitadamente alados. Desse poema, portanto, do deslocamento de seres da *mirabilia* tradicional, nascerão seres de uma *mirabilia* nova.

Interessa-me, especialmente, pensar essa *lista de maravilhas* na poesia de Catarina em confluência com a maneira como tal inventário começa a ser recuperado na Idade Média. Segundo Maria Adelina Amorim, a volta de um gosto pelo insólito, extraordinário e diferente, foi estabelecida em paralelo com o gradual desenvolvimento da cultura da viagem, desde o século XI, com a redescoberta do Oriente propiciada pelas condições das repúblicas marítimas, como Veneza, Pisa, Gênova, passando pelas missões de cunho religioso ou político do século XIII, que começaram a ser registradas em relatos, e pela viagem do veneziano Marco Polo à China, cujo registro teve larga circulação em manuscrito e, posteriormente, em versão impressa (AMORIM, 2002, p. 129-131).

Ela afirma ainda que uma longa recuperação, ressignificação e reestruturação desse conjunto acompanhou uma cada vez mais vasta literatura. Se muitos foram os viajantes que passaram a buscar nas paisagens exploradas aquelas raras e fascinantes *maravilhas, milagres, monstros, portentos, ostentos, prodígios*, que eram

“noções e conceitos usados no período medieval para referir, muitas vezes, o mesmo acontecimento” (AMORIM, 2002, p. 146), esta série de novidades passava a ser, por um lado, localizada em territórios desconhecidos e remotos, por outro lado, influenciavam o olhar daquele que acabava chegando a um destes locais e então *negociava* o que via com aquilo que deveria ter encontrado, metamorfoseava a observação dos povos e lugares não ocidentais com que se deparava em sua jornada, para dar-lhes um caráter maravilhoso. Mencionei de maneira bastante resumida – e com muitas lacunas – esse percurso, porque o que especialmente interessa na apreensão desse conjunto pelo imaginário medieval é a gradual identificação desse extraordinário com o *outro* e com o desconhecido:

Às raças fabulosas juntavam-se, em maravilhoso, os animais de todas as mitologias, híbridos de várias espécies, possuidores de segredos e poderes telúricos (...). Sereias, Hidras, Dragões, Quimeras e Grifos povoavam a imaginação que a *mirabilia* transformava em real. Centauros, Sagitários, Minotauros, Hipocentauros reduziam o homem à condição animal. No extremo da tabela ideológica, o monstro como a totalidade do Outro... Monstro, homem ou animal. *Quid iuris?* (AMORIM, 2002, p. 146)

Volto a pensar na poesia de Catarina Nunes de Almeida e torna-se viável, se o erotismo e o líquido são os meios que derretem, fundem, metamorfoseiam as imagens, as pessoas do discurso e o próprio discurso, então que o *outro* seja desde o parceiro sexual e o poema, até o próprio o leitor. Como uma criatura desconhecida, esse outro deve ser também insólito, inusitado, pertencente à *mirabilia*. Mas essa relação é mais complexa ainda, posto que *eu* e *tu* cambiam, trocam seus fragmentos e suas identidades, confundem-se, transformam-se, por vezes fundem-se:

Cheguei mais perto –
 apenas te restava um fragmento de selva
 preso numa das patas.
 Nenhuma pele nenhuma língua
 nem a lama de que fui homem
 e fui antílope:
 – O que fazes dentro de mim?
 – Vim morrer em casa. (ALMEIDA, 2006, p. 58)

A apresentação desse *tu*, pela aproximação, inicialmente propicia encontrá-lo como um estranho ser, com patas e vestígio de selva. A imperfeição do outro é aumentada pela subtração de atributos humanos pertencentes ao sujeito, pele, língua, ele é um ser em falta. Mas também é subtraído de predicados que foram forma no passado para o próprio sujeito, “nem a lama de que fui homem / e fui antílope”, o que indica tanto que o sujeito já sofreu transformações quanto o fato deste procurar no outro indícios de si mesmo, de tentar definir sua formação pela (de)

formação do outro, sua identidade pelo encontro. Por fim, uma estrutura dialogada adentra o poema, que também se transforma em dramatização, e as falas dessas duas pessoas, tornadas então personagens, apontam o espaço em que ocorre o encontro: dentro do próprio sujeito, a casa do outro.

Isto indica que nessa relação, lingüística e erótica, o sujeito se coloca em questão, assim como coloca o outro em questão, questionando, por consequência, a própria linguagem; todos averiguados em suas limitações e fronteiras possíveis, para marcar que a palavra e as identidades, assim como o Minotauro no labirinto, são “bichos” híbridos, imperfeitos e em movimento, que nascem de reformulações, aproveitamentos, histórias, etimologias. A poesia de Catarina monta sua lista de espantos, para encontrar naquilo que cunha o seu próprio sentido, apesar de qualquer etimologia:

Se me disserem que todas as estradas
vão dar à cidade antiga
eu sigo por onde não há caminho.
O meu corpo é um caule sem chão nem raiz
só de patas; à mercê dos caules
que me amarram os cabelos (...) (ALMEIDA, 2006, p. 19)

Estes primeiros versos do poema “Êxodo” declaram uma vontade de não seguir o fluxo comum. Se todos os caminhos levariam a uma *Roma*, ao que é *centro* e *central*, então é preciso embrenhar-se pelo desconhecido, para alcançar o que não está previsto, porque o próprio sujeito é também um corpo inesperado, um mesclado caule sem raiz, com patas e cabelos presos por caules, o que mostra que não está enraizado a uma terra e, por outro lado, exige que tenha seu próprio percurso. Na segunda estrofe, uma importante identificação se dá, “Se me disserem que todas as estradas / vão dar à cidade antiga / eu sigo pelo poema” (ALMEIDA, 2006, p. 19), a consciência de ser a poesia o lugar de embrenhar-se por novas trilhas fica evidente.

Abro parênteses bem relevantes, neste ponto, para comentar um verso deste mesmo poema, “A cama tem as colinas que lhe dou”, que me envia à epígrafe geral do primeiro livro de Catarina N. de Almeida, uma citação de apenas dois versos do poeta chileno Vicente Huidobro, “Por qué cantáis lá rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema;”, que fazem, contudo, parte de um poema mais extenso intitulado “*Arte Poética*”. Se fosse apenas pelo trecho utilizado, não ficaria tão clara a ideia ali subjacente acerca da faculdade criadora do poeta. A esse respeito, lembro que ele tem ainda um manifesto divulgador do *Creacionismo*, influenciado pelos então recentes movimentos europeus do início do século XX, e que buscava a seu modo algo novo; além disto ele conta com diversos poemas que reforçam a postura daquele movimento, dentre os quais este que foi citado pela autora é um dos mais representativos.

O entendimento da poesia como um novo lugar, um novo território em que o poeta atua como um todo poderoso criador, ganha força com outro verso da “Arte poética” de Huidobro: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;” (HUIDOBRO, 1991, p. 176). Ao final do mesmo poema, define um papel: “El poeta es un pequeño Dios.” (p. 176). Vale mencionar tais versos aqui, principalmente, como uma influência mapeada pela própria Catarina de Almeida, mas também pela proximidade de outros versos do poeta chileno com alguns dela, como este mencionado: “A cama tem as colinas que lhe dou”. Um trecho de um poema de Huidobro diz: “O mundo (...) / Me entra pela boca e sai / Em insetos celestes ou nuvens de palavras pelos / poros” (HUIDOBRO, 1991, p. 79). Reconheces?

Em Huidobro fica evidente o poder conferido a um sujeito dentro daquele espaço, e mais, a identificação do sujeito com o poeta, porém, na poesia dessa autora, tendo em vista toda a leitura aqui já desenvolvida, é imprescindível entender que estes papéis surgem em formações muito mais complexas, já que nem o sujeito tem ali ao certo contornos estabelecidos, e as pessoas trocam-se, permutam-se. Consequentemente, o poder criador, e sobretudo procriador, está muito mais na liquidez e no erotismo do meio ali instituído, ou seja, na linguagem, assim como “A água dos oceanos é a mãe de todos os monstros”, na frase de Plínio.

Devo apontar que *água, mar e mãe* são recorrentes em seus poemas. Catarina é portuguesa e uma poeta leitora da literatura e da cultura de seu país. Criticamente reestrutura e confere novos sentidos, metamorfoseando também os símbolos de uma tradição – e *Prefloração* é dedicado “Para a minha mãe”. Da relação problemática com a mãe metaforicamente também começou Portugal e teve início o desenvolvimento de um “imaginário nacional doente – e estigmatizado pelo pecado como marca da instância do feminino na cultura”, como recorda Jorge Fernandes da Silveira, estigma que abriu espaço no *livro de fundação* daquela civilização a toda uma genealogia de mães onde “o sensual era maior” (SILVEIRA, 2000, p. 76-77).

Uma série de poetas portugueses do século XX brilhantemente criticou, transformou, inverteu ou sensualizou de maneira positiva essa marca. No caso da poesia de Catarina, do início do século XXI, nenhum pecado habita o corpo da mulher, apesar de a figura da mãe ainda estremecer por sua própria condição. Em relação ao corpo feminino, trata-se, na verdade, de um corpo *com* feminino, para ser mais (im)precisa ao abordar algo que não se completa propriamente e cujas formas podem estar espalhadas na natureza, “(...) meus seios abertos em cada romã.” (ALMEIDA, 2006, p. 19), ou mesmo num mutável corpo amante, “Por vezes os seios crescem-me no teu peito” (ALMEIDA, 2006, p. 34), ou que podem ser matéria a que se fundem partes de animais e plantas, que engole e digere elementos. Cabem, por outro lado,

nesses contornos de corpos – e pessoas do discurso – água, mar e toda uma sorte de imagens líquidas, invertendo a lógica do que está dentro de que: “O mar coube-lhe inteiro no corpo e o corpo / coube-lhe inteiro nesse outro –” (ALMEIDA, 2006, p. 30). Também a água é sujeita à metamorfose quando inserida nesse meio transformador:

Reconheces esta água para onde cais?
Água em estado redondo lívido –
crispam-lhe as espumas as plumas mornas no colchão.
Por baixo de ti corre um rendilhado de luas maternas.
Nenhuma propriedade básica se aplica:
incolor indolor inodoro não é
o corpo para onde cais. (...) (ALMEIDA, 2008, p. 11)

Esta imagem de uma água miraculosamente diferente abre o segundo livro da autora, *A metamorfose das plantas dos pés*, e de modo paradoxal, é perguntado, logo de início, se é reconhecível a um *tu*. Trata-se de uma água transferida para o espaço que, nessa poesia, é especialmente erotizado, o do colchão. Ali é onde a água é subtraída de suas propriedades e ganha cor, odor, dor. Entra-se para outra água, ressalta o poema, água que é corpo e está no colchão. É, todavia, um corpo que tem dor, ainda é parte da defloração contínua. Ressalto que *dor*, *medo*, *hesitação* e até mesmo algum *espanto* por vezes participam do lugar do feminino. Nesse mesmo viés está a maternidade surpreendente de um poema desse mesmo livro:

O musgo que corria pela casa
já não era um animal calado
calejado pelos precipícios.
Tinha feições humanas
era um musgo trágico-marítimo
um musgo para o mundo triste
e tu tremias quando te chamava
mãe. (ALMEIDA, 2008, p. 17)

Das criaturas monstruosas e extraordinárias dessa poesia, este “musgo que corria pela casa” é, sem dúvida, o mais significativo no que diz respeito à própria criação, porque é, provavelmente, o único diretamente colocado no papel de filho. *Criança-musgo*, da qual posso pensar que, se *musgo* em botânica se caracteriza por crescer em ambientes sombrios e úmidos, também essa casa pela qual tal ser espalha suas radículas é repleta de sombra, é um mundo triste. Lembro-me agora de versos de Luiza Neto Jorge, “Povoadas estão as salas / por crias não humanas / roedoras criaturas (...)”, em que o poeta é que se encontra no lugar do animal, “(...) animal longo / desde a infância” (p. 59), mas se coloca na situação de outro, de incômodo com aquelas crias, de reconhecer-se como tormento para o mundo ao alçar sua pata sobre este.

Em Catarina, leitora indubitável de Luiza – e de Fiana, de Sophia, de Eugénio e muitos outros que ali ecoam – o mundo é que alça sua pata de tristeza sobre aquela cria. O musgo “já não era um animal calado”, já não apenas um *roedor*, o que indica que teve ou tem ainda a condição animal, mas agora somada à faculdade de falar. Um monstrinho híbrido falante é montado e logo acrescido de feições humanas, que aumentam ainda mais o estranhamento diante dele. O verso que se segue acrescenta, “era um musgo trágico-marítimo”, o que dota tal cria informe do peso terrível de uma tradição, uma herança de naufrágios ou fracassos, um legado de tristeza, em meio a um mundo triste, de uma casa soturna e úmida, e diante de uma mãe que estremece perante o seu chamado.

O animal “calejado pelos precipícios” pode tanto ser aquele que já caiu demais – e *aprendeu a cair* “sobre os vários solos” (JORGE, 2008, p. 64) – ou pode ser aquele que dobrou cabos, rochas, antes intransponíveis. Porém o espanto da mãe parece ainda perguntar: se “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor” (PESSOA, 1998, p. 64), depois de dobrados os precipícios, por que ainda a dolorosa herança? Uma leitura da tradição pode ter caminhos interessantes; ainda calejado, o filho pode tornar-se mais um monstro informe e triste dentro de casa do que um forte e bravo herói que corre à aventura.

O lugar da mãe, por sua vez, que é encenado na segunda pessoa do singular, é também um ponto de reflexão dessa cultura, assim como do papel da mulher diante da maternidade, mas é ainda, não posso deixar de sublinhar, meditação sobre a própria criação poética, sobre o papel do poeta e sobre o estranhamento em relação à sua linguagem. Nesse livro dividido em três partes rigorosamente iguais, chamadas de capítulos e com onze poemas em cada uma, que, assim sendo, ao contrário do desenho circular do livro anterior, marca um caminho, um enredo, mencionadamente da *metamorfose* à *descoberta*, esse estranho filho não é devorado. A ameaça à sua genitora está em dar continuidade à herança de tragédia e tristeza, e sua presença é apavorante porque expõe à mãe ser ela mesma também a transmissora de um legado de infelicidade.

Mas se o filho não é devorado ali, muito é devorado *nos* e *pelos* poemas. Luís Maffei, em resenha ao segundo livro da autora, ao mencionar “o estranho poema-dedicatória que o abre: ‘Ao Vesúvio/ que me engoliu (p. 6)’, aponta que este resume uma necessidade de estar dentro, “de também ser metido nele, engolido”; para ler esta poesia, deve-se cair “Uma boca muito aberta” adentro (MAFFEI, 2009). Esta é a cama, a lava ou a *água para onde cai* o leitor, a linguagem, e versos e imagens de outros poetas, a serem derretidos e forjados, mas onde já está lá o sujeito, dissolvido, para, a seguir, ser fundido com algo que lhe é o

outro. Nessa boca muito aberta fundem-se filho e natureza, mãe e língua, poema e amante, sujeito e leitor, todos se permutam, copulam em significante e significado. É uma poesia que parece dizer todo o tempo que poema existe para colocar em relação e, assim, inevitavelmente colocar em xeque.

Ergues a língua no campo de batalha
o escudo vermelho com que amparas a minha fome.

Se a noite está velha
deixa-me devorar a face onde íamos.
Quero para mim todas as rugas. (ALMEIDA, 2008, p. 42)

De uma identidade definida, dessa vez pela linhagem masculina, por uma genealogia de batalhas, por armas e barões a serem depois celebrados em estandartes e poemas, reconheço a espada de “O Conde D. Henrique”, de *Mensagem*, “Ergueste-a, e fez-se” (PESSOA, 1999, p. 25), e a *Excalibur* erguida por “Nunálvares Pereira” (p. 41), ou “A benção como espada” de “D. Afonso Henriques” (p. 27). No poema de Catarina Nunes de Almeida, o combatente é agora transferido para um novo campo de batalha, o da relação. A marca que a erotiza é, sobretudo, a polissemia do termo *língua*, jogada em seus sentidos de órgão da cavidade bucal, de articulação, de linguagem, de idioma. No campo que se delinea estão, de um lado, o *outro* que ergue a língua, em posição de defesa posto que ergue um *escudo* – não mais a espada – e, do lado oposto, a *fome* devoradora de um sujeito, a ser apaziguada. Se a relação de guerra é historicamente definidora do território e da identidade nacionais, a relação erótica passa a ser, então, definidora do espaço e do formato do corpo, assim como das identidades pessoais, e, por extensão, pela amplitude do termo *língua*, do fazer poético e até mesmo da possibilidade de comunicação.

Nessa poesia, a relação erótica como possibilidade de lidar com o outro permite as metamorfoses, fusões, permuta de formas e de papéis, sempre em curso; é assim responsável por um grande questionamento ali presente, o de identidades, contornos, fronteiras e limitações, *do e no* discurso – ou discursos. Na mesma direção, o impulso de devorar, mastigar, deglutir, engolir, por vezes ocorre paralelamente, como mais uma via de absorção e reformulação, uma espécie de antropofagia, ou *fagia* generalizada. Ao fim do poema, o sujeito afirma “Quero para mim todas as rugas” e fica explícita a vontade de ingerir a face velha da noite, e tomar para si seus atributos, comer a tradição, a história, a literatura e adquirir para si as rugas, suas marcas do tempo, assim como as ondulações de um corpo mutável, incompleto, sinuoso, ou os sulcos de ser esta uma poesia que se quer plena de meandros. Como mediador, o outro no campo de batalha aplaca essa fome imensa com sua única arma de defesa, que ergue.

Abstract

The present essay aims at introducing the Catarina Nunes de Almeida's poetry works by showing some of the important features on her two published books, from 2006 and 2008. Therefore, it focus on the metamorphosis process on multiple levels of this new Portuguese poet's language. Observing the erotism and water as they develop the changes, it also searches for establishing relations between her poems and a list of mirabilia, at the same time that it intends to show a few of the Portuguese cultural tradition it is proposed.

Keywords: Catarina Nunes de Almeida. Language metamorphosis. Mirabilia. Twenty-First Century Portuguese Poetry.

Referências

- ALMEIDA, C. N. de. *A metamorfose das plantas dos pés*. Porto: Deriva, 2008.
- . *Prefloração*. Vila Nova de Famaliacção: Quasi, 2006.
- AMORIM, M. A. *Viagem e mirabilia: monstros, espantos e prodígios*. In: CRISTÓVÃO, F. *Condicionantes culturais da literatura de viagens*. Coimbra: Almedina, 2002.
- HUIDOBRO, V. *Altazor e outros poemas*. Ed. bilíngue. Trad. António Risério e Paulo C. Souza. São Paulo: Art, 1991.
- JORGE, L. N. *19 recantos e outros poemas*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MAFFEI, L. Uma boca muito aberta. *Revista Pequena morte*. Rio de Janeiro, n. 14, out.-nov. 2008. Disponível em <<http://pequenamorte.com/2008/11/14-na-14/>>. Acesso em 20 de junho, 2009.
- PESSOA, F. *Mensagem*. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIMENTA, A. s.v. "Mirabilia". In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. 2005. Acesso em 10 de junho, 2009.
- SILVEIRA, J. F. da. O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães. In: ---. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2000.