



UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

BRUNA FERNANDA DE SIMONE

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NA LÍRICA DE
NUNO JÚDICE

ARARAQUARA – SP
2015

BRUNA FERNANDA DE SIMONE

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NA LÍRICA DE NUNO JÚDICE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (CAPES)

Simone, Bruna Fernanda de
As Configurações do Amor na Lírica de Nuno Júdice /
Bruna Fernanda de Simone – 2015
128 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro
Fernandes

1. Literatura Portuguesa. 2. Poesia Contemporânea .
3. Lírica Amorosa . 4. Nuno Júdice . I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BRUNA FERNANDA DE SIMONE

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR NA LÍRICA DE NUNO JÚDICE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (CAPES)

Data da defesa: 22/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Cristiane Rodrigues de Souza

Centro Universitário Barão de Mauá/ FAPESP/USP

Membro Titular: Prof. Dr. Fábio Gerônimo Mota Diniz

Pós- doutorando em Estudos Literários – FCL-UNESP/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho a todos que me acompanharam e me apoiaram
neste caminho acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, que sempre acreditaram e insistiram para que eu não desistisse dos estudos, me proporcionando todas as condições necessárias para a realização deste trabalho. A meu avô, que sempre me iluminou e inspirou em todos os sentidos da vida.

As minhas irmãs e toda a família pelo amor e confiança, suporte imprescindível para que eu pudesse chegar até aqui. Ao Igor, que, com todo amor, paciência e carinho acompanhou e me deu forças durante toda minha trajetória acadêmica.

A minha orientadora, Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por toda paciência, ajuda e competência com que me orientou neste trabalho, pelas reuniões que mais pareciam com aulas brilhantes e pelas aulas, na graduação, que me inspiraram a seguir uma carreira acadêmica.

A todos os professores da FCL/UNESP – Campus de Araraquara – que contribuíram para meu aprendizado e pelo amor que sinto às letras, em especial, às professoras Renata Junqueira e Tania Mara Antonietti Lopes, pela leitura cuidadosa do trabalho e pelas valiosas contribuições na banca de qualificação. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

As minhas queridas amigas de infância, Mariana e Camila, que mesmo de longe nunca deixaram de me apoiar, as minhas companheiras de república pelo constante incentivo, em especial a Dayane, pela enorme compreensão e paciência durante todo o processo de escrita da dissertação. A Vanessa por tornar essa caminhada mais leve através de sua companhia, a Priscila, pelas conversas que sempre me acalmavam, a Amanda, pela amizade e ajuda e por me acompanhar em cada passo dessa caminhada, sempre me auxiliando e trocando experiências sem as quais tudo teria sido mais difícil.

“[...] Contra o amor, até as leis da poética
são absurdas.”

(JÚDICE, 2000, p.903)

RESUMO

Um dos maiores nomes da poesia portuguesa contemporânea, Nuno Júdice possui vasta obra marcada, segundo Ida Alves (2006), pela presença de uma poesia feita sobre ruínas. Suas características mais marcantes são o diálogo que promove com outras artes, as reflexões filosóficas e principalmente uma visão crítica sobre a própria poesia. Tais características, ligadas a um ambiente sombrio, de espaços desabitados ou abandonados, onde se insere um eu-lírico consciente de sua própria produção poética, são algumas das marcas de uma poesia singular, marcada por vestígios do passado. Júdice iniciou sua produção com “A Noção de Poema”, em que já se destacava pela retomada do sujeito lírico e pela plena ciência do poema como o lugar de discussão da linguagem poética, seus mistérios e sua tradição. Atrelado a esta produção e crítica poética, o poeta algarvio demonstra grande interesse pelo tema do amor e sua configuração como parte integrante de toda uma tradição lírica amorosa. São muitos os poemas em que o tema do amor aparece, porém sempre relacionado a um sujeito lírico melancólico e consciente da criação do poema e de sua artificialidade. A melancolia do eu-lírico, as imagens obscuras e a nostalgia são características de uma lírica amorosa cujo principal aspecto é a ausência. O poema parece ser o único lugar onde o sujeito encontra uma possibilidade de fugir do presente e da ausência da amada. Neste trabalho, buscaremos verificar, portanto, como esta poesia se insere numa tradição da lírica amorosa ocidental, procurando evidenciar os artifícios de que o autor se utiliza para retomar o imaginário do amor, questionar e rerepresentar a subjetividade e a emotividade, recriando em sua obra um lirismo amoroso típico da contemporaneidade.

Palavras-chave: Lírica amorosa. Poesia contemporânea. Metapoesia. Poesia e memória. Nuno Júdice.

ABSTRACT

One of the greatest names of contemporary Portuguese poetry, Nuno Júdice's wide work is marked, according to Ida Alves (2006), by the presence of a poetry built over ruins. His most decisive features are the dialogue established with other forms of art, the philosophical reflections and, above all the others, the critical look over his own poetry. Such features, related to dark environments, uninhabited or abandoned places and the presence of a poetic persona aware of its own poetic production, are some of the main characteristics of a singular poetry marked by references of the past. Júdice began his production with "A Noção de Poema". In this work, the retake of the poetic persona and the awareness of the poetry as the ideal place to discuss the poetic language, its mysteries and traditions, are salient. Attached to this poetic criticism and production, the Algarve poet demonstrates his interest in love as a theme of poetry and its configuration as an integrant part of a loving lyrical tradition. Love is present in many of his poems, although it is always related to a melancholic lyrical subject and conscious of the poem creation and its artificiality. The poetic persona melancholy, dark images and nostalgia, are the characteristics of a loving lyric marked by absence. The poem seems to be the only place where the subject finds a possibility to run away from the present and from the absence of his beloved woman. In the present work, we seek to verify how this poetry can be inserted in a loving lyric western tradition highlighting the strategies used by the author to retake the imaginary of love, to question and restate the subjectivity and the emotionality, and to recreate a contemporaneity typical loving lyric in his work.

Keywords: Loving lyrical; Contemporary poetry; Metapoetry; Poetry and Memory; Nuno Júdice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Erro! Indicador não definido.
1 A TRADIÇÃO DA LÍRICA AMOROSA EM PORTUGAL	Erro! Indicador não definido.
1.1 A poesia medieval: origens da lírica amorosa em Portugal	Erro! Indicador não definido.
1.2 A poesia clássica: da essência às contradições do amor	Erro! Indicador não definido.
1.3 A poesia de amor no Romantismo	Erro! Indicador não definido.
1.4 A Poesia Moderna e a Lírica Amorosa	Erro! Indicador não definido.
2 A POESIA AMOROSA NA OBRA DE NUNO JÚDICE	Erro! Indicador não definido.
2.1 A lírica amorosa e a fortuna crítica:	Erro! Indicador não definido.
2.2 A Poesia Reunida (1967-2000): os poemas lírico-amorosos no conjunto da obra de Nuno Júdice.	Erro! Indicador não definido.
3 O AMOR E AS OUTRAS FACETAS DA POESIA DE NUNO JÚDICE	Erro! Indicador não definido.
3.1 O Amor e a Revisitação do Passado	Erro! Indicador não definido.
3.2 Amor e Finitude	Erro! Indicador não definido.
3.3 Diálogos e Metapoesia	Erro! Indicador não definido.
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	124

INTRODUÇÃO

Definida desde Baudelaire, em meados do século XIX, por meio da figura do anjo que perde a auréola em meio à multidão, mas, principalmente, da metade do século XX até nossos dias, a modernidade lírica vem sofrendo transformações bastante significativas, que se relacionam, de múltiplas formas com as realidades díspares geradas na sociedade capitalista. Os meios de comunicação, como rádio, televisão, revistas, computadores, entre outros tantos, exercem um enorme poder sobre a sociedade, propagando a todos seus discursos banalizantes e gerando a expansão de uma cultura de massa que invade o mundo e o cotidiano dos homens.

O poder tecnológico e a massificação cultural que os sistemas econômicos e políticos impõem à sociedade, bem como o consumismo desenfreado pelo qual o homem moderno está acometido são sintomas de um mundo onde não há espaço para qualquer manifestação não utilitarista, de natureza artística ou literária. Neste contexto, o artista moderno pode ser considerado uma figura de resistência em meio à supremacia do materialismo e da tecnologia.

Diante dessa situação de alienação, a poesia está entre as manifestações artísticas que perdem cada vez mais seu valor. Baudelaire sentiu, e soube descrever, o lugar que o poeta tinha no mundo moderno; sem a auréola, o anjo baudelairiano, nada mais era do que um ser qualquer em meio à multidão. A necessidade que o impulsionou a criar um novo lirismo foi a mesma que veio novamente a impulsionar os poetas dos anos 1970, em Portugal. Passada a euforia das vanguardas, das rupturas promovidas com o passado e da poesia experimentalista, a arte poética encontra-se novamente em crise. Esgotando-se as possibilidades do novo, o artista enfrenta o impasse de ter que procurar uma alternativa, adotando outra forma de se relacionar com a tradição. Os artistas das últimas décadas do século XX reconhecem no passado algo que não pode ser destruído, mas, ao contrário, deve ser revisitado e reescrito de muitas maneiras, constituindo um manancial inesgotável de formas e temas que alimentam as artes de todos os tempos. A estas ferramentas do passado, porém, os poetas da virada do século XX para o século XXI misturam um conhecimento científico acerca da linguagem e dos discursos jamais experimentado anteriormente, além de inúmeras influências da sociedade informatizada e mergulhada na cultura de massa. Não é mais possível se esquecer, também, de todas as conquistas, herdadas das vanguardas, em termos de dessacralização da arte, de utilização da linguagem do cotidiano, de uma concepção de arte como uma atividade que deve quebrar padrões estabelecidos de sensibilidade e de compreensão do mundo, e,

principalmente, da liberdade incondicional que tem o artista de inventar seu próprio caminho na busca de uma poética singular.

Neste período, em Portugal, deparamo-nos com o surgimento de um novo espírito poético que, se não descarta completamente o experimentalismo, começa a revisitar as tradições líricas, com olhos não ingênuos. É neste momento que surge a obra poética de Nuno Júdice. Considerado um dos grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea, o poeta algarvio, sensível a seu tempo, percebe a necessidade de revogar o direito de existência da poesia como manifestação artística, evidenciando sua inutilidade, mas fazendo do discurso poético meio e fim em si mesmos, ou seja, utilizando o discurso poético para refletir e inquirir acerca do papel da poesia no mundo atual, do estatuto da mesma como obra de arte, buscando definir seu lugar no mundo alienado e massificado, no qual os principais procedimentos mobilizados pelos artistas de vanguarda para a renovação e para causar impacto já haviam sido assimilados pelos veículos de comunicação de massa e, portanto, tinham esgotado seu poder de choque.

Nuno Júdice faz da poesia um lugar de resistência à desvalorização do texto poético, por meio de um olhar crítico que coloca ao mesmo tempo sobre o passado e sobre o presente, promovendo diálogos renovadores com manifestações artísticas e discursos literários do passado. Seus textos poéticos podem trazer à cena elementos retirados de seus antepassados românticos ou simbolistas, clássicos ou modernistas, buscando investigar e reinventar o fazer poético à medida que promove uma inusitada interação com outros momentos da história. Embora não seja o único eixo de sustentação de sua poesia, este olhar que o poeta lança sobre o passado é um dos grandes alicerces de sua produção lírica.

Lançar-se ao passado torna-se, na obra judiciana, uma maneira de fazer da poesia matéria do próprio poema. Paradoxalmente, Júdice proclama a inutilidade do texto poético ao mesmo tempo em que reivindica sua importância e justifica sua existência no mundo. Retomando inúmeras formas de manifestação do lirismo, o poeta questiona o lugar do sujeito no poema, trazendo de volta o “eu”, os sentimentos, os grandes e eternos temas da literatura, utilizando-os como elementos que, ao lado de outros, como o distanciamento crítico e o excessivo rigor no trabalho com a linguagem, vão estruturar seus textos poéticos. Dos temas que o poeta retoma, o amor recebe lugar privilegiado em sua obra desde os anos setenta até os livros mais atuais. Pode-se afirmar que a temática amorosa domina a *Poesia Reunida* (1967-2000), publicada em 2000, que será tomada como fonte do *corpus* analisado neste trabalho.

Como afirma Barthes (2003), hoje não existe nenhum sistema ou discurso maior sobre o amor, e os poucos sistemas que rodeiam o amante não lhe dão nenhum lugar, exceto um

espaço desvalorizado, uma vez que a trama amorosa passou a ser vista, na poesia moderna, como futilidade. Nuno Júdice consegue, num mundo descrente da veracidade dos sentimentos e da possibilidade de uma lírica amorosa, falar novamente de amor, retomando uma tradição romântica, a partir de um olhar moderno. Júdice faz do tema amoroso matéria a ser pensada pelo sujeito lírico, que cria novos discursos e, portanto, novas possibilidades de falar de amor. O poeta retoma não somente formas e temas relacionados à lírica amorosa de outros tempos, como busca alimentar sua poesia de todo o imaginário que permeia as grandes histórias de amor, de personagens consagrados pela literatura ou por outras artes, em diversos momentos históricos, recriando, a partir desse imaginário, um novo discurso lírico sobre o amor.

Martelo (2004), ao retratar os poetas que escrevem no momento pós anos setenta, identifica a escolha por uma enunciação lírica que tem como função garantir-se num mundo onde já não há opções, ou seja, ser uma forma de resistência a partir de uma linguagem que se comunique com os seus leitores.

De acordo com Gilbert Durand (2011), o imaginário é uma espécie de “museu” onde se encontra um conjunto de imagens passadas, produzidas ao longo do tempo pelos homens, que se compõe de ícones, símbolos, emblemas, mitos, sonhos e alegorias, dentre outros elementos. O imaginário, para Durand (2011), configura-se como um espaço de “entresaberes” que permeia a sociedade e que equilibra, social e psicologicamente, os indivíduos e as sociedades. Para o filósofo e antropólogo citado, o imaginário é capaz de opor-se ao tempo, ao nada e à morte e tem função “eufemizadora”, atenuando a angústia suscitada pelos temas em questão.

Ainda em consonância com Gilbert Durand (1996), a imagem literária constitui um meio privilegiado na transmissão do imaginário. Aproximando-se do mito, a linguagem literária fundamenta-se em figuras que possibilitam a criação de uma sequência de imagens que colocam em cena um imaginário.

À luz dos estudos de Durand e da ideia de uma memória literária que se cria ao longo dos séculos, acreditamos haver em Nuno Júdice uma constante retomada desse imaginário, já que o poeta se volta, a todo momento, a um conjunto de temas, momentos, situações e ideias que fazem parte do passado histórico e literário de seu país e de outros países da Europa.

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns poemas do livro *Poesia Reunida* (2000), de Nuno Júdice, a fim de verificar os caminhos que o poeta percorre, os artifícios de que se utiliza para retomar o imaginário do amor ocidental, questionar e rerepresentar a subjetividade e a emotividade, recriando em sua obra um lirismo amoroso

típico da contemporaneidade, no qual uma forte consciência da importância da linguagem convive com elementos presentes numa memória cultural do fenômeno amoroso.

Para que pudéssemos compreender como Júdice retoma o passado literário, antes de iniciar o estudo de sua obra poética, refizemos um percurso da tradição lírica amorosa em Portugal, com o objetivo de encontrar os mitemas¹ do amor que se formaram na literatura. A partir desse percurso foi possível destacar três grandes eixos que sustentam o discurso lírico amoroso judiciano: a metalinguagem, a memória e as reflexões em torno da morte e da efemeridade de todas as coisas. Os três aspectos citados relacionam-se intrinsecamente na poética judiciano e, ainda que não sejam os únicos recursos da densa e extensa obra aqui estudada, foram selecionados como ponto de corte do presente estudo.

O primeiro capítulo resultou de uma tentativa de compreensão do que seria o que neste trabalho denominamos como tradição da lírica amorosa e que permanece no imaginário lusitano. Não tivemos outra alternativa senão percorrer diacronicamente esta produção que vem da Idade Média, tendo iniciado com as cantigas de amor e de amigo. Não era nossa intenção fazer um panorama histórico dos períodos literários, mas mostrar como, em cada fase da História, a poesia amorosa produzida em Portugal foi agregando alguns elementos que a caracterizam.

Se o período medieval forneceu algumas convenções importantes para a caracterização da poesia amorosa, o período clássico trouxe uma nova visão do amor, como essência, o que enfatizou a ideia da mulher amada como um ser ideal. A perfeição do amor como conceito universal e da mulher como um ser inatingível associam-se, neste período, à busca da perfeição formal, no corpo do poema. Na prática, porém, quando nos debruçamos sobre a produção lírica camoniana, já encontramos a configuração das grandes contradições que caracterizam o universo do sujeito lírico mergulhado na paixão e atormentado pelos sofrimentos do amor. Nuno Júdice reescreve e recria diversos sonetos de Camões, que constituem a configuração mais elevada da poesia amorosa no período clássico. Podemos afirmar que a lírica amorosa camoniana, embora trabalhe o tema do amor numa perspectiva que enfatiza o sublime, sempre associado ao mundo perfeito das ideias, que exigiria igual perfeição formal por parte da obra, já introduz certas tensões e paradoxos que serão explorados, pelo viés da subjetividade e da emoção, no período romântico. Uma grande ênfase foi dada, neste trabalho, ao período romântico, que traz uma nova contribuição à poesia amorosa, principalmente no que se refere à quebra das regras e convenções, tanto as clássicas

¹ De acordo com Durand (1993), os mitemas são objetos, temas, situações, cenários que se repetem intensamente, tornando-se cada vez mais significativos à medida que a repetição acontece.

quanto as medievais. Enquanto nos períodos anteriores o poeta não esconde que se utiliza de convenções bastante rígidas para realizar sua poesia amorosa, o poeta romântico busca um tom que beira a confissão, concepção poética que será totalmente rejeitada na modernidade, quando os escritores passam a entender a poesia lírica como ficção, que passa pela consciência crítica de um sujeito em permanente atitude de desconfiança diante das emoções e da espontaneidade romântica. Na modernidade os sentimentos amorosos são trabalhados como atos de fingimento de um sujeito poético que só existe no poema.

No segundo capítulo buscamos fazer uma revisão da fortuna crítica de Nuno Júdice, enfatizando dois pontos: as características gerais desta obra e, de modo especial, o que dizem os estudiosos do poeta sobre a presença do amor. Num segundo momento, traçamos uma trajetória de como aparecem os poemas que tratam do amor em cada livro. Falamos das características gerais do amor na obra de Júdice tendo em vista uma compreensão da sua lírica amorosa.

No terceiro e último capítulo, enfatizamos o que nos pareceu serem as linhas de força da poesia amorosa de Júdice, por meio da análise do *corpus*, formado por alguns poemas representativos dessa produção. Procuramos demonstrar de que modo estas linhas de força se entrelaçam, na lírica amorosa de Nuno Júdice, contribuindo para que sejam encenados, nos textos poéticos, uma série de procedimentos formais, estilos e tópicos temáticos relativos à poesia amorosa de outros períodos ou a narrativas históricas sobre casos de amor famosos, presentes no imaginário da cultura literária e artística de Portugal e de outros países do Ocidente, com os quais a cultura lusitana sempre manteve vínculos fortes, como a Inglaterra, a França e a Alemanha. É principalmente com este material recolhido do imaginário que Júdice constrói um discurso poético singular acerca do amor.

A primeira linha de força da poesia amorosa de Júdice analisada neste trabalho é a metalinguagem e a consciência que tem o eu-lírico do próprio ato de criação do poema. Sendo ele um poeta contemporâneo, é visível, desde as primeiras leituras de sua obra, que o sujeito poético está permanentemente refletindo acerca do momento da criação. E isso também ocorre em sua poesia amorosa. Portanto, os poemas de amor, embora falem de amor, na verdade buscam refletir sobre as possibilidades de se fazerem poemas amorosos na contemporaneidade, configurando-se sua obra lírica como uma espécie de contraponto à poesia amorosa de outras épocas, à medida que promove um diálogo não somente com outras tradições, mas também com a vida amorosa de alguns poetas ou pessoas ilustres, com cenas e momentos importantes das grandes histórias de amor do ocidente, que permanecem vivas no repositório de uma memória cultural comum. O apelo aos procedimentos metapoéticos

constitui uma das principais estratégias do poeta para falar do poema de amor num momento histórico em que o tema amoroso já não atrai o engenho dos poetas como em períodos anteriores, sendo, ao contrário, visto como lugar-comum, esvaziado de interesse literário.

A segunda linha de força que sustenta a poesia de Nuno Júdice é a da memória, entendida aqui não somente enquanto memória do eu-lírico, que parece resvalar, em alguns momentos, para uma memória biográfica, do próprio poeta, mas principalmente a memória coletiva, que guarda um imaginário da sociedade portuguesa, profundamente entrelaçada com a memória literária e artística de outros países europeus. Desse modo, configura-se na leitura dos poemas aqui focalizados resquícios significativos de um imaginário lírico amoroso, que se misturam a questões típicas da contemporaneidade, no que diz respeito tanto às possibilidades de se criar poesia, quanto às possibilidades de se novamente sobre o amor, enquanto matéria de elaboração poética.

Autora de vários textos que compõem a fortuna crítica do poeta Nuno Júdice no Brasil, Ida Laura Alves também aponta a presença de um imaginário cultural, portanto coletivo, na composição da obra poética deste autor:

Se procuramos demonstrar que a temática da fragmentação e da ruína está na poesia de Nuno Júdice como representação da perda de unidade do sujeito e do mundo, agora é necessário refletir que, também, no nível da enunciação ela se apresenta como uma estratégia intertextual. O que desejamos dizer é que a escrita do poeta se vale de vestígios, marcas e indícios de outros textos ou sistemas textuais. Não há fragmentos propriamente ditos, com exceção de algumas poucas epígrafes, mas um sistema desenvolvido de citações que se vai recuperando no ato de leitura horizontal e vertical de sua poesia. Por todos os livros, os poemas apontam as marcas de outros textos que foram lidos pelo poeta ou que estão presentes no imaginário do leitor ocidental contemporâneo. (ALVES, 2006, p.136)

Verificamos, nos poemas analisados, pelo menos três modos de configuração da memória, na poesia amorosa de Nuno Júdice. Na elaboração de grande parte dos poemas, entrelaçam-se uma memória literária, do próprio fazer poético, uma memória que faz aflorar do imaginário coletivo fragmentos de cenas de narrativas sobre casos de amor impossível, terminados de forma trágica ou infeliz, e, ainda, uma memória individual do eu-lírico, que emerge a partir da busca que o sujeito empreende pelos caminhos tortuosos de suas lembranças, para recolher fragmentos de uma presença perdida, que trazem novamente à cena a mulher amada, irremediavelmente perdida. Configura-se, portanto, na obra de Júdice, uma

poética que está em constante movimento em busca do passado, o que só é possível por meio da memória e do exercício da criação poética.

A última, e não menos importante linha de força dessa lírica amorosa, é a morte que traz, atrelada a si, a ideia de finitude e passagem inexorável do tempo. O mitema da morte é um dos mais importantes de toda literatura ocidental. A ideia do amor ligado à morte, como demonstraremos mais adiante, que ocupa lugar relevante no imaginário da temática amorosa ocidental, também está presente na poesia amorosa de Júdice, seja a morte no sentido figurado, de perda decorrente do fim de um relacionamento amoroso, seja no sentido de perda pela morte da pessoa amada. Neste capítulo destacaremos também a forma como os poemas estão sempre ligados ao campo semântico do mórbido, do negativo e do melancólico.

A morte, na poesia amorosa de Nuno Júdice, não é somente expressão da angústia da existência, mas também concorre para a figuração de tudo aquilo que não pode mais voltar a existir, motivando a busca eterna pelo que não se pode mais recuperar. Desse modo, a morte é um elemento importante para a concretização da ideia de perda, uma dos principais eixos sobre os quais se constrói a poesia feita de “ruínas”, conforme denominação aplicada à poesia judiciana, feita por Ida Laura Alves (2006), uma de suas principais estudiosas, no Brasil.

A pesquisadora também aponta, na obra judiciana, o tom melancólico que, ao lado da criação de vários sujeitos e experiências poéticas, expressam a condição do homem no mundo atual, permeado por fragmentos, vestígios, memórias e ruínas. A perda de uma unidade essencial, redundou em discursos fracos e fluídos, dos quais, o discurso poético judiciano seria um exemplo. Neste sentido, é possível afirmar que a obra de Júdice dialoga com o mito de Sísifo, incansavelmente buscando o impossível.

Segundo Rougemont (1999), o amor impossível é um dos principais aspectos, como abordaremos no primeiro capítulo, que configuram o conjunto das características do amor ocidental, porém para além da ideia de obstáculo, o impossível surge também como parte da formação de um imaginário português:

A história lendária de Portugal perpassa a história de uma reconquista. Os fundadores míticos da Lusitânia (Luso, Ulisses, São Vicente) vieram de longe e é sempre para longe, do oceano ou da alma, que se dirige a vocação portuguesa: **vocação do impossível e do excesso**. (DURAND, 2000, p. 48, grifo nosso).

Assim, estamos diante de uma poesia que retoma um lirismo, até então escamoteado, rerepresentando-o, à sua maneira, ao lado de outros temas caros à literatura de todos os

tempos. Recria cenários e situações, retirados da memória de outros momentos da literatura, fazendo do poema o lugar privilegiado – e talvez, o único que resta ao ser humano – de discussões acerca de questões relacionadas às possibilidades de construir um discurso de resistência a um mundo de destroços, onde impera a ação a inexorável do tempo e da morte.

1 A Tradição da Lírica Amorosa em Portugal

O poema lírico é resultado de uma “disposição anímica”, explica Emil Staiger (1975). Segundo este teórico, este gênero de poesia surge de um momento único e pessoal, constituindo-se como expressão da alma e seus estados mais íntimos e obscuros, ou, em outras palavras, de tudo o que define o sujeito poético como um “eu”, em oposição ao mundo.

Ainda de acordo com o crítico, trata-se de um poema que comumente é levado por uma profusão de sentimentos. Hegel (2010), ao estudar a divisão dos gêneros, define o lírico como um modo subjetivo de relação entre o sujeito e objeto. Na lírica sempre predominará a expressão pessoal de um eu e nunca a razão ou uma representação objetiva, pois sendo o lírico uma disposição anímica, sempre irá privilegiar sons e toda espécie de sensações que possam expressar o que sente o sujeito no seu mais íntimo ser. Quando a razão ou a demonstração objetiva predomina, não estamos mais no campo do lírico.

Outro recurso invocado por Staiger (1975) para definir o gênero lírico é o tempo, que se caracteriza, nos textos em que predomina o lírico, como recordação, na qual o sujeito lírico poderá fundir passado e presente, expressando emoções únicas e individuais. Assim, no lírico temos a sensação de algo que se encerra no presente, mas que possivelmente está expressando algo ocorrido no passado. Desse modo, um poema lírico uniria os tempos de forma mais sensorial e emotiva do que representativa ou racional.

Outra característica do lírico apontada por Staiger (1975) é a ligação que este gênero tem com a musicalidade. O termo lírico surge de um instrumento musical, a lira que, desde a Antiguidade, era associada às apresentações públicas de poemas. Na poesia lírica sons e sentidos complementam-se. Quanto mais lírico for o poema, mais sensível é a relação entre som e sentido e cada elemento mínimo contribui os resultados finais a serem obtidos na encenação do tema e na criação das sensações que deverão ser suscitadas no receptor.

O caminho que se faz no intuito de definir a tríade de gêneros, entre o lírico, o épico e o dramático, como faz Staiger (1975), serve-nos didaticamente para compreender as diferenças de cada um. Quando colocados em oposição, os gêneros demonstram a forma de apresentação da obra, embora na prática os limites não se mostram tão rígidos.

De acordo com Kayser (1985) a designação do lírico como subjetivo é de certa forma ultrapassada se levarmos em consideração que a noção de subjetivo implica a expressão de um sujeito real – o poeta, quando se sabe que, na realidade, esta subjetividade também é criada na elaboração do próprio poema, constituindo um elemento intrínseco à obra lírica. Assim também não se poderá mais dizer que o lírico não tenha nenhuma objetividade, pois ele

deve criar a situação que se pretende exprimir. A definição de Kayser nos parece bastante elucidativa e completa:

No lírico fundem-se o mundo e o eu, penetram-se e isto na agitação de um estado de espírito que, na verdade, é o desabafo íntimo. A alma impregna a objetividade e esta se interioriza. A passagem de toda objetividade à interioridade, nesta momentânea excitação é a essência do lírico. (KAYSER, 1985, p.374)

A essência do lírico está na forma como um poema lírico se constrói, por meio de um discurso aparentemente objetivo. Trata-se de sentenças inteligíveis, que conseguem exprimir uma sensação presa no presente do poema, no momento em que o leitor é capaz de fazer parte daquele universo, enquanto o lê. E aquele poema causará uma nítida inquietação, que irá se prolongar, mesmo após o pensamento desligar-se do poema, numa disposição sentimental que ultrapassa o conhecimento.

Uma atitude básica do poema lírico é a enunciação lírica. Toda a emoção pessoal, que ocorreu na objetividade, é dominada pela expressão íntima do eu-lírico, bem como pela sua visão e organização da experiência do mundo dentro do poema. Sendo assim, tudo gira em torno de um sentimento, uma “disposição anímica” do sujeito lírico, uma percepção ou experiência do mundo.

Com isso torna-se importante destacarmos também o desenvolvimento que a poesia lírica e, conseqüentemente, o sujeito lírico sofreram ao longo da história literária:

O lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem. Pode ser até que existam temas mais líricos ou menos líricos, em função das expectativas de produção e leitura que, em cada tempo histórico, criam predisposições específicas em autores e leitores. (CARA, 1989, p.7)

A poesia lírica surge ainda na Antiguidade Clássica. Com o surgimento da *polis* o homem sente necessidade de expressar-se individualmente. Assim, o épico dá lugar ao lírico. Na Idade Média a poesia lírica ganha maior expressividade com as cantigas de amor e amigo compostas por um lirismo extremamente elevado e preso a uma série de convenções relacionadas ao amor cortês e à arte de trovar.

Passado o momento do trovadorismo, a poesia começa a ser associada a uma atividade escrita e ao ato da leitura, desligando-se cada vez mais da música e das performances públicas. O que não significa que os elementos musicais, bem como os performativos deixem de estar presente na composição do poema. De acordo com Cara (1989) e Staiger (1975) a

produção de correlações emocionais por meio do som e do ritmo das palavras é algo essencial à poesia lírica de todos os tempos.

Cada palavra por mais insignificante que possa parecer não pode ser retirada ou substituída sem prejuízo rítmico e, conseqüentemente, semântico do poema. O lírico sempre privilegia os aspectos rítmicos do texto, mesmo que para isso seja necessário alterar a gramática e a sintaxe do discurso poético.

Com o surgimento dos clássicos, a poesia lírica ganha contornos distintos do que faziam os trovadores. A razão, a ordem e o equilíbrio são retomados da poética de Aristóteles. Nessa poesia intelectualizada surgem tensões entre a emoção e a contensão que conviviam nos moldes rigorosos que o período impunha. Essa racionalização trouxe uma perspectiva diferente para o sujeito lírico e sua inscrição no texto.

O advento da sociedade burguesa, mais uma vez traz mudanças à poesia em questão. O poeta, ao mesmo tempo em que ganha destaque como artista profissional, também sente as mudanças em relação ao seu lugar num mundo que vai ficando cada vez mais utilitarista, industrializado e tecnológico. Este sentimento promove uma espécie de fuga ao interior e a poesia lírica ganha um subjetivismo emocional. A lamentação da profunda solidão do eu, a valorização do sentimento e da emoção individual eram maneiras de manter o lugar do poeta assegurado.

Estes sentimentos, típicos do movimento romântico, vão estabelecer algumas bases para o aparecimento da modernidade lírica, principalmente no sentido de rompimento com estéticos clássicos. Logo depois das conquistas românticas, porém, a lírica vai passar por outras grandes transformações. Da valorização extrema do sujeito poético, por exemplo, e seus sentimentos, os poetas passam a adotar o procedimento da despersonalização do sujeito que, aliado à expressão de sua fragmentação e à visão pessimista e angustiada do mundo, caracteriza o que denominamos como lírica moderna. Baudelaire foi um dos poetas que mais contribuíram, com suas reflexões e sua prática poética, para a consolidação desta nova expressão do gênero lírico. Valoriza-se, neste período, acima de tudo, a palavra poética e a linguagem como resistência à massificação da arte e da vida.

Independente do período literário ou momento histórico, podemos afirmar que o tema mais caro à poesia lírica é o do amor. Para Staiger (1975), os grandes líricos como Safo, Petrarca e Goethe, para não estendermos a lista, foram também grandes apaixonados. Na cultura ocidental, o amor recebeu algumas caracterizações que se tornaram modelo para toda e qualquer situação, seja real ou artística, na qual este sentimento esteja operando.

Para poder explicar o inexplicável, tornar mais racional e palpável aquilo que escapa ao poder de compreensão do homem, criou-se o mito. Como explica Rougemont (1999), o mito aparece quando se torna perigoso ou impossível confessar claramente certo número de fatos sociais ou religiosos, ou de relação afetiva. No caso do amor, de acordo com Rougemont (1999), precisamos de um mito para admitir que a paixão leva à destruição e está ligada à morte, pois desejamos salvar a paixão e adoramos a infelicidade enquanto as convenções sociais ligadas à moralidade e à razão a condenam.

Pelo mito desfrutamos o conteúdo sem tornar clara a consciência para manifestar a contradição. Assim surge a personificação do amor em Eros, o deus do amor, que tem o poder de subverter, provocar efeitos intempestivos, sendo, portanto um dos mais temidos dos deuses, pois ninguém está imune às suas vontades. Sendo filho de Poro e Penia, representações da riqueza e pobreza respectivamente, Eros possui em sua natureza, uma índole antitética, podendo conduzir o indivíduo à felicidade ou à busca eterna, ao descontentamento e até à morte. Ainda de acordo com o filósofo suíço, Eros nasce de um desejo de totalidade, que leva o sujeito a encontrar o que ainda não tem, e que se representa nele pela insatisfação. É símbolo do

Desejo total [...] extrema exigência de pureza que é extrema exigência de Unidade. [...] um desejo que não decresce jamais, que nada mais pode satisfazer, que até mesmo desdenha e foge à tentação de se realizar neste mundo, pois deseja abraçar o todo. (ROUGEMONT, 1999, p. 81)

Assim é o amor, um sentimento de incompletude que evoca a posse do outro. Na poesia lírica amorosa exprime-se o desejo de conhecer o outro, de possuí-lo, de ser o outro enquanto eu, que segundo Rougemont (1999), ocorre de uma maneira narcísica, já que o ser humano sempre procura no outro o espelho de si.

Denis de Rougemont (1999), ao trabalhar com o tema das origens do amor no Ocidente, defende a ideia de que antes da Idade Média, o amor era de natureza filosófica e espiritual. O amor platônico privilegiava o lado espiritual do humano. De acordo com esta concepção amorosa, a verdadeira felicidade e completude não eram passíveis de serem encontradas no mundo terrestre, existindo somente no plano espiritual, de modo que o amor verdadeiro estava ligado apenas ao ser absoluto que lá residia e não na mulher amada:

Nos livros de Platão, *Fedra* e *O banquete*, há a descrição de um furor que vai do corpo à alma, para perturbá-la com humores malignos, um delírio ou arrebatamento, um raptó da razão, chamado de “endeusamento”, pois precede a divindade e impulsiona o ser humano para deus. Assim é o amor platônico, um delírio divino, arrebatamento da alma [...]. O amor é a vida que ascende para ser dois, distante da matéria, dos corpos e da infelicidade. (ROUGEMONT, 1999, p. 80).

É essa concepção do amor que envolve uma das mais ilustres histórias de amor da literatura, a de Tristão e Isolda², pois, segundo os estudos de Rougemont³ a respeito desse mito, a morte de ambos os personagens é que os leva à verdadeira felicidade, já que esta nunca poderia realizar-se enquanto viviam os amantes. A união do casal dá-se no plano espiritual, longe da materialidade e do desejo carnal. Portanto, no mito em questão, há uma projeção da alma para além de todo amor possível nessa vida.

Assim, segundo Rougemont (1999), o objeto amado é, na realidade, apenas o pretexto para “o incendiamento do eu”. O que se ama é na verdade o próprio ato de amar, o que se destaca é o sentimento individual de quem ama e sofre por amor. O “amor-paixão”, assim denominado pelo estudioso suíço, evoca os perigos que a paixão imprime, ressaltando uma preferência pela infelicidade, que é comum a várias culturas do Ocidente. Nesta concepção, o amor é aquilo que pode nos levar à “verdadeira vida”, a vida impossível, ausente, ou seja, à morte.

O amor ocidental aproxima-se do sentimento de infelicidade, nossas histórias de amor dependem dos obstáculos, das dificuldades pelas quais ambos os amantes devem passar e até mesmo da morte. Amor e morte são associados universalmente nas literaturas europeias, principalmente nas canções e em toda poesia, pois, como afirma Rougemont (1999), “o amor feliz não tem história” (p.24).

Desde a Antiguidade o amor estabelece profundas ligações com o tema da morte⁴. Para os gregos e romanos o amor era uma doença, à medida que transcende a volúpia, que é o seu fim natural. Na mitologia, Eros, deus do amor, e Tântatos, deus da morte, estão

² A história de Tristão e Isolda compõe-se de uma mescla de regras da cavalaria e moral feudal, ora privilegiando uma, ora pondo em relevo outra, de maneira a trazer à tona a premissa do amor cortês. O tema deste mito é a separação em nome da paixão e amor pelo próprio amor que os atormenta para exaltá-lo e transfigurá-lo em detrimento de sua felicidade e vida.

³ Todo o estudo de Denis Rougemont (1999) pauta-se em comprovar sua teoria de que toda a concepção de amor, amor e morte, amor e casamento, amor e guerra que existe no Ocidente tem como grande paradigma a história de Tristão e Isolda, primeira grande história de amor da qual surgiram todas as outras. O historiador demonstra também as influências que a concepção de amor ocidental sofreu durante a Idade Média, com a convivência entre as doutrinas religiosas. Destaca-se o catarismo, que transitava clandestinamente pelas cortes, com os trovadores, e o cristianismo, que se impunha como verdade absoluta.

⁴ O tema da morte e sua relação com o amor será explorado devidamente no capítulo dedicado exclusivamente ao tema amor e morte já o relacionando com a poesia judiciana.

intimamente relacionados. O instinto de morte e sua relação com o amor infeliz nutre toda a literatura ocidental, sendo bastante explorado desde o trovadorismo, por meio de uma poesia bastante retórica, tanto nas formas como nas leis fixas que a regiam.

O amor cortês nasceu de uma reação contra a anarquia brutal dos costumes feudais. No século XII o casamento era apenas meio de enriquecimento e anexação de terras, na forma de dotes e heranças. Se o negócio fracassava repudiava-se a mulher. No amor cortês pregava-se a fidelidade independente do casamento legal, fundada no amor.

A cortesia era a religião literária do amor puro, que se dirigia a uma mulher idealizada, por meio de rituais, de uma retórica própria, adotando-se a moral da homenagem e do favor. Era necessário seguir as leis do amor para ser verdadeiro. Entre elas, destacavam-se a mesura, o serviço, a proeza, a castidade, a longa espera, o segredo, a mercê, entre muitas outras.

Na poesia provençal a morte continuava a ser o principal motivo literário, relacionada ao impedimento da concretização do amor: “[...] o dia era como a vida dos seres terrestres e contingentes, o tormento da matéria, mas a morte era como a noite da iluminação, o desvanecimento das formas ilusórias, união da alma com o amado e com o ser absoluto.” (ROUGEMONT, 1999, p.148).

Com o surgimento da ideia de amor-cortês, alguns conceitos são subvertidos. O amor passa a ser relacionado à figura feminina, a sensualidade toma o lugar da espiritualidade, o amor deixa de ser exaltado, dando lugar ao sofrimento do sujeito que não possui a amada.

Especificamente em Portugal, esse tipo de amor serviu de modelo por muitos séculos, mesmo após o fim da civilização provençal, pois nasceu neste momento uma poesia nacional, com língua própria e grandes trovadores.

Como foi ressaltado anteriormente, o fenômeno lírico é a expressão pura de determinado sujeito, o sujeito lírico, determinado por seu tempo e contexto. Para compreendê-lo é necessário perceber as relações existentes entre a expressão lírica e a história, observando os modos de manifestação deste lirismo em cada momento. Tanto o sujeito quanto a poesia lírica transformam-se e, com isso, o tema do amor também recebe distintas interpretações, concepções e formas de manifestação. Para trabalharmos com a tradição dessa poesia em Portugal faz-se necessário discutir como se manifesta o sujeito lírico e as configurações do amor em cada período literário, a fim de entendermos, posteriormente, o diálogo que o lirismo amoroso de Nuno Júdice empreende com o que denominaremos como tradição da lírica amorosa portuguesa, que vai agregando, ao longo dos séculos, muitas características dos diferentes momentos históricos.

1.1 A poesia medieval: origens da lírica amorosa em Portugal

Sabemos que o período que compreende a chamada Idade Média é dividido em duas épocas: a alta Idade Média, que corresponde ao período dos séculos V ao X, e a Baixa Idade Média, que abrange dos séculos XI ao XV. Foi na baixa Idade Média que surgiu a manifestação literária que compreende o início da literatura Portuguesa, denominada Trovadorismo.

Como afirma Saraiva (1998), o mais antigo trovador que existiu foi D. João Soares de Paiva, contemporâneo do primeiro rei de Portugal. O galego português vicejava, na época, em toda a Península Ibérica, exceto Aragão, que usava o provençal para trovar. Como os poetas mais antigos, Soares de Paiva aprendeu a compor por meio da tradição local e não pelos modelos provençais, que eram de difícil entendimento. A poesia da corte, também denominada poesia palaciana, era o oposto da poesia rústica. Esta última compunha-se dos cantares de amigo. Já aquela preferia o gênero onde as combinações rítmicas e estróficas eram mais livres, variáveis e moldáveis, denominado como cantares de amor.

A poesia popular local era feita na Galiza e em Portugal. As romarias, os jograis e os cantadores eram responsáveis pela divulgação desta produção oral. Já a poesia provençal, de origem francesa, chegou às cortes de Leão e Castela por meio da língua galego-portuguesa. A poesia medieval portuguesa, de acordo com Vieira (1987), teve seu apogeu na corte de D. Afonso X, depois na corte de D. Afonso III e, então, em seguida, de seu neto, D. Dinis (1279 – 1323), o Rei Sábio. Estes poetas configuram a chamada “Idade da floração trovadoresca”, segundo Spina (1971).

O que restou dessa produção poética encontra-se reunido em três cancioneiros: o Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana, o Cancioneiro Português Colocci- Brancuti e o Cancioneiro da Ajuda. Conforme Figueiredo (1954) os três cancioneiros possuem matéria em comum, com predomínio do lirismo, contando apenas com algumas cantigas satíricas, de escárnio e maldizer, além do Romance de D. Fernando, de Afonso Lopes de Bayão.

As cantigas de amor e amigo enquadravam-se como composições líricas, sendo as primeiras mais antigas e ligadas a uma cultura popular do próprio país. As cantigas de amor acabaram aderindo quase totalmente às regras de amor cortês, vindas da Provença. Um poeta que obteve grande destaque por suas produções foi D. Dinis, que deixou uma vasta obra poética, prova de suas habilidades na arte de compor cantigas, fosse seguindo modelos

populares, fosse seguindo os modelos provençais, aos quais os poetas das cortes acabaram por aderir⁵.

Foi em suas cantigas de amigo que D. Dinis cultivou as variantes das cantigas populares ao mesmo tempo em que adotou as convenções estabelecidas pelos trovadores provençais. O encanto das poesias de amigo em D. Dinis define-se pela “[...] frescura da criação espontânea e simples - a palavra exclamada, musicalidade por sua mesma carga emotiva.” (CIDADE, 1967, p.51).

Segundo Figueiredo (1954), a floração lírica é um dos fenômenos literários mais originais da cultura na Europa medieval e tinha como tema o amor, conforme explica Spina (1965): “A constante de quase toda a literatura da baixa Idade Média é, portanto, o Amor: o profano, o amor sagrado, fermento das representações litúrgicas de toda esta época, em que a devoção de Cristo e o conhecimento de suas verdades constituem o núcleo da produção dramática medieval” (p. 110).

Define-se, portanto, desde os primeiros tempos de sua formação, a íntima relação entre a poesia portuguesa e a temática amorosa. Nesse período inicial, o poeta não costumava meditar acerca da vida a sua volta, mas envolvia sua percepção de mundo de um forte subjetivismo sentimental. Por isso, verifica-se, nas cantigas galego-portuguesas, um divórcio em relação à realidade material e social, um tratamento abstrato da matéria lírica e uma unidade psicológica na análise do drama passional, sempre sob a égide de rígidas convenções de comportamento e de criação poética. De acordo com Spina (1996), na poesia lírica medieval, até as descrições da beleza feminina são extremamente convencionais.

Enquanto as cantigas de amigo representavam um doce realismo, as cantigas de amor calcavam-se num idealismo extremo, desenvolvendo fórmulas expressivas construídas a partir das virtudes tradicionais, que eram modelos para o trovador. A coita de amor era o tema principal, do qual surgiam diversos tópicos que poderiam ser desenvolvidos como o elogio da dama, sempre superior ao poeta, o serviço amoroso, por parte do poeta, o desprezo da mulher em relação ao homem. A coita de amor nunca era correspondida. Tratava-se de uma experiência do amor fortemente perpassada pelo desejo de morte.

Os temas das cantigas de amigo eram sempre os mesmos: o sofrimento da camponesa pela ausência do amado, ora se lamentando para a mãe, ora para uma amiga, ora para o próprio amado. Esse tipo de cantiga era, em geral, de estrutura mais simples, fundamentada na

⁵ Na realidade, os padrões da poesia provençal ditavam a moda do momento, espalhando-se por toda a Europa. Em Portugal, especificamente, alguns trâmites econômicos e políticos com outros países Europeus facilitaram as influências da Provença.

repetição e no paralelismo. A repetição muitas vezes facilitava a improvisação, mas também tinha a função de garantir a coerência interna da cantiga. O amor também era considerado serviço nas cantigas de amigo, com as mesmas qualidades de mesura, timidez e descrição que configuravam a cantiga de amor.

D. Dinis foi quem desenvolveu a diferença entre o amor vulgar e o amor elevado, pela questão de querer ou não o amador possuir o “bem” da amada. Assim, aquele que verdadeiramente ama não deseja nenhuma recompensa material, pois o amor verdadeiro deveria permanecer numa esfera espiritual.

Os cantares de amor fundamentados em moldes provençais mostram um estilo diferente de vida feudal, típica da corte, muito comprometido com o convencionalismo da vida palaciana, ao qual não faltavam alguns influxos da cultura clássica. O tema é a coita, espécie de paixão vivida pelo homem, a serviço de uma dama. A mulher era concebida de forma abstrata e superlativa principalmente pelo fato de ser sublime e inalcançável. A dificuldade de acesso à amada constituía o motivo das cantigas de amor, cujo objetivo, invariavelmente era cantar o sofrimento do eu-lírico perante a impossibilidade de possuir a amada.

As canções de amor são uma transposição das relações feudais, onde a mulher é a senhora, e o homem seu servidor. Estabelecem um pacto de serviço e lealdade. A relação trovador – senhora possui constantemente uma tensão entre serviço amoroso versus impossibilidade de realização do amor.

Os temas do amor e da morte eram constantemente associados: “a morte é a própria vida, pois o sofrimento amoroso dá à vida intensidade máxima” (SARAIVA, 1998, p. 25). Fortalecido por inúmeros obstáculos, o amor, comparado à agonia da morte, deveria depurar-se pelo sofrimento: “Senhor, des quando vos vi/ e que fui vosco falar,/sabed` agora per mi/ que tanto fui desejar/ vosso bem e, poys vé ssi,/ que pouco posso durar/ e moyro-m`assy de chão; porque me fazedes mal/ e de vós non ar ey al / mha morte tenho na mão” (DINIS, 1995, p. 33).

O excesso de convenções que fundamentavam a produção poética trovadoresca levou muitos críticos, entre eles Kayser (1985), a entender que cantigas medievais eram falsas interpretações da alma do poeta ou trovador.

As paródias que faziam os trovadores com o “morrer de amor” provam que os poetas da corte tinham consciência do convencionalismo de grande parte da poesia que lá se fazia. Os poetas chegaram a debater intensamente a questão da sinceridade ou da insinceridade de seus sentimentos. A insinceridade e o lugar comum se tornaram notados, mas a originalidade

e a espontaneidade eram valores apreciados. Portanto, mesmo nesse período, a poesia não era entendida e sentida somente como um amontoado de convenções. Muitos a entendiam, também, como desabafo e confissão.

É possível afirmar que, com a lírica trovadoresca, pela primeira vez, revela-se uma arte poética que, à sua maneira, já apresentava uma preocupação com questões em torno de certos temas que serão retomados em outros períodos, tais como a sinceridade, o fingimento, a originalidade, aspectos que constituem as sementes de toda a poesia lírica amorosa que será desenvolvida em Portugal, ao longo de vários séculos.

1.2 A poesia clássica: da essência às contradições do amor

Sabemos que o Renascimento, movimento filosófico que buscou retomar a Antiguidade clássica, obscurecida ao longo da Idade Média, desencadeou diversas mudanças na sociedade do século XVI. Uma delas foi o surgimento do classicismo, movimento literário que, sob a luz do Renascimento buscou a renovação artística e cultural, calcada agora na razão, na intelectualidade, no antropocentrismo que caracterizava o desenvolvimento econômico e social que marcou o fim da Idade Média.

O classicismo tinha como principais características o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, a lucidez e a luminosidade. O artista deste período deseja que sua obra seja transparente, clara e exprima uma profunda fé na harmonia universal. Dessa maneira, o clássico busca, na arte, a imitação⁶ da natureza, a harmonia e a racionalidade das leis que a regem.

Sua proposta era o domínio do diurno em detrimento do elemento noturno, objetivando a uma linguagem e uma forma transparente, clara e racional, já que a obra de arte deveria refletir a harmonia e a racionalidade profunda das leis do universo. Na literatura, tal como nas artes em geral almejava-se encontrar uma expressão que fosse universal.

Segundo Guinsburg (1993), um aspecto bastante relevante na arte clássica é a disciplina dos impulsos subjetivos. O escritor deveria dominar os ímpetos interiores criando certa autolimitação durante o processo de criação, que redundaria precisamente na contenção da forma. O artista clássico deseja que sua obra seja objetiva e, por esse motivo, o autor deveria esconder-se por trás dela, ocultando-se por trás da forma. O artista clássico não quer manifestar-se. A obra deveria valer por si mesma e não por seu autor.

⁶ A imitação surge como clara influência da poética de Aristóteles que é tomada como fundamento estético para as artes durante este período.

A intenção que fundamenta uma obra clássica nunca é individualizar ou marcar as diferenças. O maior propósito do artista clássico é alcançar o geral, o universal. Na literatura, portanto, não se fazem distinções psicológicas ou descrições minuciosas, já que o ideal é representar sempre o que é universalmente humano.

A busca da perfeição formal é outra característica desta literatura. Os modelos, estruturas e metros deveriam ser as preocupações dominantes do artista na elaboração de sua obra. Gonçalves (1999) define o significado do classicismo perante as interpretações que se fazia da *Poética*, de Aristóteles: “[...] o que se denomina classicismo: conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias” (p.116). Porém, apesar de todo o controle racional que dominava a criação, os resultados foram bastante surpreendentes. Como afirma Gonçalves (1999), muitos artistas constituíram-se como modelos do engenho, por conseguirem desviar o racionalismo que os envolvia.

Da lírica amorosa portuguesa podemos destacar como grande paradigma dessa capacidade de desenvolvimento, que ultrapassa os moldes e limites, o poeta Luiz Vaz de Camões, que é considerado “[...] a alma mais poderosamente assimiladora e criadora da Renascença portuguesa, e a mais sensível para se identificar com o caráter nacional, as glórias e com as dores da pátria.” (FIGUEIREDO, 1954, p.154).

Como todo poeta clássico que se empenhava em escrever sobre o amor, Camões também possuía uma musa inspiradora, que foi o ponto de partida para a poesia amorosa. Depois, porém, esta musa transpôs a realidade empírica, rumo ao mundo intelectual das essências.

Sua matéria para a poesia lírica vinha de Petrarca e de um neoplatonismo, que se verifica na concepção de amor espiritual, de beleza casta, absolutamente ideal. A poesia de Camões, porém, ultrapassa este modelo ideal, para manifestar também as contradições do coração, as relações entre as belezas da natureza e o belo de um rosto amado, portanto singular, o contraste entre a essência do cosmos, no qual se incluía a natureza perfeita, e o envelhecimento e morte do homem. Toda esta temática é tratada de forma bela, segundo os padrões clássicos, mas à qual não falta a força das emoções, o que traz à tona elementos alheios às convenções clássicas. O amor platônico é trabalhado com a mais pura elevação estética em seus sonetos e canções. Mas as contradições decorrentes das paixões, bem como os conflitos causados pelos limites da natureza humana em confronto com as realidades do mundo espiritual também constituem elementos estruturadores de sua obra lírica.

Figueiredo (1954) enfatiza que os sonetos e canções de Camões formam uma verdadeira enciclopédia do amor platônico e sua pura elevação. Ocupava-se da paixão amorosa e do retrato da beleza explorando toda a imaginação e sensibilidade possíveis. O poeta era capaz de colocar dentro do soneto a matéria desejada fazendo parecer que a forma poética era feita para aquele pensamento: “A clareza e precisão (...) dessa elegância de pensamento” foi uma das principais marcas desta poesia de que Camões foi “um dos inauguradores no mundo.” (FIGUEIREDO, 1954, p.158).

Em sua obra, o amor ganha contornos nunca antes explorados. A forma como utiliza os paradoxos, inserindo um elemento irracional ou alógico, demonstra que o amor, para Camões, também continha algo de irracional. Entretanto, a mulher é sempre retratada por sua extrema beleza, numa configuração absolutamente ideal. Pode-se afirmar que, apesar de não excluir a contradição, as emoções e os elementos irracionais de suas reflexões acerca do amor, Camões nunca vai deixar de enfatizar o idealismo em sua poesia lírica amorosa:

O cisne, quando sente ser chegada
A hora que põe termo a sua vida,
Música com voz alta e mui subida
Levanta pela praia inabitada.

Deseja ter a vida prolongada
Chorando do viver a despedida;
Com grande saudade da partida,
Celebra o triste fim desta jornada.

Assim, Senhora minha, quando via
O triste fim que davam meus amores,
Estando posto já no extremo fio,

Com mais suave canto e harmonia
Descantei pelos vossos desfavores
La vuestra falsa fé y el amor mio.

(CAMÕES, 1968, p.96)

O soneto, em versos decassílabos, divide-se em duas partes. A primeira descreve o cisne, um elemento da natureza, que, quando sente a aproximação da morte, canta para despedir-se do mundo. A segunda parte utiliza-se da primeira para comparar o canto do cisne com o do poeta, que canta para despedir-se dos amores que tinha pela senhora amada.

O poeta sente-se como o cisne, diante da morte, da solidão e do desejo de cantar sobre esta desilusão amorosa. Assim como o cisne encontra-se numa “praia inabitada”, num ambiente desértico, o poeta também está cantando a ausência da amada. Ainda que busque

demonstrar todo o sofrimento que sente por conta do abandono, podemos notar a forma lógica com que o poeta constrói o seu poema, utilizando a natureza como exemplo para poder explicar os sentimentos que possui. O sujeito une a forma, a razão e a clareza da forma para expressar seus sentimentos mais íntimos.

A lírica Camoniana segue estritas regras de composição e os princípios da imitação, refletindo sobre a ideia do amor ser por si só um sentimento contraditório, mas que entusiasma o homem e que deve ser vivido e sentido intensamente. Procura descrevê-lo ou explicá-lo ainda que por meio de comparações ilógicas como “Amor é fogo que arde sem ver/ é ferida que dói e não se sente [...]” que tornam o tema ainda mais fascinante em sua obra lírica.

1.3 A poesia de amor no Romantismo

O Romantismo, segundo Guinsburg (1978) e Cidade (1985), além do consenso de muitos outros críticos que se dedicam ao estudo deste período, foi um movimento complexo, de difícil definição, que representou um fenômeno histórico, uma escola literária, uma tendência estética e um estado de espírito.

Enquanto no mundo clássico o indivíduo era subordinado à sociedade, no mundo pós-revoluções o indivíduo é valorizado justamente no que o distingue do outro, o que fortalece a noção de individualidade. Isso ocorre de modo geral em toda a Europa, inclusive em Portugal, onde a adesão ao movimento foi tardia.

Segundo Saraiva e Lopes (1996), a revolução industrial ocorrida em 1850, transformou em menos de meio século toda a estrutura da sociedade europeia. A queda do antigo regime proporcionou as transformações que incorporaram como principais ideias a liberdade, a igualdade e a fraternidade. Promovendo um furor nacionalista que dominou toda a Europa, a Revolução Francesa foi incorporada ao espírito romântico, que se expressa principalmente nas artes e na literatura.

O progresso econômico e político da época concorreu para a consolidação de nova classe social, a burguesia. Com o advento dessa classe, que passa a dominar o campo das artes, devido a seu poder e influência cada vez maiores dentro da sociedade, o gosto literário se altera, como explicam Saraiva e Lopes:

[...] o público do Romantismo não tem grande preparação especificamente literária. Ignora as convenções e os padrões da literatura clássica [...] aprecia mais a força do virtuosismo, gosta da expressão concreta imediatamente

acessível, das imagens e símbolos que dão corpo bem sensível ao pensamento. Está enraizado em valores locais e regionais. (1996, p.68)

A classe burguesa rompe com os modelos clássicos, com a cultura greco-romana e busca em suas próprias raízes culturais o substrato para sua literatura. No caso específico de Portugal, é na Idade Média que os artistas vão encontrar sua inspiração.

Segundo Hauser (1968), a burguesia retoma o que havia sido interrompido com o Renascimento e se identifica com o clima medievalesco dos castelos, dos valores consagrados pelos nobres e do amor cortês. É no período medieval que encontram valores importantes como o cristianismo, rompendo assim com o paganismo cultivado no período clássico.

Vários fatos históricos, que constituem a base de uma longa tradição na formação de uma identidade lusitana, confluem para a formação do Estado português. É nas origens deste estado que os românticos lusitanos vão buscar elementos que possam configurar uma identidade cultural portuguesa.

Conturbado por revoluções, ideias iluministas e liberais, o período romântico é marcado por grande anseio, tanto por parte das nações quanto por parte dos indivíduos, de atingir a liberdade. Lutava-se contra certos representantes considerados inautênticos e autoritários, na busca de reviver um espírito coletivo comum. Entretanto, trata-se também de um período cujo ambiente não favorece as grandes preocupações científicas, desvalorizando-se o intelectualismo e o racionalismo.

Larica (2008) irá afirmar que em oposição aos modelos estéticos adotados no Classicismo, no Romantismo predomina “[...] a efusão sentimental, a dissonância, o subjetivismo como força motriz da autoexpressão do artista, a originalidade, o ímpeto do gênio e o elemento dionisíaco (p. 27).” Há uma ruptura com códigos canônicos impostos pelos clássicos que, na opinião dos românticos, impediam a explosão criativa e a liberdade de expressão: “sua expressão artística é a manifestação, um grito, contra qualquer força repressora, limitadora de sua explosão subjetiva.” (Idem, p.28)

Dentre as principais características da estética romântica, podemos citar o banimento da mitologia, dos processos retóricos e eruditos, baseados na cultura greco-romana, uma versificação mais variada e popularizante, ou seja, fora do modelo estabelecido até então, principalmente das formas decassilábicas do soneto. A estética romântica vai valorizar as misturas temáticas, que redundam no belo horrível, com forte predileção pelo tenebroso, o noturno, o sonho e o irreal, que surgem como contraponto à clareza e racionalidade da era clássica. O exagero sentimental e melodramático, aliado à poesia de rimas audíveis e uma

escrita repleta de adjetivações também se contrapõe à simplicidade e objetividade da forma clássica.

O valor da obra é transferido para o autor, o que dá origem ao cunho autobiográfico da produção deste período. Os poemas vão expressar um lirismo egocêntrico, de cunho memorialista e autobiográfico, como se observa na obra de Almeida Garrett, que também escreveu diversos ensaios sobre a sinceridade ou o fingimento na poesia, principalmente em relação às vicissitudes do amor.

De acordo com Lopes e Saraiva (1996), temos como desdobramentos desse individualismo elevado ao extremo, o culto da originalidade, em detrimento da imitação clássica, a insaciedade humana, a dor pelo simples fato de existir, a obsessão pela morte, o gosto pelo sonho e pelos devaneios, ou qualquer evasão imaginativa para outro tempo e lugar, o sentimentalismo amoroso indizível e irrealizável, além de um encarecimento das lendas cristãs, do culto católico e do antigo modo feudal e aristocrático de vida.

Foi a Idade Média que ofereceu ao movimento romântico muitos de seus temas e gostos, como o fascínio pelas ruínas. O Romantismo interessou-se pelos escombros de abadias, igrejas primitivas, catedrais e castelos, trazendo-os para a poesia e mesclando ruínas reais a monumentos, túmulos e situações imaginárias. De acordo com Santos e Zein (2011), a ruína representa arquitetonicamente um momento de transição entre a persistência e a decadência. O elevado interesse por estes vestígios dá-se devido ao que representam em relação ao tempo: a fragilidade do homem perante a efemeridade da existência. A poesia das ruínas é a poesia dos fragmentos que permaneceram insistentemente no tempo. Muitos dos grandes escritores do período trabalharam este tema. Dentre eles destacam-se Walter Scott, Chateaubriant, Victor Hugo, Diderot, dentre outros.

Segundo Santos e Zein (2011) a poética da ruína proporciona o devaneio e a contemplação. E, de acordo com Carpeaux (2011), o devaneio surge no Romantismo alemão como fuga ao real e à sociedade. Trata-se da realidade transfigurada em sonho e devaneio, da recusa do dia, um mundo mágico onde imperam as forças da palavra e dos desejos. Foi por esses motivos que Novalis “desceu nos abismos noturnos da alma e lá no subconsciente encontrou sua poesia” (CARPEAUX, 2011, p.1444).

Envolto pelo mesmo ambiente de ruínas, o sujeito poético, no Romantismo, torna-se fragmentado. As revoluções sociais e políticas levam o indivíduo a desacreditar da realidade. Esta se dissolve, trazendo como consequências, de acordo com Carpeaux (2011), a dupla personalidade.

Garrett e Herculano são praticamente os primeiros representantes românticos em Portugal. Foi no exílio, por motivos políticos, que ambos escreveram inúmeros textos de exaltação à pátria, invocando a cultura medieval como principal fonte da lusitanidade. O próprio poema “Camões” (1825), de Garrett, que é o marco do Romantismo em Portugal, foi escrito quando o poeta estava exilado. É a partir desse momento que se pode marcar o início do ideário romântico português, que se afasta de contato maior com a literatura universal, para debruçar-se sobre a questão da origem e da singularidade do nacionalismo e do patriotismo em Portugal, como explicita Carpeaux:

Garrett desempenha na literatura portuguesa o papel de Puchkin na Rússia: depois de um isolamento cultural de séculos, abriu as fronteiras, europeizando as letras e a política do seu país, criando uma obra uniforme, verdadeira enciclopédia de todas as tendências literárias de sua época. (2011, p.1644)

O espírito crítico de Garrett, bem como o singular interesse em ampliar seus conhecimentos e as excelentes leituras que empreendia propiciaram-lhe, segundo Ferreira (1971), uma visão mais atenta ou cuidadosa do processo histórico que se desenvolvia em sua época. Fundamentando-se em leituras de enciclopedistas, Garrett pôde perceber a conexão essencial entre a história, a arte e a sociedade: “[...] os Voltaires e Rousseaus da sua mocidade” (1971, p. 74). Ao mesmo tempo em que se entusiasmava com o futuro e a novidade, não se distanciava do cerne da tradição. Suas posições políticas, artísticas e ideológicas caminhavam sempre juntas.

Afirma Ferreira (1971) que, por esses motivos, além de se constituir como fonte de características de sua época, a obra de Garrett ocupa lugar singular na literatura portuguesa, além do prestígio artístico e da importância de suas ideias para a estética e a cultura da época.

Em seu período de estudos de direito na Universidade de Coimbra, Garrett interessa-se pela política, tornando-se poeta e orador na universidade. Após terminar sua formação, envolve-se em reações contra o regime conservador, motivo que o leva ao exílio, na Inglaterra.

A Inglaterra desperta em Garrett, segundo Cidade (1985), uma simpatia pelo folclore inspirado pela velha Brígida e a mulata Rosa de Lima, pessoas com as quais havia convivido em sua infância, na casa do Porto, o que é reforçado pelas visitas aos castelos medievais, às igrejas góticas e pelos cantos populares que ouvia. Enquanto exilado, Garrett escreve tanto prosa, quanto poesia. Ao regressar a seu país, publica *Camões* e *Dona Branca*, obras que expressavam suas preocupações essenciais, que fundamentam sua estética romântica.

É principalmente na poesia que se expressa o anseio romântico de Garrett, principalmente na poesia de caráter mais subjetivo, na qual sobressai sua fuga ao convencional e ao retórico. Assim, seguindo as tendências românticas de toda a Europa, Garrett expressa-se numa linguagem simples, adotando uma fala comum, valendo-se de convenções típicas da poesia popular, como o metro tradicional, acomodado ao fôlego normal do falar, modelo que, segundo Cidade, é “sensível ao eco do paralelismo medieval” (CIDADE, 1985, p. 346).

É com esse tipo de linguagem que Garrett compõe poesias que lhe vêm do “coração em desvario e dos sentidos incendiados por um amor, que é o canto de cisne do poeta” (CIDADE, 1985, p.346). Este “coração em desvario” e “sentidos incendiados pelo amor” muito se assemelham ao extremo subjetivismo da poesia amorosa medieval. Como aponta Cidade (1985), na poesia medieval portuguesa, a estreita preocupação amorosa, não dá lugar ao que for estranho a ela. Assim, o poeta não medita em outro tema, nem se preocupa com a vida a sua volta, mas envolve a tudo com seu subjetivismo sentimental. O tema se reduz a um simples estado de alma individual.

Como fazia questão de enfatizar o próprio poeta, é o amor que possuía por Rosa Montufar, uma espanhola que conquistara sua paixão, que se expõe na obra *Folhas Caídas e Outros poemas (1943)*. Garrett gostava de fazer coincidir e confundir a própria vida com sua obra, embaralhando, propositalmente, as duas. Muitas vezes o poeta justificava uma pela outra, o que já aparentava seus sintomas de “má consciência”, como avalia o crítico Ferreira. O poeta sempre sonhou ser homem íntegro em seus interesses e afeições, porém, ao longo do tempo sua personalidade foi se tornando dupla, cada vez mais dividido internamente. Esta fragmentação interna acabou sendo um dos temas mais importantes de sua obra, assim como de sua vida. A oposição entre o virtual, aquilo que preservava, e o real, que era inconstante, dependia das circunstâncias da vida.

Após instaurar o Romantismo, aos poucos Garrett desligava-se do real, caminhando da exaltação dos sentidos patrióticos ao encontro de uma sensibilidade “ultra-romântica”, que se tornava cada vez mais evidente em sua obra: “A representação exclusiva da Idade Média, a falta de objetividade, levou ao exagero da frase, à ênfase retórica, produzindo um estilo chamado de ultra-romantismo” (BRAGA, *apud* FERREIRA, 1966, p.78).

Ferreira (1966) afirma que muito do êxito de Garrett deriva da forma como ele correspondia aos desejos inconscientes do público. Conhecia os desejos da classe que representava e na qual se encontrava a grande parte de seus leitores. Por isso suas obras

faziam muito sucesso com o público. Dentre estas obras encontra-se *Folhas Caídas e Outros Poemas* (1943), livro em que atinge uma personalidade amadurecida, na qual se percebe a conquista de uma liberdade maior.

A obra surge em 1853, causando curiosidade às pessoas que desejavam saber que mulher se ocultara na dedicatória. Havia um consenso, alimentado pelo poeta, de que o seu relacionamento amoroso na vida real motivara a obra. Os poemas não possuem um fio cronológico ou emocional, mas parecem, segundo Ferreira “irromper ao acaso, ao capricho de uma confiança intercalada de parênteses, necessária, mas volúvel, sinuosa [...]” (1966, p. 81). O livro sustenta-se numa ilusão, cuidadosamente elaborada e alimentada por Garrett, de que se tratava de folhas, confidências reunidas sem uma ordem, transpostas de modo natural, da vida para a forma de livro. A musicalidade de Garrett é notável. As métricas regulares, as aliterações, as assonâncias, as repetições, o ritmo, entre outros recursos, são recorrentes.

Em *Folhas Caídas*, segundo Coelho (1976) contam-se momentos da história amorosa vivida pelo próprio autor em vida real. Como exemplo, Coelho cita o poema “Aquela noite”, que retrata sua paixão por D. Rosa Montufar. O poeta sabia que essa obra seria lida com o “prazer do escândalo”, já que se tratava de uma história de amor proibido. Garrett já previa de forma até divertida a reação que causaria nos leitores. Este procedimento do poeta justifica-se pela estética da época, que valorizava a poesia enquanto documento humano. Amor infeliz, beleza inatingível e sentimentos sinceros eram pontos relevantes nas propostas românticas deste período.

Os poemas de Garrett, em *Folhas Caídas*, são construídos com base na elaboração de um eu-lírico que se dirige à amada, personagem que sugeria certa referência a Rosa Montufar, devido aos artifícios de mesclar aspectos da vida à obra poética. É interessante notar que Rosa Montufar era casada, o que criou o clima de amor não correspondido que permeia os textos poéticos.

No poema intitulado “Destino”, notam-se referências constantes à natureza. Assim como a natureza tem seus instintos, sendo controlada por forças inexplicáveis, o amor do eu-lírico pela amada também é algo inexplicável, relacionado ao que foge da capacidade humana de controle. O eu-lírico busca convencer sua amada de que o destino é responsável pelo amor que o domina: “que eras tu meu ser, querida / Teus olhos a minha vida / Teu amor todo o meu bem... / Ai! Não mo disse ninguém” (GARRETT, 1943, p. 60).

O destino é sempre tomado como algo que não está ao alcance do eu-lírico, mas sempre nas mãos de Deus, ou da natureza, o que configura um tom bastante melancólico aos poemas amorosos. Cabe ressaltar que a natureza, na poética romântica, exercia comumente a

função de objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário. As palavras de Guinsburg (1975) acerca do poeta francês Chateaubriand, poderiam ser aplicadas à poesia garrettiana, a fim de fazer ressaltar a forma como o eu-lírico dialoga com seu próprio ser:

[...] falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas [...] atestando de maneira eloquente a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem Chateaubriand extrai, em *Le Génie du Christianism*, o testemunho da imensidade de Deus, senhor das harmonias terrestres [...] (GUINSBURG, 1975, p. 65)

O movimento romântico, retomando as palavras de Guinsburg (1975), foi um movimento complexo, transformou não somente a literatura e as artes, mas a forma de pensar de um período. A visão de toda a sociedade alterou-se, o homem passou a analisar sua condição no mundo, seu papel na sociedade e sua especificidade perante o outro e seu entorno. Foram essas transformações que geraram, um pouco mais tarde, as condições propícias para o surgimento da estética moderna, que marca o início de uma era onde o ser humano é capaz de sentir e pensar em si e no mundo, no contraste entre eles, ainda que estejam visceralmente ligados.

1.4 A Poesia Moderna e a Lírica Amorosa

Já mencionamos no presente trabalho que a poesia lírica é a expressão do sujeito e de seu tempo, o que pôde ser observado pelas explanações a respeito da poesia em cada período literário e sua relação intrínseca com os movimentos e mudanças sociais que permeiam tais períodos. Grandes mudanças socioeconômicas acarretam mudanças no pensamento e na filosofia de uma época, o que gera também mudança na constituição do sujeito lírico.

Há um consenso entre diversos estudiosos, entre eles Calinescu (1987) e Octavio Paz (1984), de que, com o advento das ideias iluministas e da revolução industrial, e com o surgimento do movimento romântico, nasce um período de transformações socioculturais, políticas, filosóficas e artísticas que podemos designar como princípio da cultura moderna ou modernidade.

A partir do Romantismo e seus grandes escritores como Novalis, Diderot, Rousseau, com suas ideias, suas inovações estéticas e filosóficas, surge a faísca necessária para que a

modernidade pudesse inflamar-se e adquirir a forma e as características, tal como a conhecemos hoje. Entretanto, se os poetas românticos, colocando o indivíduo no centro das preocupações da arte, inauguram um momento propício para o surgimento da estética moderna, algumas transformações vão ocorrer na estética romântica por ocasião do surgimento de uma lírica moderna.

A publicação de *Le fleurs du Mal*, de Baudelaire, constitui a primeira ruptura com a linguagem romântica: “A publicação de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire (em volume, 1857), revela ainda com maior acuidade até que ponto um poeta extremamente sensível podia já se aperceber de novas formas de frustração relacionadas com novas formas de vida social”. (LOPES-SARAIWA, 1996, p.685).

As novas formas de vida social, citadas por Lopes e Saraiva em sua *História Literária de Portugal (séculos XII- XX)*, consistem na vida efervescente da cidade, nas multidões que transformaram a antiga Paris e todas as demais capitais europeias no espaço da correria e da alienação do homem no mundo capitalista. Este momento caracteriza-se pelo incremento das evoluções tecnológicas, da expansão e do poder dos meios de comunicações e, principalmente, de uma cultura cada vez mais massificada. Em meados do século XIX, imperava o capitalismo com seu sistema explorador do homem, que o torna um ser fundamentalmente urbano. Este contexto e este sujeito são tematizados na poesia baudelairiana, constituindo os principais fundamentos da lírica moderna no Ocidente (FRIEDRICH, 1991).

Em seu livro *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire demonstra, segundo Martelo (2004) o choque entre a imaginação do artista e o mundo presente. O poeta perde sua auréola⁷, que acaba jogada na lama, inserindo-se no mundo da velocidade e ferocidade urbana e mergulhando na circunstancialidade do presente. Desse modo, o poeta francês anuncia o desaparecimento do poeta e a necessidade imediata de um novo lirismo.

Instala-se a crise do poeta que, de acordo com Cara (1989), promove uma aguda visão crítica da poesia, principalmente da ilusória relação absoluta entre poeta e realidade. Esta consciência crítica aguda desloca o foco do poeta para os modos possíveis de realizar esta relação entre poesia e vida, valorizando a linguagem. Inicia-se um período em que o lirismo, como expressão pessoal, passa a ser questionado, o que leva a um amplo debate acerca do que seria fazer poesia lírica.

⁷ Retomamos aqui um dos poemas que compõem o livro mencionado, um poema em prosa denominado “A perda da Auréola” e que representa justamente a mudança em relação à concepção do poeta, que antes era figura ilustre, à maneira de um *dandy*, e que agora passa a fazer parte das multidões em meio à cidade e torna-se um homem comum e igual a todos os outros sem a sua auréola.

A arte rompe com o imitativo, o que leva o poeta a conceber sua escrita não mais como imitação de realidades perfeitas, nem como expressão de um universo subjetivo, mas, acima de tudo como linguagem. Perde-se a ingenuidade, ao mesmo tempo em que se instala cada vez mais a desintegração do sujeito e a busca de uma liberdade absoluta. Citando a célebre frase de Baudelaire – “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e imutável” – Amaral (1990, p. 20), conclui-se que a poesia, enquanto expressão elevada da arte aproxima-se, na modernidade, de um imenso vazio que constitui a realidade cotidiana e a própria condição do homem moderno.

Para Friedrich (1991), Baudelaire possuiu a capacidade de ver na metrópole a decadência do homem e pressentir a beleza misteriosa, ou seja, distancia-se do real para a zona do mistério, concebendo a arte e a poesia não mais como expressão da sociedade, mas como elaboração criativa do destino de uma época. Dono de uma visão negativa de seu tempo, o poeta acredita que o progresso é uma “atrofia do espírito”, um desligamento da alma e um predomínio da matéria. Essa negatividade torna-se a representação de toda a poesia moderna, cuja principal marca, segundo Friedrich, são as dissonâncias, que podem ocorrer tanto no nível temático, quanto no nível da expressão.

Essa negatividade, também representada por Mallarmé e Rimbaud, é explorada intensamente por praticamente toda a poesia que se produz no Ocidente, a partir desta época. Entre as principais consequências dessa negatividade podemos apontar, de acordo com Friedrich (1991), a estética do feio, a dissonância, a obscuridade, a desorientação, o aniquilamento da realidade, o silêncio, entre outras características.

Até o século XIX a poesia apresentava-se como uma ressonância da sociedade. A partir dos primeiros poetas modernos, a poesia passou a opor-se à sociedade burguesa. Os poetas românticos foram os primeiros a manifestar esta ruptura. Não somente vão propor um rompimento com a arte clássica, como vão questionar os valores da sociedade burguesa, opondo-se ao sistema de exploração do homem. São os primeiros poetas revolucionários, tanto na estética, quanto na visão política da sociedade. A originalidade e a liberdade de dizer o que desejavam passou a dominar a arte. A poesia passa a valorizar aspectos até então vistos como negativos, tais como a fragmentação, a noite, a desorientação, o estranhamento, entre outras características que se apresentavam em consonância com o pensamento filosófico da época, extremamente ligado a um sentimento de melancolia.

Verlaine vai denominar esta vertente de poetas que adotam uma atitude negativa como “*Poètes Maudits*”. Para eles, a felicidade encontra-se na fantasia, no sonho e não no mundo real. Neste sentido, a poesia lírica de Baudelaire, de Rimbaud e de Mallarmé buscava

a interioridade, a fantasia em vez da realidade, o fragmento em vez da unidade, o caos e a obscuridade em lugar de uma comunicação pela linguagem. Por este motivo, Friedrich (1991) afirma que o romantismo alterou o destino das gerações posteriores. Para ele, a poesia moderna pode ser definida como uma espécie de romantismo “desromantizado”. Possivelmente, o teórico da estrutura da lírica moderna esteja se referindo, com esta expressão, à poesia liberta da emoção e do conteúdo subjetivo, que se propunha como expressão de sentimentos do poeta.

A alegria e a serenidade desaparecem dando lugar à melancolia e à dor cósmica. A teoria do grotesco e a valorização do fragmentário estão, segundo Friedrich, entre as mais importantes contribuições românticas para a poesia moderna. O feio traz a dissonância presente no homem, o instinto animal em oposição aos estratos superiores.

Baudelaire é o primeiro a desenvolver o tema de que a arte deve ser elaboração do destino de uma época. A visão que Baudelaire manifesta de sua época está relacionada à ideia de decadência do homem. A própria ideia de despersonalização revela a condição de desumanização que o sujeito moderno manifesta no contexto das grandes cidades. Se a poesia é feita pelo intelecto e não pela capacidade de sentir ela deve ser igualmente intelectualizada e não expressar sentimentos pessoais.

A metrópole, espaço do inorgânico, da ferrugem, das cinzas, dos transportes coletivos e das prostitutas, torna-se o espaço privilegiado na poesia moderna, que incorpora em sua estrutura a banalidade da vida. A estética do feio substitui o privilégio antes dado ao belo. À noção de “belo” agregam-se novas qualificações, retiradas de campos semânticos opostos, de modo que a beleza moderna pode ser compreendida como uma mescla de bizarro, de disforme, cujo principal efeito é causar um choque no leitor, retirando-o de sua passividade à medida que concorre para desautomatizar suas percepções em relação à vida. A representação do real deveria ser decomposta em fragmentos, para criar uma nova realidade que pudesse contribuir para levar o leitor a perceber os limites do seu cotidiano.

Aderindo a esta nova orientação da poesia em suas primeiras manifestações modernas, Rimbaud também promove uma poesia obscura, com efeitos desconcertantes sobre o leitor, recorrendo a uma linguagem que incorpora o vazio e os efeitos de fragmentação. Concebendo o poeta como um vidente, capaz de adentrar pelo desconhecido, o sujeito lírico criado nos seus poemas busca uma transcendência vazia, já denominada por Baudelaire como a idealidade vazia. Desse modo, o poeta encontra uma maneira de representar o irrepresentável, aquilo que, quando comparado ao real, não tem definição.

Destaca-se ainda em Rimbaud a forma como abomina o passado, rompendo com a tradição de maneira abrupta. A poesia deveria representar o futuro e, portanto, romper com o presente e com o passado, e não representá-los. Com estes poetas, a poesia se instaura como tradição da ruptura, conforme a expressão cunhada por Octavio Paz:

[...] a modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder lugar a outra tradição, que por sua vez é mais uma manifestação momentânea da atualidade. [...] a modernidade está condenada à pluralidade [...] (PAZ, 2013, p.16).

Outra importante característica da lírica moderna é a consciência aguda que o poeta tem da linguagem como representação e, portanto, como ferramenta que possibilita o desenvolvimento do discurso poético, não como expressão pura de sentimentos e emoções, mas como busca experimental de novos significados, a partir da elaboração consciente do poema. Mallarmé foi um dos principais representantes dessa linha de poetas centrados na linguagem como signo, transformada na matéria-prima principal do poema. Reagindo contra os clichês da poesia romântica, Mallarmé explora ao máximo o experimentalismo com as palavras na elaboração de seus poemas, construindo efeitos de sentido que se irradiavam pelo texto, afastando as palavras dos objetos aos quais estavam ligadas. Desse modo, a poesia de Mallarmé constrói-se criando vazios, à medida que joga com a multiplicidade de sentidos.

Trata-se de uma poesia que questiona acima de tudo a ideia de representação da realidade. Desestabilizando a concepção de linguagem como representação, a poesia de Mallarmé confere nova função à linguagem, utilizada como ferramenta para a criação de um universo que é fruto do trabalho intelectual do poeta. Desse modo, rompe-se com a representação dos sentimentos e emoções ligados a uma realidade externa ao texto.

Para os poetas fundadores da modernidade lírica, a linguagem deve provocar efeitos de dissonância, o que colabora para se obter um dos principais objetivos da arte, que seria o de desautomatizar as percepções do leitor, levando-o a uma reflexão crítica acerca da sociedade e da vida em que estava mergulhado. De acordo com Friedrich (1991), enquanto os românticos viam a lírica como representação de um estado pessoal da alma, os modernos evitam qualquer tipo de intimidade comunicativa, abolindo até mesmo a comunicação com o leitor.

A poesia lírica é dominada pelas dissonâncias, que a retiram do universo cômodo das formas e modelos preestabelecidos. Para alcançar os efeitos dissonantes, os poetas precisam

reestruturar e repensar a poesia, desde sua criação até a sua leitura, o que trouxe transformações significativas em todos os níveis do texto poético. A linguagem poética adquire, assim, caráter de uma experiência: vocabulário com palavras insólitas, metáforas abstratas e sintaxe desmembrada eram algumas das estratégias mobilizadas para que a poesia pudesse atrair não mais pelo seu conteúdo, mas pelo efeito dissonante que, simultaneamente, atraía e perturbava o leitor.

Alguns dos procedimentos que concorrem para criar as dissonâncias na poesia moderna são: o afastamento do concreto, do real e dos sentimentos usuais, o rompimento com o passado, linguagem simbólica e evocatória, o predomínio da técnica sobre o conteúdo, a fragmentação da linguagem, muitas vezes a supressão dos verbos ou utilização dos verbos apenas no infinitivo, ambiguidade léxica, conjunções empregadas em lugares indevidos, a desumanização do poema, a associação de sentidos opostos ou de vocábulos retirados de campos semânticos completamente diferentes, dentre outros citados por Friedrich.

O poeta moderno manifesta elevada consciência da solidão do eu no mundo. Por este motivo, faz transparecer, em seus textos poéticos, um forte sentimento de angústia, impregnado pela percepção de uma ausência e por uma visão negativa, sem esperança, em relação ao mundo. A obscuridade, a sugestão, a preferência pelo feio e o bizarro são recorrentes numa poesia que não esconde sua natureza artificial, pura criação de um mundo de sonhos e fantasia imaginado e arquitetado pelo intelecto de um sujeito niilista, avesso ao mundo e completamente fechado, como forma de protesto, em sua própria criação poética.

Neste contexto da lírica moderna não há espaço para o tratamento idealizado do amor enquanto essência, como na poesia clássica, e muito menos para o tratamento romântico das questões amorosas, uma vez que não se concebe mais a poesia nem como exercício de formas perfeitas e puras, que representam conceitos abstratos e universais, nem como expressão de sentimentos e de estados íntimos relacionados a uma existência fora da linguagem.

Ao propor a recriação de uma lírica amorosa, Nuno Júdice procura um diálogo com os melhores momentos da lírica amorosa do Classicismo e do Romantismo, sem abdicar de todas as conquistas da poesia moderna. Entretanto, se não rejeita a herança dos poetas modernos, Júdice problematiza e amplia seus questionamentos, sem rejeitar as contribuições de momentos anteriores à ruptura proposta pelos fundadores da modernidade.

Ao dialogar com a lírica amorosa de outros períodos, Júdice subverte e amplia possibilidades de criação poética. Temos agora um sujeito que é consciente do fazer poético e de sua artificialidade. Este sujeito não se deixa iludir pela representação de sentimentos reais no processo da produção poética. Ele sabe que a representação jamais deverá se confundir

com o real. Durante o processo de criação o amor deve ser pensado e não apenas sentido. O poeta deve ser capaz de analisar até que ponto seus sentimentos podem ser transportados para a linguagem poética e que recursos de linguagem deverá mobilizar para transfigurar emoções e sentimentos (vividos ou não) numa linguagem poética que produza os efeitos desejados sobre o leitor. Ele sabe que a eficiência dessa linguagem implica a criação de um sujeito lírico ao qual ele transfere sua capacidade de sentir e de se expressar sobre uma experiência qualquer. Em outras palavras, o poeta contemporâneo não se esquece que poesia é, acima de tudo, ficção.

Entretanto, o poeta contemporâneo também sabe que na criação ficcional entram muitos elementos da realidade, seja pela via da experiência vital do poeta enquanto indivíduo, seja pela via dos fatos registrados na história ou no imaginário de uma sociedade. De modo que, quando dialoga com a lírica amorosa romântica, Júdice problematiza a fronteiras entre memória individual, memória literária e memória coletiva, dos fatos registrados pela história de um período, e dos fatos resguardados pelo imaginário relativo àquele período. O diálogo não se estabelece apenas com um texto poético específico, mas amplia-se a outros elementos recortados dos vários campos da vida cultural.

A lírica amorosa de Nuno Júdice resulta, portanto, de novas perspectivas. O fenômeno amoroso, cantado no poema, é entendido de forma paradoxal e ambígua numa dupla perspectiva: como realidade criada exclusivamente pelo processo criativo do poema; e como um evento que pode ser associado de múltiplas maneiras a fragmentos de realidade passada, que emergem do passado, por meio de outras criações artísticas e de outras formas de linguagem. O poema de amor resultado de um processo artificial de construção de sentidos, mas liga-se também a contextos diversos que tornaram possível a formação das inúmeras formas de linguagem imbricadas na elaboração do texto.

Como um poeta moderno, Júdice está consciente de que o amor expresso num poema lírico não passa de um efeito de construção de linguagem, muito distante já de qualquer sentimento real experimentado pelo poeta. Esta consciência de que a poesia é apenas construção de linguagem, desligada do real, que obedece a um plano traçado pelo intelecto, aliada à situação do sujeito lírico, experimentado como criação que existe apenas no espaço do poema, trouxe algumas consequências irreversíveis ao tema do amor, que não mais pode ser visto como pura efusão sentimental. Mas como poeta contemporâneo, Júdice também põe em questão a autonomia absoluta do texto poético, refletindo acerca das relações entre as criações da linguagem e suas possíveis associações aos fatos da realidade, que persistem,

ainda que na forma de percepções fragmentadas que o poeta experimenta diante do mundo real e que não se anulam com o processo de criação instaurado em sua consciência:

PLANO

Trabalho o poema sobre uma hipótese: o amor que se despeja no copo da vida, até o meio, como se o pudéssemos beber de um trago. No fundo, como o vinho turvo, deixa um gosto amargo na boca. Pergunto onde está a transparência do vidro, a pureza do líquido inicial, a energia de quem procura esvaziar a garrafa; e a resposta são estes cacos que nos cortam as mãos, a mesa da alma suja de restos, palavras espalhadas num cansaço de sentidos. Volto, então, à primeira hipótese. O amor. Mas sem o gastar de uma vez, esperando que o tempo encha o copo até cima, para que o possa erguer à luz do teu corpo e veja, através dele, o teu rosto inteiro.

(JÚDICE, 2000, p. 896)

É possível verificar algumas das heranças que Nuno Júdice, como escritor da década de 1970, recebe da poesia moderna. Uma das mais interessantes é a forma como o poeta pode, ao mesmo tempo, ser crítico e escritor de seu poema, instalando um sujeito lírico que pensa seu próprio ato de criação. Com a modernidade, a poesia volta-se para seus próprios domínios, assuntos e temas e justamente isso que se reflete na poesia amorosa de Nuno Júdice. O tema do amor é trabalhado, no poema acima, a partir de suas possíveis relações: texto *versus* realidade; sentimento *versus* artificialidade da escrita poética; tradição lírica amorosa *versus* visão desromantizada do amor.

O sujeito poético que reflete acerca do seu próprio discurso e sobre os temas que aborda apresenta-se como se estivesse simultaneamente dentro e fora do texto. O amor também pertence, simultaneamente, ao mundo novo criado pelo poema e ao mundo sentido pela percepção do poeta, enquanto ser humano. O poeta adota e ao mesmo tempo questiona o artificialismo e a despersonalização, enquanto procedimentos que fazem parte da criação poética na perspectiva moderna. O poeta cria um plano perfeito para falar sobre o amor. O sujeito lírico analisa e reflete racionalmente para buscar a forma correta de fazer um poema sobre o amor, não mais como expressão de um sentimento amoroso. Entretanto, como poeta contemporâneo, sente que todas as possibilidades de significado sobre o tema do amor já estão saturadas.

No poema “Plano” verificamos a presença desse sujeito consciente da criação: “Trabalho o poema sobre uma hipótese: amor”. Trata-se de um amor pela metade, porque é um amor que não se cumpre no poema. E, ao ser bebido, ou seja, ao ser incorporado no poema não traz mais a frescura e a pureza do amor enquanto vida. O amor é turvo e já não representa a energia que antes era possível captar no poema. Restam ao sujeito poético, os cacos, que simbolizam os fragmentos desse sentimento que percorrem o sujeito e o poema. Porém, ainda que em tom melancólico e conformado, o poeta reitera novamente que trabalhará o tema do amor: “esperando que o tempo encha o copo até encima [...]” ou seja, torne-se completo novamente para que se possa então enxergar neste copo, que metaforiza o sentimento amoroso, o rosto da amada.

Tal poema trabalha, na realidade, o tema mais explorado da poesia judiciana, o amor fragmentado, que se faz de ausências e melancolias e que tem como ponto central a falta da mulher amada que se ausenta do poema, como um copo meio vazio, em que já não se pode mais enxergar totalmente o reflexo que o líquido expõe.

Reiteramos, portanto, a singularidade de Nuno Júdice. Inserido num momento histórico em que os sentimentos já não têm o mesmo valor poético que lhe foi atribuído em outros períodos, Júdice utiliza-se de artifícios próprios do poeta moderno, que, ao manejar a linguagem, pode criar novos poemas sobre o amor, já que criar poesia significa tão somente dominar a arte de lidar com os discursos. Umberto Eco (1985), ao abordar a situação do homem na pós-modernidade, quando vivencia uma situação amorosa⁸, apresenta um exemplo bastante elucidativo que cabe perfeitamente à poesia em questão:

um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente” porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como dizia Liala, eu te amo desesperadamente.” A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor. (p. 57)

⁸ O intuito do presente trabalho não é discutir a inserção de Nuno Júdice no âmbito moderno ou pós-moderno. Mas cabe ressaltar que concordamos com críticos como Ida Alves, que em seu texto “Arte poética com melancolia” (2000), aponta a adoção de uma perspectiva pós-moderna na poesia de Nuno Júdice. Entendemos, aqui, a pós-modernidade como um questionamento amplo de alguns fundamentos da modernidade, que não chegam a anular a modernidade.

O sujeito lírico do poema acima citado, de Nuno Júdice, experimenta uma situação semelhante quando se propõe a criar um poema de amor. Não pode ignorar que precisa partir de um plano prévio, para a composição do poema não cair na expressão pura e simples de sentimentos. Mas, por outro lado se depara com o problema de que todos os sentidos sobre o amor já foram esgotados pela longa tradição de poesia amorosa. Não dá mais para falar do amor de uma forma ingênua. Mas também não dá mais para simplesmente assumir a despersonalização, já que realmente existe uma mulher de carne e osso fora do poema, à qual ele gostaria que seu poema remetesse.

Na próxima parte do trabalho, faremos uma apresentação mais detalhada da lírica amorosa de Nuno Júdice, demonstrando suas principais características e procurando delinear o modo como as três linhas de força, metapoesia, memória e negativismo se entrelaçam nos seus textos, para configurar uma nova forma de fazer poesia amorosa, que acaba por renovar uma longa tradição iniciada desde o início da literatura em Portugal.

2 A Poesia Amorosa na Obra de Nuno Júdice

A poesia é o teatro, diz-me uma voz interior. Representar-me / em cada poema, montar-me um personagem, uma acção, um ambiente. (JÚDICE, 2000, p. 72)

Nuno Júdice nasceu em 1949, na Mexilhoeira Grande, Algarve. Licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa e doutorou-se em 1989, na Universidade nova de Lisboa com uma tese a respeito da Literatura Medieval. Passou alguns anos morando fora do país: Berna, Suíça e Paris, onde exerceu a função de conselheiro cultural da embaixada portuguesa e delegado do Instituto Camões.

Poeta, ficcionista, tradutor e ensaísta, é também professor da Universidade Nova de Lisboa, o que lhe confere uma consciência bastante crítica e reflexiva a respeito da literatura. Possuidor de uma atividade intelectual frenética tem, além de vasta obra poética, diversos livros em prosa. Também publicou antologias, edições críticas, ensaios e estudos sobre teoria da literatura e literatura portuguesa, participou da divulgação e direção de importantes revistas como a *Tabacaria*, sendo até hoje diretor da *Colóquio/Letras*.

Devido à sua produção já recebeu diversos prêmios importantes, como o *Pablo Neruda* e o *Dom Dinis*, tendo sido também finalista do *Prêmio Europeu de Literatura*, *Aristeion* e do *Prêmio Crítica* (AICL), dentre outros. Recentemente, o poeta foi galardoado, ainda, com o *XXII Prêmio Reina Sofia de Poesia Ibero-Americana* (2013).

Aos sessenta e seis anos de idade, Nuno Júdice possui vastíssima obra poética. Iniciou sua carreira como poeta no ano de 1972, quando publicou seu primeiro livro *A Noção de Poema* e, desde então, publicou intensamente, chegando a produzir, muitas vezes, um livro por ano. Após a publicação da *Poesia Reunida*, em 2000, com prefácio da estudiosa Maria Teresa Almeida, o poeta escreveu mais oito livros de poesia, sendo os últimos: *A matéria do poema* (2008), *O breve Sentimento do Eterno* (2008) e *Guia de Conceitos Básicos* (2010).

Compõe a *Poesia Reunida* (2000), obra de onde foram selecionados os poemas que configuram o *corpus* do presente trabalho, os livros: *A Noção de Poema* (1972), *O Pavão Sonoro* (1972), *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973), *As Inumeráveis Águas* (1974), *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), *Nos Braços da Exígua Luz* (1976), *A Partilha Dos Mitos* (1982), *Lira de Líquen* (1985), *A Condescendência do Ser* (1988),

Enumeração de Sombras (1988), *As Regras da Perspectiva* (1990), *Uma Sequência de Outubro* (1991), *Obra Poética 1972-1985* (1991), *Um Canto na Espessura do Tempo* (1992), *Meditação sobre Ruínas* (1995), *O Movimento do Mundo* (1996), *A Fonte da Vida* (1997), *Raptos* (1998), *Teoria Geral do Sentimento* (1999) e *Rimas e Contas* (2000).

Trata-se de um poeta extremamente ativo e que encanta o leitor com uma poesia que é, ao mesmo tempo, erudita e fascinante, gerando um enigma para aquele que se sinta impulsionado a adentrar neste universo de mitos, reflexões filosóficas, referências, citações, além de uma lúcida retomada de toda a tradição poética de Portugal e de outros contextos com os quais a cultura literária lusitana sempre se relacionou.

Trata-se, portanto, de um poeta que, ao invés de negar a tradição para buscar o novo, o original e único, tem plena consciência de que este novo não é mais possível e utiliza-se das tradições passadas a seu favor, buscando o que delas pode lhe ser útil e o que pode ser subvertido, dialogando, portanto, com diversos poetas e períodos literários, com algumas obras específicas e, principalmente com os grandes temas literários de todos os tempos, tais como o amor, a morte, a solidão, a memória e a própria linguagem poética:

A poesia inicial de Júdice não repetia ingenuamente modelos, mas deslocava-os, comprazendo-se em construir um irônico “drama em gente” a partir de incontornáveis personagens líricos, com a intensificação da subjetividade até o paroxismo da fragmentação, pelo transbordamento dos limites da emotividade. (ALVES, 2011, p. 292)

Numa entrevista à *Revista Zunái* (JÚDICE, 200-), o poeta fala sobre a forma como concebe a poesia contemporânea afirmando que “[...] afastar-se da tradição, significa um erro a que estão sujeitos os poetas”. Discorre a partir disso sobre os problemas dos poetas que não se debruçam sobre os grandes temas da literatura: “[...] se eles se afastam, afastam-se também daquilo que é a grande poesia, e estão condenados a essa mediocridade que os irá engolir [...]”. Continuando sua reflexão, Nuno Júdice complementa dizendo que, para estes poetas, ainda que o discurso seja límpido e bem feito, sempre lhes faltará “alma”, ou seja, faltará um ser que em determinado momento pensou e sentiu as relações com a vida e o real que o poema pode comunicar.

O poeta confirma ainda a sua caminhada por entre estes temas: “[...] grandes temas da literatura - a morte, a vida, o amor, o sagrado - que percorrem toda a minha poesia;” (JÚDICE, 200-) e que são, para ele, o “terreno fértil” para a linguagem. Seu poema:

nasce em geral de um objeto, uma memória, uma imagem - e é a partir daí que a sua construção vai sendo desenvolvida. Pode ser um quadro ou uma escultura, como pode ser uma fotografia, ou uma simples cena do quotidiano. No entanto, é a palavra que vai guiar a escrita poética (JÚDICE, 200-).

O poeta algarvio publica seu primeiro livro *A noção de poema*, como já mencionamos, em 1972, momento em que, Portugal estava imerso na poesia experimentalista de 1961, que buscava a palavra exata e a concisão. Desde o início, já se destaca de seus pares criando um livro de poemas longos e discursivos, que se aproxima da prosa. Como o próprio título já anunciara, cada texto vai se realizar como tentativa de definir o que é um poema, para o autor, discutindo os problemas, as características, e a relação tensa existente entre o sujeito poético e seu próprio texto, e entre o poema e o mundo fora dele.

Como afirma Ida Alves (2006), uma das mais representativas estudiosas deste poeta, Júdice surge na cena da poesia portuguesa contemporânea, num momento em que se indagava a respeito do papel que a poesia poderia ter na sociedade, moldada de forma tão forte ao capitalismo consumista, aos avanços tecnológicos, à massificação dominante dos *mass-media*, entre outras características que deixam as artes, e principalmente a poesia, sem um lugar no mundo.

Nuno Júdice surge com uma poesia que, para a estudiosa, revelou-se como um manifesto de resistência a tal massificação. Trata-se de uma poesia que exclui o experimentalismo de 61 e as questões sócio-políticas de seu tempo, para voltar a si mesma, criando uma teorização da leitura e da escrita da poesia, que não está desligada do seu processo de criação. Essa teorização integra o próprio processo de criação da poesia, podendo estar mais visível ou mais entranhada na sua composição, mas é sempre uma das principais linhas de força do texto lírico judiciano.

A poesia lírica de Júdice sempre realça certa inutilidade do poema, o que, como bem define Teresa Almeida no prefácio da *Poesia Reunida* (2000), não passa de uma estratégia explorada com perícia para enfatizar a função preponderante que deveria ter a poesia nesta sociedade, como discurso de resistência à dissolução e ao desaparecimento da arte e do homem enquanto ser consciente de seu valor e de sua identidade: “Nuno Júdice afirmava-se já como uma voz singular pela criação de um universo imaginário único que se traduzia na utilização de um discurso próprio, a que se juntava consciência aguda do fenômeno poético” (ALMEIDA, 2000, p.34).

Esta aguda consciência do fenômeno poético de que fala Almeida (2000) instala-se por meio de uma nova configuração do sujeito lírico. Na poesia de Júdice, há uma simbiose entre

a estratégias de despersonalização, misturadas a irônicas e sutis referências a um eu que não se esgota no corpo do poema, associado a uma pessoa que habita o mundo real dos homens concretos e que exerce seu papel de escritor. Este complexo sujeito contribui para a criação de um espaço de autorreflexão da escrita e de discussão da ficcionalidade do sujeito que “se levanta na superfície do poema, numa forte, e por vezes, irônica releitura da poética do fingimento” (ALVES, 2008, p.120).

Ou seja, instala-se, no poema, um sujeito que é reflexivo, que se questiona no texto e fora dele, que narra, sente, comenta, e principalmente participa do processo de criação do poema, deixando claro o confronto entre palavra e realidade, ou seja, declarando a artificialidade do poema, não somente no sentido de algo criado pelo intelecto, como um artefato ficcional, mas também como objeto de linguagem, insuficiente, portanto, para descrever algo que esteja fora do texto.

Assim, temos um sujeito que é ao mesmo tempo poeta, o poeta melancólico de um mundo contemporâneo, que busca refugiar-se na poesia, mas que também é, como um reflexo de seu tempo, fragmentado, plural, e, principalmente irônico e cético diante da criação literária, como se esse sujeito representasse, a cada poema, uma nova experiência de um novo e diferente sujeito, que se reinventa a cada dia, na contínua artificialidade da poesia. Um sujeito, segundo Alves (2008), destituído de uma essência definida, que se desloca de uma máscara a outra, em busca de uma identidade que se fragmenta e se dispersa.

Este sujeito aproxima-se, como afirma Amaral (1990), de uma “instância textual” e pode ser denominado como sujeito poeta⁹, pois é consciente do ato de criação e dele participa também. Este sujeito poeta, que desvela todos os processos da criação, aproxima-se de seu leitor, que se sente envolvido na criação, como se pudesse acompanhá-la, levado pela semântica do movimento¹⁰ que nele se instala através dos diversos procedimentos empregados pelo poeta. Trata-se, como escreve Almeida (2000), de um jogo de palavras, que pode fazer o poeta habitar diversos lugares e tempos.

A pluralidade dessa obra não se faz somente por meio do sujeito poético, mas também pelo amálgama de fragmentos de tudo o que já existiu e de tudo o que deixou vestígios no mundo atual. Ou seja, assim como o sujeito é fragmentado, na referência que empreende a um tempo de descrença e desilusão em relação a encontrar qualquer totalidade ou possibilidade de

⁹ A expressão sujeito poeta, empregada por Faro (2007) em sua tese a respeito da obra judiciana, nos parece bastante representativa desse sujeito que se apercebe como poeta e, portanto, será utilizada ao longo deste trabalho.

¹⁰ O movimento, na poesia judiciana, aparece configurado de diversas formas, ora como descida à memória, ora como mergulho no próprio poema, ora como visita ao passado literário.

representação totalizadora do real, a poesia também é, como explicita Amaral (1990), “um mosaico de tradições”, pois o poeta convoca, na composição dos seus textos, uma pluralidade de vozes que emergem do passado, de modo a produzir uma poesia construída a partir de vestígios de tudo o que foi considerado linguagem poética, em outros momentos:

Estamos, assim, face a uma poesia recheada de referências literárias das quais não se pretende libertar, sentindo-se visceralmente presa a elas. [...] O reflexo dessas muitas leituras insere Nuno Júdice numa tradição literária extremamente codificada que, recolhendo lições do classicismo, do barroco e dos românticos, atinge no simbolismo-decadentismo o seu apogeu. (AMARAL, 1990, p.81)

Ainda que o sujeito poeta seja consciente de seu tempo, sente-se ligado à tradição, como se fosse parte dela, não podendo desligar-se de sua herança histórica e estética. De acordo com Amaral (1990), o poeta recolhe lições do Barroco, do Classicismo e principalmente do Romantismo, do Simbolismo e do Decadentismo. O poema é, portanto, lugar onde o passado e toda a tradição literária podem ser revisitados.

As referências e citações, aliadas às escolhas dos poemas, ora próximas de uma estética clássica, ora de certo barroquismo ou romantismo, reforçam a ideia de que estamos diante de uma poesia que abre espaço para a reflexão e discussão acerca do discurso poético, do sujeito lírico, das tradições, dos grandes temas que envolvem a vida humana e a literatura e, acima de tudo, da arte como refúgio, resistência e criação ficcional. Aliados a esses conceitos temos a ideia de vestígios e ruínas, de que fala Ida Alves (2006) e que percorre, juntamente com os temas acima mencionados, toda a poesia judiciana: “[...] a temática da fragmentação e da ruína está na poesia de Nuno Júdice como representação da perda de unidade do sujeito e do mundo, agora é necessário refletir que, também, no nível da enunciação ela se apresenta como uma estratégia intertextual” (p.136).

A representação da ruína, configurada numa poesia feita de vestígios e destroços do mundo, é uma constante que se apresenta em todos os níveis do poema, desde os elementos formais aos temáticos. A fragmentação, as alusões, referências, paráfrases, os cruzamentos de textos, citações, vestígios de leituras, de episódios históricos e biográficos que ficaram no imaginário e na memória dos escritores e artistas, a descrição de ambientes abandonados, a luta contra o esquecimento, a tentativa de recuperar as diversas ausências, inclusive a ausência da amada e até mesmo a incessante busca do sujeito pelo passado, que representa um desejo de reaver certa unidade para sempre perdida, constituem os procedimentos a que recorre

Júdice na elaboração de sua poesia, concebida por ele como “repetição de um ritual antigo, tentativa de acesso a uma totalidade primordial, consciência fragmentária de uma unidade perdida.” (ALMEIDA, 2000, p.43). Notemos, como exemplo, o fragmento do poema “O Todo é Pôr a Maior Relação Possível”:

Só, como se fosse a primeira vez, eu trabalho a página, de um lado ao outro / em branco. Todas as possibilidades de a ordenar, a sua própria cor em pleno / coração do verso (repeti em voz alta: a sua própria cor, etc., e as duas vozes jun- / tavam-se sem se sobreporem, distintas ambas no silêncio do quarto, embora eu / procurasse a unidade, o Único!) (JÚDICE, 2000, p. 67)

Este sujeito poeta, que se instala na poesia judiciana, é tão preocupado com a própria escrita que ele não mais separa a vida da produção e só se realiza na escrita do poema, pois é nela que poderá reviver o passado, bem como refletir sobre o amor, a existência e a morte.

Dessa maneira, temos na *Poesia Reunida* (2000) uma vasta obra que, embora seja julgada como obra fragmentada, fundamenta-se, visivelmente, sobre alguns núcleos recorrentes, que constituem eixos de construção de significados que conferem inegável unidade à obra judiciana. Júdice elabora um sujeito lírico muito saliente, que parece embaralhar-se muitas vezes com sua própria identidade, trazendo de volta ao poema a subjetividade e a emotividade, sem jamais deixar o leitor se esquecer de que está diante de mera representação possível do eu. O processo de demonstrar o ato produtivo dentro do poema em vez de gerar o necessário distanciamento crítico, tal como era esperado pelos poetas modernos, gera no leitor uma aproximação em relação ao sujeito, ao texto e ao processo de criação, o que também acaba por aproximá-lo dos sentimentos, das emoções e angústias que ali se expõem, que podem perfeitamente ser as mesmas do poeta enquanto homem, uma vez que todas as instâncias do texto e do contexto se embaralham no poema. O leitor é levado para um mundo que só é realizável dentro do poema, mas que, a todo instante espalha franjas que tocam o contexto, por meio de referências sutis e irônicas a realidades que extrapolam o texto. Ao mergulhar neste universo, o leitor envolve-se e sente-se participante daquele momento especial da criação, daquela fusão de vestígios, lugares, sentimentos e reflexões em busca de si e do mundo que é a poesia judiciana: “[...] Eis-me, em 18 de maio de 1969, pensando naqueles lugares e na sua população/de mortos. Eu, um poeta desordenado, acreditando na razão das palavras/nada sabendo sobre mim.” (JÚDICE, 2000, p.84).

Partindo dessas características que singularizam a produção poética de Nuno Júdice e que foram muito exploradas pela crescente fortuna crítica do poeta, buscaremos agora

apresentar, seguindo a ordem cronológica dos livros, incluídos na obra *Poesia reunida* (2000), de que modo o amor se configura em cada momento dessa obra, procurando enfatizar também de que modo o poeta vai dialogando com a tradição lírica amorosa.

2.1 A lírica amorosa e a fortuna crítica:

Embora os críticos apontem a sua diversidade de temas e de procedimentos poéticos, é possível rastrear, na obra poética de Nuno Júdice, uma recorrência de poemas que tratam direta ou indiretamente do amor. Como vimos, trata-se de uma poesia que promove a criação de personagens líricos, entre os quais o próprio sujeito poético, numa espécie de “drama em gente”, processo semelhante ao adotado por Fernando Pessoa, conforme pontua Ida Alves (2011) ao explicar a ficcionalização do “eu” em Júdice, o que também foi enfatizado por Teresa Almeida (2000). Apesar da diversidade de máscaras encontráveis na obra judiciana, é possível rastrear a recorrência de alguns temas, criados a partir do trabalho realizado com determinadas palavras e grupos semânticos que perpassam toda a obra.

A temática amorosa ganha bastante espaço de livro a livro, tornando-se muito forte nos últimos livros. De modo geral, o amor que transparece nos poemas resulta de uma tentativa de reconstrução de eventos passados, de um amor perdido, de formas de expressão do amor, de fios de histórias de amor que celebrizaram escritores, mitos e personagens. O sujeito-poeta reflete sobre o sentimento amoroso em seus diversos aspectos: o amor como representação poética, o amor como memória de um passado, o amor como sentimento irrealizável, o amor como memória que guarda vestígios e escombros de sentimentos e histórias, o amor como matéria para a poesia, o amor configurado por mitos, pelas grandes tradições, por artistas e escritores, o amor experimentado por seres comuns, desconhecidos, associados a seres de real existência ou criados ficcionalmente. Enfim, são inúmeras as perspectivas pelas quais o sujeito poético vai refletindo sobre o amor e suas possibilidades de criação ou recriação, que se misturam às também inúmeras possibilidades de elaboração da poesia. A obra lírica de Júdice vai sendo criada com as vozes que se elevam da longa tradição da lírica amorosa, não somente de Portugal, mas da poesia do Ocidente, que constitui o horizonte de expectativa do poeta enquanto leitor privilegiado das obras representativas desta tradição. As estas vozes, que emergem de uma memória literária se juntam outras, saídas de outras fontes, relacionadas a outras esferas das sociedades nas quais se desenvolveu a tradição europeia da poesia amorosa.

Ainda que a fortuna crítica do poeta esclareça diversas questões a respeito da metalinguagem, da ironia, do mito, dos diálogos empreendidos com a tradição, da memória e da fragmentação, pouco se fala da configuração do tema do amor em sua obra. Ida Alves (2011) busca demonstrar a emotividade e a subjetividade que estão presentes na poesia judiciana e sua relação com as paisagens criadas nos poemas, mas a autora também não adentra no tema do amor.

Em dissertação de mestrado, Larica (2008) aprofunda-se um pouco mais na faceta amorosa da poesia judiciana, dissertando sobre a configuração de um amor que retoma o romantismo, mas de forma desromantizada. Para a autora o amor em Júdice é matéria poética, matéria que representa as emoções, que reflete sobre elas, mas não as sente, pois o poema é artifício de linguagem e não deve confundir-se com expressão de sentimentos. Assim, Larica desenvolve sua reflexão demonstrando como Nuno Júdice retoma o Romantismo, promovendo um constante diálogo com esse movimento. A autora mostra como o poeta trabalha a ideia de poema como expressão íntima e legítima do ser, que se junta à visão crítica do poeta moderno, para o qual o poema constitui o espaço de reflexões da própria linguagem. O amor é sentimento, mas, ao ser transportado para o papel, passa para o pensamento e, então, torna-se ainda mais distante do real quando se imprime na palavra poética. Um dos principais pontos de reflexão do poeta, segundo Larica (2008), é que as palavras não são a expressão pura do ser. As palavras são apenas referências ou símbolos dos seres e do real. O poeta luta contra este abismo entre o ser e sua representação, tentando criar círculos obsessivos de representações falidas.

Larica (2008) constata a obsessão do poeta algarvio pela lírica amorosa, explicando que, ao valer-se de procedimentos intertextuais, Júdice repensa os lugares da tradição e problematiza o lirismo na contemporaneidade. Também aponta a estudiosa o diálogo que Júdice empreende com muitos poetas, enfatizando, porém, que, ao retomar os poetas românticos, o poeta não trabalha o amor como tema, e sim como objeto de reflexão.

Outra estudiosa que se dedicou a uma análise mais aprofundada do amor na lírica judiciana foi Faro (2007) que o discutiu com base na mesma obra que tomamos como fonte do nosso *corpus*, a *Poesia Reunida* (2000), além de ter abordado também os quatro livros posteriores. A autora trabalha a partir de uma perspectiva geométrica do espaço poético da intimidade, do mito e da ausência, atendo-se principalmente à figura da mulher amada. Trata-se de um estudo diacrônico da obra judiciana, que muito nos auxiliou para esclarecer e elucidar alguns pontos importantes da obra de Nuno Júdice, tais como a presença constante do

amor relacionado ao mito de Orfeu, que configura a geometria da descida ao inferno, à memória, “à terra de ninguém”¹¹, que envolvem o amor na poesia de Júdice.

Nossa pesquisa apoia-se no estudo empreendido por Faro (2007) em diversos pontos, já que a configuração do amor em Nuno Júdice está alicerçada por três aspectos intrínsecos a ela: a memória, a metalinguagem e a morte, temas que a autora também discutiu. Afasta-se, porém da autora porque, enquanto Faro (2007) se preocupa com a configuração de uma geometria espacial nos poemas lírico- amorosos, nosso trabalho visa, a partir de uma análise de alguns poemas selecionados da *Poesia reunida* (2000), entender o diálogo que o poeta Nuno Júdice empreende com a tradição lírica amorosa e todo o imaginário com o qual esta tradição mantém contato, buscando enfatizar as convergências e divergências que fazem desta obra poética o lugar de abrigo dos vestígios e ruínas de poemas amorosos e de histórias de amor que até então haviam sido menosprezados pela lírica moderna e modernista.

Conforme explicita Durand (2000, p. 166): “A tradição não é mera transmissão de santas relíquias, mas o fermento da criatividade original [...]”, ainda que o estudioso estivesse a discorrer sobre a forma como Fernando Pessoa reavivou uma série de mitos presentes no imaginário português, acreditamos haver em Júdice o mesmo espírito pessoano de querer retomar do passado glorioso um alívio à alma moderna e fragmentada.

Na obra de Júdice, os vestígios de outras épocas ganham espaço e força. Queremos mostrar que a poesia amorosa presente na obra reunida de Júdice configura-se como um grande mosaico, onde estão representados diversos fragmentos da tradição lírica amorosa, recortados de diferentes momentos da história da poesia e da cultura literária portuguesa e ocidental. Queremos mostrar ainda, por meio da análise do *corpus* selecionado que o fascínio de Júdice pela escrita poética e suas tradições está imbricado no fascínio do poeta pela questão do amor, como um dos temas que, ao lado da morte, da ausência e da busca de sentido para a vida, constitui uma das principais fontes e matéria para a criação poética. Desse modo, pretendemos demonstrar que o poeta realizou uma significativa renovação da lírica amorosa na literatura portuguesa.

2.2 A Poesia Reunida (1967-2000): os poemas lírico-amorosos no conjunto da obra de Nuno Júdice.

¹¹ Termo utilizado pela estudiosa para designar o lugar da ausência em que comumente se encontra o sujeito poético nos poemas líricos amorosos de Nuno Júdice.

Podemos afirmar que a *Poesia Reunida* (2000) possui diversos momentos distintos e, portanto, diversas formas de configuração da temática amorosa. As obras iniciais como *A noção de Poema* (1972) e *O pavão sonoro* (1972) apresentam-se como reflexões acerca de uma arte poética, prevalecendo nesses livros o tema da escrita. O metapoema, a linguagem como reflexo de si mesma e o próprio poema são produtos da reflexão de um sujeito poeta sobre a sua criação. Percebe-se, principalmente no primeiro livro, conforme pontua Almeida (2000, p. 34), uma forte reação do poeta contra o caráter socializante e utilitarista da poesia neorrealista.

Enfatizando a autonomia da poesia e pregando a sua inutilidade, esses livros apresentam ao leitor uma poesia objetificada, como se o poeta pudesse mover-se dentro dela, entrar e sair, mas nunca desvendá-la por completo. Em cada poema, a criação poética é vista de uma diferente maneira, ora numa perspectiva, ora noutra, como se o sujeito poético estivesse experimentando diversos modos possíveis de penetrar no poema-objeto, à medida que vai relembando, de maneira sutil, alguns momentos da tradição poética, como se lê no poema que integra o primeiro volume da obra:

OS MODOS DESCONHECIDOS DE SER

A poesia é o teatro, diz-me uma voz interior. Representar-me em cada poema, montar-me um personagem, uma acção, um ambiente.

Numa segunda revelação, vim a saber que toda a identidade é falsa, que eu próprio só acessoriamente sou eu próprio. Não tive curiosidade para continuar este raciocínio. Mas lembrei exemplos concretos, poetas ainda vivos, alguns que conheço, outros sobre os quais escrevi ou li textos explicativos, biográficos. Num ritual por inventar celebrei esta descoberta - compus um poema, e este poema afirmava-me, ao negá-la, a possibilidade de ser, a redução a um só dos caminhos possíveis.

Conheci a primeira das minhas derivações. Sentei-me a escrever, esperando por uma palavra, uma frase, alguma citação que me permitissem avançar, sair do lugar estéril da memória, escrever. Comecei por receber uma revelação central, o núcleo do texto, a imagem que me forneceria o assunto. Depois, desenvolvendo verso a verso essa primeira intuição, pude esvaziá-lo de toda a individualidade, fazê-la esquecer no conjunto ordenado do poema, dar-lhe emoção no ritmo próprio de cada estrofe.

Uma espécie de destino pesava cada um destes inumeráveis movimentos. A expressão descuidada, sob o jugo implacável da forma, transformava-se na habilidade de criar, isto é, ordenava a confusão do pormenor, destruía os inconvenientes da influência, propiciava um discurso iluminado, uma estrutura impecável, um poema de clássica exemplaridade. Simultaneamente, dominando

a sensibilidade, limitando rigorosamente a imaginação, excluindo o delírio e a insanidade, conteria o poema suas próprias fórmulas.

Para existir o poema precisaria o poeta pois de inteligente insensibilidade, de não ceder, de conter a cada instante as suas sensações, os seus desequilíbrios, a sua solidão. Debruçar-se ia o poeta com cuidado e experiência para o papel, escreveria formas estáveis de vida, exprimiria verosímeis emoções. Assumiria o poeta então o destino impessoal da sua poesia, seria ele próprio o próprio mistério de ser, uma presença obscura nos outros, in-substituível personagem de si próprio, inventado inventor.

Quem, no entanto, ousará este modo consistente de ser?
quem recusará as solicitações humanas da vida? quem subsistirá
na indiferença e no tédio, na privação e na ausência, no poema?
(JÚDICE, 2000, p. 72-73)

Tomado como espaço privilegiado para as inúmeras reflexões sobre si, o poema, a princípio, recusa-se a ser objeto de reflexão sobre o mundo a sua volta. Assumindo-se como eu artificialmente criado a partir do processo de criação poética, o sujeito lírico narra sua trajetória de aprendizado de uma poesia que herda dos clássicos a contenção da subjetividade, a disciplina dos sentidos, o engessamento das emoções, a ruptura com o “discurso iluminado” e com a imaginação, eliminando as marcas do irracional e do inconsciente. Entretanto, o leitor é levado a estas reflexões por meio de uma forma que extravasa completamente os moldes da poesia lírica, seja em sua forma clássica, dos modelos perfeitos e preestabelecidos de versos, seja na linha dos grandes poetas modernos, que buscaram a síntese e a ruptura em relação à discursividade. O poema se derrama pela página num discurso prosaico, que se aproxima dos poetas que liberam completamente suas sensações diante do mundo e do ser. E esta forma desemboca justamente numa conclusão, por meio dos versos da última estrofe, da questão que, até então só tinha sido proposta por meio da discursividade narrativa do poema: a impossibilidade que sente este sujeito de manter o poema livre da contaminação que vem da própria vida.

Portanto, embora declare, ao longo de todo o poema, sua adesão a uma poesia imparcial, contida, cerebral, herdeira do classicismo e da alta modernidade lírica, o poeta se rende a um sutil confessionalismo romântico, ao declarar sua própria suspeita diante da impassibilidade proposta por esta poesia cerebral, à qual havia aderido conscientemente, como excelente aluno destas duas tradições, a clássica e a moderna. Os versos finais do poema introduzem uma dissonância que irá perpassar toda a obra de Nuno Júdice e que traz para sua poética uma pluralidade de vozes e de propostas para se pensar o poema.

O sujeito poético é, e continuará a ser nos livros seguintes, um poeta-personagem, que se aproxima do leitor para mostrar os caminhos e conflitos pelos quais passa no processo de criação do poema. Há nesse sujeito a presença de um lirismo extremamente requintado, que se mostra por meio das imagens de um “eu” que configuram diversas visões do poema. O leitor é totalmente guiado por esta autoconsciência singular do sujeito poeta, sendo levado a mergulhar de maneira por todos os recônditos de sua criação.

Nesse momento de entusiasmo com a linguagem como meio e fruto do discurso poético, o tema do amor não é abordado pelo poeta, que fixa sua atenção em retratar os processos pelos quais o poema passa no momento de sua confecção, como em “Alma, corpo incerto” ou “O todo é pôr a maior relação possível”; retratar grandes escritores, como no poema intitulado “Holdërlin”, outro como “Stéphane Mallarmé”; os modos possíveis de existência do sujeito poético, bem como sua artificialidade e fragmentação como em “Os modos desconhecidos de Ser” ou em “Trabalho de crase. O duplo”, entre outros temas que se relacionam com a criação.¹²

É interessante notar também que a morte, tema que vai sendo entrelaçado ao do amor, na produção poética posterior, já aparece nestes livros, embora de forma bastante sutil. Em “Segundo poema sobre a morte” (p.68) o tema é abordado a partir de um poema narrativo que conta a história de Maria Pleyel, mulher que deseja a morte:

A vontade de morrer, o violento desespero da compreensão, a procura do conhecimento, a haviam trazido ao seu próprio túmulo. [...] Morrer seria um trabalho de inteligência, um exercício cuidado – criar distância, invocar esquecimento, enumerar. (JÚDICE, 2000, p.69).

O poema traz a história de uma renomada pianista do século XIX, que teve uma vida amorosa bastante agitada. Mesmo sendo casada com Camille Pleyel, dono de uma grande empresa europeia de pianos, Maria envolve-se com escritores e filósofos de sua época, dentre eles Nerval. O poema conta a história de Maria Pleyel através de uma perspectiva meditativa em que o sujeito-poeta busca refletir quais teriam sido os motivos que a fizeram desejar a morte. Ainda que a reflexão central seja a angústia perante a vida e o desejo de morrer, o amor transparece, de maneira velada, nas associações sutis que o poema estabelece com as inúmeras relações amorosas que a pianista manteve com homens ilustres de sua época.

¹² Não nos deteremos na análise e elucidação desse primeiro momento, pois demandaria demasiado tempo, buscamos concentrar-nos apenas na poesia lírica amorosa.

De *Crítica doméstica dos paralelepípedos* (1973) até *Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975) os metapoemas continuam a prevalecer, porém o tema da morte ganha mais espaço e o sujeito poético mostra-se mais melancólico e envolvido com questões metafísicas, tais como vida e morte, a inevitável passagem do tempo e algumas reflexões sobre o ser. Como no poema abaixo, que promove um sutil diálogo com o célebre soneto de Sá-de-Miranda, reescrito por muitos outros poetas, ao qual se costuma referir pelo primeiro verso, “O Sol é grande, caem coa calma as aves”:

COMO AVES, CUJA PASSAGEM

Como sombras passaram entre nós,
 como sombras. Uma vez perante alguns amigos
 e desconhecidos, afirmei conhecê-los e citei
 os seus nomes. Mas o que não correspondia
 a um acto heroico, nada significava
 hoje, mesmo entre amigos e desconhecidos.
 Só se eu próprio
 me tornar uma sombra, e também eu passar
 a uma outra vida. Durante algum tempo
 alguém falará de mim dizendo “conheci-o”,
 ou “há tanto tempo falei com ele”. Mas
 em breve outros se tornarão sombras,
 e depois outros, até que o meu gesto
 se confunda com esses, e todos por fim
 se dissipem na obscuridade do tempo
 passado.

(JÚDICE, 2000, p.165)

Podemos notar no poema acima a reflexão do sujeito poético a respeito da vida, da passagem do tempo e da morte. Por meio de uma linguagem bastante simples, o sujeito lírico demonstra que o tempo leva a todos, que inevitavelmente ninguém sairá impune da morte. Para construir esses significados, utiliza-se da imagem da ave que passa deixando apenas uma sombra, até que, mesmo a sombra desapareça. A reflexão trazida por este poema destoa dos demais textos dos livros de 1972, nos quais a reflexão sobre o mundo é quase nula. Há aqui um mergulho introspectivo do sujeito poético, que “conta” ao leitor um episódio relativo a um momento no passado em que eu-lírico mencionou, como se fossem sombras outros homens por ele conhecidos. A partir destas referências, o sujeito poético desenvolve uma reflexão sobre as leis da vida: em outro dia, no futuro, ele também será lembrado pela fala de outros conhecidos, que vão referir a ele como sombra também, até que, passado outro tempo, ninguém mais o conhecerá, pois estes mesmos que o conheceram também estarão mortos. Os homens passam, como as aves no céu, deixando sombras que irão se diluir se tornarem um

vazio, mergulhados no esquecimento. As aves representam o movimento, a passagem ou viagem a que todos os seres estão destinados. A sombra, imagem bastante utilizada por Júdice, está relacionada à memória. Assim como a sombra existe, mas não se pode pegá-la, a memória guarda imagens que não são possíveis de serem tocadas. As sombras que aqui aparecem diversas vezes simbolizam esse estado em que as pessoas existem apenas na memória, e não mais fisicamente. As sombras deixadas pela passagem das aves representam metaforicamente a própria vida. Estas sombras também aparecem, posteriormente, em outros livros, em vários poemas que evocam a figura da mulher amada, que se diluiu na memória.

A partir de *Nos braços da exígua luz* (1976) a morbidez é imperante. No título do livro, há uma referência a uma conceituação sobre o amor, feita por um personagem do livro *Lágrimas Abençoadas*, de Camilo Castelo Branco: “— É uma grande verdade, minha irmã — prosseguiu o frade — o amor é uma luz que não deixa escurecer a vida: refletida do astro eterno; irradia-se de Deus”¹³.

Os temas com os quais se entrecem os poemas deste livro relacionam-se à morte, à noite, ao sombrio e a tudo o que possa relacionar-se ao mundo subterrâneo, como se o sujeito lírico estivesse mergulhado num mundo noturno, de trevas. É como se o tema da morte fosse evoluindo ao longo dos poemas, preparando-se o cenário para o aparecimento da figura da mulher amada, que vai se configurar, de maneira muito forte no poema “Um Amor”, que pertence ao livro seguinte, *A Partilha dos Mitos* (1982):

UM AMOR

Aproximei-me de ti; e tu pegando-me na mão
 puxaste-me para os teus olhos
 transparentes como o fundo do mar para os afogados. Depois, na rua.
 ainda apanhávamos o crepúsculo.
 As luzes acendiam-se nos autocarros; um ar
 diferente inundava a cidade. Sentei-me
 nos degraus do cais, em silêncio.
 Lembro-me dos sons dos teus passos,
 uma respiração apressada, ou um princípio de lágrimas,
 e a tua figura luminosa atravessando a praça
 até desaparecer. Ainda ali fiquei algum tempo, isto é,
 o tempo suficiente para me aperceberes de que, sem estares ali,
 continuavas ao meu lado. E ainda hoje me acompanha
 essa doente sensação que
 me deixaste como amada
 recordação.

(JÚDICE, 2000, p.232)

¹³ In CASTELO BRANCO, 1863, p. 50.

É interessante destacar que a figura feminina surge justamente nesses poemas onde há muita escuridão, solidão e morte. Pois ela é sempre um espectro, uma lembrança do passado, sendo sempre descrita como sombra, um gesto, um vestígio de lembranças do eu-lírico.

No poema “Um Amor”, a relação entre figura feminina e a memória já é bastante nítida. O sujeito poético, numa espécie de diálogo com a amada, está apenas relembando algum momento que possa ter vivido com esta mulher, que não é real, mas que ainda se faz presente na memória do sujeito poético. Os três últimos versos muito se assemelham à moda romântica trazendo ao poema certo sentimentalismo, como se por alguns momentos este sujeito poético se deixasse levar pelo passado.

A figura da mulher surge luminosa, o que se opõe ao ambiente crepuscular do cais onde se encontra o sujeito. O contraste entre luminosidade e escuridão remete ao próprio crepúsculo, momento em que dia e noite convivem por alguns minutos, até que a noite predomine e, com ela, a imagem da amada se esvai, deixando-o novamente apenas com recordações melancólicas. Aliado à temática amorosa, a descrição de ambientes como “o cais” e “o mar” representando um local de partida, local que semanticamente nos remete à viagem, enfatiza a ideia de vazio deixado pela ausência da amada. É possível identificarmos na poesia de Júdice a incidência forte desses ambientes relacionados ao mar, tais como o porto, o cais, a janela de um quarto que tem vista para o mar, os marinheiros, dentre outras que reiteram a ideia da viagem, tema caro ao imaginário português desde o período medieval e que remetem não somente a espaços longínquos onde o eu-lírico projeta as imagens de sua fantasia, mas, principalmente falam sempre de partidas, configurando assim a imagem de uma ausência.

O livro *Lira de Líquen* (1985) segue o mesmo caminho do anterior, trazendo, porém, com maior intensidade, o uso de um vocabulário marítimo. Figuras como o cais, o mar, o barco, a concha, o porto são mencionadas tanto quanto a noite, a ausência de vida humana, a morte, o crepúsculo, os cassinos, entre outras imagens como o lodo, o mofo e a água parada que contribuem na elaboração de poemas carregados de sombras e tristezas, que representam um sujeito que se encontra em conflito, em grande parte dos poemas, próximo ao cais (local de partidas e chegadas), mas que não viaja, se encontra preso ao passado, onde tudo já está apodrecendo, criando mofo, e onde talvez seja o mofo a única presença de vida que ainda reste nesse lugar desabitado e sem vida: “Envolve-me, ave, abstracta fénix da solidão dos portos,/ vela que o horizonte obscurece, chamando para o outro lado da vida/ os marinheiros ébrios de saudade numa vertigem de gávea [...]” (p. 280). Como já afirmou Teresa Almeida no prefácio da obra:

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 noturno da imagem, marcado por uma descida ao inconsciente que privilegia imagens como as das águas paradas. (2000, p.37-38)

Esse lugar do inconsciente ao qual desce o eu-lírico, como afirma a estudiosa, é, na realidade, a memória, lugar privilegiado na obra de Júdice e que, de livro a livro, mostra-se como o único lugar que o sujeito poético gostaria de habitar, por levá-lo, de certa maneira, de volta ao passado. Já neste momento, porém intensificando-se cada vez mais, a memória torna-se o motivo para a existência do poema, ou seja, só há poema porque o sujeito lírico está mergulhado no mundo memorial e é a ele que se refere, é nele que gostaria de viver. Enfim, o passado é uma das principais fontes da poesia de Nuno Júdice.

A forma como os poemas são compostos, através de imagens vagas, informes, sombras e ausências, representam esse mundo memorial, onde tudo é vago, imaterial, abstrato e indefinido. Ainda que se perceba um esforço por parte do sujeito para dar forma às suas memórias e pensamentos, eles sempre continuam obscuros e informes, como poderemos melhor analisar, no capítulo três, onde nos deteremos mais especificamente na análise da memória.

O amor surge aliado a este sentimento de não desprendimento do passado, que caracteriza os poemas. É no passado que se encontra a amada e, não por acaso, não há descrições precisas da mulher. Ela é também uma parte desse passado, que não volta mais e, portanto, sua descrição é sempre vaga, como se fosse uma visão, um vulto, uma sombra que persiste na memória do sujeito, mas que está tão distante da vida presente, pertencendo a um mundo que não mais existe. Este sentimento, de acordo com Harold Bloom (2002) nada mais é do que o recalçamento de que fala Freud. Representa a inconformidade perante a perda e leva o sujeito a uma melancolia profunda.

É possível verificar, nos poemas de Júdice, a triste melancolia de um eu-lírico que não quer desligar-se do passado e nele vive mergulhado, sempre em busca de algo que jamais encontrará. Tudo que quer e busca já é parte do passado e não retornará. Embora consciente da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte, o sujeito não consegue libertar-se, revivendo o passado a cada poema, lembrando através da criação poética um amor, um momento, enfim, qualquer evento já extinto.

De acordo com Faro (2007), que se dedicou ao estudo da geometria das imagens que compõem a poesia amorosa de Nuno Júdice, trata-se de uma poesia em forma de espiral. Como já foi possível enfatizar, sujeito está sempre em busca da amada na memória, mas nunca irá encontrá-la, o que seria temporal e racionalmente impossível. Sua busca ocorre no nível poético e mesmo neste, muitas vezes, sempre lhe foge a imagem ou a lembrança autêntica que dessa mulher ele possa ter.

O eu-poético dos poemas lírico-amorosos judicianos é um eterno viajante. Como um naufrago, viaja pelo reino da memória, caminha pelos domínios da palavra poética e mergulha num mundo fictício de fantasmas, lugares do passado remoto e das lembranças, numa busca infinita de qualquer vestígio de um amor perdido, que pudesse ser retomado como eterno, que se pudesse fixar no poema, para revivê-lo incansavelmente.

Em *Enumeração das Sombras* (1989), como já explicita o título do livro, há uma constante evocação de grande quantidade de imagens que remetem às sombras e que, juntamente com a caracterização das paisagens obscuras, mórbidas e informes representam os sentimentos de tristeza e solidão em que o eu-lírico está mergulhado. É bastante recorrente a imagem das estações do outono e do inverno, bem como da madrugada e da noite, que contribuem na caracterização do ambiente de sombras que é a memória desse sujeito sempre à procura de uma amada pra sempre perdida.

De acordo com Faro (2007), a poesia amorosa judicianiana promove um vivo diálogo com o mito de Orfeu. O próprio sujeito lírico se identifica também com a figura mitológica de Orfeu, pois também empreende uma descida às regiões tenebrosas da memória, em busca de sua Eurídice. A partir dessa perspectiva, este ambiente crepuscular, noturno e isolado de qualquer humanidade, no qual se insere o sujeito poético remete ao inferno, que, na poesia judicianiana é o espaço da memória, onde se encontram as coisas mortas e, portanto, onde ele poderá buscar incansavelmente e inutilmente a sua amada. Assim há, segundo Faro (2007), uma analogia entre a descida aos infernos que o mito representa e a descida ao mundo da memória, do sonho e do inconsciente que dá forma à poesia amorosa de Nuno Júdice.

Tanto *Enumeração de Sombras* (1989), quanto *As regras da perspectiva* (1990) centram-se, para Ida Alves (2011), em questões reflexivas, colocando em evidência um pensamento em torno do ser humano e de existência mergulhada num mundo não apropriado à vida, distante de qualquer *locus amoenus*, no qual se multiplicam paisagens estereis e desoladas. Nestes livros, predominam as constantes referências ao pensamento e à literatura clássica e ao imaginário marítimo português tais como a viagem, a navegação, o mar interior, numa perspectiva filosófica sobre a existência, o eu interior e a poesia. Tais livros promovem

uma arte poética com reflexões a respeito da subjetividade lírica e das especificidades do poema.

Em *Um canto na espessura do tempo* (1992) existe uma constante retomada de autores, estilos, frases e até mesmo personagens consagrados pela literatura. Neste livro o tempo é o principal protagonista. Todos os temas relacionam-se à passagem do tempo. A memória, o esquecimento, a morte, a perda da amada e o passado literários são associados para criar os ambientes que se relacionam ao tempo passado.

No poema “Pessoa” (p. 439), o sujeito poético simula uma conversa com Fernando Pessoa: “Onde tu estás, sem teres nunca voltado de parte nenhuma, / sem vontade de partir para onde nunca chegarás, porque aí / é já ontem, encontro-me contigo”. Em tom narrativo o sujeito poético sugere que ambos pudessem ter se encontrado, num tempo mítico, e que Pessoa pensava “naquela a quem escreveste as cartas que nunca ninguém leu além de ti, nem ela própria”. Assim retoma o tema do amor em Pessoa, simbolizando o amor como sombra do que já é passado, que não obteve êxito, que “poderia ter sido”, mas hoje é apenas uma “súbita sombra turva”. Desse modo, o poeta promove um diálogo com o tema do amor em outro poeta consagrado pela literatura portuguesa, não por meio de sua obra poética, mas misturando elementos da obra com referências a dados biográficos.

Em outro poema denominado “Platão”, há uma reflexão a respeito das ideias deste antigo filósofo. O eu-poemático posiciona-se com certa distância do texto poético, como se refletisse a respeito das oposições que existem entre a representação e o mundo real. O sujeito, ainda que revele determinada distância ao relatar os conflitos entre o que se sente e o que a palavra traduz, também deixa evidente sua constante busca por essa imagem que nunca poderá chegar a ser real:

[...]

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
sinônimo de uma perdida felicidade?

Ainda que não se lhe responda,
a pergunta mantém-se, por algum tempo,

no espírito que ela atormenta; e talvez
os olhos deixem a inquietação
transparecer – numa hesitação de brilho.

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 efêmero;
e nenhum diálogo traduz a sua existência.

(JÚDICE, 2000, p. 445)

A ausência de um amor que findou, deixando apenas vestígios, é comparado, pela alusão a Platão, a um mundo perfeito que se perdeu, do qual restam apenas fragmentos de simulacros. O amor é sempre um sentimento efêmero. A nostalgia não pode recuperar este sentimento, para sempre perdido. É, portanto, neste “retrato de alguém que já não tem rosto nem voz” que reside o amor do sujeito lírico, um amor que “é esse contato sem espaço,/ o quarto fechado das sensações/a respiração que a terra ouve/ pelos ouvidos da treva.” (JÚDICE, 2000, p. 458).

O amor está intimamente relacionado ao tempo, pois sua existência ocorreu no passado, o tempo é inimigo deste sujeito poético, que nega o presente para viver “numa gaveta fechada”, ou seja, no universo das memórias, onde o tempo não passa. O tempo, tanto neste livro, quanto em toda a poesia lírica amorosa de Júdice, é uma entidade que promove o entrelaçamento de três elementos essenciais à sua poesia: a memória, o amor e a morte. O tempo é o catalisador da morte, foi ele que levou a amada e é ele que também poderá levar até mesmo as lembranças que restam ao sujeito. Ele tem a capacidade de fazer com que o esquecimento vá ocupando o espaço da memória cada vez mais. É ele também o responsável pela não existência do passado. Para o sujeito lírico, a única maneira de contorná-lo é pela escrita poética, pois assim o passado poderá fixar-se no poema e não correrá o risco de cair no esquecimento ou desaparecer.

O livro *Meditação sobre ruínas* (1994) traz poemas que englobam diversos temas compondo uma meditação sobre os escombros da vida, da existência, do amor, da memória, entre outros temas, porém em tom menos denso e melancólico que nos livros anteriores. Alguns poemas que retratam o cotidiano e as reflexões a respeito da vida ganham espaço maior neste livro. O poeta escreve relembando a infância, passeando por espaços urbanos, refletindo sobre a poesia e seus antigos mestres. A morte, o tempo e a memória aparecem ainda mais relacionados ao tema do amor, o que será cada vez mais evidenciado e reiterado. Como podemos verificar em:

POEMA

Parte: como se tivesses de ser esquecida,
deixando atrás uma imagem de sombra. Não
leves contigo as palavras que trocámos,
como cartas, num instante de despedida; mas
não te esqueças da luz da tarde que os teus
olhos abrigaram. Por vezes, lembrar-me-ei
de ti. É como se ao voltar-me, ainda me
esperasses, sem um sorriso, para me dizeres
que o tempo tudo resolve. Não te ouço; e,
ao aproximar-me de teus braços, vejo-te
desaparecer. Mais tarde, penso, isto fará
parte de um poema; mas tu insististes. O amor
chama-nos, de dentro da vida; obriga-nos a
renunciar à imobilidade da alma, a sacri-
ficar o corpo a um desejo de memória.

(JÚDICE, 2000, p. 547)

Temos aqui um eu-lírico que conversa explicitamente com um “tu”, a amada que já não está presente. O sujeito afirma que se lembrará dela, como se ela ainda o esperasse. Demonstra que sua memória é falha, traz das imagens da amada apenas uma parte, pois a imagem desaparece como “se tivesse que ser esquecida”. O amor o chama, levando-o da vida para a memória, como se houvesse dois movimentos: a criação do poema e o deslocamento do sujeito-poeta da vida real para a vida do poema, onde poderá viver de sua memória.

Há, portanto, uma renúncia do presente em prol do passado, como se a alma deste eu-lírico deixasse o corpo, símbolo do abandono do presente por um desejo de viver no tempo presentificado para sempre na memória. Nota-se um sujeito consciente da escrita, principalmente pelo próprio desabafo: “isto fará parte de um poema”. O sujeito escolhe o poema como meio para se lembrar da mulher amada, deitá-la em seus versos, buscando revivê-la a partir de suas memórias.

Se nos livros anteriores quase não havia imagens que representassem a mulher amada, a partir deste momento as imagens da amada começam a aparecer com maior intensidade. É interessante que, mesmo com a revelação dessa mulher ausente e com todos os poemas que dela falam, não há descrições que a revelem por inteiro.

O amor, em diversos poemas, é calcado na falta da figura feminina, na tristeza e solidão do sujeito poético e na sua profunda melancolia, ora decorrente da consciência da efemeridade do tempo, ora da própria condição da existência e da vida. Todos estes motivos são constituintes da temática da ausência da amada que, por sua vez, se relaciona a uma

ausência maior, de natureza filosófica, que remete a uma reflexão acerca do próprio significado da vida e de uma unidade essencial do ser com o universo.

As ruínas que compõem os poemas provêm dos desmoronamentos causados pelo tempo na vida do sujeito, os destroços de sentimentos, de pensamentos, de obras e até de poemas. Só restam vestígios e vozes, que sobrevivem à medida que são cantados. Este apreço pelas ruínas, vestígios e murmúrios é algo que acompanha a obra de Júdice desde o primeiro livro, constituindo um dos principais elos entre sua obra e a poesia romântica. A poesia de Júdice, embora inserida numa tradição da modernidade, cujo ideal se pauta principalmente pela ideia de ruptura, de uma vontade de inovação e de originalidade, além de uma consciência crítica acerca da ficcionalidade essencial do poema, não parece levar adiante o legado dessa negação do passado. Ao contrário, reconhece nele uma grande fonte de aprendizado e de matéria para a criação poética.

A modernidade de Júdice empreende uma renovação que se apoia principalmente na retomada de modelos do passado, mesmo que seja para contestá-los e, assim, refletir mais profundamente sobre a poesia e seu lugar no mundo. No poema abaixo, o poeta empreende uma reflexão acerca desta valorização de elementos que sobrevivem do passado:

MEDITAÇÃO SOBRE RUÍNAS

Desembarcou numa sala sem dourados nem cadeiras:
madeiras velhas, jarras com flores de plástico, janelas
de vidros partidos para a auto-estrada. Nem vento,
nem mar: só o ruído dos carros entrava pelas fendas
para ecoar no tecto (madeiras à vista entre os restos
de estuque). Depois, na rua pendurou-se nos ferros podres
de antigas varandas. Percebia-se, por entre os arbustos
que invadiam tudo, uma vista que teria sido digna
de um quadro romântico. O vale, coberto de casas, e
os montes invadidos por ferro-velho, ocultam um passado
de rebanho e pastores. Mas talvez não se tenha ouvido aqui
a música da flauta. Com efeito, esta casa limita-se
a guardar antigos silêncios, que o uso transformou em manchas
sépia na memória. Agora, confundem-se com a cor das paredes;
e só abrigam tocas de répteis, que apenas se adivinham,
no inverno, escondidos do universo. Mas alguém passou por aqui,
há pouco; e um monte de madeira fumeira, ainda, enquanto
o sol avança a partir do nascente, onde as cores frias
da madrugada não se dissipam, nem pássaro algum saúda
o nascer do dia.

(JÚDICE, 2000, p. 622)

O sujeito lírico vai elaborando o poema pela associação de imagens metafóricas, aglutinadas em torno da imagem de uma casa onde todos os objetos remetem à falta de vida: flores de plástico, vidros partidos, ferros podres e arbustos invadindo a casa. Trata-se, portanto de uma casa abandonada há tempos e por onde o poeta passeia observando atentamente cada detalhe. O comentário “digna de um quadro romântico” deixa evidente a posição de um sujeito que assume conscientemente o poema como resultado de sua própria criação. Reforça também a consciência de que este sujeito se insere numa tradição literária, que ali se oculta por entre as ruínas dessa casa-poema, que “guarda silêncios” e outros vestígios da vida outrora existente neste lugar (tanto pode se referir ao lugar da casa, criada pelo poema, como se pode referir ao lugar do poema, que guarda relações com outros poemas da estética romântica). A cor sépia é a mesma que colore todos os poemas, com o tom esmaecido do crepúsculo e do outono, a cor da memória.

Este poema representa claramente a intenção de todos os outros, simbolizar o que já passou, permanecer onde o sol não nasce, ou seja, num tempo mítico. Conforme explicita Maurice Blanchot

A experiência do tempo imaginário feita por Proust, só pode ocorrer num tempo imaginário, e fazendo daquele que a ela se expõe um ser imaginário, uma imagem errante, sempre ali, sempre ausente, fixa e convulsiva, como a beleza de que falou André Breton. A Metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parecer ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o presente recomeça o passado, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. (BLANCHOT, 2005, p. 23)

Ao discorrer sobre este tipo de tempo que pertence ao imaginário, podemos encarar o tempo em Nuno Júdice por meio dessa mesma perspectiva que Blanchot utiliza ao discorrer sobre o tempo em Marcel Proust. Assim, surge, outra vez, a ideia de movimento, que conduz o presente do poema ao instante do passado real. Ainda em consonância com Blanchot (2005), pode-se dizer que o poema coloca o presente fora do presente e o passado fora de sua realidade. O poeta se propõe a dialogar com o passado, com a morte, por meio dos escombros que ficaram na memória. Os poemas configuram movimentos, como o de viagem ao passado, mas é também uma permanência, uma luta contra o passar do tempo.

Assim, meditar sobre ruínas é reviver o que ainda resta de tudo o que deve ser mantido, celebrado ou lembrado, ainda que este tudo seja um amontoado de fragmentos ao qual falta qualquer resquício de totalidade ou unidade. Desse modo, o poeta também reflete

sobre o homem contemporâneo, fragmento de um ser disperso que vive num espaço em permanente caos, sem qualquer unidade ou verdades incontestáveis. Mundo em que o homem se fragmenta e se dispersa em vários, para que possa sobreviver aos diversos meios, situações e transformações tão efêmeras quanto frequentes.

A poesia de Nuno Júdice, composta por múltiplos sujeitos poéticos, encontra na lírica amorosa um suporte para tentar compreender a produção lírica, a tradição literária, a existência humana e sua gratuidade e, principalmente, os sentimentos e sua relação com o mundo e com a produção poética. No poema em foco, o amor é posto em relação de tensão entre realidade do sentimento e criação poética que pouco poderá exprimir desta realidade. A forma como o sujeito poético é instalado no poema, consciente da criação e da linguagem poética, propicia uma relação de distanciamento do sujeito em relação aos sentimentos ali expostos, que lhe permite falar tanto dos sentimentos mais profundos quanto das formas de dizê-lo ou das formas como já foram ditos: “Era como se pudéssemos falar sem/a determinação do amor, disse ‘O amor? O que é?’, / respondeu, sem deixar que a tarde caísse. ‘Assim, as palavras deixam-me neste tempo absurdo, preso entre um fim e um princípio de nada...[...]’”. (JÚDICE, 2000, p. 592).

No livro de 1996, *O movimento do Mundo*, a amada, bem como o tema do amor aparecem em quase todos os poemas. Recrudescer, aqui, a obsessão do sujeito lírico pela busca da amada perdida. Busca interminável, tal qual a tecelagem da personagem mítica que dá título ao poema abaixo:

PENÉLOPE

Nós, atados pelos dedos
do esquecimento; quem sabe
desatá-los?

A luz da manhã assobia
aos vê-los: fios de uma fria
tapeçaria.

(JÚDICE, 2000, p. 663)

O título do poema faz referência ao mito e sua eterna tecelagem, elaborada durante o dia e desfeita à noite. Ao vocábulo “nós”, que inicia o poema, pode ser atribuído um duplo significado: pronome pessoal e substantivo. Tanto os amantes, responsáveis por uma história de amor, quanto os fios que tecem o poema e sua dupla história, dos amantes e do texto poético, estão unidos de maneira tão firme, que formam nós. Todos os dias é necessário desfazê-los para tornar a tecer os fios que permitem sua existência e, portanto, sua

permanência. Estes fios, entretanto, ao contrário dos fios da tapeçaria de Penélope, não são desatados e, por isso, permanecem no esquecimento, o que enfatiza o fato de que nunca mais haverá o reencontro. Os fios frios representam a morte, ou seja, não há mais porque desatá-los para a espera do amado, este já não voltará. Os poemas de amor deste livro, expressam uma melancólica descrença na vida e no amor, por conta da ausência da amada, mas há também uma busca pelo entendimento e aceitação da morte.

Neste livro a imagem da mulher não deixa de ser sombra, mas ganha algumas descrições no poema. Sombra e imagem são palavras que se misturam a referências da amada: seus cabelos, seus olhos, seu corpo, dentre outras que remetem diretamente à representação física da mulher, numa evocação metonímica do corpo da amada, que jamais comparece em sua integridade e totalidade. Constituem meros vestígios da amada. A metonímia, aliada a diversas adjetivações, conferem à imagem da mulher uma inconcretude da figura feminina, enfatizando a sua ausência:

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: 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/ enquanto o rumos de fonte/ me ensina a encontrar-te. (JÚDICE, 2000, p. 676)

Neste trecho do poema “Exercício de Gramática” podemos notar dois movimentos: a partida da amada, que chegará quando o sol nascer e a permanência dessas imagens que ficaram na tinta, na memória dos versos com os quais o sujeito poético busca eternizá-la.

Como já mencionamos anteriormente, a memória, as imagens da mulher e a poesia estão sempre relacionadas à noite. O dia somente destrói com sua imensidão de luz o que a noite pode proporcionar ao sujeito. De acordo com Blanchot (1987) a noite é carregada de sentidos que nos remetem à morte. Por meio do silêncio puro da noite é que sentimos a intimidade da ausência. É também a meia noite momento crucial, pois representa começo e fim eternos. A noite é um silêncio que fala por si do passado e do futuro, pois é presente, toca o passado e o futuro.

É nesta atmosfera de eterno passado no presente, de silêncio e ausência que está inserida a poesia lírica amorosa de Júdice. Portanto, a imagem da noite, elemento característico dessa poesia é carregada de todos os significados acima mencionados: traz a

amada de volta do passado por meio da memória, liga-se intimamente à ausência, tentando dela retirar qualquer presença.

No livro *A fonte da Vida* (1997), verifica-se a retomada de poemas com formas fixas ou mais delineadas, tais como sonetos, baladas, quadras, entre outras. Em alguns poemas há inclusive o uso de rimas finais. Os temas prevalecem os mesmos e a lírica amorosa continua dominando, ao lado de poemas que privilegiam outros temas, já contemplados nos livros anteriores, como o tempo, a natureza do poema, o fazer poético e a morte.

O sujeito parece sustentar um monólogo em quase todos os poemas, onde é notável sua visão inteligível do mundo ao tratar dos assuntos da vida. Como o título elucida, o livro trata da vida e da fonte da vida, questões existenciais e subjetivas são mais exploradas, tais como indagações a respeito dos processos da vida, da religiosidade, da existência, dos limites e do conhecimento do próprio ser, conforme é enfatizado por Faro:

Apesar da linha racionalizante que percorre o poema, é indiscutível que o texto 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. (FARO, 2007, p. 141).

O lirismo dessa poesia consiste justamente na teatralização, ou seja, na criação de diversos “eus” discursivos que sentem e raciocinam sobre a poesia e seus grandes temas, tais como o amor. A cada poema temos um sujeito poético tomado por um determinado sentimento, ora melancólico, ora angustiado, ora mais sereno e conformado, entre outros. O olhar do sujeito poeta é revelado a todo momento, pois todos os movimentos, seja de construção do poema ou de reflexão que guiam o leitor são conduzidos por este sujeito, que em grande parte do livro está inserido no discurso poético em primeira pessoa do plural, sendo inserido em terceira pessoa nos poemas narrativos.

O livro *Raptos* (1998), que se segue à *Fonte da Vida* (1997), é constituído apenas por 10 poemas, em que os temas promovem um intenso diálogo com a mitologia, como o rapto de Europa, de Prosérpina, Psiquê e com outras criações artísticas e seus criadores: “O vento assobia nos ossos de Cervantes”. O ambiente de tais poemas é saturado pela presença da morte. Esta é a protagonista principal deste pequeno livro como podemos perceber em “Quiromância Póstuma”, em que o sujeito poético afirma perseguir a morte: “[...] O que persigo é/ este destino de linhas apagadas na cova da mão [...]” (JÚDICE, 2000, p. 877). As adjetivações, bem como as descrições remetem à noite, às sombras e à obscuridade da noite,

imagens que servem ao eu lírico para transfigurar, no poema, a sua perseguição, em busca da imagem da mulher que a morte já levou e que o dia, com toda a sua claridade, faz desaparecer ainda mais, ao apagar as lembranças preservadas pela noite.

O mergulho no obscuro que vinha se atenuando até então recebe outra perspectiva no livro *Teoria Geral do Sentimento* (1999), no qual o amor e a obsessão pela busca da mulher são retratados pela visão do sujeito poeta, que reflete sobre as questões do amor de forma mais distanciada e reflexiva. O sujeito se impõe como instância textual, deixando evidente sua situação de produtor de um discurso sobre o amor e explorando todas as possibilidades deste discurso. Em “Arte Poética com Melancolia”, como já denota o título, o poeta discorre sobre a sua forma de fazer poemas de amor, abordando estratégias, indagações e até mesmo certa melancolia diante da situação da impossibilidade do poema em trazer de volta a mulher:

ARTE POÉTICA COM MELANCOLIA

Preocupam-me ainda as coisas do passado. Escrevo como se o poema fosse uma realidade, ou dele nascessem as folhas da vida, com o verde esplêndido de uma súbita primavera. Sobreponho ao mundo a linguagem; tiro palavras de dentro do que penso e do que faço, como se elas pudessem viver aí, peixes verbais no aquário do ser. É verdade que as palavras não nascem da terra, nem trazem consigo o peso da matéria; quando muito, descem ao nível dos sentimentos, bebem o mesmo sangue com que se faz viver as emoções, e servem de alimento a outros que as lêem como se, nelas, estivesse toda a verdade do mundo. Vejo-as caírem me das mãos como areia; tento apanhar estes restos de tempo, de vida que se perdeu numa esquina de quem fomos; e vou atrás deles, entrando nesse charco de fundos movediços a que se dá o nome de memória. Será isso a poesia? É então que surges: teu corpo, que se confunde com o das palavras que te descrevem, hesita numa das entradas do verso. Puxo-te para o átrio da estrofe; digo o teu nome com a voz baixa do medo; e apenas ouço o vento que empurra portas e janelas, sílabas e frases, por entre as imagens inúteis que me separam de ti.

(JÚDICE, 2000, p. 895)

É bastante evidente que a melancolia se constrói por meio da dificuldade que tem o sujeito para transportar o corpo deste “tu” para o poema, para recriá-lo com palavras, pois é impossível transportar a realidade para o poema. Como elucidada o sujeito, “as palavras não nascem da terra” e, portanto, são apenas “sílabas e frases, por entre imagens inúteis”. Este poema deixa bastante evidente na própria lírica amorosa judiciana, um mergulho no passado,

na memória e uma tentativa, já consciente do fracasso, em transfigurar sentimentos, paixões, emoções e até mesmo seres em poesia.

Este livro também traz uma teorização dos sentimentos, principalmente do amor. A cada poema há uma visão, uma forma de tratar o tema, ora melancólica, ora irônica e racional, ora promovendo um diálogo com outros momentos da tradição e do imaginário sobre a poesia amorosa.

O amor é a principal matéria na elaboração dos poemas, objeto principal e de reflexão de quase todos os textos do livro. A subjetividade configura-se por meio da tensão entre o eu e o outro, que é a mulher amada. A dupla memória e a criação continuam como o alicerce dessa poesia lírica-amorosa, que tenciona os limites entre a objetividade da experiência do poeta, consciente da impossibilidade de representação do sentimento através de palavras, e a subjetividade, que insiste na expressão dos sentimentos amorosos, ainda que estes só existam na memória.

O diálogo que a poesia judiciana promove com a tradição romântica é enfatizada por meio de inúmeras citações diretas a poetas e escritores do período romântico, como podemos verificar logo no poema que abre o livro, intitulado: “A Ciência do Amor”. O poema possui uma pequena citação de Emily Dickinson, que acaba por ser desenvolvida e retomada no último verso: o amor, seus mistérios e revelações. O sujeito poético se pergunta sobre como dizer algo que nos é desconhecido, bem como indizível, como o é o amor.

Ainda que o título indique a criação de uma ciência do amor, o poema vem para demonstrar que, ao contrário, não há ciência que o descreva, pois dele, nada sabemos. No caso de Dickinson: “É certo que, cerca de 1860, algo decisivo lhe sucedeu, / como escreveu um crítico: um desgosto de amor? Um / sentimento de perda?[...]” (JÚDICE, 2000, p. 894). O fato aludido no poema coincide com o ano de uma grande desilusão amorosa, vivida pela poeta, que em muito contribuiu para a escrita de diversos de seus poemas nos vinte anos de vida que lhe sucederam, tendo sido o catalisador de toda sua poesia sobre o amor. A partir dessa alusão, o sujeito cria hipóteses a respeito de como este ano foi importante para que a escritora se inspirasse e produzisse belos poemas, que mais tarde também formaram parte do acervo de leituras desse sujeito poeta: “[...] como se me tivesse sido destinado (e, de/ facto, tê-lo-á sido, como são todos os poemas que, no/ instante em que os lemos, se apropriam do nosso espírito)” (JÚDICE, 2000, P. 894). Há certa intenção, em todo o livro, de trazer à tona nomes da poesia lírica amorosa que já se foram, mas que deixaram uma parte de si por meio de suas obras. Mais do que isso, porém verifica-se uma intenção de questionar e embaralhar as fronteiras entre o dentro e o fora do poema, o que implica um questionamento acerca da

despersonalização do sujeito lírico, bem como acerca das relações entre texto poético e contexto.

O poema é finalizado com a frase que pode ser lida como chave de todo o livro: “[...] como é que sabemos do amor?” (JÚDICE, 2000, p. 894). Ainda que o próprio sujeito demonstre não querer ou saber decifrar o sentimento, temos, em cada poema, uma nova forma de descrevê-lo, capturá-lo e até questioná-lo, ou seja, o tema torna-se matéria poética, uma espécie de obsessão que leva a quase todos os poemas do livro, sendo cada poema, uma nova tentativa de pensar o amor.

O poema “Epitáfio Campestre” pode ser analisado a partir de uma perspectiva das tradições, ou seja, há neste poema um diálogo com outros momentos da tradição lírica amorosa. Como já sugere o título, trata-se da descrição de uma natureza morta, que aparece como representação de um estado de espírito da figura feminina. É bastante interessante a ligação que se estabelece entre a natureza e a mulher, que muitas vezes parecem compor um único ser. As descrições dessa natureza, ao que tudo indica um açude, já que temos as palavras “tanque”, rãs, “árvores”, “água que corre pelos canteiros”, trazem consigo uma ligação com a mulher que ali frequentava até transformar-se naquele lugar, tal como muito se fazia no movimento romântico, ao utilizar a natureza como forma de expressão dos sentimentos de um sujeito.

O sujeito poético instala-se no poema já no primeiro verso: “A mulher que mal conheci” (o verbo conhecer está conjugado na primeira pessoa do singular, dando a entender que quem conta a história da morte dessa mulher é este sujeito). Também é notável o número de vezes que a expressão “mulher que mal conheci” aparece no texto. As quatro vezes em que o eu-lírico busca falar sobre esta figura utiliza tal designação, o que nos leva a crer na intencionalidade, que provavelmente quer indicar o oposto, ou seja, não se trata simplesmente de uma mulher que mal conheceu, mas àquela cuja voz, o rumor ainda escuta naquele tanque, e portanto, está sempre na mente ou pensamento desse eu-lírico.

A figura feminina é descrita por meio de metonímias, não há um rosto ou detalhes sobre ela, há apenas cabelos, olhos e um corpo morto. Essas descrições, bem como a morte dessa mulher descrente da vida, carregada de alta carga pessimista e melancólica, aproximam o poema de um tom simbolista decadentista, cuja escrita mais sugere do que demonstra, além de fundamentar-se numa visão melancólica do ser e da existência. A imagem dessa melancolia é expressa na figura que se deixa cair dentro do tanque e ser levada por seu próprio olhar refletido na água, ou seja, seu próprio ser:

A mulher que morreu costumava ir / ali, espreitar para água, e via os seus cabelos confundirem-se com os fios/ de lodo que a puxavam para dentro do tanque. Sei/ que essa mulher chorava nalgumas tardes. A sua boca fechava-se como se/ não pudesse contar nada do que a fazia chorar. É possível que, ela própria,/ não soubesse por que é que chorava. Porém, quando a tarde caía, o tanque/ ficava escuro; e os fios de lodo agarravam-se aos seus cabelos, quando ela/ se debruçava para dentro de água, e via seus olhos, debaixo de água, olharem para o seu/ próprio rosto. Foi assim que se deixou cair. (JÚDICE, 2000, p. 936)

Essa tristeza e melancolia também são explicitadas pela forma como a figura feminina fixava-se em seu próprio reflexo, sempre que caía a noite. Cabe lembrar que, na poesia judiciana, a noite é o momento em que a morte pode fazer-se presente. Há também uma similitude ao mito de Narciso, pois essa mulher se deixa cair de tanto ver-se neste tanque, mergulha em busca de seu próprio rosto, o que representa metonimicamente a busca por si mesma. A morte é reiterada posteriormente através dos versos:

[...] No dia em que morreu, as folhas da árvore cobriam a água do tanque. Pode/ ser que ela pensasse que podia atravessar a água. Do outro lado,/ alguém chamou por ela. Não quis perder tempo. Com um murmúrio de erva,/ correu para o outro lado do tanque. Um corpo abraçou-a. (JÚDICE, 2000, p. 936-937).

O cabelo aparece como elemento importante na configuração dessa mulher, pois é carregado de forte simbologia. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier (1997), eles representam a vida, conservando uma forte ligação com os seres humanos mesmo depois de cortados. No poema em questão é justamente o cabelo, o que há de mais viril e feminino que é puxado para o tanque e confunde-se com o lodo, ou seja, é levado pela morte. O movimento de descida, de mergulho que o eu-lírico promove em diversos poemas (o mergulho no mundo da morte e da memória) está aqui substituído pelo cair da mulher no tanque, que também representa uma descida proposital para a morte. No entanto, essa mulher não morre, pois segundo o eu-lírico, continua revivendo naquele local em que se afogou: “Por/ isso quando esvaziam o tanque, ainda ouço a voz dessa mulher. O som da água que/ corre pelos canteiros, metendo-se pela terra adentro, tem o choro dessa mulher que mal conheci.” (JÚDICE, 2000, p.936).

A água, em Nuno Júdice, possui duplo significado: é vida, quando corre, mas é morte, quando é representada parada, através do lodo ou do poço. No presente poema ela é vida e morte, pois representa o eterno morrer e renascer através da natureza. O coaxar das rãs que

“ocultam a sua sombra” também “tem o rumor deste parto”. O parto que representa o renascimento dessa mulher cada vez que o tanque se esvazia. A rã, que apesar de ser um elemento típico de um local onde há tanques d’água, também é simbolicamente a representação do despertar da natureza, renovação, ressurreição, encarnação da terra fecundada e, portanto, vem no poema, simbolizar o parto dessa mulher, que renasce para o eu-lírico a cada coaxar, a cada rumor de águas escoando. Podemos ainda relacionar a voz que resta diante de um corpo que se dilui na natureza ao mito de Eco, trazendo mais um elemento que reafirma a ausência dessa mulher, que nunca responderá ao eu-lírico e somente ecoa em seus pensamentos e suas memórias.

Ainda que a memória não apareça explicitamente evocada, como na maioria dos poemas, aqui também está implícita, já que há um sujeito poético que lembra e relembra da mulher a cada coaxar de rãs. Trata-se, portanto, de um poema extenso e discursivo que promove um diálogo com a mitologia, com a tradição romântica e que promove seu movimento de eterna busca por uma figura feminina que nunca irá encontrar.

Há ainda uma semelhança entre a imagem da morte dessa mulher e sua descrição e o episódio da morte de Ofélia, que não aprofundaremos, pois o poema não nos dá subsídios suficientes para provar tal suposição. O que podemos é apenas expor a íntima relação da poesia judiciana com a pintura e a fotografia. A plasticidade de imagens e o diálogo consolidado que promove entre essas artes e que dominarão sua produção poética nas publicações posteriores à *Poesia Reunida* (2000).

São inúmeros os poemas deste livro que retomam grandes nomes, momentos, lugares e figuras que configuram parte de um imaginário lírico amoroso, tais como: “Virgínia Woolf”, “Byron abandona o País”, “Alegoria com fundo simbolista”, “O artesão da sombra”, “Primavera”, “Quadras com citação de Sartre e Shakespeare”, entre outros que abarcam não somente escritores e períodos, como também diálogos estéticos (a forma do poema) e mitológicos promovendo uma verdadeira renovação da tradição, ou seja, uma união de um passado inegavelmente belo e que não deve ser esquecido e sua renovação a partir da visão do poeta moderno, que reflete sobre o tema do amor e as possibilidades de reinvenção poética.

Os livros *Linhas de Água* e *Rimas e Contas*, ambos publicados em 2000, são os últimos livros que compõe a *Poesia Reunida* (2000). Em oposição aos demais trazem uma visão menos nebulosa e melancólica sobre o mundo e o ser.

O título do livro *Linhas de Água* relaciona-se à busca de um caminho através de linhas a serem seguidas, a representação de uma busca pela vida futura e que faz surgir no eu-lírico uma brecha de esperança. Há no livro 10 poemas denominados Linha, desde a Linha 1 até a

Linha 10, tais poemas expressam os caminhos dessa poesia, suas configurações e características. Os demais poemas relacionam-se a essas linhas e tematizam a poesia, a natureza e a mulher amada, porém o tom agora é predominantemente erótico. O erotismo aparece representado, muitas vezes, pela imagem metafórica da flor. A água, elemento extremamente expressivo em toda a sua poesia, aqui se configura como a única forma de voltar à vida. O poema “Essência Submarina” retrata um eu-lírico bastante diferente dos sujeitos que configuravam essa lírica amorosa até então. Há aqui um sujeito que quer libertar-se da imagem da mulher, da vida submarina, ou seja, de uma vida presa ao passado para chegar à superfície. O movimento que até então era de descida demonstra agora um desejo pela subida. O eu-lírico que pode adentrar no mundo submarino, onde tem a imagem da amada não quer trazê-la à superfície, que aqui representa, duplamente, a superfície da água, mas principalmente do poema. Há uma vontade de deixá-la no subterrâneo, como se quisesse libertar-se da memória, das imagens que o perseguem por meio de sombras e reflexos.

O reflexo, o que está do lado de dentro do espelho, da água ou do vidro é a representação do mundo irreal, onde estão a poesia, as lembranças e os vestígios guardados na memória. O movimento de atravessar, passar de um lado para outro, é bastante representativo em toda a poética judiciana em questão. Este movimento remete ao mergulho num mundo que só o sujeito poético é capaz de habitar: “O poema é o espelho do poema. Ao escrevê-lo, atravesso a página, como se atravessa o vidro do espelho, e entro num mundo que só consigo sair quando chego ao fim do poema.” (JÚDICE, 2000, p. 1036). O poema, portanto representa este outro lado do espelho, onde convivem passado e presente, memórias e ruínas fixadas para sempre naquele lugar, em que o tempo cessou de passar, como se permanecessem ali, intactas, presas ao reflexo da vida que continua do lado de fora.

Em *Rimas e Contas* (2000), todos os poemas são divididos em versos e estrofes curtos, quadras, sonetos, versos rimados e metrificados parecem querer aproximar-se da tradição clássica tanto esteticamente quanto tematicamente, já que o tom sensato e conformado domina as composições. O amor continua dominando a temática, porém agora parece recriar momentos e imagens consagrados pela lírica amorosa com ironia:

SONETO CONTANDO-SE

Começo o poema como sempre começa:
Um verso na página ainda por encher,
De uma imagem que surge na cabeça,
Com um sentimento que se tem de dizer.

Continuo em busca de rima e de ritmo,
 Mesmo que sem eles pudesse passar:
 A poesia nasce de outro logaritmo,
 E pode mesmo viver apenas do ar.

Mas está no teu corpo o seu pensamento
 Com a música e o fôlego do amor.
 És tu, ausente e viva, sempre, minha amada,

Quem sopra entre estrofes um doce lamento:
 Prazer e pranto que registro com rigor,
 Nos quatorze versos dessa forma acabada.

(JÚDICE, 2000, p. 1063)

Já no título “Soneto Contando-se” há uma desmistificação dessa forma tão cara à poesia de todos os tempos, pois se trata de um soneto que fala sobre o fazer de um soneto, ou seja, a desvelamento da forma e do conteúdo que se tem a expor neste soneto. Já no primeiro verso o sujeito poeta trata o poema com naturalidade e racionalidade, o que retira do leitor qualquer expectativa da exposição de sentimentos ou emoções reais. O poema é apenas um verso a ser preenchido com qualquer imagem que surja para representar um sentimento que se queira dizer, ou seja, a criação da metáfora poética.

Ao dizer que busca ritmo e rima mesmo que não sejam estes necessários, o sujeito poético ironiza tal atitude, pois aproxima a poesia da matemática: “a poesia nasce de outro logaritmo”, como se esta pudesse ser feita apenas de ritmo e sons, ainda que vazia de conteúdo. Porém no primeiro terceto, esclarece, como se falasse diretamente à amada, ser ela a matéria desse poema, ela que mesmo ausente ali permanece viva. No último terceto reafirma a presença da amada como tema do soneto: “prazer e pranto que registro com rigor,/ nos catorze versos dessa forma acabada.” (JÚDICE, 2000, p. 1063)

Ainda que o assunto seja a amada, o soneto busca, por meio da linguagem metapoética, representar a forma fixa e sua elaboração, desde as rimas até a temática. A forma como o assunto é exposto retoma as formas com que Camões trabalhava, trazendo nos dois quartetos a apresentação do assunto e nos dois tercetos seu desenvolvimento e conclusão. Fica evidente a intenção do sujeito-poeta de deixar transparecer a artificialidade com que se constroem tais formas fixas, muitas vezes beirando à racionalidade matemática.

A amada é aqui apenas pretexto para se falar de amor e de imagens que representem este sentimento. Essa racionalidade, que sempre esteve presente nos poemas de Júdice, por meio da consciência poética, e que permeia seus poemas, agora se aguça fazendo do amor mero tema poético. Reitera a todo momento a existência do amor apenas como tema para a

configuração da poesia promovendo diálogos com escritores e livros como: Almeida Garrett, Tristão, Ofélia, Camões e Florbela, além das menções às tradições como o período clássico e o medieval, criando assim um diálogo com toda essa tradição lírica amorosa que é repensada e recriada, trazendo diversas questões que remontam essa tradição. Segundo Teresa Almeida (2000), há uma espécie de jogo com toda a tradição da poesia portuguesa, seja imitando, subvertendo ou prolongando esta poesia.

Conforme afirma Durand (2000), há quatro sequências lendárias que o imaginário português repete: “fundador vindo de fora”, “nostalgia do impossível”, “salvador oculto” e “transmutação dos atos”. Interessa-nos aqui destacar a “nostalgia do impossível”. Segundo o autor, trata-se da nostalgia de uma busca impossível de um passado irreversível, que enfatiza a ideia de morte como algo irremediável. Esta sequência lendária decorre de duas grandes lendas: a de Inês de Castro e a de Soror Mariana. O tema do amor impossível, que incentiva toda a Europa com uma nostalgia amorosa, enfatiza uma paixão pelo impossível, por tudo o que não se pode ter acesso, pelo que está irreversivelmente separado pela morte, afastamento ou reclusão. E juntamente com as demais sequências

[...] convergem para um foco único: a paixão do além, o absoluto, o impossível, a vontade absurda aos olhos do mundo de aqui e agora – para a alma crente e esperançosa, as coisas terrenas transformam e transmutam, segundo a sacralidade do desejo, aponta para um além Todo- poderoso, que permite justamente a possibilidade do impossível. O imaginário Português encontra-se, mais do que qualquer outro, sob o signo do além... do mesmo modo todos os sonhos com asas de caravelas levantam voo na alma portuguesa [...] apresentando o eterno convite à viagem. (DURAND, 2000, p. 98-99).

Este imaginário do impossível, do amor perdido, mas que ainda assim persiste no poema, é que alimenta esta poesia amorosa de Nuno Júdice, na qual se aliam memória, amor, morte e renovação do sujeito lírico no poema. As viagens têm um papel importante neste imaginário do impossível, como também na poesia amorosa de Nuno Júdice: viagem ao mundo da memória, viagem ao mundo dos infernos, viagem ao mundo do poema e viagem ao passado.

A lírica amorosa judiciana recria momentos e ideologias, mas não se constitui como simples emaranhado de tradições. A poesia judiciana é o resultado de uma elaboração complexa, que cria uma lírica singular, embora trabalhe essencialmente a partir de permanente revisitação do passado. No capítulo seguinte discutiremos sobre as principais facetas desta poesia amorosa, empreendendo uma análise mais detalhada de alguns poemas,

buscando explicitar melhor o diálogo que promove com o discurso lírico amoroso de outros períodos e ressaltando as diferenças e repetições que revelam um fascínio pela escrita poética e sua tradição.

3 O Amor e as Outras facetas da Poesia de Nuno Júdice

A explanação da temática amorosa que empreendemos no capítulo dois deixou bastante evidente a existência de três pilares fundamentais para a sustentação da configuração do amor na lírica de Nuno Júdice: a memória, a metalinguagem e a morte. A memória, artifício de linguagem, está presente em todos os poemas cuja temática envolva o amor. Seria impossível a criação do amor ausente, sem que a memória agisse trazendo o passado para o presente por meio da linguagem poética. Já a linguagem poética, como viemos demonstrando, é bastante peculiar na forma como se insere dentro do poema. Há um sujeito poeta que expõe sua ação no processo criativo do texto, ao mesmo tempo em que discute e discorre sobre o amor perdido, as formas de trabalhar o amor, poema *versus* realidade, realidade *versus* fantasia, a viagem pela memória e sua representação no poema, a artificialidade da linguagem, entre outros temas.

A metapoesia é a principal estratégia para a inserção de um sujeito-poeta, que é crítico e dialógico. Além disso, o recurso metapoético permite estabelecer diálogo com episódios e momentos da literatura. A morte está presente em diversos estratos do poema, ela é configurada através da obscuridade, da tristeza e melancolia que envolvem toda a lírica amorosa por meio das adjetivações obscuras e muitas vezes mórbidas. A morte está presente a cada descrição ou menção sobre a mulher amada. Por trabalhar o espaço da ausência de vida, os poemas possuem a morte como cenário e subtema, que de certa maneira, retomam a memória sendo esta, o espaço onde se pode visitá-la, criando assim, um ciclo indissociável entre metapoema, memória, amor e morte.

A partir dessa proposição analisaremos alguns poemas selecionados de livros variados, já que acreditamos haver uma continuação, no que diz respeito ao tema do amor, em cada livro da *Poesia Reunida* (2000), e pretendemos explicitar como cada uma dessas características é trabalhada na construção dos poemas de amor, para demonstrarmos como se constrói essa poesia lírica amorosa que é uma recriação singular da temática do amor na modernidade.

Ainda que os temas se entretaçem, por motivos de organização textual e de ideias, dividimos cada tema acima abordado em um subcapítulo isolado, o que não exclui a retomada de um dentro dos outros, para que se estabeleça uma visão completa das facetas dessa poesia.

3.1 O Amor e a Revisitação do Passado

Um dos aspectos que fazem do poeta Nuno Júdice uma “voz singular desde seu primeiro livro”, como afirma Teresa Almeida (2000), é sua habilidade para explorar o imaginário e criar um discurso poético associado constantemente à consciência de sua produção, fazendo ressaltar a artificialidade e, principalmente, a autonomia da obra poética, ao mesmo tempo que discute as possíveis relações entre o texto e seus entornos: “A poesia de Júdice tem uma dimensão filosófica e metafísica. A escrita é concebida como repetição de um ritual antigo, tentativa de acesso a uma totalidade primordial consciência fragmentária de uma unidade perdida” (ALMEIDA, 2000, p.43).

A fragmentação presente na poesia judiciana e analisada pela estudiosa acima citada, ocorre de múltiplas maneiras, mesmo nos poemas narrativos, tanto na forma, devido ao uso de versos e estrofes irregulares, de palavras e sintaxe constantemente rompidas, quanto na configuração de um sujeito que se apresenta sob uma multiplicidade de máscaras, gerando, à maneira pessoana, um efeito de fragmentação do sujeito. No nível semântico, também o poeta explora uma infinidade de vocábulos que remetem o leitor ao conceito de fragmento: vestígios, ruínas, partes, destroços, entre outras palavras que estão sempre presentes e que conferem ao poema mais uma maneira de representação de um universo em destroços. É por este motivo que Alves (2006) vai classificar a produção judiciana como “poesia feita sobre ruínas”. Segundo ela, esta poesia expressa o mundo e os homens contemporâneos.

A poética da fragmentação, em Nunes Júdice, sustenta-se também, em grande parte, pela recorrência contínua à memória. Segundo Bosi (1987), a memória traz à mente do indivíduo fatos e lembranças que nem sempre estão conectadas a um todo. Ativados por um elemento externo, os fragmentos trazidos pela memória sem ordem cronológica ou um todo ao qual pertençam. Portanto, os processos de memorização também trazem à mente do sujeito um material completamente fragmentado.

Ao trabalhar com a memória como fonte de temas e de linguagem para sua criação poética, Júdice adota muitos procedimentos que reproduzem estes processos de fragmentação. O mundo no qual o sujeito-lírico está imerso, nos poemas de Júdice, caracteriza-se sempre pelos aspectos relacionados à incompletude e ao vazio, que suscitam no eu dolorosa consciência da impossibilidade de concretização das vivências evocadas e geram uma intensa carga melancólica.

Assim como a memória e seus processos de lembranças, recordações e esquecimentos são naturalmente fragmentados, a forma como o sujeito poético quer inserir-se nela, para

reviver fatos do passado, reforça a ideia de fragmentação, pois o sujeito acaba permanecendo em dois tempos, passado e presente, e, ao mesmo tempo, em nenhum deles. As ações de lembrar e esquecer e as imagens que o poema apresenta desse mundo memorial, que muitas vezes ultrapassam as barreiras da memória tornando-se imaginação, contribuem para a criação de uma poesia estilhaçada, que quer ser a representação de tudo o que ainda resta do mundo e dos sentimentos. Dentre estes sentimentos, o que mais predomina é o amor.

Como já citamos anteriormente, o próprio poeta, numa entrevista à *Revista Zunái* (200-), afirma ser a memória um dos requisitos para a criação poética. Assim, na poesia lírica amorosa do autor, é a memória o impulso inicial da escrita. É a memória que permite ao eu-lírico discorrer a respeito do amor e da figura amada, já que ambos só existem enquanto lembrança. Podemos notar que a poesia amorosa de Nuno Júdice, como já afirmaram Larica (2008) e Faro (2007), está relacionada à ausência. A mulher amada aparece como figura que o sujeito poético relembra em suas memórias e nunca como um ser real e vivo. Em diversos poemas fica evidente que esta mulher já está morta, em outros o eu-lírico não expressa qualquer certeza sobre a existência dessa mulher, deixando que o leitor decida.

A ausência é representada no poema não somente por meio da falta da amada, mas também pela construção de cenários, evocados pelo sujeito lírico, constituídos sempre de espaços vazios, com raríssimas alusões à vida humana. Estes cenários são construídos por meio da descrição minuciosa de objetos, casas, lugares, momentos e seres do passado. O fato de não haver uma mulher e nem um amor que possam ser usufruídos no presente faz desse sentimento apenas um motivo de reflexão. De modo que a ausência da mulher amada, evocada em meio a cenários longínquos e nebulosos, configura um artifício para que o sujeito poeta escreva sobre o amor.

A memória, portanto, representa a condição necessária para a consolidação de uma lírica amorosa na obra de Nuno Júdice. Trata-se de uma produção poética calcada na sensação de perda, causada pela ausência da mulher amada, que frequentemente esta relacionada ao outro grande tema desta obra, que é a morte. Como afirma Correia (2013), a memória, na obra de Júdice, constitui “um artifício de construção assumido”. Ou, como afirma, Almeida (2000), a memória constitui um mundo, a partir do qual se constrói o poema. Ou, segundo Nora (1993), o poema é o espaço de conservação da memória, constituindo-se como artifício para a consagração daquilo que merece ser rememorado.

A memória, segundo Ricoeur (2007) é do passado, trata-se de uma imagem ausente que existiu apenas no passado, reunindo em si a presença, a ausência e a anterioridade,

estando, portanto, intimamente relacionada ao tempo. Para ele, a memória é a forma mais adequada de diálogo com o passado, pois a ele pertence.

O tempo inevitavelmente está em constante movimento. É a sua passagem que torna tudo findável. A perda de experiências, de pessoas, de momentos e sentimentos ocorre perante a passagem do tempo. Há um eterno retorno do passado insurgindo no presente, como podemos notar no poema

O ETERNO RETORNO

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 exatamente sei
quando: sei só que um dia ao acordar,
a noite tudo levou com a sua exata
ciência.

Não me lembro, porém, de que gostasses
de música barroca mais do que de outra;
ou de que esse tivesse sido entre nós,
um tema de conversa. Teatro, isso é que
sim: e talvez ambos, e talvez ambos cada um por seu lado
representasse uma comédia provada que,
sem o sabermos, iria acabar no drama
comum. Decepção. Tédio. Nada de trans-
cendente... Palavra sobre outras
palavras no fim de tudo.

Agora que esta música te trouxe de volta,
Porém, algo deixou aqui de estar certo. A tua
Ausência nesta presença incômoda? Os teus olhos
Que me fixam sem que eu os encontre? Ou
Amor, que me parecia esquecido e vago
Como qualquer alusão superficial? Porém,
O disco chega ao fim. E quando em vez
da tua voz, um silêncio me entra pela alma,
tenho saudades dessa música que não
voltarei a ouvir.

(JÚDICE, 2000, p.654-655)

Há neste poema um eu-lírico que se espanta perante a lembrança inesperada da mulher amada. Segundo Bergson (apud Bosi, 1987), as nossas memórias estão todas conservadas em nosso inconsciente até que algo externo, do momento presente, reative determinada lembrança e a traga à tona. É justamente o que ocorre com o eu-lírico deste poema. A música barroca fez

com que o eu-lírico se lembrasse da mulher amada mesmo sem que essa música tivesse sido um ponto em comum entre os dois: “não me lembro, porém, de que gostasses/ de música barroca [...]”. A música foi apenas um motivo para que a lembrança dessa mulher surgisse e com ela os sentimentos que restaram neste sujeito poético: “decepção. Tédio. Nada de trans/cendente[...]” apenas mágoas, pois como já havia dito anteriormente, o amor, o corpo, o desejo, desapareceram no tempo. Cabe ressaltar que a palavra transcendente é cortada ao meio pela versificação do poema, o que reforça a ideia de memória vaga, fragmentada, demonstra a artificialidade dessa imagem, que nada tem de transcendente.

Assim o eu-lírico se vê diante de uma presença (a lembrança), mas que é ausência e que o deixa perplexo: “os teus olhos/ que me fixam sem que eu os encontre? [...]” demonstrando assim como a memória é capaz de reunir a presença, ausência e a anterioridade num mesmo momento, essa é segundo Ricoeur (2007) a característica por excelência da memória, e que o sujeito do poema expõe em seus versos e que ao final acaba juntamente com a canção que suscitou tal lembrança.

Nos versos “tenho saudade, dessa música que não/ voltarei a ouvir.” O eu poemático demonstra um sentimento não de saudade da música, mas da amada que se concretizou por meio desta canção barroca neste momento e que na verdade poderá ressurgir a partir de outros objetos em outros momentos, como notamos no título do poema: “O Eterno Retorno”. Sabemos que essa memória pode ressurgir a qualquer momento ativada por um ou outro objeto, que nem sempre tem relação com o que vivemos, mas que por motivos inconscientes nos trazem à tona determinadas lembranças, e é essa característica da memória que o poema trabalha. Nota-se também que o amor aqui é algo do passado e a amada é ausente, situações que se repetem em muitos dos poemas de amor do autor.

O título do poema “O Eterno Retorno” remete à capacidade da memória de fazer ressurgirem lembranças e imagens a qualquer momento, representando o eterno retorno de tudo o que já se viveu por meio da memória, criando dessa forma um ciclo vicioso de lembrança e esquecimento.

Em outro poema, podemos notar uma aguda consciência do ato de produção do poema e de produções da memória:

POEMA

Parte: como se tivesses de ser esquecida,
Deixando atrás uma imagem de sombra. Não
Leves contigo as palavras que trocamos,
Como cartas num instante de despedida; mas

Não te esqueças da luz da tarde que os teus
 Olhos abrigaram. Por vezes lembrar-me-ei
 De ti. É como se, ao voltar-me, ainda me
 Esperasses, sem um sorriso, para me dizeres
 Que o tempo tudo resolve. Não te ouço, e,
 Ao aproximar-me dos teus braços, vejo-te
 Desaparecer. Mais tarde penso, isto fará
 Parte de um poema; mas tu insistes. O amor
 Chama-nos, de dentro da vida; obriga-nos a
 Renunciar à imobilidade da alma, a sacri-
 ficar o corpo a um desejo de memória.

(JÚDICE, 2000, p.547)

No texto acima, temos a imagem da mulher amada que não está mais presente. Embora o sujeito pense que esta mulher já deveria ter desaparecido, “tivesses que ser esquecida”, deixando apenas sombras ao invés de imagens, o eu-lírico entrega-se à sua memória e acaba por escrevê-la, tornando essa lembrança “parte de um poema.” Na realidade, porém, o poema é que se torna parte de uma lembrança do eu-lírico, uma parte que ele gostaria que fosse esquecida: “Parte: como se tivesse que ser esquecida”. Apesar da tristeza que estas lembranças lhe trazem, o amor obriga o sujeito a “sacrificar o corpo” a um “desejo de memória”. Sabemos que este sujeito está envolvido por suas lembranças, pois o amor que sentia e ainda sente o guia até a memória, não o deixando seguir a vida: “renunciar à imobilidade da alma”.

A memória surge como se quisesse mostrar-se natural, ou seja, ela aparecerá quer o eu-lírico queira ou não e como sabemos não é possível que esqueçamos algo propositalmente, uma vez que o ato de querer esquecer já nos traz a lembrança à tona, pois, como aponta Ricoeur (2007), ao tratar da memória impedida, uma lembrança só será anulada perante uma patologia (um recalque interior).

A forma como a palavra “parte” está disposta, logo no início e separada por dois pontos do restante do poema, deixa evidente que o que será exposto é uma parte de algo que deveria ser esquecido, transformando-se numa imagem de sombra. É importante reconhecer que a memória existe a partir de uma imagem. Se a imagem tornar-se sombra poderá ser esquecida.

Há uma tensão evidente entre o eu-lírico do poema e um tu explicitado nos versos: “não leves contigo as palavras que trocámos/como cartas num instante de despedida” em que fica evidente a existência de uma vida a dois: “mas não te esqueças da luz da tarde que os teus olhos abrigaram”. Então fica claro que o sujeito-lírico não consegue livrar-se das imagens

desse “tu”, criando a imagem de alguém que o espera, mas que, quando ele tenta tocar, desaparece.

No décimo primeiro verso, há um brusco distanciamento do eu-lírico em relação a uma imagem da memória quando afirma “Mais tarde, penso, isto fará/ parte de um poema”, demonstrando vontade de transpor uma experiência ao texto poético. Ocorre um choque entre o desejo do eu-lírico, em transformar as imagens em texto poético, e o sentimento amoroso que mobiliza sua alma levando-o a lembrar-se daquilo que deveria ser esquecido.

O poema representa o lugar em que essa memória, este desejo de memória impõe-se. O título “Poema” evidencia que temos aqui um poema, ou seja, uma criação artificial. Mas é a partir dele que a memória do um sujeito lírico pode falar sobre o sofrimento amoroso. É o poema que torna possível falar dos desejos que habitam a memória e o esquecimento.

Em “Arte poética com melancolia” há um sujeito-poeta que discorre sobre o processo de criação do poema, expondo a forma como imaginação e memória são componentes da criação. No final do poema, porém, surge o corpo da amada, destoando em relação ao tema que ia se formando. Trata-se de um corpo que “se confunde com o das palavras”, ou seja, que é levado ao poema, por um movimento feito pelo próprio sujeito poeta “puxo-te para o átrio da estrofe”. Só então podemos sentir a melancolia que o título apresenta. Não há um corpo presente, mas apenas a lembrança, por meio de imagens: “por entre imagens inúteis que me separam de ti”. A melancolia decorre do fato de que o poema configura, na verdade, uma ausência irreparável. Não há como atingir a amada por meio de um poema, ainda que se possa trazer o corpo dela para dentro da estrofe:

ARTE POÉTICA COM MELANCOLIA

Preocupam-me ainda as coisas do passado. Escrevo
 Como se o poema fosse uma realidade, ou dele nascessem
 As folhas da vida, com o verde esplêndido de uma súbita
 Primavera. Sobreponho ao mundo a linguagem; tiro
 Palavras de dentro do que penso e do que faço, como
 Se elas pudessem viver aí, peixes verbais no
 Aquário do ser. É verdade que as palavras não nascem
 Da terra, nem trazem consigo o peso da matéria;
 Quando muito, descem ao nível dos sentimentos, bebem
 O mesmo sangue com que se faz viver as emoções,
 E servem de alimento a outros que as lêem como se, nelas,
 Estivesse toda a verdade do mundo. Vejo-as caírem-me
 Das mãos como areia; tento apanhar estes restos de tempo,
 A vida que se perdeu numa esquina de quem fomos; e
 vou atrás deles, entrando nesse charco de fundos movediços
 a que se dá o nome de memória. Será isso a poesia? É
 então que surges: teu corpo, que se confunde com o das

palavras que te descrevem, hesita numa das entradas
do verso. Puxo-te para o átrio da estrofe; digo o teu nome
com a voz baixa do medo; e apenas ouço o vento que empurra
portas e janelas, sílabas e frases, por entre as imagens
inúteis que me separam de ti.

(JÚDICE, 2000, p. 895)

Observarmos a existência de um sujeito-poeta consciente da criação, que busca criar no poema uma realidade – “sobreponho ao mundo a linguagem”. Desse modo o poeta adota um conceito de poesia em que o discurso poético é capaz de gerar um mundo próprio. A imagem metafórica “[...] como se elas pudessem viver aí, peixes verbais no aquário do ser [...]” remonta à ideia de que a palavra que é levada ao poema é reflexo do sujeito poeta. Assim como os peixes pertencem ao aquário, as palavras pertencem ao ser que as coloca no poema. As palavras são como peixes, fluidas e leves, e não pesadas como a matéria. Em seguida compara a palavra à areia e esta mesma areia, que representa tudo o que é fugidio, irá formar o fundo movediço dos charcos que representam a memória.

A palavra “charco” vai acrescentar um sentido oposto à ideia de fluidez, pois nos apresenta um lugar onde a água está presa, sem possibilidade de fluir. De acordo com Bachelard (1998), a água representa, quando corrente, a passagem do tempo, pois leva sempre a um fim. Aqui representa o tempo que não escoar e, portanto novamente reitera o tempo do passado, preso na memória, como a água no charco. Além do símbolo do charco, para caracterizar a memória, há também a sua caracterização: “charco de fundos movediços”, o que nos leva a acrescentar outra característica à memória: a profundidade. Os fundos movediços são aqueles nos quais nos afundamos cada vez que nos movemos. É assim que funciona a memória poética: a cada novo movimento promovido pelo sujeito poeta ao se mover dentro da memória, mais coisas vai encontrando nesse fundo movediço das lembranças. Ao se aprofundar nesse espaço movediço, o sujeito encontra a imagem do corpo da amada, perdido nas profundezas da memória.

A palavra poética é tudo o que representa a mobilidade, como a imagem do peixe; ou a folha e a areia, que são leves e “bebem o mesmo sangue com que se faz viver as emoções”, isto é, enquanto o sangue nutre o corpo, chegando ao coração, órgão que representa, por excelência, as emoções e principalmente o amor, a palavra poética nutre a quem lê o poema, quando retrata um sentimento.

É possível perceber a importância dessa figura para o sujeito poeta, quando afirma “puxo-te para o átrio da estrofe”. O átrio, ainda que represente o local mais central da estrofe, também é a veia que se liga ao coração, o que nos remete novamente aos versos nove e dez.

Se o sangue é que carrega as emoções, o corpo que surge da memória está sendo levado, por este sujeito para o coração da estrofe. Dessa forma, temos um poema que discute a palavra poética, o que ela pode representar e retratar. Ao falar de poesia acaba por falar também de amor, através de um elemento-chave, que é a memória. Assim, o sujeito mescla as discussões da criação poética com a necessidade de falar dos desejos relacionados ao amor, questão muito relevante para os poetas românticos, como já demonstrado no primeiro capítulo, renovada na lírica amorosa de Nuno Júdice.

Ao adentrar no “charco da memória” o sujeito poemático parece descer ao nível dos sentimentos e, então, misturar, poesia e amor, porém um amor que o leva à melancolia pela falta da amada, representada por essas “imagens inúteis” que compõem o poema. Qualquer representação, por mais perfeita que seja, jamais atingira o real. Do vazio e da inutilidade do poema surge a melancolia que caracteriza esta arte poética.

A memória, às vezes, é representada como algo negativo, pois traz tristezas ao eu-lírico. Como já dissemos, a memória é algo involuntário, ou seja, independe da vontade do homem para ocorrer ou deixar de ocorrer, fato que atormenta o eu-lírico, como podemos notar em: “Poços”, no qual, por meio do jogo semântico com palavras relacionadas ao poço (escuridão, profundidade, fonte) conta-se a história de mulheres viúvas que sofrem pela ausência dos maridos, mas que evitariam tal sofrimento se a memória deixasse de existir: “É / que a memória não devia existir no seu mundo, nem/ a figura que desapareceu a muito, deixando-as/ entregues a um ócio de viuvez” (JÚDICE, 2000, p.956), ou ainda no poema “ O périplo fruto”, no qual a imagem da memória aparece comparada a insetos, que não podem ser evitados no fruto: “erro, assim, na terra estranha da solidão; entre uma vegetação de pássaros/ e o esplêndido enxame dos insectos inexoráveis da memória” (JÚDICE, 2000, p.239).

A memória é muitas vezes cruel e grandiosa, diversas vezes sua imagem relaciona-se à de pássaros como no poema “Estrofe”: “aí/ me perco, numa errância de limbo, arrastando os cegos passos/ de um rebanho de decepados predadores: os pássaros gigantes da memória” (JÚDICE, 2000, p. 278). Mas memória é a única forma que o eu-lírico possui de alcançar a amada ou de alcançar, mesmo melancolicamente, os “restos de tempo/ de vida que se perdeu numa esquina de quem fomos [...] entrando nesse charco de fundo movediços a que se dá o nome de memória. (JÚDICE, 2000, p.895).

É o fato de poder reviver algo passado que o poeta se entrega ao exercício de rememorar, como faz em “Rumo com retrato e um pássaro”: “É por isso que quero lembrar o teu rosto: para não o perder em cada uma dessas esquinas”. Este exercício aproxima-se de uma obsessão pelo passado, como se o eu-lírico quisesse viver o passado ainda que apenas

nas lembranças, renegando o presente: “Basta-me seguir este pássaro que se atravessou à minha frente, ensinar-lhe/ o caminho de regresso, virar o mundo do avesso na tua direção.” (JÚDICE, 2000, p.1013).

Ricoeur (2007), ao abordar o tema da memória, utiliza-se de conceitos freudianos para explicar que a perda de um objeto conduz a um superinvestimento na representação do mesmo. Essa atitude leva o homem a dois caminhos: a realização de um trabalho de luto; ou à impossibilidade de abandono desse objeto, o que gera a melancolia. Essa melancolia está presente em grande parte dos poemas de Nuno Júdice, como vimos no poema acima, em que o eu-lírico gostaria de viver o passado e em muitos outros, entre os quais destacamos:

IMAGEM, AINDA

A casa – provavelmente intacta – mas não
 A sua voz, essa desaparecida, flutuando em direção
 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
 - “ele disse”, “ouvi-o dizer”, etc. – enquanto
 Dura uma relação com a sua imagem. Nada de profundo,
 Até porque nada é profundo – além da nossa ignorância
 Sobre aquilo que sabemos ou não dos outros. É que
 já não posso interrogar a sua memória: que acaso
 a colou ao meu destino para que ela me habite, agora,
 num canto intruso de mim? No entanto... limita-se
 a acentuar-me a solidão. E esta vem de há muito,
 sem segredos, a lembrar-me que não vale a pena
 insistir em perguntas: limita-se a um destino
 - ele te sobreviverá, mais real do que tu,
 Alguma vez, virás a ser.

(JÚDICE, 2000, p. 306)

A imagem da casa, recorrente em diversos poemas, aparece metaforizando o próprio sujeito, talvez por simbolizar um espaço físico onde a ação do tempo não produz efeito tão rapidamente quanto na memória. A casa não é um local fugidio, como a memória, podendo enganar até chegar ao esquecimento. A solidez de uma construção como a casa transmite a ideia de que não irá desgastar-se tão facilmente: “a casa – provavelmente intacta”. Já a memória, ao contrário, caracteriza-se, principalmente por sua fluidez: “flutuando em direção a um fim [...]”, e permanece apenas por um determinado tempo, como o próprio título elucida ao apresentar a palavra “ainda”.

A memória evoca, neste poema, uma enumeração de palavras, que ecoam numa espécie de ritual realizado nesta casa, que é o sujeito lírico: “Nada de profundo/ até porque nada é profundo – além da nossa ignorância sobre aquilo que sabemos ou não dos outros[...]”.

O sujeito pouco sabe sobre a pessoa cujas palavras ecoam em sua memória, mesmo porque ela não está presente para que seja interrogada. Trata-se apenas de lembranças vagas e que se perpetuam na memória do sujeito.

A utilização do verbo “habitar” reforça a ideia da casa como metáfora deste sujeito, pois significa ter um lugar fixo. Há uma memória que habita um “canto intruso”, isto é, uma parte desta casa foi tomada, ainda que indesejadamente, por lembranças dessas vozes que remetem à pessoa amada. Tais lembranças reforçam a solidão deste eu-lírico, que já não pode visitar, senão os cantos da memória e nunca uma realidade.

O sujeito-poeta conforma-se com a ideia de possuir apenas lembranças dessa voz, pois há um destino a se cumprir: fazer da lembrança, enquanto ainda houver tempo para sua existência, uma realidade que ultrapassa o próprio ser a que pertence a voz e as palavras que o sujeito não consegue esquecer. Imprime-se uma dualidade entre realidade e memória. A primeira não existe mais, mas a segunda acaba tomando o lugar do real.

Lamenta-se ainda por não poder contar com a memória da amada: “é que já não posso interrogar a sua memória: que acaso a colou a meu destino para que ela me habite” (JÚDICE, 2000, p. 306). O eu-lírico tem consciência de que o tempo e a ausência levarão as lembranças a se esvaírem lentamente, mas ele insiste na obsessão da imagem mesmo que seja “Imagem, ainda” como aponta o título o termo “ainda” remete a algo que existe por algum período de tempo que não se sabe quando poderá se esgotar.

Existe uma espécie de diálogo entre o eu poemático e esse tu, que fixou-se em sua memória, que é intruso e torna sua solidão ainda maior, pois lembrar é possuir somente no plano imagético. O poema “Imagem, ainda” apresenta uma angústia por parte do eu-lírico, pois, segundo os estudos sobre a memória coletiva de Halbwachs (1990), a memória tende a tornar-se cada vez menos nítida, quanto menos se está em contato com o grupo a que ela pertença. No caso deste poema, o eu-lírico por motivos não explícitos, não está mais ao lado da amada e teme, por isso, que suas lembranças sobre ela se esvaíam.

De acordo com as ideias de Ricoeur (2007), a imagem possui duas formas: a “função visualizante” ou a “função irrealizante”. Esta forma ocorre quando a imagem (seja ela do passado ou presente) cria imagens não reais, gerando um problema ao caráter veritativo da memória. O teórico denomina esta ocorrência como “cilada do imaginário”.

Em muitos dos poemas amorosos de Nuno Júdice há uma produção consciente destes desvios da memória real. Muitas vezes, o leitor se vê em dúvida quanto à veracidade daquele amor do qual trata o sujeito. É o que ocorre em “Poesia”, no qual o eu-lírico escreve um poema sobre um amor vivido: “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” (2000, p. 1015). Desse modo torna-se explícita a artificialidade do poema, no qual o próprio eu-lírico, ao contar sobre um amor vivido, deixa claro que ele pode inventar, quando trabalha com suas próprias lembranças e que tudo, no poema, se resume a linguagem.

Como já enfatizado muitas vezes, neste trabalho, deparamo-nos, ao abordar a lírica amorosa de Nuno Júdice, com uma poesia baseada na ausência da amada: “ainda ali fiquei um tempo, isto é, / tempo suficiente para me aperceber de que sem estares ali, continuavas ao meu lado. E ainda hoje me acompanha/ essa doente sensação que/ me deixaste como amada/ recordação.” (JÚDICE, 2000, p. 232). Seja por um rompimento, pela morte, ou ainda por esta amada pertencer a uma memória imaginativa do eu-lírico, nem a amada, nem o amor existem. Essa ausência ou perda redundando no tom melancólico que perpassa os poemas.

Além da criação de um eu-lírico que busca o amor no passado, como pudemos evidenciar, a memória também aparece representando a dor de outros personagens que também perderam um amor, como no poema já citado neste capítulo: “Poços”. Há, neste poema, uma alegoria de todas as mulheres que já perderam um amor e que, por não conseguirem livrar-se de suas memórias, enlouqueceram, criando um mundo interior bastante melancólico, que se expressa no poema através das imagens das águas dos poços, rios e aquários, já que a água, de acordo com Bachelard (1998), representa a feminilidade e o devaneio e faz mediação entre vida e morte.

Desse modo, a abordagem do tema da memória configura por meio de diversos olhares e distintos posicionamentos de sujeitos poéticos diferentes, mas o que perdura na maioria dos poemas é a ideia de um amor que não se concretiza no presente, que vive do passado graças aos processos criativos da memória e às construções poéticas. Há na desordem dessas diversas lembranças um eu-lírico que, melancolicamente, sobrevive ou vaga entre ruínas: “Sobre estas águas pouso o corpo e flutuo./ do mesmo modo flutua a memória sobre minha obscura alma” (JÚDICE, 2000, p.124).

Cabe ressaltar que, sendo a memória o espelho do ser, cada indivíduo é aquilo que pode lembrar de si mesmo, portanto, cada esquecimento, cada perda pessoal e de memória representa uma perda de uma parte de si. Por este motivo quanto mais se distancia da amada, devido ao tempo e esquecimento, mais o eu-poemático perde conhecimento de si próprio, chegando a promover algumas indagações sobre a sua própria existência, tema que não será abordado no presente trabalho. A relação entre a perda da memória e a perda de si mesmo também remete a Eros. Da mesma forma que este ser mitológico, os sujeitos poéticos criados

por Júdice tornam-se fragmentados, e, ao buscar a imagem do ser amado, também promovem uma constante e impossível busca desta parte perdida de si.

A melancolia se instala nos poemas através da ideia da busca constante de algo que não se pode alcançar. No poema abaixo, podemos perceber a presença de um eu-lírico que reflete, a partir da criação de um personagem que perdeu o amor, sobre a forma como ele não consegue livrar-se deste sentimento:

MELANCOLIA EM SENTIDO PRÓPRIO

O amor deixou-o ou, como ele disse, a vida
Partiu-se lhe ao meio. Talvez não ao meio: teria
Chegado a vivê-la? Então o que poderia
ter escrito era que a vida se lhe partiu antes
de ter dado por ela. Uma outra vida apareceu-lhe
nas mãos – e não sabia o que fazer com
esse objeto sem passado nem futuro, esse fruto
de tempo puramente presente, essa pedra que
lhe queimava os dedos, embora estivesse fria como
o gelo que sobra da madrugada. É que o amor,
quando faz parte do sonho que se tem para a vida,
o amor quando nunca se pôs outra possibilidade para
o ser, torna-se uma obsessão que cresce por dentro
da cabeça, como o mais abstrato dos tumores, e
ocupa os pensamentos como se não houvesse, para
além dele, outras coisas na vida. Durante as estações passadas,
os invernos e as primaveras os verões
e os outonos, e toda a alternância de sentimentos que
acompanham a sua mudança, habituara-se à imagem
desse amor, ao corpo que brilhava com o sol e
empalidecia com a lua – e perdera-o, como
se alguma vez lhe tivesse pertencido. Que
poderia fazer agora com este sentimento? Onde
o poderia arrumar? Para onde deitaria a memória
amada- para que canto de esquecimento, de
nada, de folhas espalhadas pelo vento? Enche o copo
da noite com essa ausência: e bebe-a, gota a gota,
como um néctar de lágrimas.

(JÚDICE, 2000, p. 972)

Há, no poema, uma espécie de sujeito lírico que conta sobre um outro personagem, como se pudesse ver com olhos de outro, permitindo uma reflexão a respeito da forma como o amor é visto e sempre foi visto perante o imaginário que dele se construiu na literatura.

Logo nos primeiros versos, o sujeito indaga a respeito do amor ser causa de sofrimento ou ser o próprio homem quem não é capaz de viver sem ter um amor. Também discorre sobre a ideia de lidar com o presente, com uma vida pela metade, quando não se tem um amor: “e não sabia o que fazer com/ esse objeto sem passado e nem futuro, esse fruto/ de tempo

puramente presente”. A vida perde o sentido. Quando não há passado, nem futuro, a vida não está sendo vivida. Também trabalha a hipótese do amor nunca ter feito parte da vida do sujeito retratado no poema, como se tudo não passasse de uma criação, o que poderia ser plausível, já que o amor pode tornar-se uma obsessão. As interrogações nos últimos versos revelam a ideia de um sujeito perdido e que não sabe como lidar com o fato de não ter mais este amor, tenha sido real ou não, e que agora precisa de um espaço na memória ou no esquecimento, porém o esquecimento de algo que nunca foi real.

Os últimos versos “enche o copo/ da noite com essa ausência” remetem a tudo que é trabalhado na poesia judiciana: a noite, a ausência, bem como a forma como ela é cultivada em todos os poemas “bebe-a, gota a gota”.

A melancolia está presente em todo o poema na ideia da negação de uma vida sem amor, e principalmente nos últimos versos, em que a ausência do amor é ingerida, representando a vontade de senti-la ou cultivá-la fazendo dela um néctar, substância que deveria representar algo saboroso, mas que é feito de lágrimas. Essa sobreposição de imagens que parecem antitéticas criam a ideia de um cultivo doce ao sofrimento, de uma melancolia que se quer sentir.

Essa experiência representa a forma como o amor é encarado em toda a literatura. O amor é parte essencial à vida, como se não existisse vida sem amor. Por outro lado, o amor é invenção e é algo impossível. Toda grande história de amor, como já afirmou Rougemont, refere-se a um amor impossível, ausente e infeliz.

A poesia judiciana, ao promover um diálogo com este imaginário literário, recria situações, sujeitos poéticos e histórias que trazem à tona essa ideia de amor impossível, principalmente por meio de um mergulho no mundo da memória, o lugar de encontro possível com o passado:

O passado servia-me de alimento. A memória dava-me
o fogo de que eu precisava – mesmo que este fogo ardesse
no lume brando da imaginação. As árvores, os pássaros,
os rios, eram imagens que não passavam da literatura.

(JÚDICE, 2000, p. 1015)

A partir dos poemas explorados, acreditamos ter demonstrado que a memória, nesta poesia, representa um artifício para a recriação do tema do amor impossível, que permeia o imaginário ocidental, e a eterna busca pelo que nunca será alcançado. O que nos leva a acreditar num outro tipo de memória, uma memória literária, que se torna possível baseada na ideia de um sujeito poeta que se fraciona em vários personagens e é consciente da criação de

uma poesia lírica que fale do amor a partir do que se perpetuou na literatura a respeito do tema.

Segundo afirma Barthes (2003), a imagem é peremptória, tem sempre a última palavra, ela pode ser, para o obsessivo, a própria coisa. Essa eterna busca por algo inalcançável cria um sentimento de melancolia que permeia os poemas e que se configura também por meio da ideia de amor e finitude, pois, como já mencionamos anteriormente, toda a ideia de amor ocidental relaciona-se à morte, tal tema é explorado de forma muito próxima ao do amor criando uma teia de significações: o amor impossível, o amor que vence a morte e a busca incansável pelo amor.

3.2 Amor e Finitude

Já sabemos que, na poesia de Nuno Júdice, o desejo de alcançar o ser amado nunca será alcançado, já que o objeto de desejo deste sujeito encontra-se apenas na memória e no poema. A impossibilidade amorosa é duplamente reforçada, pela morte e pela memória.

Partindo de uma perspectiva greco-latina do amor, Denis de Rougemont (2003) descreve, conforme já citado no primeiro capítulo, como Eros, deus do amor, pode levar o indivíduo a dois caminhos distintos: o da felicidade ou o do descontentamento, o que lhe confere um caráter dúbio.

Eros é a união de contrários e, por isso, uma força considerada incontrolável e perturbadora, que representa um forte desejo de totalidade, que só se pode alcançar diante da posse do outro. É importante ressaltar ainda que, mesmo sendo a representação do amor, está intimamente relacionado a Tântatos, representação da morte. Segundo Faro (2007) amor e morte estão entrelaçados pela condição da ausência, pois, enquanto o indivíduo existe, a morte está ausente, mas quando a morte existe é o indivíduo que já está ausente. Essa ausência, que liga amor e morte, é a característica principal do tema do amor em Nuno Júdice e aparece principalmente na encenação da busca pela presença da amada, que não se concretiza nunca. A vontade obsessiva de poder substituir a ausência pela presença ainda que seja apenas, e melancolicamente, por meio da memória e do poema é uma situação recorrente em toda sua lírica amorosa. O reencontro da amada só é possível pela memória, justamente porque a morte é a principal responsável pela ausência da amada, nesta poesia. Assim como Eros (vida e amor) e Tântatos (morte) estão intimamente relacionados na mitologia, em Júdice amor e morte confundem-se em diversos poemas.

Segundo o *Dicionário de Filosofia* (2003), a morte, quando em relação específica com a existência, pode representar o início de um ciclo de vida, o fim de um ciclo de vida ou a possibilidade da existência. A morte representa a consciência da finitude, portanto, ela constitui o horizonte da existência. Ela enquadra e determina a vida humana. É a morte como possibilidade da existência que interessa à análise do tema na poesia judicianiana.

Intimamente ligadas, a morte e a existência proporcionam ao homem a angústia, derivada da gratuidade da vida, ou seja, da ideia de que a vida é uma possibilidade. O ser foi lançado, existe, e está preso a este mundo, mas tem a plena consciência de sua finitude. Essa consciência, o viver para a morte, atormenta o sujeito poético que, ao debruçar-se sobre o passado, dedicando-se às suas memórias (da amada que já morreu), cria um ambiente de espaços fantasmagóricos, abandonados, fechados que o liga intimamente à sensação e ideia de morte e, principalmente, à sensação da passagem inevitável do tempo, que pode ser resumido na ideia de finitude da vida.

O temor e angústia perante a morte aparecem nos poemas judicianos, com poucas exceções, relacionado à morte da figura feminina. Os efeitos do tempo e da morte são projetados na figura da mulher amada. Tem-se um sujeito poético que está em contato com a morte todo o tempo, que vive dela e do passado, mas é somente em poucos poemas que expressa o seu estarecimento diante de tal tema, deixando sempre ocultos, nos poemas, o seu medo e a sua angústia em relação à própria finitude.

A mulher amada, como pudemos demonstrar em momentos anteriores, é sempre representada como uma espécie de fantasma, espectro ou sombra. Ainda que pareça pertencer a um estatuto do irreal, a mulher representa um amor outrora concreto que, no presente, está estilizado. O sujeito, portanto, sobrevive apenas de lembranças ou até mesmo vestígios de lembranças, quando estas, devido ao passar do tempo, já beiram o esquecimento. As vagas descrições do ser amado nos levam a acreditar que a mulher seja mais um artifício de criação do poema, mero pretexto para que o eu-lírico atinja o objetivo central, que é discorrer sobre o sentimento amoroso e tudo o permeia essa temática.

Os ambientes mórbidos que o sujeito cria como cenários, nos quais o eu-lírico mergulha, como se mergulhasse num espaço onde estão os mortos, levam-nos a crer que estamos adentrando num universo paralelo, que muitas vezes é representado pelo outro lado da água (o fundo) ou o outro lado do espelho. O poeta utiliza-se de um vocabulário carregado de adjetivações, promovendo uma escrita obscura, em que nada parece muito concreto. Além disso, os adjetivos são sempre representações do denso e lúgubre, tornando o poema ainda mais carregado de significações que remetam à morte.

Este mundo paralelo, que ora representa o inferno, o mundo dos mortos, ora remete aos lugares do passado, é alcançado sempre por meio de um movimento de viagem promovido pelo sujeito-lírico. É possível identificar a viagem por meio da grande quantidade de poemas que remetem ao mar, às águas, ao barco, ao cais, porto, entre outras imagens que se repetem. A viagem que é tema caro à poesia portuguesa de todos os tempos, pois nos remete às conquistas ultramarinas. A viagem também é elemento importante na estruturação dos universos criados pela poesia judiciana, fazendo ressaltar a ideia de conquista, de encontro com o amor num mundo distante do passado e das memórias.

Como se trata sempre de um amor perdido e que não tem mais retorno, que já encontrou seu fim devido à morte, o processo de retorno a ele, é uma viagem, que, como enfatiza Faro (2007), assemelha-se à descida de Orfeu aos infernos para recuperar Eurídice. Pode-se constatar tal afirmação apenas pela quantidade de poemas que fazem referências diretas e indiretas ao mito de Orfeu nos diversos livros que compõem a *Poesia Reunida* (2000). Em nossas análises procuramos verificar como este inferno pode ser relacionado à criação de um mundo novo, por meio da poesia. O investimento afetivo que o eu-lírico promove nunca alcançará o êxito e, no entanto, este eu-lírico permanece preso a este mundo de noite, sombras, ausências e sofrimentos, como se em meio ao caos em que se encontra sua alma, não existisse chance para o presente, para a vida real.

No poema a seguir, podemos notar a configuração da relação amor e morte, responsável pela criação de um espaço mórbido, de imagens carregadas, de noites, crepúsculos e total ausência de seres humanos:

POEMA (ARREDORES)

A brancura
 Dos ossos, em contraste com a terra argilosa,
 Com a erva, com a parede arruinada, faz-me lembrar
 Leite, papel, cal,
 E também as tuas mãos – frias. Bebo o seu brilho
 Numa nocturna memória. Uma contaminação de corpos
 Não reduz a minha solidão; nem a música
 Nem os risos, nem o vinho. Lágrimas
 Numa plenitude de idades. O amor era uma paisagem. A voz
 Fundia-se numa perspectiva de vento. As palavras perdidas
 como as coisas, a travessia da tua pele num barco de lábios,
 o traçado obscuro dos epitáfios da alma. Caminho
 para te dizer uma determinação de sentido,
 um destino ignorante dos fragmentos passados em que surges,
 de pé, contra a janela, recebendo no rosto a luz
 da primavera – imagem
 póstuma em que te encontro triste,

e teu sorriso me faz desejar a morte.

(JÚDICE, 2000, p.242)

Nos dois primeiros versos, cria-se um jogo com as cores claras (ossos, cal, leite, papel) e escuras (terra, noturna memória, vinho, traçado obscuro), que enfatiza a ideia do amor como imagem que remete ao passado, como uma paisagem que, antes era clara, intrinsecamente relacionada à vida mas que, num momento posterior, se torna escuridão, configurando a presença da morte. O eu-lírico descreve a tristeza que sente perante a lembrança da amada, só está viva agora como paisagem (palavra usada para descrever as imagens criadas pela mente do eu-lírico em diversos poemas). As mãos frias, os ossos e a voz, que se confundem com o vento, contribuem para a imagem da falta de vida que o eu-lírico busca descrever ao criar, por meio das lembranças uma imagem da amada.

A travessia da amada, que é metonimicamente representada pela pele e pelos lábios, além de configurar uma abstração da figura feminina, também representa a viagem ou travessia da vida para a morte. Tanto o barco como a travessia nos remete à ideia dessa passagem. O sujeito poético “caminha”, movimentando-se entre fragmentos do passado, que vêm da memória e formam a “imagem póstuma” de seu antigo amor.

Toda a criação deste ambiente fantasmagórico é reforçada, no último verso, quando o sujeito afirma: “teu sorriso me faz desejar a morte”. Além de todo o poema estar mergulhado no ambiente da morte, o eu-lírico também a deseja, aumentando sua proximidade com este espaço. Ao mesmo tempo em que o eu-lírico parece entregue, no último verso, a um desejo de morte, derivado da tristeza que sente ao se lembrar da amada, é também visível a forma racional com que está lidando com tal lembrança.

Em alguns poemas, mesmo que o eu-lírico não deseje a morte, manifesta consciência de sua vinda, num tempo futuro. Desse modo, a consciência da finitude da vida é algo constantemente trabalhado nos poemas de amor. Nesses poemas, destaca-se também a viagem paradigmática ao espaço da memória, que é o espaço da morte, onde se encontra a amada:

O PÉRIPO FRUTO

Assumo a culpa do azul. E a sombra/das estrelas, dissipada pelo poema, é o único remorso/vivo no coração glacial do livro. Erro, assim,/na terra estranha da solidão; entre uma vegetação de pássaros/ e o esplêndido enxame dos insectos inexoráveis/ da memória; na respiração irregular de um viajante/de crucifixos; no vento negro das ruínas. Corto/ a erva rasteira das horas que me separam de um destino – o inverno/ aponta-me a luz polar da morte. Os meus olhos sucumbem/ na luz pálida de uma paisagem de seios. [...] (JÚDICE, 2000, p.239)

Mais uma vez a presença da morte é configurada a partir das imagens que formam uma paisagem. Logo no início da estrofe o eu-lírico afirma assumir a culpa do azul, cor que representa tanto o mar, como o céu, ambos explorados intensamente nas imagens poéticas de Júdice. Entre o mar e a terra temos a vida, a existência humana. O poema cria a imagem de um ciclo sem fim, no qual mar e céu se refletem mutuamente.

A sombras das estrelas nos remete a um jogo de brilho e ofuscamento. O poema busca dissipar as sombras das estrelas, que não têm brilho. As estrelas que acendem e apagam, no céu, representam, mais uma vez, uma imagem do duplo, encenando a alternância entre brilho e opacidade ou escuridão. A imagem de um coração que recebe como adjetivo a palavra glacial, remete a tudo que é frio o suficiente para não conter vida.

Os verbos “assumo” e “erro”, além de se relacionarem ao eu-lírico, denotam a ideia melancólica de uma consciência do que não deveria ser feito. Mesmo assim, o eu-lírico está inserido num local que é estranho e solitário. Local que novamente remete a um círculo ou ciclo entre céu e terra. A imagem dos “pássaros” representa o céu, enquanto a dos “insetos” remetem à terra.

A memória aqui é representada metaforicamente pelos “insectos inexoráveis”, ou seja, aqueles que não podem ser evitados. Apresenta-se ainda como um viajante de crucifixos, aquele que viaja pelo mundo carregando consigo a morte, o que é reforçado pelo fato de dar cor ao vento e, principalmente, a cor negra das ruínas. Além das imagens, alguns verbos que vão delineando as atitudes do sujeito lírico: assumo, erro e corto. No último verso, a imagem da “erva rasteira” representa o tempo, que o separa de reencontrar sua amada. O inverno, estação que tem como principal característica a falta de calor, representa a morte. O adjetivo polar, retoma a ideia de frieza que a própria palavra morte possui, mas também demonstra, por ser uma estação do ano, a passagem de tempo. É perceptível em todo o poema uma preferência pela linguagem abstrata e por um vocabulário denso, que reitera a presença da morte, aproximando a escrita de uma linguagem simbolista-decadentista, como já observou Teresa Almeida (2000).

O título do poema remete ao fruto de uma viagem em que se retorna ao ponto de origem, mais uma vez trazendo a imagem do círculo ou do ciclo, que também representa o tempo e sua passagem, pois todo ciclo traz a ideia de um movimento que demanda um tempo de acontecimento, tal qual a vida e a morte, que se reforça na segunda estrofe em que o sujeito afirma conhecer um triunfo, ou seja, a vitória do círculo.

O verbo arrastar-se representa um movimento do eu-lírico, que, embora débil, leva-o por lugares obscuros e vagos: “silos de sílex”, a noite, os corredores da insônia. Ao arrastar-

se, o eu-lírico encontra-se ferido, com a boca sangrenta, o corpo retalhado, o que traz novamente a imagem da dilaceração, ou fragmentação, do sujeito. Ao indagar “que sombra me esperava ainda, submersa pelo ocre vigilante das aparências?” revela ser sombra, uma sombra escondida pelo ocre. Além de ser retirado da terra, esse tipo de argila foi comumente relacionado à feminilidade atribuída pela mãe natureza, pois supria algumas necessidades dos homens nos tempos mais remotos.

É a partir deste momento que se revela um tom mais sexualizado e feminino no poema, o que traz a representação da mulher: o tépido sexo, o aveludado ventre, a boca seca e que desemboca num amor que se fixa numa “circuncisão de imagem”. A palavra circuncisão, mais do que um corte, representa o corte feito nos órgãos sexuais, tanto feminino, como masculino, novamente criando uma esfera sexual próxima à ideia do amor. Um amor sensual e que é limitado por uma imagem.

Ao final do poema, este cunho sexual torna-se ainda mais evidente quando mesclam-se imagens que remetem à natureza e, ao mesmo tempo, a atos sexuais: os ecos, ou seja, sons vagos são como o éter. Segundo os antigos, o éter preenchia os espaços que estão além da atmosfera terrestre. No poema, o éter sai de um útero e de uma ânfora. Ambos, útero e ânfora, representam a fertilidade e feminilidade.

Como pudemos observar, o fruto aparece em diversos momentos desde o título. É o fruto que representa a viagem de volta às origens e que também representa a noite e o ambiente mórbido que ela produz.

A natureza é apresentada de forma feminina e sensual, representando ao mesmo tempo uma viagem ao mundo da morte (pelas imagens do negro, do obscuro) e da vida (representada pelo fruto, pela natureza e pela fertilidade). Há dois movimentos, portanto, o da vida e o da morte, encenando-se desse modo o eterno ciclo, representado pelas imagens do céu e do mar, da terra e de tudo o que há de transcendental nesse movimento de eterno retorno a que tudo e todos estão submetidos. Tanto a paisagem como a passagem da vida à morte, são representadas por movimentos relacionados à viagem.

A figura feminina aparece aqui através das imagens da natureza e da fertilidade. Segundo Alves (2011), o feminino é o ventre do tempo, que gera a memória, trazendo-a para o poema. Seria uma espécie de penetração, até mesmo violação que poderia romper a espessura do tempo para insistir na permanência diante do inevitável.

Já em “Outra Imagem”, como o próprio título sugere, o eu-lírico irá descrever mais uma imagem que lhe veio da lembrança da amante, suscitando pensamentos em relação à morte:

OUTRA IMAGEM

Conheço o mundo dos mortos. É frio, com terra
 Por cima, restos de tábuas, ossos desfeitos pelos invernos.
 Os mortos vêm-nos; de onde eles estão, eles chamam pelos nomes
 Familiares, num murmúrio, e o vento dispensa-lhes os sopros
 -música de ciprestes. Por isso há quem ande entre as campas
 ao fim da tarde, com os ouvidos tapados; quem reze,
 entre lábios, datas estéreis como as antigas pedras;
 quem persiga a própria sombra, temendo que ela desapareça
 sob a erva fresca. Memórias vagas e finais, atormentando-me
 num secreto espelho – no canto de mim, absorto
 e pálido, quem me diz o nome em silêncio, sem olhos,
 sem lábios, sem os cabelos que outrora toquei?
 (JÚDICE, 2000, p.267)

O sujeito poético descreve características da morte: a frieza, a terra (que cobre todos os seres após a morte), os murmúrios, o silêncio, o espectro da amada, os ciprestes, as datas estéreis, as sombras, como se a conhece com certa intimidade. Todas essas imagens são para ele memórias que o habitam, ou o atormentam num espelho secreto. São um reflexo, portanto, de uma parte deste eu-lírico que se encontra presa a um outro mundo, da morte, onde estão o nome, os lábios, os olhos e os cabelos, imagens metonímicas da mulher amada.

O último verso comprova que esta mulher existiu, foi tocada pelo sujeito poético, mas pertence agora ao mundo dos mortos que o sujeito visita num canto de si. Este canto é o da memória, o do espelho, mas também representa o cantar do poema, ou seja, o canto que traz de volta as vagas memórias da amada. O espelho é, neste poema, a forma de fixação de uma presença que está ausente, pois nele que se fixam as imagens de um passado, de uma memória. Trata-se de um elemento que consegue espacializar o tempo. E trata-se de um sujeito que já perdeu, para a morte, uma parte de si, estando incompleto.

As imagens do espelho, bem como a do reflexo de forma geral, principalmente através da água, são imagens bastante recorrentes e podem remeter tanto a um narcisismo, na busca pela completude do eu, que se perdeu com a ausência do outro, como também, segundo os estudos de Bachelard (1998), numa espécie de complexo de Ofélia, como podemos verificar no poema

POÇOS

É aí que se escondem as mulheres mais loucas,
 De cabelos presos à memória das fontes. Enxugam
 Nos ombros as pontas desses cabelos, deixando

Que se colem à pele; olham de esguelha para
 O arco das suas vidas, trocando a experiência
 de antigas paixões. Depois, sorriem; e o segredo
 dos seus lábios desfaz-se com o riso; algumas
 cantam: “Entrega-te, ó mais belo dos deuses!”,
 mas o verso desfaz-se num esgar de choro. É
 que a memória não deveria fazer existir no seu mundo, nem
 a figura que desapareceu há muito, deixando-as
 entregues a um ócio de viuvez. Despem-se, então,
 dos seus mantos. Os corpos nus mergulham na água
 tépida, enrolam-se nos ramos das plantas fluviais,
 confundem-se com um movimento esguio de cobras. Ah,
 por que as descobri no segredo desse banho? E por
 que deixei que os seus cabelos me amarrassem, puxando-me
 para o fundo das suas emoções? Mulheres, ninfas,
 serpentes fugidias num segredo de aquário.

(JÚDICE, 2000, p. 955)

Como já citamos ao retratar o tema da memória, trata-se de uma alegoria de todas as mulheres que já perderam um amor e que por não conseguirem livrar-se de suas memórias, enlouquecem. Temos aqui, um sujeito lírico que passa a descrever o mundo dessas mulheres por meio de seus olhos, como se estes pudessem ter sido tocados por suas histórias. Ao contrário dos poemas em que remete a um tu, com quem dialoga, há aqui a representação das emoções interiores de outros personagens.

Aproximando-se de um tom prosaico, porém sem perder a subjetividade, o poema inicia situando o “poço”, presente no título como o lugar onde se encontram as mulheres mais loucas. O poço, de acordo com Chevalier (1997), contém um caráter sagrado que une céu, terra e infernos, promove a comunicação com o mundo dos mortos, mas também representa, por se caracterizar pela profundidade e obscuridade, o mais íntimo do ser, sua própria profundidade.

As mulheres estão “de cabelos presos à memória das fontes”, o que nos leva a acreditar que o poço seja o mundo interior da memória, mas que também é inferno. Os cabelos representam, segundo Chevalier (1997), um elo com a força vital, ou seja, com a alma, e estando preso à memória, demonstra como estas mulheres estão intensamente presas a estes poços internos de suas almas e memórias.

Neste universo em que estão mergulhadas, o sujeito lírico cria uma paisagem dessas mulheres de cabelos molhados, falando sobre antigas paixões, sorrindo e cantando, invocando ao “mais belo dos deuses”, que não coincidentemente é o mais apaixonado deles: Apolo. No instante seguinte choram, o que nos remete novamente a uma instabilidade emocional, um enlouquecimento, que é explicado pelo sujeito poético: “é que a memória não devia existir no

seu mundo, nem/ a figura que desapareceu há muito, deixando-as/ entregues a um ócio de viuvez.” Ou seja, é a memória a responsável pela loucura e tristeza que sentem essas mulheres, já que a morte levou delas o amor.

O choro faz com que se inicie outra imagem ou ritual que praticam essas mulheres, o de se despirem de seus mantos, mergulhando na água tépida, água que não tem força, pois remete à água parada do poço da memória. Como se elas estivessem despindo-se de toda a razão e mergulhando no mundo mais interior e obscuro. A água parada, nos leva ao mundo da morte mais uma vez, já que, de acordo com Bachelard (1998), ao contrário da água corrente que está em movimento, a água parada, dormente, evoca os mortos, pois estes também estão em sono eterno e profundo. É interessante ressaltar a forma como o eu-lírico descreve a união dos cabelos dessas mulheres agora, não mais à memória das fontes, mas aos ramos das plantas fluviais, imagem que nos remete, a partir de uma memória literária, à imagem de Ofélia, que tem seus cabelos soltos e flutuantes mesclando-se às plantas aquáticas num movimento lento como “o esguio de cobras” presente no poema, mais uma imagem da loucura atrelada à morte e à falta do amor.

Ao final do poema, o sujeito parece deslocar a atenção do leitor ao quadro dessas mulheres neste banho a partir da inserção de uma indagação: “por que as descobri no segredo desse banho?” Um banho secreto, tal qual o de Ártemis e suas ninfas, mas que o eu-lírico conhece e que o sente, é tragado por ele assim como elas, pois ele é, neste momento, um sujeito impregnado também por essa memória através dos cabelos que o puxam para o fundo (novamente remetendo ao poço) das emoções.

No último verso fica evidente a ideia de uma retomada mítica, de uma memória literária do eu-lírico por estas mulheres, pois elas são mulheres, mas também são ninfas e serpentes que pertencem a um segredo de aquário. O aquário, ao contrário das águas naturais, representa aquilo que é artificial, que é criado pelo homem assim como o poema e os segredos que aqui são expostos sobre estas mulheres presas a este mundo enlouquecedor da morte e da memória, como se de dentro do aquário pudessem apenas ver o mundo exterior, mas não participar dele. Mulheres como Ofélia, como Artémis, e como tantas outras figuras femininas que possam representar a loucura e as paixões.

É interessante ressaltar que todo o poema constrói-se a partir de um vocabulário relativo à água: poços, fontes, água tépida, plantas fluviais, banho e por fim aquário. A água, a partir dos estudos de Bachelard (1998), é um elemento feminino e simboliza as forças humanas mais escondidas. A água é, também, nas poéticas, mais um elemento de ornamento das paisagens que substancia os devaneios poéticos, uma espécie de mediador entre vida e a

morte; como podemos verificar, no poema acima, a água representa o feminino, a loucura, a morte e todo o imaginário que permeia tais elementos na literatura.

Ao contrário do poema “Poços”, o poema “Sem Saída” representa um eu-lírico que fala agora como se estivesse a expor suas inquietações e reflexões perante o tempo, a morte e o amor, que aparece através da figura de um rosto que aparece apenas no último verso e última estrofe:

1

As coisas são claras ou simples, ou
 Nem claras nem simples nos dias a seguir
 Aos dias de chuva, quando é ainda
 Inverno e já um sol anuncia outro
 Tempo. As coisas, porém, nada mudam
 Na vida inteira quando não se sabe
 Se é inverno, ou verão, ou
 Ainda
 Outra coisa: 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.

2

Um dia porém, como se o céu tivesse mudado,
 O sol não fosse o mesmo, as nuvens trouxessem
 Um outro horizonte dentro delas,
 Talvez pudéssemos ter visto esse rosto
 Que surgiu, por instantes, no espelho
 Da memória; talvez o mundo que ele trazia
 Contivesse um apelo à partida; a
 Que não fosse possível resistir... Um
 Instante, tudo isso: porque,
 Depois,
 O sol foi o mesmo, as nuvens
 Desfizeram-se em chuva, o dia oscilou
 Entre verão e inverno não dando hipótese
 De escolha.

3

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 refletir o teu rosto.

(JÚDICE, 2000, p. 433)

Há neste poema uma angústia do eu-lírico perante o tempo, uma duplicidade de tempo que fragmenta o sujeito, dividido entre quem foi e quem é, entre passado e presente, e que se reflete no poema, que também é fragmentado, como podemos verificar pela divisão das estrofes enumeradas e pela irregularidade dos versos, cortando sintaticamente as frases de um para o próximo.

Cada estrofe representa uma reflexão sobre esta duplicidade do tempo em que o sujeito lírico encontra-se. No primeiro verso, há uma reflexão a respeito do novo, da passagem do tempo que é representada pelos fenômenos naturais, tais como os dias, as estações, a chuva e o sol. Por mais que o tempo passe, para um sujeito que vive preso ao passado, não há mudanças, pois ele desejaria estar ainda num tempo “de dentro de quem nos lembramos de ser” e este tempo é justamente o que contém a pessoa amada apresentado pelo pronome possessivo “o nosso”. É imperativo afirmar que o advérbio de tempo “ainda” aparece duas vezes nessa estrofe e sempre isolado num único verso, ressaltando que mesmo com o passar do tempo, este eu-lírico ainda está preso num tempo que é estranho ao natural, é o “mesmo de quem fomos”.

Na segunda estrofe o sujeito lírico parece acreditar numa mudança, já introduzida pela palavra “porém”, logo no primeiro verso, como se agora pudesse ver o mundo de forma diferente. Há o surgimento de um rosto, mas este aparece no espelho da memória, representando apenas um reflexo de sua memória, que lhe trouxe um impulso para a partida, como se pudesse entrar neste espelho, viajar para este mundo que existe somente dentro da memória, mas que logo se desfaz, pois dura apenas um instante. A palavra “depois”, que também marca a passagem de tempo e vem isolada num único verso, representa a hesitação deste sujeito, que está impossibilitado de fazer esta viagem, e então a natureza volta a apresentar-se como outrora: “o sol foi o mesmo”.

A última estrofe apresenta diversos paradoxos que juntos representam a impossibilidade de voltar ao tempo passado, tempo em que o eu-lírico pudesse estar com este rosto que lhe é trazido apenas pelos reflexos da memória. Existe uma indecisão que se resolve no fundo das casas antigas, porém não há indecisão para ser resolvida, visto que também não há casas antigas. A casa, segundo Bachelard (2000), traz lembranças de tudo que lá se viveu, a casa velha remete ao imemorial, às lembranças de proteção de momentos vividos. Esta casa, porém, não existe mais e isto se reforça pelas qualidades a ela atribuídas: corredores com paredes fechadas e espaços sem eco, ou seja, ela é inabitável. A característica principal de uma casa é ser habitável, e esta não possui essa qualidade. A imagem da casa, que representa o lugar da intimidade, representa o passado deste sujeito lírico, e sua impossibilidade de

existência no tempo presente reforça-se ainda mais pela imagem do espelho sem vidro e, portanto, um espelho que também não tem sua utilidade principal, a de refletir, e no caso refletir o rosto da pessoa a quem o sujeito lírico refere-se no poema.

Trata-se, dessa forma, de um eu-lírico que não se vê vivendo o presente, sente-se mais próximo ao passado, mas a ele também não consegue retornar resultando numa fragmentação total, encontra-se sem saída, como o título já anuncia.

O espelho, por sua qualidade de refletir, aqui representa o reflexo de um tempo que se foi em contraste com o tempo real, que é marcado pela natureza. Por ser um objeto criado pelo homem, destaca-se a ideia de irrealidade ou artificialidade do que ele reflete. Tudo no poema remete a um conflito de tempo em que se encontra o sujeito lírico.

Há em grande parte dos poemas a presença desses dois “lugares” que se contrapõem: o da memória, muitas vezes representando a morte (em que o tempo já não existe mais) e o do presente (representando a vida) em que o tempo passa e as coisas se transformam como deve ser.

A imagem da casa, já notada acima, aparece, inúmeras vezes e em diversos poemas, representando as recordações da amada, a casa, ainda de acordo com Bachelard (2000), simboliza um espaço de vida e morte, da intimidade e da recordação; nos poemas de Nuno Júdice estão sempre abandonadas ou inacessíveis, representando o passado em que o eu-lírico viveu com a amante, e que, por ser um objeto inanimado, continuará intacta. A falta de vida e presença humana torna a casa a representação do que restou de um tempo que já se foi como podemos notar em: “Imagem, ainda”, onde a casa representa a passagem do tempo, já que, como já citado, ela permanece intacta, mas a vida que havia lá, já não está mais presente:

A casa – provavelmente intacta – mas não
 A sua voz, essa, desaparecida, flutuando em direção
 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
 - “ele disse”, “eu o ouvi dizer”, etc. – enquanto
 Dura uma relação com a sua imagem. Nada de profundo
 Até porque nada é profundo – além da nossa ignorância
 Sobre aquilo que sabemos ou não dos outros. É que
 Já não posso interrogar a sua memória: que acaso
 A colou a meu destino para que ela me habite, agora,
 Num canto intruso de mim? No entanto... limita-se
 A acentuar-me a solidão. E esta vem de há muito,
 Sem segredos, a lembrar-me que vale a pena
 Insistir em perguntas: limita-te a um destino
 - ele te sobreviverá, mais real do que tu,
 Alguma vez, virás a ser.

(JÚDICE, 2000, p. 306)

Melancolicamente, o eu-lírico percebe que o esquecimento toma conta das lembranças conforme o tempo passa e que não há mais o que se possa fazer, já que a amada não está mais com ele, nem que seja para lhe avivar a memória, porém como o próprio título diz há ainda uma imagem e ele a guarda, limita-se a ela a tal ponto que a torne mais real que a sua própria vida. E esta é a obsessão que o persegue: fixar-se no passado onde já não existe a amada, mas somente a ausência e solidão e se perder da vida exterior, a vida fora do poema e da memória, em que o tempo age.

Em diversos poemas podemos notar esse sentimento de impossibilidade de viver o presente, como em “Confissão”, em que há realmente a “confissão”, lembrando que se trata de uma poesia na qual a artificialidade é imperante, do eu-lírico ao dizer: “e não sei voltar-me/ para a frente, onde/ amanhece.” (JÚDICE, 2000, p.533). O amanhecer ou a claridade, representam o presente o olhar para o futuro e está sempre em oposição à noite que representa o passado.

Em “Visão, ainda”, mais uma vez, o eu-lírico quer ficar preso às lembranças que possui da amada, quer promover uma espécie de viagem de um lado para outro, cada lado do rio representa o seu oposto (a vida e a morte): “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.” (JÚDICE, 2000, p. 532). Afirma assim, que estando do lado da morte, do passado, ou do lado da vida, não haverá diferença, pois a amada não regressará e o tempo passará da mesma forma - rápido, o que o leva a consciência de sua finitude, bem como uma aproximação de sua vida com a morte.

Assim, desacreditado do mundo e do presente, que nada mais representa ao eu-lírico, além de finitude, ele refugia-se da vida e mergulha na morte. Ao abrigar-se no passado, na sombra da amada, o eu-lírico evita a vida, evita pensar em seu próprio ser: “E não sabemos, de facto,/onde encontrar uma explicação para esse /deambular entre ser/ e não ser” (JÚDICE, 2000, p.425), evitando pensar: “em sua existência de qualidades diversas e contraditórias” (JÚDICE, 2000, p.287), estilhaçada pela morte de um amor: “olho para/ esse vestígio de totalidade sem ver mais/ do que isso – o desperdício da antiga perfeição- e deixo para trás o caminho/ da ideia” (JÚDICE, 2000, p.641), e estilhaçada pela passagem constante do tempo que traz a cada minuto a proximidade da morte. Portanto prefere permanecer na imagem/ lembrança da amada “Só a tua, / que arrasto no esquecimento de quem fui/ se prende aos meus passos como um remorso, e me impede de avançar.” (JÚDICE, 2000, p.595).

O amor ausente, a angústia da existência, a negação da vida, levam o eu-lírico ao ponto de se questionar sobre seu próprio ser, declara nada saber de si próprio e ser ele mesmo uma sombra vaga: “dou comigo sem saber de mim:/sombra, como elas, do sonho que não tive? /Ou a brusca ilusão de ser o sonho dessas sombras?” (JÚDICE, 2000, p. 740). Notemos o poema

INTERROGAÇÃO

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?
 (JÚDICE, 2000, p.724)

Obcecado pela consciência da finitude, o poeta entrelaça, em sua obra, os temas do amor e da morte, fazendo da ausência o principal motivo de sua poesia amorosa. Assim a morte é ao mesmo tempo sofrimento e solução. É ela que leva o ser amado, mas ela também é refúgio do eu-lírico no presente, que lhe parece obscuro e triste. No poema acima, há um conjunto de imagens que se repetem: a noite, a madrugada, o crepúsculo, as ruínas, os ecos, os lugares antigos ou abandonados, que configuram o ambiente melancólico e mórbido dos poemas de Nuno Júdice, onde convivem os fantasmas do passado, os diversos sentimentos de um sujeito fragmentado que vaga entre as ruínas das memórias e do tempo. A morte como refúgio ou ainda como solução, ou única forma de completude do eu, contribuem para a configuração de uma poesia, que mesmo pessimista, resiste entre as ruínas do mundo que canta: “Quem canta com voz divina entre ruínas?” (JÚDICE, 2000, p.62).

A partir das análises realizadas, podemos aproximar essa busca incansável e melancólica do eu-lírico dos poemas pelo passado e pelo espaço da morte, não somente ao mito de Orfeu, que como já explicitamos anteriormente desce ao inferno, assim como o sujeito lírico mergulha, viaja para o mundo da memória, mas também à mesma angústia que existe no mito de Sísifo.

Em todos os poemas o eu- lírico demonstra ter consciência de que não é possível reencontrar o passado. A passagem do tempo torna-se um fardo, mas que ele continua a carregar, assim como Sísifo, que mesmo sabendo que o rochedo rolará novamente quando

alcançar o cimo da montanha, continua fadado a este trabalho inútil. De acordo com Camus (1989), não ter esperança ou ter a consciência do fracasso é trágico. Sísifo sabe que a noite não tem fim e mesmo assim continua caminhando, pois: “A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano” (CAMUS, 1989, p. 88). É da mesma forma que os sujeitos poéticos da lírica amorosa judiciana agem, sempre em busca no inalcançável e impossível, tal como o povo português:

A história lendária de Portugal perpassa a história de uma reconquista. Os fundadores míticos da Lusitânia (Luso, Ulisses, São Vicente) vieram de longe e é sempre para longe, do oceano ou da alma, que se dirige a vocação portuguesa: **vocação do impossível e do excesso**. (DURAND, 2000, p. 47, grifo nosso).

3.3 Diálogos e Metapoesia

Já pudemos notar que em sua produção Júdice faz de cada livro o lugar de uma linguagem plural, sua escrita atravessa os lugares do imaginário, buscando em ecos, ruínas e vestígios da memória, ou seja, os fragmentos que compõem uma poesia, que é segundo Alves (2006) uma caracterização pessimista e melancólica do mundo contemporâneo.

Também já demonstramos que o sujeito poético é parte essencial do discurso lírico de Júdice. Para Amaral (1990), há uma luta entre o sujeito e as palavras. O sujeito, que é consciente do jogo de linguagem, move-se dentro da obra, o que além de traçar a artificialidade do texto, também denota sua liricidade.

Martelo (2004) reitera que este retorno ao eu, aos sentimentos e aos temas “eternos”, já era previsto para a poesia contemporânea; esta revalorização do lirismo desloca a atenção da escrita para o mundo e já que o sujeito também não deixará de preocupar-se com a criação, cria-se uma relação de interdependência entre escrita e vida:

O lirismo tende a configurar mais nitidamente o sujeito, e a presença da subjetividade surge não apenas enquanto rastro de um processo enunciativo, entretanto tornado inacessível ao leitor, mas enquanto presença de um sujeito de enunciação susceptível de ser entendido como actor ou agente num processo discursivo. (MARTELO, 2004, p.245)

Segundo a estudiosa, uma renovação da enunciação lírica trouxe ao texto as marcas do processo enunciativo, caracterizado por Martelo (2004) como um registro modal de teor neorromântico, porém levando em conta o fato de se tratarem de poetas vindos após uma longa permanência da Modernidade e que de modo algum buscam recuperar a alma

romântica. É assim que se configura o eu-lírico dos poemas de Nuno Júdice. Ele é, quase sempre, a representação de um poeta que luta pela representação do sentimento, mas que é consciente da artificialidade da linguagem e da sua insuficiência para tocar o real. Desse modo estamos diante de uma poesia que leva o poeta a habitar entre dois opostos: o da vontade de se expressar por meio do poema e o da impossibilidade dessa expressão, caracterizada pela busca contínua da amada que o traz, inevitavelmente, à superfície do poema, ou seja, à vida que a ficção não pode representar. Trata-se, segundo Parejo (2002), do autor implícito, à medida que há um sujeito que, sendo um elemento na “*estructura del texto*”, ao mesmo tempo manifesta sua consciência sobre a criação da obra, revelando ao leitor a sua decodificação.

Essa característica é extremamente nítida desde o livro *A noção de Poema* (1972), mas está presente em toda sua produção poética. Trata-se da atitude de refletir e teorizar a propósito da escrita, uma preocupação constante que transforma sua poesia numa arte poética por meio de processos textuais dentro do próprio poema. Em concordância com as ideias de Parejo (2002) temos em Nuno Júdice o que o estudioso define como “*cohabitación*”, que como o próprio termo expõe, representa o convívio mútuo entre: o poema (como o entendemos) e o discurso sobre o próprio poema. Gama (2009), em consonância com Parejo, aponta que Júdice “cria um jogo de espelhos entre o ato criativo e a própria arte” (2009, s.p.)

Este “jogo de espelhos” é o elemento fundamental para o entendimento de sua constante retomada de escritores, personagens, mitos e referências literárias que permeiam sua obra poética, pois é através da arte, e todo o passado que dela faz parte que surge a poesia judiciana. O reflexo dessa grande tradição artística expressa por um sujeito lírico tão reflexo desse passado glorioso quanto o seu produto, o poema. Assim, o espelho é a “casa” que os poemas judicianos podem habitar, e por ser o reflexo de tantas coisas, acaba transformando-se nas ruínas de todas elas. Tomamos as palavras de Parejo (2002) para melhor elucidar esta poesia: “*Tenemos, por lo tanto, una creación que no parte de la nada, no es una creación en el sentido etimológico del término, sino una transformación, un proceso de citas e intertextualidades, un meta texto artístico*” (p. 157).

A constante imagem do movimento, tanto o da descida que promove o eu-lírico ao mundo da memória, como o da criação do poema, estão relacionados ao ato criador. O leitor acompanha o movimento da criação e o percurso pelo qual o sujeito poeta teve de passar até a composição estar completa; escrevendo em primeira pessoa, na maioria dos textos, o eu-lírico contribui para a sensação que tem o leitor de acompanhar os movimentos até o último ponto final. A semântica do movimento, além de gerar a ideia de um poema que está sendo feito

enquanto o lemos, também nos leva a pensar num eu-poético que está sempre em movimento, que está à deriva e não se fixa em um único lugar, mas se movimenta, sempre percorrendo diversos lugares da poesia, da memória e da imaginação, como poderemos verificar a partir da análise do poema abaixo:

OS CORREDORES DO POEMA

Nos móveis antigos acumulam-se as caixas indevassadas, os livros inúteis, as cartas abertas pelo tempo e pelo esquecimento. O meu olhar passeia demoradamente pelos ângulos barrocos das salas e corredores, demora-se nos vãos das janelas, no traçado aristocrático das portas e dos vasos, na disposição cuidada dos móveis, das flores, dos cinzeiros, das mãos, dos braços, dos olhos, dos candeeiros enormes junto às mesas. O silêncio devora com furor os pensamentos e as palavras. Um rumor de quartos vem do fundo da casa como se o que restasse de uma alegria antiga fosse e choro murmurado das coisas, um lamento nascido nas fendas dos muros, nas frestas dos telhados, dos sótãos, das arrecadações, no fundo das arcas e das malas fechadas há muitos anos. O meu corpo estremece então numa hesitação de dedos, o recuo junto ao pó acumulado, abro com o olhar as fechaduras encurvadas, as dobradiças enferrujadas, as gavetas, gretadas pelo frio de muitos invernos. Vagueio como uma sombra sem memória entre as recordações e as relíquias, eu próprio sou parte de um outro tempo e de outra gente, crepúsculo sem noite nos lugares abandonados do pensamento. Venho então para o litoral do poema, debruço-me atento para o movimento inútil das palavras sobre as palavras, das palavras sobre as frases, das frases sobre as palavras. Durmo na perpétua imobilidade do poema, nos recantos esquecidos de uma praia inacessível, litoral eterno de viajantes sem navio. E o poema é esta casa abandonada, o rosto belíssimo de imagens mortas.

(JÚDICE, 2000, p.86)

Pertencente ao livro *A noção de Poema* (1972), “Os corredores do Poema” pode ilustrar todas as características citadas acima. Há neste poema algo que denominamos como “entre-lugar”, ou seja, um lugar que é sempre instável, provisório, no qual se inserem os discursos que convivem simultaneamente no discurso poético judiciano. No poema que analisaremos Júdice traz à tona as diversas faces deste lugar entre lugares, deste “entre-lugar” dos discursos, dos sujeitos e da poesia.

Já no título do poema podemos perceber a ideia do transitório, a palavra corredor, significa um ambiente de passagem, um ambiente que não se habita, mas serve de caminho para que se possa habitar qualquer outro lugar. É também o espaço do movimento, pois nele não permanecemos por um longo período de tempo, apenas o utilizamos com o objetivo de chegar a outros espaços. Porém o que temos aqui são os corredores do poema, podemos notar que o poema é trazido para o nível do concreto, como se pudesse possuir não somente

corredores, mas diversas outras partes de uma casa que vai sendo construída lenta e descritivamente ao longo do poema.

Temos um metapoema, composto por uma única e longa estrofe e por versos também bastante longos, assim como em muitos poemas deste livro, essa configuração busca retomar a ordem sintática e a discursividade perdida nos anos sessenta. Os versos, além de longos possuem o *enjambement*, instaurando no poema um ténue limite entre a prosa e a poesia. As cesuras, existentes em quase todos os versos também nos remetem a um movimento, como se a cada pausa na leitura (configurada por pontos finais ou vírgulas no meio do verso) o eu-lírico estivesse em um determinado “local” desse corredor.

Já nos primeiros versos percebemos que o eu-lírico descreve um ambiente que está abandonado: “Nos móveis antigos acumulam-se caixas indevassadas, os livros/inúteis, as cartas abertas pelo tempo e pelo esquecimento” (JÚDICE, 2000, p.86). Através das palavras tempo, antigos, esquecimento, esta “casa” de que fala o eu-lírico vai se configurando como inabitada ou talvez esquecida por algum tempo.

Podemos notar ainda que este eu-lírico conduz o leitor por entre as partes desta casa por meio de seu olhar, e o leitor o segue como se ambos estivessem se movendo e verificando cada detalhe desta casa: “O meu olhar/ passeia demoradamente pelos ângulos barrocos das salas e corredores, demora-se nos vãos das janelas, no traçado aristocrático das portas/ e dos vasos, na disposição cuidada dos móveis, das flores, dos cinzeiros” (JÚDICE, 2000, p.86).

A ideia de movimento, principalmente pela utilização do verbo “passeia”, e pelo espaço do “corredor”, contribuem para a criação de um “espaço” por onde o leitor pode circular juntamente com o sujeito poético, o leitor pode verificar todos os passos do sujeito que escreve o poema, surge aí a ideia da artificialidade. Esta artificialidade é reforçada pela presença explícita da tradição barroca tanto em “ângulos barrocos” como através de imagens descritas com exatidão (característica da arte barroca) como “ângulos”, “vãos” “traçado aristocrático” e “disposição cuidada”. O Barroco, aparece como um retorno à tradição, mas não qualquer tradição, elegida ao acaso, mas a uma tradição que pregava a artificialidade da literatura, como cita Parejo (2002), ao discutir tal tema.

O eu-lírico, portanto, está “passeando” por ambientes do poema, ambientes que remetem ao período barroco. As imagens citadas, “janelas”, “salas”, “corredores”, “portas” entre outras, contribuem para formar metonimicamente a ideia da casa, que somente é citada no último verso do poema, pois é construída, a cada verso, por meio de processos de linguagem, como podemos notar.

Após ater-se às minúcias, aos detalhes barrocos, o eu-lírico passa a perceber outras sensações ali presentes, como o som e a ausência do mesmo: “o silêncio/ devora com furor os pensamentos e as palavras/ um rumor de quarto vem do fundo da casa, como se tudo o que resta-se de uma alegria/ antiga fosse o choro murmurado das coisas[...]” (JÚDICE, 2000, p.86). Há uma oposição entre os versos, enquanto o silêncio devora tudo, até mesmo as palavras e pensamentos, ouve-se um rumor. Este silêncio é devorador, pois não permite nem ao menos que se ouçam os pensamentos, com se ali não mais fosse possível surgir a palavra, porém surge o rumor.

O rumor traz de volta o movimento que havia cessado com o silêncio, segundo umas de suas definições, um rumor é um ruído produzido por pessoas e coisas que se deslocam, ou seja, há algo vivo e que se movimenta neste ambiente quieto e esquecido. E este rumor vem dos quartos, espaços menores, mas que significam o local do conforto, da segurança e do aconchego, segundo Bachelard (2000). O sentido se torna completo quando se afirma no poema “como se tudo que restasse de uma alegria/ antiga fosse o choro murmurado das coisas” (JÚDICE, 1991, p.43). Ou seja, o rumor está relacionado a algo que foi bom, porém não mais existe, há uma nostalgia em relação ao passado, algo que quer ressurgir, reaparecer e quebrar com o silêncio, algo que era antes confortável e que no presente deixou apenas um silêncio de palavras e pensamentos, uma nostalgia que gera o não dizer, a escassez da palavra.

A ideia desses versos se completa com os seguintes: “um lamento nascido nas fendas dos muros, nas frestas dos telhados, dos sótãos, das arrecadações no fundo/ das arcas e das malas fechadas há muitos anos, o meu corpo estremece então” (JÚDICE, 2000, p.86), todas essas imagens vêm contribuir para a ideia de tudo o que restou “de uma alegria antiga”, restaram choros murmurados e lamentos, que surgem desde partes externas da casa como os muros, frestas dos telhados, até aquelas onde se encontram coisas antigas e velhas como sótãos e malas. As malas gretadas pelo frio de muitos invernos reforçam a ideia de algo antigo, que não se usa mais a muito tempo. Há também a ideia de espaços estreitos, que sufocam, que se reforça pela repetição da fricativa [f] em frestas, fundo, fendas, fechadas. O que nos leva novamente aos versos anteriores, onde os rumores tentam surgir desse silêncio absoluto com dificuldade, por meio das frestas. O poeta dá atenção às superfícies gastas pelo tempo, às vozes já quase inaudíveis, mas que de alguma maneira persistem neste eu-lírico, que traz à tona estes sentimentos.

O movimento que configura este poema surge novamente, os dedos hesitam para não se entregarem aos murmúrios antigos, e então há o movimento do recuo, ou seja, desistir de um propósito, voltar para trás: “meu corpo estremece então/ numa hesitação de dedos, recuo

junto ao pó acumulado, abro com o olhar/ as fechaduras encurvadas, as dobradiças enferrujadas, as gavetas/ gretadas pelo frio de muitos invernos. Vagueio como uma sombra sem memória” (JÚDICE, 2000, p.86).

Temos um eu-lírico que se movimenta por entre corredores de um poema, ou seja, demonstra seu processo de criação de um poema a partir das imagens metafóricas do poema como uma casa, porém, trata-se de uma casa que contém “gavetas gretadas”, “dobradiças enferrujadas”, “pó acumulado”, que está esquecida e abandonada, mas que é descrita através da memória do eu-lírico que por ela “vagueia”.

Segundo Parejo (2002) todo poeta está inserido numa tradição, e esta ressurge em sua poesia como um produto da memória do poeta. Temos um eu-lírico que passeia por espaços, ou corredores de sua memória, espaços de tradições abandonadas que este sujeito quer reabitar ou ainda, revitalizar.

O modo como o poeta introduz o movimento “o meu olhar passeia” ou “abro com o olhar” nos permite remeter a um vagar, um passeio que não é físico, mas interior, e que o leitor pode disfrutar juntamente com o eu-poemático presente no poema. Há, no entanto um momento em que este eu-lírico demonstra-se em conflito: “Vagueio como uma sombra sem memória/ entre as recordações e as relíquias, eu próprio sou parte de um outro/ tempo e de outra gente, crepúsculo sem noite nos lugares abandonados/ do pensamento. Venho então para o litoral do poema, debruço-me atento” (JÚDICE, 2000, p.86).

As construções das vagas imagens em “sombra sem memória” ou ainda “crepúsculo sem noite” denotam um eu-lírico desnortado, ou perdido, que se sente parte de um outro. Nota-se ainda que o verso termina em “outro” e somente retoma a partir do *enjambement* nos versos seguintes: “tempo e outra gente”, o que deixa a palavra “outro” em destaque, retomando a imagem do sujeito dividido, que se vê num passado, mas que vive no presente, que está, desse modo, entre dois tempos. Surge aí outro movimento, porém agora para fora da “casa” do poema, para o litoral. Diante deste litoral, que podemos pensar ser um lugar novamente que está entre lugares, entre o mar e a terra, temos uma visão diferente sobre o poema: “debruço-me atento/ para o movimento inútil das palavras sobre as palavras, das palavras/ sobre as frases, das frases sobre as palavras. Durmo na perpétua/ imobilidade do poema, recantos esquecidos de uma praia inacessível” (JÚDICE, 2000, p.86).

Ao debruçar-se sobre o poema, o eu-lírico o constrói, através de um jogo sonoro, de repetições e aliterações, que remete ao movimento de elaboração do poema, das palavras, que são afinal apenas palavras que se organizam inutilmente, pois depois de escrito torna-se imóvel, ou seja, um “litoral eterno de viajantes sem navio”. O eu-lírico, que está no litoral,

local onde a terra se esgota, as palavras se esgotam e o sujeito poético “dorme”, pois o poema agora já foi escrito, tornando-se imóvel.

O movimento de saída da casa e vinda para o litoral, representa o fim da elaboração deste poema, seu esgotamento, que agora é nada mais do que a representação de suas memórias, sua busca pelo que passou e por uma identidade que é de outro tempo. Vemos que há a consciência de seu retorno ao passado comum ao poeta contemporâneo: “[...] *hay una cierta sensación de agotamiento del género lírico, cuyos más brillantes productos se sienten indefectiblemente situados en el pasado*” (PAREJO, 2002, p.142).

Há um mal-estar, uma sensação de ser um, mas que é outro tempo, fazendo então de seu poema, por fim: “esta casa/ abandonada, o rosto belíssimo de imagens mortas” (JÚDICE, 2000, p.86). Este verso exemplifica muito do que é a poesia lírica amorosa judiciana, uma casa, um lugar onde se mostram apenas imagens mortas, sejam elas do passado literário ou da figura da amada; a morte é tema indispensável para um poeta que busca o reflexo de tudo o que já foi.

Esta característica moderna de ser sujeito poeta, como procuramos demonstrar, permite a criação de diálogos do poema com outras histórias da literatura. Se para Barthes (2003) a peculiaridade do discurso amoroso se dá devido ao fato de somente podermos falar de amor quando há uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou criatura, há em Júdice, além da figura da mulher amada, outras formas que o poeta encontra para retomar o discurso lírico amoroso. Nesse sentido, é comum que em seus poemas retome famosas histórias de amor da literatura, mitos, e personagens literários, configurando assim um grande conjunto de poemas que recriam um imaginário literário nessa casa abandonada que é seu poema.

Em outros poemas, como “Pastoral”, o poeta promove um diálogo da escrita neoclássica com elementos obscuros de sua poesia moderna: “a sibila pousou os dedos manchados/ de tinta no tampo enegrecido do ocaso [...] perseguem-no as aves sedentas do ocaso, / abrindo as estranhas estéreis da noite” (JÚDICE, 2000, p. 327), ou em “Bucólica” (p. 353), em que o sujeito lírico relembra, por meio dos “corredores da memória”, os amores bucólicos, através do uso de palavras e ambientes que retomam a poesia árcaica.

Há poemas que remetem a figuras específicas da literatura, como “Ofélia”, em que o sujeito poeta parece referir-se à própria Ofélia fazendo descrições da imagem de sua morte: “E desces por um rio antigo/ com a rosa nas mãos postas” (JÚDICE, 2000, p. 1081). Existem ainda poemas que remetem ao mito de Orfeu e Eurídice, como o poema “Orfeu e Eurídice”, em que há extrema consciência da criação de um poema por parte do sujeito poeta, ao falar do

amor deste casal consagrado pela literatura: “Deito-te na estrofe – e deixo-te,/ olhando para trás até o fim do tempo que a respiração do verso/ e concede.” (p.362). Já em “Poética”, o eu-lírico discorre sobre a forma de fazer o poema aproximando-se do movimento de descida de Orfeu aos Infernos: “Mas não olhes para trás: o que ficou, é/o irre recuperável; e nenhum rumo/ te transporta de regresso à origem” (p. 693). Além desses, há diversos outros que também retomam o mito, seja para reafirmá-lo ou desconstruí-lo.

Citamos também, apenas a título de elucidação, o poema “Camoniana” que resgata a figura de Bárbara. Nele, o sujeito poeta dialoga diretamente com a Bárbara de Camões, que tantas imagens provocou e tantos poemas inspirou: “mulher real e sonhada que habitas/ todos os poemas que esse poema/ inspirou” (JÚDICE, 2000, p. 462). O poeta reflete sobre ter sido ela uma mulher real, mas que, ao ser consagrada na literatura, limitou-se ao que dela escreveu Camões: “- tu que te limitaste a ser amada/ por um poeta que, se calhar,/ mais não te deu em troca do amor/ do que este poema [...]” (p. 462). Júdice transpõe para esse poema, além das figuras que se perpetuam dentro da memória literária de todos os tempos, as tensões entre a realidade e a obra poética e o amor real em oposição ao criado pelo poema.

Outro poema que também remete a um diálogo com Camões é “O enigma de Inês” que, como o próprio título apresenta, retoma a história de amor vivida por Inês de Castro e o príncipe D. Pedro I. Com um tom melancólico, o sujeito poeta parece, através da memória, reavivar essa história: “mas hoje, / o que ficou desse amor foram/ as palavras com que a pedra celebra a oferenda/ dos corpos” (JÚDICE, 2000, p. 689), e impõe-se como o novo construtor da mesma: “Ouço, através dele, a frase inacabada como/ esse amor que a morte não deixou que consumasse” (p. 689).

Mesmo para retratar histórias, romances e imagens de um momento passado, seja ele real ou literário, o sujeito poeta posiciona-se em primeira pessoa, sempre demonstrando a sua visão e a sua construção do poema. Trata-se de uma poesia que busca por meio da instalação de um sujeito poeta criar diversas formas de se falar de amor.

Em diversos poemas, temos o diálogo com escritores consagrados da literatura, como em “Pessoa”, em que o sujeito poeta parece encontrar-se num outro mundo, o mundo da poesia e, criado este mundo particular, toma com Fernando Pessoa um café: “porque aí / é já ontem, encontro-me contigo. Mandas-me sentar e ambos,/ à mesa de um dos cafés da Eternidade [...]” (JÚDICE, 2000, p.439). Ali, ambos escrevem cartas de amor, como as que Pessoa escreveu para a mulher amada, embora muitas vezes não tivesse coragem de enviá-las: “E fazes um silêncio pensando naquela a quem escreveste as cartas que nunca ninguém leu além de ti, nem ela própria” (p. 439).

O poema “Conceito de Retórica” ilustra o que é a poesia judiciana ao tratar do tema do amor, pois, a partir de um metapoema, o sujeito poeta explica a criação do poema e como o amor insere-se nele:

Na música, a perfeição tem o nome de
 Harmonia; pelo menos na estética clássica,
 Cujos cânones obedecem às leis da natureza. Na
 Poesia, porém, essa regra nem sempre se
 Verifica; ver-se-á, na análise do poema,
 A dissonância entre palavras e o mundo
 Quebrar a vontade da beleza, e trazer
 De volta a inquietação do inacabado, ou
 Do que nunca chega a começar. Isto não quer dizer
 Que a poesia não tenha música, nem que
 Do contacto de ambas não surja um efeito
 Que o espírito apreende com emoção. Um
 Desenho de circunferência envolve o triângulo
 De que o vértice é o sentimento
 Resultante do equilíbrio entre o som
 E o sentido. 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. O verso,
 porém, não faz senão romper com 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.

(JÚDICE, 2000, p. 380)

O poema inicia-se demonstrando um conhecimento do sujeito poeta, pois ao falar sobre a música, a harmonia e o cânone transmite a sensação de domínio do que exprime. Então afirma que na poesia nem sempre a harmonia existe, pois nela há uma grande diferença entre as palavras e o mundo que elas exprimem, ou seja, representa a tensão entre poesia e realidade, questão importante na poesia moderna. O sujeito poeta parece discutir, utilizando alguns princípios de retórica, algumas questões da poesia, como ao dizer que a poesia quer provocar inquietação por meio de sentimentos. Estes são “o vértice”, ou seja, o ponto de união entre som e sentido, configurando o que denominamos poema lírico.

Ao afirmar que o verso rompe com a totalidade, este sujeito poeta parece falar sobre a sua própria arte poética, caracterizada pela fragmentação, com quebras em partes quaisquer dos versos, demonstrando a inquietação perante os fragmentos do mundo, do homem e dos sentimentos e “a pura impossibilidade do regresso”. Nos últimos versos temos a matéria poética da poesia amorosa judiciana expressa: “e na matéria/ verbal da estrofe encontro, mais

do que/ o presente”. Isso porque o sujeito poeta encontra, pelo contrário, o passado a todo momento e o rosto, o corpo, a sombra de um amor que lá está, ou seja, faz com que a poesia volte-se para o passado.

É, portanto, o amor o responsável por uma poesia que reside num tempo passado, o da memória, tornando-se matéria das estrofes, a inquietação dos versos. Através de processos de pensamento racionais, o sujeito poeta vai caracterizando a poesia e seus aspectos até desembocar no tema mais reiterado de toda a *Poesia Reunida* (2000): o amor e seu papel nesta poesia. Trata-se de um metapoema que explica a própria poesia do autor como uma espécie de arte poética dentro do poema, em que o sujeito poeta, além de falar sobre a própria poesia, também expõe seus sentimentos: “um rosto usado/ como o amor e me obriga ao passado” (JÚDICE, 2000, p. 380).

É possível entendermos a poesia lírica amorosa de Nuno Júdice a partir de um conjunto de elementos: a criação do eu-poemático consciente da elaboração poética, a forma como expõe questões da poesia dentro dos poemas, o modo como o amor é motivo de reflexão e não de sentimentos reais, a retomada de todo um imaginário do amor em Portugal e no ocidente, além da forma como, em alguns poemas, parece retomar um eu-lírico que quer sentir, mas sabe que não há espaço para isso na poesia. Portanto, para não deixar de falar do amor, o poeta utiliza-se das estratégias possíveis para retomá-lo de uma maneira diferente da que faziam os românticos, clássicos ou medievais.

Há uma renovação do lirismo, um lirismo pensado, mas que traz nas entrelinhas do poema o sentimento e as emoções, utilizando a memória, tanto a coletiva como a individual, para retomar o tema do amor. Assim, o sujeito lírico judiciano viaja, se movimenta a todo momento, pois está constantemente buscando um lugar para a poesia, para os sentimentos e principalmente para o amor no mundo moderno. Desse modo, Nuno Júdice cria diversos sujeitos líricos que embora, ora mais ora menos conscientes da poesia como linguagem e representação, sempre resgatam um imaginário da literatura, por meio dos mitos, da memória, dos diálogos com momentos e personagens literários, criando um grande mosaico de poemas que consegue fazer do amor um tema de poesia.

4. Considerações Finais

Buscamos, no decorrer deste trabalho, desenvolver uma contribuição para os estudos da lírica amorosa contemporânea, mais especificamente da *Poesia Reunida* (2000), de Nuno Júdice, obra rica e densa que, de maneira bastante singular, retoma a temática amorosa, o sujeito lírico e perpassa diversos caminhos já traçados pelo imaginário do amor no ocidente. Para tanto, procuramos apresentar a forma como o amor configurou-se, ao longo dos séculos, na tradição da lírica amorosa portuguesa, partindo da Idade Média até a Modernidade e seus desdobramentos. Com isso pudemos evidenciar alguns aspectos que configuram este imaginário, no qual há uma associação essencial entre o amor e a morte, a impossibilidade amorosa e a presença de um objeto amado que serve de apoio para o discurso amoroso do eu-lírico. Tais características estão presentes em distintos momentos da literatura, cada qual à sua maneira, e são retomados na poesia judiciana por mecanismos poéticos diversos.

Como verificamos no segundo capítulo, cada livro e cada poema é o espaço, por excelência, da criação poética, o lugar mais adequado para um investimento na poesia e suas próprias questões e reflexões, assim como o lugar para uma revisitação da temática amorosa que propusemos analisar. Os caminhos percorridos por Nuno Júdice nos levaram a entender sua obra como fértil retomada de diversos escritores, episódios e personagens presentes na memória literária e cultural do poeta.

Por se tratar de um poeta contemporâneo, possui características que singularizam seu discurso, como a construção de um sujeito lírico capaz de mostrar ao leitor a tensão existente entre a criação poética e a realidade, de explicitar a fragmentação que sofre o sujeito lírico e a poesia, de apresentar o amor diante de uma visão nada ingênua do poema e de sua artificialidade como linguagem. Mesmo advindo dum momento de descrença na produção poética, principalmente na lírica amorosa, o poeta contemporâneo faz do amor o *leitmotiv* de sua poesia.

Com as análises empreendidas, pudemos verificar a insistência na temática amorosa através de vieses bastante diversos. Pôde-se demonstrar a configuração de uma poesia calcada na ideia de movimento. Já que o sujeito poeta não encontra lugar no mundo e no poema, é preciso viajar, movimentar-se constantemente, empreendendo uma viagem sempre voltada a lugares do passado. A semântica da viagem permeia diversos poemas por meio de imagens relativas ao mar, ao barco, às ondas, ao cais, dentre outros elementos. Todas essas imagens

relativas ao mar não deixam de remeter também às origens de Portugal, mais um movimento empreendido nos poemas.

O amor, diferentemente do que se fazia nos demais momentos da literatura, é encarado como objeto do discurso poético. Há um sujeito lírico que pensa o amor dentro do poema. Não há uma confissão sentimental, um exagero de sentimentos, pois o amor é trabalhado por meio de artifícios que evidenciam o ato da criação e a poesia como objeto ou lugar dessas discussões. Tal fato traz a esta poesia um tom melancólico evidenciado pela impossibilidade da concreção amorosa.

Em todos os poemas lírico-amorosos de Júdice pudemos perceber a impossibilidade do amor, ora devido ao poema não expressar a vida real, ora pelo fato de a mulher amada não existir senão na memória do sujeito poético ou, ainda, pelo fato de ter sido o amor evocado por meio de diversas histórias de personagens que tiveram fins trágicos devido à impossibilidade de viver um amor.

A mulher é muito importante nesta poesia, configurando-se por meio de imagens vagas e obscuras, que contribuem para a criação de uma figura da amada que já pertence a outro tempo: o da morte. Não há nestes poemas uma amada possível de ser encontrada, ela sempre pertence a outro mundo, ao tempo do passado, que é reavivado pela memória e pelo poema. A memória é o artifício que permite ao eu lírico lembrar-se do amor outrora vivido e trazê-lo ao poema, buscando obsessivamente fixar a imagem da amada em seus versos.

O poema é o reflexo de um passado, constrói imagens que remetem à morte, aos ambientes crepusculares, obscuros, e à ausência de vida. As imagens como a casa abandonada ou a água parada são recorrentes em diversos poemas e, como pudemos verificar, demonstram a criação de ambientes imaginários que só existem na extensão do poema. O que nos leva a outra característica bastante evidente da *Poesia Reunida* (2000), que é o fato de ser a ausência da amada mais um artifício da linguagem poética. Afinal, essa ausência fornece um motivo essencial para a criação de um belo poema sobre o amor, cujo tema é o sofrimento por um amor impossível, tema eternamente caro à poesia. A mulher é o pretexto para a criação dos poemas, assim como as figuras da Ofélia, Maria Pleyel, Bárbara, Penélope, Emily Dickinson, dentre diversas outras figuras femininas que trazem à tona a temática amorosa.

Os aspectos que denominamos linhas de força, ou pilares, dessa poesia estão visceralmente interligados nos poemas: a metalinguagem cria o ambiente propício para a configuração de um sujeito que melancolicamente assume seu papel de poeta, refletindo acerca dos entraves existentes entre vida e arte; a morte, embora traga para o poema o outro tema essencial da ausência, também promove, paradoxalmente, a presença ao possibilitar a

criação de poemas sobre o amor impossível. Todos os ambientes dessa poesia residem no passado; e a memória, por sua vez, é capaz de ligar poema, passado e morte, gerando a busca constante pelo impossível, pelo amor que já está perdido, por uma viagem sem fim. O passado é alimento para as imagens de uma amada que já partiu e também é alimento do poema e das diversas histórias que a literatura deixou apenas como parte de uma memória e de um imaginário.

Estamos diante de uma poesia complexa, fragmentada, voltada para o passado, que retoma todo o imaginário do amor ocidental e faz do poema o palco para os diversos espetáculos que o tema já pôde e ainda é capaz de proporcionar.

REFERÊNCIAS

ABBAGNAMO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, T. S. Apresentação. In: JÚDICE, Nuno. **Poesia reunida; 1967-2000**. Lisboa: Dom Quixote, 2000. p. 33- 44.

ALVES, I. M. dos S. F. Júdice: arte poética com melancolia. **Boletim de pesquisa NELIC**, n. 08 - 09, Florianópolis, mar. 2006. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/idaferreiraalves.html>. Acesso em 25/07/2013.

_____. Conflito de opiniões na poesia portuguesa contemporânea: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 118-132.

_____. A poética de Nuno Júdice: lirismo, subjetividade e paisagens. In:____; MAFFEI, Luis (Orgs.). **Poetas que interessam mais; leituras da poesia portuguesa pós-pessoa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 291-312.

AMARAL, F. P. do. **O mosaico fluído**. Lisboa: Ed. CRL, 1990.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos; ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, E. **Memória e sociedade**. São Paulo: Ed.USP, 1987.

CALINESCU, M. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

CAMÕES, L. V. de. **Lírica**. Sel., pref. e notas de Massaud Moisés. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. **Sonetos de Luís Vaz de Camões**. Texto-base digitalizado por FCCN - Fundação para a Computação Científica Nacional (<http://www.fccn.pt>) - IBL - Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (<http://www.ibl.pt>). Disponível em: <http://web.rccn.net/camoes/camoes/index.html>

- CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CARA, S. de A. **A poesia lírica**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. v. I - IV. São Paulo: Leya, 2011.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.
- CIDADE, H. Portugal romântico. In: _____. **Portugal histórico-cultural**. Lisboa: Presença, 1985, p.171-196.
- CIDADE, H. **Portugal Histórico- cultural**. São Paulo: Arcádia, 1967.
- COELHO, J.P. O amor é o tempo em Folhas Caídas de Garret. In: _____. **Problemática da história literária**. Lisboa: Ática, 1976.
- CORREIA, A. C. C. G. Estratégias da memória na poesia de Nuno Júdice: viagem pela terra de ninguém. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 35, n. 1, p. 33-37, Jan.-Mar., 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/10989/pdf>
Acesso em: 04/02/2014.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- _____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Lévié. - 5ª ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- ECO, U. **Pós- Escrito a O Nome da Rosa**: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FARO, A. C. G. **A poesia amorosa de Nuno Júdice**. Da geometria da intimidade ou da viagem pela terra de ninguém. 2007. 169 f. Dissertação (mestrado em Literatura) - Universidade do Algarve, Algarve. 2007.
- FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- FERREIRA, D.M. Para um retrato de Garrett. In: _____. **Hospital das letras**. Guimarães Editores: Lisboa, 1966.
- FIGUEIREDO, F. de. **História da literatura romântica** (1825-1870). 2.ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1954.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GAMA, C. B. da. O movimento criativo em **A noção do poema**, de Nuno Júdice. **Texto poético** - Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), v. 7, 2009.

GARRET, A. **Folhas caídas e Outros poemas**. Lisboa: Clássica Editora, 1943.

GONÇALVES, J. A. O classicismo na literatura Europeia. In: GUINSBURG, J. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **O romantismo**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou. [1968]. 2 v.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JÚDICE, N. **Poesia reunida**; 1967-2000. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. O prazer da invenção: Uma conversa com Nuno Júdice. [200-]. Entrevista concedida a Maria João Cantinho. **Zunái – Revista de Poesia e Debates**. 200-. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/entrevistas/nuno_judice.htm>. Acesso em: 10/10/2012.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio, 1985.

LARICA, J. B. **Nuno Júdice: A poesia como matéria-emoção**. 2008. 81 f. Dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2008.

MARTELO, R. M. **Em parte incerta**: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

NORA, P. Entre memória e História: A problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, p. 7- 28, 1993.

PAREJO, P. R. **Metapoesía y crítica del lenguaje**: (de la generación de los 50 a los novísimos). Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PAZ, O. **Os filhos do barro**; do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Os filhos do barro**; do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o Ocidente**. 2. ed. Lisboa: Veja, 1999.

SANTOS, C. R.; ZEIN, R. V. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. **Arquitextos**, s. v., n. 135, jul. 2012. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>>. Acesso em: 24/07/2014.

SARAIVA, A. J. **O crepúsculo da Idade Média em Portugal**. Lisboa: Gradiva, 1998.

_____; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. , corrigida e atualizada. Porto: Porto, [1996].

SPINA, S. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: FFCL/USP, 1965.

_____. **Presença da literatura Portuguesa I**. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1971.

_____. **A lírica trovadoresca**, 4 ed. São Paulo: Edusp, 1996.

STAIGER, E. Estilo lírico: a recordação. In:_____. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 19-75.

VIEIRA, Y. F. **Poesia medieval**. São Paulo: Global, 1987.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2006.

ALVES, I. M. dos S. F. Imagens de cidades na poesia de Nuno Júdice. In: **6º Congresso da AIL – Anais**. Rio de Janeiro, 2001.

_____. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. **Terra roxa e outras terras**, Revista de Estudos Literários, v. 2, n. 7, p. 3-16, 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa7>. Acesso em 20/09/2013.

ARIÈS, P. **Sexualités occidentales**. Paris: du Seuil, 1984.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. **Lírica de Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. v. 2.

BARK, W. C. **Origens da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zaar, 1962.

BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BORNHEIM, G. **Aspectos filosóficos do romantismo**. Porto Alegre: INL, 1959.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUENO, A. de F. Um cantar jovem e puro: D. Dinis e a poesia provençal. In: FILIZOLA, Anamaria et alii (Orgs.) **Verdade, amor, razão, merecimento**: coisas do mundo e de quem nele anda. Curitiba: Ed. UFPR, 2005. p. 13-22.

BUESCO, R. L. C. **Literatura portuguesa medieval**. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

- _____. **Incidência do olhar**: percepção. Lisboa: Caminho, 1990.
- CAMPOS, G. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, M. C. Ch. De; VASCONCELOS, V. **A palavra em construção**. Entrevista. Disponível em: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/números/1/entrevista/Entrevista_Nuno.pdf
- CASTELO BRANCO, C. **Lágrimas abençoadas**: romances. Lisboa: Tipografia José da Silva Teixeira, 1863. Disponível em: <https://books.google.com.br/books>. Acesso em 20/01/2015.
- COELHO, E. P. A poesia portuguesa contemporânea. In: _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.
- COELHO, J. do P. **Problemática de história literária**. Lisboa: 1961.
- _____. **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. 2.ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- CUNHA, H. P. da. Os gêneros literários. In:_____. **Teoria literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. (Biblioteca Tempo Universitário 42). p. 97-106.
- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.
- D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais do poema. In:_____. **O texto literário**: teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DURAND, G. **Imagens e Reflexos do Imaginário Português**. Trad. Cristina Proença et al. Lisboa: Hugin – Editores, Lda, 2000.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FLORENZANO, M. **As revoluções burguesas**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FRANÇA, J. A. **O romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, [s.d].
- FRYE, N. O ritmo da associação: a lírica. In:_____. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 266-297.
- GODINHO, V. M. **A estrutura na antiga sociedade portuguesa**. Lisboa: Arcádia [1971].
- GUELFÍ, M. L. F. **Introdução à análise de poemas**. Viçosa: UFV, 1995.
- GUIMARÃES, H.; LESSA, A. **Figuras de linguagem**. São Paulo: Atual, 1991.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubach. Petrópolis: Vozes, 2006.

HUIZINGA, J. O amor estilizado e As convenções amorosas. In:_____. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, [19...]. p. 80-88; p. 89-95.

_____. O jogo e a poesia. In:_____. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.133-162

JÚDICE, N. **Obra poética (1972-1985)**. Lisboa: Quetzal Editores, 1991.

_____. **O processo poético**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

_____. Breve subsídio de caráter técnico. **A phala**, n. 48, p. 134, Lisboa, Assírio & Alvim, abril/maio 1996.

_____. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

_____. A palavra em construção. Entrevista. In **Revista Icarahy**, n. 1, agosto de 2009.

_____. Um conceito de poética. In **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n. 3, p. 159, novembro 2009.

KRISTEVA, J. **Histoires d’amour**. Paris: Denoël, 1983.

LAPA, M. R. A cultura trovadoresca. In:_____. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 8.ed. rev. e aum. Coimbra: Coimbra Ed., 1973. p. 5-26.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Fantasia originária, fantasia das origens, origens da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEITE, D. M. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

LOBO, L. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LOURENÇO, E. **O canto do signo: existência e literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MACHADO, Á. M. **As origens do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. **Poesia romântica portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; Gulbenkian, 1982.

_____. **Romantismo na poesia portuguesa** (de Almeida Garrett a Antero). Lisboa: ICALP, 1986. (Biblioteca Breve, 104).

MAGALHÃES, J. M. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MARINHO, M. de F. **A poesia portuguesa nos meados do século XX: rupturas e continuidades**. Lisboa: Caminho, 1989.

MARTINHO, F. Poesia portuguesa na atualidade. **Anais do XIV Congresso de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 72-83

_____. Depois do modernismo, o quê? In **Revista Semear**, n. 4. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_4.html. Acesso em 12/03/2014.

MAULPOIX, J-M. **La poésie comme l'amour**: essai sur la relation lyrique. Paris: Mercure de France, 1998.

MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

MOISÉS, C. F. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MOISÉS, M. Análise de texto poético. In:_____. **A análise literária**. S. Paulo: Cultrix, 1987. p. 41-40-83.

MONGELLI, L. M. de M. et alii. **Vozes do trovadorismo português**. Cotia, SP: Íbis, 1995.

_____. O plantador de naus e de versos. In:_____. **Do cancionero de D. Dinis**. São Paulo: FTD, 1995.p. 9-16.

MONTEIRO, A. C. **A palavra essencial**: estudos sobre poesia. São Paulo: Nacional, 1965.

MORIN, E. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

MOURÃO-FERREIRA, D. **Hospital das letras**. Lisboa: 1966.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Ensaaios literários)

_____. **A chama dupla: amor e erotismo**. Lisboa: Assírio &Alvim, 1995.

PLATÃO. **Diálogos**: Ménon, Banquete, Fedro. Rio de Janeiro: Ed.de Ouro, s /d.

RASTEIRO, J. Nuno Júdice. In: **Triplov**. Disponível em: <http://triplov.com/poesia/Nuno-Judice/Bios/index.htm>

ROSA, A. R. **A poesia moderna e a interrogação do real**. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. O conceito de criação na poesia moderna. **Colóquio/Letras**, n. 56, p. 5-11, Lisboa, jul. 1980.

ROUGEMONT, D. de. **Les mythes de l'amour**. Paris: Gallimard, 1961.

ROZÁRIO, D. Nuno Júdice. In:_____. **Palavra de poeta - Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 279-293.

SCHOEPFLIN, M. (Org). **O amor segundo os filósofos**. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2004.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SENA, J. de. Acerca de **Umas folhas caídas**. In: BARRETO, Costa (Org.). **Estrada larga**: antologia de textos críticos publicados em jornais. Porto: Porto Ed., s/d. v. 1, p. 346-347.

_____. Ensaio de uma tipologia literária. In: _____. **Dialécticas da literatura**. Lisboa: Ed. 70, 1973. p. 31-33.

_____. **40 anos de servidão**. Lisboa: Ed. 70, 1989.

SPINA, S. **Iniciação na cultura literária medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

_____. **Manual de versificação românica medieval**. Rio de Janeiro: 1973.

_____. **Presença da literatura portuguesa I: era medieval**. 5.ed. São Paulo: DIFEL, 1974.

_____. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. (Org.). **A lírica trovadoresca**. 3.ed. São Paulo: EDSUP, 1991.

SIMMEL, G. **Filosofia do amor**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios)

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2003.

VIEGAS, F. J. Nostalgia e contemporaneidade: a poesia de Nuno Júdice. In: SEIXO, M. A. (Org.). **Poéticas do século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 215-220.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. Letras, 1995.