

DESERTO EXCESSIVO: POVOAMENTO DE MULTIPLICIDADES

EXCESSIVE DESERT: POPULATION OF MULTIPLICITIES

Aline Duque ERTHAL¹

UFF/Capes

RESUMO: Na literatura portuguesa produzida a partir da metade do século 20, uma paisagem chama a atenção pela frequência com que aparece e, principalmente, pelas questões que movimenta: o deserto. Projetando-a sobre o pano histórico e cultural de Portugal, deparamos com seu papel de refutação contrastante em relação ao mar. Guiados pelos poetas Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa, verificamos que o deserto, se constitui uma “obsessão” na poesia portuguesa moderna, não pode ser entendido apenas em seu sentido referencial, mas sim passível de leitura mesmo quando tal vocábulo não se imprime no papel. Por isso, mais do que apenas perseguir enquanto significante, importa observar imagens e processos que escrevem esvaziamentos ou deserções do conhecido, atentando para o fato de que esses desertos poéticos não funcionam apenas com sinal de negativo: eles representam a multiplicidade do possível; canais de trocas e passagens; abertura para outros (sujeitos, configurações

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF). CEP: 24210-201, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. alinerthal@gmail.com

de mundo e linguagens); e reclamação por liberdade. São, portanto, potência, muito mais do que exclusão.

PALAVRAS-CHAVE: Deserto; Carlos de Oliveira; Luis Miguel Nava; António Ramos Rosa; poesia portuguesa.

ABSTRACT: In Portuguese literature produced from the mid-20th century, a landscape requires attention because of the frequency with which it appears, and especially because of the issues that it involves: the desert. Projecting it onto the historical and cultural background of Portugal, we see it's role of contrasting refutation in relation with the sea. Guided by poets Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava and Antonio Ramos Rosa, we found that the desert, whether it constitutes an "obsession" in modern Portuguese poetry, cannot be understood only in its referential sense, but readable even when this word is not printed on paper. So, more than just chase it while signifier, it's important to observe images and processes of emptying and desertion from the known, attempting to the fact that these poetic deserts do not work only with negative sign: they represent the multiplicity of the possible; trade channels and passages; openness to others (subjects and world and language settings); and a claiming for freedom. They are, therefore, power, much more than exclusion.

KEYWORDS: Desert; Carlos de Oliveira; Luis Miguel Nava; António Ramos Rosa; Portuguese poetry.

Na literatura portuguesa produzida a partir da metade do século 20, uma paisagem chama a atenção pela frequência com que aparece e, principalmente, pelas questões que movimenta: o deserto. Projetando-a sobre o pano histórico e cultural de Portugal, deparamos com seu papel de refutação contrastante em relação ao mar – paisagem soberana da imagética nacional. É o deserto a distopia do Mar Português de *Mensagem*, o das navegações, das descobertas, da expansão comercial e de territórios; a falha e a impossibilidade do projeto *possessio maris*. Partida a última nau, à alma atlântica (PESSOA, 2008, p. 99) contrapõe-se a alma desértica (ou gandarense, em Carlos de Oliveira): se D. Sebastião não retorna, permanecem ele e Portugal no areal (PESSOA, 2008, p. 107):

Quantos desastres dentro de um desastre.
Alcácer Quibir foi sempre
o passado por dentro do presente
ó meu país que nunca te encontraste
[...]
Alcácer Quibir és tu Lisboa.
E há uma rosa de sangue no branco areal.
Há um tempo parado no tempo que voa.
Porque um fantasma é rei de Portugal.
(ALEGRE, 2000, pp. 182-182)

Em poetas como Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Helder Macedo, Carlos de Oliveira, Ruy Belo, João Miguel Fernandes Jorge, Herberto Helder, Al Berto, António Ramos Rosa e Luis Miguel Nava, o deserto é chamado ao texto como indagação de realidade, sujeito e palavra². Em sua imagética direta (zona árida, seca, desabitada ou abandonada), é terreno fértil para questionamentos que se colocam em pauta depois da Primeira Guerra, e mais intensamente a partir da Segunda, como a denúncia do vazio ético em uma determinada situação política ou acusação do esvaziamento

² Embora este artigo tangencie obras de diversos poetas, o foco recairá sobre Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa, que são o objeto de minhas pesquisas no doutorado. Os três escritores têm o deserto expressamente dito como importante linha de força. O primeiro, além de autor da “equação” que poderia servir como mote a este trabalho (a ser comentada adiante), é atravessado pela segura da Gândara, que contamina a linguagem e as subjetividades. O segundo, embora não mencione o vocábulo “deserto” com tanta frequência, tece com ele momentos demasiadamente significativos em sua poesia, e chega a afirmar, em texto que é em diversos aspectos dialogante com a equação de Carlos de Oliveira: “Não obstante, também eu já me apercebi da clandestina presença do deserto, o que me leva a compará-lo àquela roupa que persiste em irromper na pele de quem por isso nunca por completo se consegue desnudar” (NAVA, 2002, p. 159). Sobre ele, escreve António Manuel Ferreira: “existe na poesia de Nava um percurso visível, em que se passa da afectividade representada pelo mar para a segura solitária do deserto, como podemos verificar no poema ‘Os Rostos Náufragos’ [...]. Nos dois últimos livros publicados em Portugal, *O céu sob as entranhas* e *Vulcão*, é muito evidente a expansão do peso semântico do deserto, trazendo a sombra do abandono, da morte e da solidão.” (FERREIRA, 1996, p. 130). Já de António Ramos Rosa, paisagens desérticas permeiam toda a obra, culminando em um livro intitulado *As marcas do deserto*.

Para além disso, Oliveira, Nava e Ramos Rosa constroem, em seus versos, aquilo que acreditamos ser a função deserto, conceito a ser introduzido neste texto e desenvolvido na tese de doutoramento.

de sentido da vida moderna; manifestação da aridez das relações afetivas ou a fragmentação do sujeito e a rarefação de subjetividades; figuração para a ausência de respostas (transcendentais ou não) para as questões da modernidade; desabitação causada pela perda – da infância, dos mitos, da esperança em si mesmo, nos homens e nos deuses. Em “Brandy”, poema de *Os passos em volta*, o sujeito, depois de resmungar que o vinho lhe dá “volta ao estômago” por ter sido “tantas vezes celebrado pelo culto e pela cultura”, de se dizer “uma criatura corrupta” e de afirmar que não deseja “celebrar coisa alguma – nem Deus, nem... (como é) nem a Natureza”, contrapõe dois vazios. De um lado, o da infância, palpitante, de sinal positivo; de outro, o da vida adulta, deserto, de sinal negativo: “Tudo estava cheio, porque o meu coração ávido tudo recebia: era um espaço palpitante vazio. Agora não, agora estou cheio de pessoas, lugares, acontecimentos, ideais, decisões. E tudo me parece um deserto” (HELDER, 2001, p. 117). António Ramos Rosa, em poema do livro significativamente titulado de *O deus nu(lo)*, escreve: “Estou só e continuarei a estar só, na árida e ávida deambulação destas palavras sem caminho. [...] Julguei que poderia estabelecer uma relação serena e confiante mas não ouvi ainda nenhum apelo. Estou dentro de um círculo calcinado.” (RAMOS ROSA, 2001, p. 245). Já em Carlos de Oliveira, a associação entre críticas sociais e paisagens desérticas, sede, aridez se faz de forma mais direta e evidente em especial nos primeiros livros, como *Colheita perdida*. Dele, extraímos fragmentos do poema “Pesadelo”:

Terra vista dos astros, breve e nua,
na luz de azebre flutua
lembrando qualquer coisa violada
que à lenta luz boiasse, abandonada.
[...]
As florestas que daqui conheço, minerais,
são as manchas da terra alucinadas,
cardumes de mendigos ao poente nas estradas,
nódoas só para os olhos astrais.

No silêncio longínquo das sementes
apenas se ouviu germinar o eco
de multidões remotas e dementes
vivendo sobre um campo curvo, seco.

E esses clarões visíveis
que recordam o enxofre na garganta dos vulcões
são os senhores da guerra e seus canhões,
as forjas de Wall Street e os vulcanos temíveis. (OLIVEIRA,
2003, pp. 87-88)³

Ler o deserto apenas como símbolo de distopia, porém, deixaria de fora o mais interessante: a produtividade de sua escassez e em que medida essa escassez é excessiva. Na poesia moderna, *deserto* não configura simplesmente uma falta absoluta; talvez, um vazio, se entendermos *vazio* como Deleuze e Parnet – “Que confusão curiosa, a do vazio com a falta. [...] o deserto é um corpo sem órgãos que nunca foi contrário às tribos que o povoam, o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 106). Se história e real se esvaziaram com a modernidade, se nada nem ninguém pode se colocar no lugar de uma resposta unívoca para os questionamentos mais fundamentais do homem (nem Deus, nem a sociedade, nem o próprio homem), o que resta são linhas que não se deixam dicotomizar, possibilidades, múltiplos sem um⁴. Esvaziando qualquer acepção unificadora de real, a

³ No texto “Gás”, de *O aprendiz de feiticeiro*, descreve-se uma paisagem desertificada para se refletir criticamente acerca do desmatamento e da poluição em Portugal e no mundo: “O arboricídio floresce”; “O papel deserto, a alma lunar dos urbanistas.” (OLIVEIRA, 1973, p. 173); “A aridez desdobrada em cimento, pavimentos estéreis, fumegantes” (p. 174), “os operários trabalham nesta praça, aplicadamente, contra a clorofila. Lá embaixo, onde as avenidas desaguam no rio (afluentes de alcatrão em pedra), os esgotos, o lixo pela água dentro.” (p. 174), “A desfolhagem instantânea das folhas no Vietname” (p. 176), “Nenhuma raiz viverá ali nos próximos cinquenta anos, pelo menos.” (p. 177), “Os operários derrubam a última tília e partem nos caminhões pouco antes de se acenderem as lâmpadas da praça, que são (como os arboricidas gostam) flores de gás.” (p. 178).

⁴ Ainda com Deleuze e Parnet: “Há multiplicidades que não param de transbordar as máquinas binárias e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga,

poesia reconhece o que, nele, há de móvel e plural. Assim, em sua plurissignificação, o deserto mostra-se essencialmente como um espaço de cruzamentos. É, portanto, acima de tudo, potência, muito mais do que exclusão⁵.

A desertificação do real abre caminho para a deserção do conhecido, do estabelecido, do unívoco – abre caminho, portanto,

devires, sem futuro nem passado, sem memória, *que resistem à máquina binária*, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; *fissuras, rupturas* imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes...Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço. *Criar população no deserto e não espécies e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar.*" (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 36) [Grifos nossos.]

⁵ A inscrição poética do deserto em um espaço positivo torna-se ainda mais interessante se colocada em contraste com o tratamento que tradicionalmente se dá a essa paisagem – seja como cenário ou como metáfora para um estado de coisas, sentimentos individuais, estados de espírito coletivos, acontecimentos, perspectivas para um futuro ou relações interpessoais. Hannah Arendt, por exemplo, vale-se da imagem do espaço desertificado em suas reflexões sobre o autoritarismo, associando-o ao lugar onde é impossível a partilha: “Por um lado, a compulsão do terror total – que, com o seu cinto de ferro, comprime em massa homens isolados uns contra os outros e os mantém num mundo que para eles se tornou um deserto” (ARENDR, 1973, pp. 473-474. In: AMARAL, 2010, p. 543). Em tese de doutoramento dedicada à filósofa, Margarida Gomes Amaral se concentra em três metáforas que perpassam a obra da escritora: a da alienação, a do deserto e a do naufrágio. Acerca da que nos interessa, escreve: “As imagens habitualmente associadas ao deserto – a aridez do solo e o desacompanhamento – são inteiramente aplicáveis ao deserto entendido como o oposto da cultura. Num contexto em que o deserto alastra, nenhuma habitabilidade é favorecida porque nele o próprio cultivo é dificultado.” (AMARAL, 2010, p. 254).

Sobre essa carga negativa do deserto, Deleuze observa: “Fazem do deserto a imagem do explorador que tem sede, e, do vazio, a imagem de um solo que se retrai. Imagens mortuárias, que só valem lá onde o plano de consistência, idêntico ao desejo, não pode se instalar e não tem as condições para se construir.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 106). Em *Diálogos*, por sinal, parte dos esforços é dirigida a pôr essas “imagens mortuárias” em questão, com propostas para novas leituras do deserto que em muito dialogam com os poetas estudados. “Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, *todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. [...]* O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 19) [grifos nossos].

para a multiplicidade do possível, em que oposições binárias conceituais ou imagéticas caem por terra. Mesmo ao mar, por exemplo, o deserto passa a ter a possibilidade plena de se associar:

O corpo e essa onda, essa pedra – é uma linha
e o tumulto dos músculos no mar
eis o desejo da perda e do encontro
contra a parede, contra esta página
este deserto – o mar.

O sopro do incêndio da folhagem
esta rasura
no raso da inércia
ó apagada força amor do mar deserto força
(RAMOS ROSA, 1980, p. 27)

Utopias privadas
as palavras
são micro-horizontes
revelação
de um deserto-oceano
que nos enche
de um vazio sem fundo
(HATHERLY, 2005, p.87)

A substância do deserto é a do mar, que dele difere apenas pelo grau de apuramento. O mar surge no termo dum processo em que o deserto é uma das fases ou, mais concretamente, a sua cristalização. (NAVA, 2002, p. 159)

As articulações imprevistas que o deserto engendra no tecido da poesia portuguesa moderna exigem a observação mais detida e mais plural de suas aparições. Carlos de Oliveira, em texto de *O aprendiz de feiticeiro*, condensa – quase matematicamente – o que procuramos mostrar:

A poesia portuguesa, sobretudo a moderna, está cheia de desertos. Deserto é uma palavra chave, uma obsessão,

como podia provar facilmente. Mas descansem. Limiteme a propor a seguinte identidade mais ou menos algébrica:

floresta = labirinto

labirinto = deserto

deserto = floresta

Quod erat demonstrandum.” (OLIVEIRA, 1973, p. 202)

A equação proposta pelo poeta, que traz os ecos de Álvaro de Campos – “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”⁶ –, para além de assinalar a frequência de um vocábulo (uma palavra-chave), propõe uma identidade algébrica. Em matemática, uma equação é a afirmação de que duas expressões são iguais e permanecem iguais. As equações que são verdadeiras para todos os valores das variáveis envolvidas⁷ (como em $a + b = b + a$) são chamadas “identidades” – e é deste tipo de equação que Carlos de Oliveira nos fala, indicando que, onde se lê floresta, pode-se ler labirinto e pode-se ler deserto (o que não tira, evidentemente, a importância da forma escrita para o poema, a precisão de escolha de cada vocábulo; daí a proposição ser “mais ou menos” algébrica). Essa identidade chama-nos a atenção para dois pontos fulcrais: a liberdade reclamada pelos significantes em relação aos significados (posto que estes podem se corresponder, ainda que aqueles sejam distintos entre si), ou seja, a instauração de um novo tipo de referencialidade, que não se obriga a uma colagem com um suposto real pré-discursivo e inequívoco; e o apontamento para um espaço de relações, que, embora possam se condensar momentaneamente em uma de suas

⁶ “Grandes são os desertos, e tudo é deserto.

Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto

Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.

Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes

Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,

Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.”

(PESSOA, 1999, p. 184) [poema publicado originalmente em 1930].

⁷ O uso das variáveis permite generalizações, fazendo com que equações ou desigualdades sejam formuladas como leis. A variável é capaz de representar um valor ainda não conhecido, a ser encontrado com a resolução da equação.

facetas (em um verso, labirinto; em outro, floresta; e daí por diante), são irredutíveis a qualquer uma delas. Essas relações permanecem circulando, potentes, em uma ideia de movimento reforçada pela escolha dos vocábulos exemplares para representar a equação: labirinto, floresta e deserto associam-se, até pelo texto em que se insere a proposição de sua identidade, à errância, à perda e à multiplicidade.

Acreditamos que é a esse espaço de – utilizamos expressões de Deleuze – estouramento dos estratos, aberto ao fluxo de comunicação e intensidades, que Carlos de Oliveira se refere quando diz ser o deserto a obsessão da poesia moderna portuguesa. Até porque, embora a palavra seja, de fato, frequente na produção do século 20, ainda fica bastante atrás em número de aparições de lugares como “mar”, “cidade”, “corpo” e, muito provavelmente, dos próprios “labirinto” e “floresta”. O que é demonstrado pela equação é, então, a prevalência de um deserto que não pode ser entendido apenas em seu sentido referencial, mas sim passível de leitura mesmo quando o vocábulo “deserto” não se imprime no papel.

Mais do que seguir a trilha de significantes como “deserto”, “aridez” ou “desertificação”, importa, portanto, perseguir imagens e processos que escrevem um esvaziamento e deserções do conhecido, bem como perceber como esse vazio instaurado poeticamente não funciona apenas com sinal de negativo: ele representa a possibilidade do múltiplo, o canal de trânsito, atravessamentos e passagens, a abertura para outros (sujeitos, configurações de mundo, linguagens). A esse esvaziamento produtivo, chamaremos de *função deserto*, que tem como características principais: 1. deserção do conhecido, do habitual e do estável (rompimento de contornos corporais, temporais e da paisagem; cartografias transtornadas; reflexões metapoéticas para o exercício de uma linguagem própria; reivindicação de liberdade); 2. desertificação espaço-temporal (figuração de desertos, areias, dunas, *secura*, espaços abandonados; inscrição do branco, do silêncio, do vazio e da falha, fresta, buraco ou sulco; rasura ou problematização radical da memória individual

ou coletiva); 3. cruzamento espacial, temporal, subjetivo, material e na linguagem (espaçamento, porosidade, circulação, abertura de canais e espaços de puras relações; alianças semânticas insuspeitas, combinações e correspondências inusitadas).

A função deserto pode ser lida, então, em imagens tão distintas quanto uma grande extensão branca, a ponta de uma estalactite ou um corpo intervalado, e ainda assim há algo que as une. Essa função se associa de poeta para poeta, não em mero jogo de influências, mas de articulações que podem estar *menos à superfície*. Acerca de determinadas imagens poéticas, Luis Miguel Nava escreve:

presentimos que essas imagens subterraneamente se articulam, como se entre si estabelecessem nexos a partir dos quais formassem uma constelação num céu que interceptasse vários textos. Dir-se-ia que as anima uma energia que lhes é comum e, como se os seus fios em determinados pontos se cruzassem, conferindo à obra em que se inserem uma superfície semelhante à dos sofás *capitonnés*, há qualquer coisa de inquietante em imaginarmos que através dessas fulgurações as obras comunicam todas entre si. (NAVA, 2004, p. 57)

No capitonê da poesia portuguesa moderna portuguesa, é o deserto – não, portanto, apenas como paisagem topográfica, mas enquanto imagem e processo poéticos – um dos nós irradiadores. Ele pode assumir diferentes nomes, até mesmo “mar”, e continuar funcionando potencialmente em uma equação geral. Por isso identificamos esse deserto como uma *função*: em matemática, esta representa um valor que depende de outros, e do qual esses outros também dependem. Trata-se, então, da peça de uma relação que não cessa de se fazer. Como a variável, a função é um elemento que não tem valor em si – este permanece suspenso, irreduzível a qualquer uma de suas facetas, apenas condensando-se momentaneamente a cada operação. Nunca se pode afirmar: x é sempre igual a 12, ou a função de y é sempre 22, ainda que x possa ser igual a 12 em infinitas equações, e a função de y possa ser 22 em infinitos gráficos.

Na perseguição a essa função deserto pela poesia, observa-se que, mais do que prestar-se a lamentos por enfraquecimento de relações interpessoais, fugacidade dos afetos, egoísmo que privilegia a esfera privada em detrimento da pública ou avidez do consumo, ela assume um sinal positivo, ou, mais apropriadamente, de multiplicação. O que significa que se encontram desertos criados poeticamente como espaço de resistência (à esfera pública enquanto massificadora de juízos e à sedimentação de valores, tradições e à História grafada com H maiúsculo pela cultura) e também como uma posição desejada, buscada e exercida como uma ética. Deserção, desertificação e esvaziamento são, muitas vezes, o objetivo, e não apenas o obstáculo – “Escreve mas para dissipar o que está escrito”, lê-se em Ramos Rosa (2001, p. 198). A “aridez salinizada” (OLIVEIRA, 2003, p. 353), o branco, o nulo, as aberturas oferecem a possibilidade de rompimento e liberação de traços (de paisagem, sujeitos, linguagem e tempo) necessária à busca empreendida pela poesia; deles, podem partir as “linhas, rarefações,” (OLIVEIRA, 2003, p. 351), a “irradiação múltipla” (RAMOS ROSA, 2001, p. 197). Daí que o deserto, que, como procuramos mostrar, é função que se precipita em vocábulos diversos, tantas vezes seja proposto como o caminho possível para uma – outra – viagem iniciática (escrevemos com ecos do livro camoniano de Helder Macedo nos ouvidos⁸). Em momentos distintos de *O medo*, de Al Berto, lemos:

caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-las com maior ou menor inocência, como se as usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tenha pertencido... (AL BERTO, 2000, p. 362).

A escrita é a minha primeira morada de silêncio
a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das
palavras

⁸ MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

extensas praias vazias onde o mar nunca chegou
deserto onde os dedos murmuram o último crime
escrever-te continuamente... areia e mais areia
construindo no sangue altíssimas paredes de nada” (ALBERTO, 2000, p.252).

Ramos Rosa, em poema que nos interessa tanto pela inscrição do deserto (substantivo e adjetivado – “páginas desertas”) como lugar de busca quanto por aberturas que logo serão objeto de nossa atenção, escreve:

Pus de parte as palavras gloriosas
na esperança de encontrar um dia
o diadema no abismo
a transformação do grito
num corpo
descoberto na página do vento
que sopra deste buraco
desta cinzenta ferida
no deserto
[...]
e acumulo pedras sobre pedras
cavo e escavo a página deserta
para encontrar um corpo
entre a vida e a morte
entre o silêncio e o grito (RAMOS ROSA, 2001, p. 149)

Os versos são do poema “Daqui deste deserto em que persisto”, e exibem dois dos vocábulos em que mais frequentemente se precipita, por assim dizer, a função deserto tal como a lemos: “buraco” e “ferida”. Eles e suas variáveis – fenda, brecha, fresta, frincha, fissura, interstício, poro – configuram espaços que são, justamente em sua qualidade de não lugares, a localização possível para o múltiplo. Interessante será notar que essas falhas inscrevem-se em suportes concretos: muralha, casa, carne, papel, paisagem⁹.

⁹ Mesmo quando entram em cena também suportes mais fluidos os abstratos, pode-se observar um exercício de concretização desses desertos poéticos que viemos indicando:

“Entre o papel e as árvores, no apoio frontal do ar visível, vazio, vento, vocábulos,

Logo, não são destacadas em relação ao mundo, em qualquer tipo de *fora* metafísico, alheio, transcendente ou algo parecido. O poro e a ferida pertencem ao corpo ao mesmo tempo que dele se diferenciam; por eles, circulam intensidades entre interior e exterior, sujeito e mundo, em comunicação que por vezes torna-se tão radical que as dicotomias se dissipam (em Nava, de forma especialmente evidente). A brecha faz parte do muro, ao mesmo tempo que é uma sua corrupção. Essas fissuras denunciam a ilusão que constitui a aparente solidez e continuidade dos contornos; são rebeldias da matéria em relação a si mesma – tal como o é a poesia em relação à linguagem. Aberturas *no mundo*¹⁰; ou, ainda, vazios em plena matéria, desertos em plena cidade, floresta ou labirinto. Em Oliveira, a concretização de “uma segunda geometria” passa por uma invasão e expansão de aridez – “pirâmides oscilam / na paisagem que o calor minou; / o deserto invade-as pela base;” (2003, p. 350) – e por um sulco: “o sulco iluminado sobe: / curva a desdobrar-se em fumo, / a organizá-lo / noutra espiral” (OLIVEIRA, 2003, p. 351)¹¹. E, no poema com o sugestivo título “Por uma aridez fecunda”, de Ramos Rosa, lê-se a estrofe:

breves incoerências, ar no ar. [...]

O texto circula, a golpes de ar, em obscuras feridas, em claros movimentos.

[...] Frases em que o papel respira, frases que logo esquecem no espaço que se abre e que se perde, energia *visível* em *volume*, em *espaço*, em *nítido contorno*, em fluxo de folhas, em espiral rasa e branca *ao nível da terra*. [...]” (RAMOS ROSA, 2001, p. 230) [grifos nossos].

¹⁰ Pensamos em Silvina Rodrigues Lopes: “É porque a literatura é tocada e tocável pelo heterogêneo que a afecta esburacando o seu consistir, que a literatura é transformadora, mas é também por isso mesmo que ela é estranheza inultrapassável, corte com o comum: [...] porque a interrupção do instituído é nela o lugar vazio de uma resposta definitiva em cada momento em que se dá – na escrita, nas sucessivas leituras – sem que esse momento alguma vez esteja presente. A literatura não muda o mundo. No entanto, o seu pensamento é resposta, a sua aprendizagem é a do responder, e é pelas respostas que o mundo muda. (LOPES, 2012, p. 31).

¹¹ Mesmo aqui, onde o “sulco” parece associar-se a um movimento mais etéreo, o poema parece assinalar uma materialidade do que parece abstrato: “linhas, refrações, *entretecendo / no próprio ar / o suporte do ar;*” (OLIVEIRA, 2003, p. 379) [Grifos nossos].

Mais uma vez longamente
qualquer coisa que seja a negação de tudo isto!
Na fenda da muralha
o riso da árvore,
um outro tempo,
um desvio no destino,
a claridade a pique. (RAMOS ROSA, 2001, p. 43)

Os momentos em que as fendas nos muros, muralhas, paredes ganham visibilidade se multiplicam – “Do sangue a que a distância se mistura / nas casas através de cujas frinchas / a custo conseguimos / fazer entrar o céu, pondo o silêncio à mostra,” (NAVA, 2002, p. 200). Não menos numerosos são os buracos da carne: “Começa-se o silêncio a desenhar / nos interstícios da carne, a que se prendem / imagens que no fogo / lento da memória se apuraram” (NAVA, 2002, p. 202); “estes resíduos / absorve-os agora, avidamente, / o mesmo corpo, a mesma rede / vulnerável de poros;” (OLIVEIRA, 2003, p. 352); “As palavras saem de uma ferida exangue / [...] / da vertigem de ser só um deserto / de armas de gume branco” (RAMOS ROSA, 2001, p. 193). É nesses (ou, melhor ainda, *sobre* esses) buracos, espaços *entre*, vazios, brancos, nulos que algo se pode erigir. Este fragmento de Nava é modelar: “Abro na página *um buraco onde alicerço a casa*, as letras vêm às janelas” (2002, p. 55, grifo nosso). Ramos Rosa ecoa: “aqui é a brecha do muro / a fissura inicial em que se inscrevem os sinais” (2001, p. 134). Os versos, assim, não buscam propriamente preencher lacunas, mas dá-las a ver (ou mesmo criá-las) e, por elas, fazer circular intensidades – “Somos a ruptura e o fluxo na falha”, condensa Ramos Rosa (2001, p. 197) –, perseguir a “possível liberdade”:

Quem escreve procura abrir um espaço numa muralha
tão opaca mas tão vaga e cinzenta
que esse espaço imaginado de branca identidade
não é mais que um aceno à possível liberdade
para além da sua glória profanada (RAMOS ROSA, 2001,
p. 379)

Torna-se evidente, a esta altura, uma palavra que é chave para a função deserto: *abertura*. Mundo, sujeitos (em corpo e em alma, espírito ou pensamento) e linguagem se abrem a si mesmos e uns aos outros – a *outro*, essencialmente: “Atei uma ligadura ao mundo. [...] A própria alma é elástica: podemos, assentando um dedo sobre a sua superfície e pressionando-a, levá-la a tocar nas coisas mais inesperadas. [...] as coisas prendem-se-me ao espírito” (NAVA, 2002, p. 106); “luz e vento alteram certas coisas; / fendas, relevos, do areeiro; e modificam-se a si próprios: / desorientando os almocreves, enredando-os / na cartografia transtornada; (OLIVEIRA, 2003, p. 334); “A realidade exterior passou a ser a matéria mais íntima e mais pura da relação total e, inversamente, o contemplador converteu-se num elemento da paisagem que a partir dela própria a vê e nela se vê. [...] esta relação vital entre o corpo e o espaço, entre o alento e a paisagem, entre o olhar e o ser.” (RAMOS ROSA, 2001, p. 400). Este último fragmento é exemplar do tipo de abertura mútua que se estabelece, reunindo alguns dos principais pontos das reflexões desenvolvidas por Michel Collot a partir da filosofia de Merleau-Ponty: diluem-se os limites entre sujeito/objeto, sensível/inteligível. *Dentro* e *fora* encontram-se tão embaraçados que não é mais possível distingui-los, porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, e porque o sujeito, por sua vez, também é englobado pelo espaço. As interpenetrações e as modificações e olhares mútuos formam uma só carne¹², mas essa carne é lacunar e está em permanente transformação.

Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la lettre contre la signification, c'est manquer l'essentiel, et le plus difficile à penser, qui est leur implication reciproque. La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet

¹² “[o sujeito] pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21)

*lyrique se constitue dans um rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots*¹³
(COLLOT, 1997, p. 5).

Os contornos de sujeitos e paisagens são rasgados¹⁴: “Os meus ossos estão espetados no deserto, não há um só no meu corpo que lhe escape.” (NAVA, 2002, p. 160); “Cosida interiormente ao nosso espírito, a paisagem – como se com ele formasse um nó – jamais por nós será compreendida.” (NAVA, 2002, p. 105); “Esta estação do ano podes vê-la / em mim: folhas caindo ou já caídas; / [...] / E podes ver em mim, crepuscular, / o dia que se extingue sobre o poente,” (OLIVEIRA, 2003, p. 136)¹⁵. Abrem-se canais de circulação, espaços de puras relações ou agenciamentos de forças – “Eu escrevo pra que o universo diga sim no puro espaço / e esse sim ressoe no meu peito aberto” (ROSA, 2001, p. 368); cria-se

um zero que, associado a qualquer outro objeto, fosse este um móvel, um tapete ou um adereço, o convertia

¹³ Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação é perder o essencial, e o mais difícil de ser pensado, que é sua implicação recíproca. A poesia moderna nos convida a nos libertar dessas dicotomias, para tentar entender como o sujeito lírico se constitui em relação ao objeto, passando especialmente pelo corpo e pelos sentidos, mas que faz sentido e nos move através da matéria do mundo e das palavras [tradução nossa].

¹⁴ Essa interpenetração entre paisagem e *eu* é atravessada, em diversos momentos, também por processos temporais – em especial, pela memória. Como neste texto de Nava, em que janelas da casa e olhos do corpo, aberturas por onde transitam subjetividade e mundo, confundem-se: “Vim para vender um prédio, a casa onde cresci, cujas janelas, através das quais primeiro apreendi o mundo, de tal forma então se me confundiram com os meus olhos, que se me entranharam nos sentidos. Não vai ser fácil arrancá-la agora às profundidades da alma, donde como uma planta parece ter brotado até me submergir na sua sombra.” (NAVA, 2002, p. 183).

¹⁵ A radicalização das brechas no muro e os poros na pele acontece com o espacejamento do próprio corpo em si – que, em especial em Nava, se rasga por dentro; se *espaceja*: “Perdia-se-lhe o corpo no deserto, que dentro dele aos poucos conquistava um espaço cada vez maior, novos contornos, novas posições, e lhe envolvia os órgãos que, isolados nas areias, adquiriam uma reverberação particular. Ia-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstracção se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se umas das outras [...]. (NAVA, 2002, p. 166).

a ele também num algarismo, um elemento com o qual compunha então um número num plano cada vez mais vasto onde assim tudo acabava por poder perspectivarse em termos aritméticos. Os mais heterogêneos objectos combinavam-se entre si em melindrosas adições, ávidas multiplicações que tudo pareciam arrastar e consumir, operações [...] onde fatalmente o zero era a entidade soberana [...]. A pulsação algébrica do espaço aproximava-o do tempo, o zero ia e vinha e nesse movimento era visível o vazio que também significava, a conversão dos dados dos sentidos em conceitos dum rigor gémeo do vidro [...]. (NAVA, 2002, p. 238)

O zero naviano configura um espaço – e não, propriamente, um lugar: “um plano cada vez mais vasto”. Ao mesmo tempo, é um elemento conversor, capaz de transformar um móvel, tapete ou adereço em um algarismo. Como na equação de Carlos de Oliveira, abre-se um espaço para relações que superam a referencialidade convencional, dando-se ênfase a conceitos (ou variáveis); um lugar de novas possibilidades de combinações, mesmo entre “os mais heterogêneos objectos”. Em suma, um *vazio que também significa*, povoado por circulações, adições e multiplicações – e é precisamente esta uma das melhores definições para a função deserto¹⁶.

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. *É preciso fazer* o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior; mas, ao contrário [...] sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21).

¹⁶ Zero, deserto, buraco também se identificam em Deleuze e Guattari, em suas aproximações do corpo sem órgãos e dos devires; neles, esvaziamento, povoamento e multiplicidades igualmente se combinam: “O zero é o corpo sem órgãos do Homem dos Lobos. [...] [o ponto zero] não exprime de forma alguma a falta, mas a positividade do corpo pleno como suporte e suposto [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 58).

Escrever “a n-1” é o que propõem, em momentos fulcrais de suas obras, Carlos de Oliveira, Luis Miguel Nava e António Ramos Rosa. As imagens relacionadas às lacunas, brechas, poros são apenas algumas das formas possíveis de fazê-lo. Neste artigo, foi sobre elas que nos debruçamos por ajudarem a tornar mais visíveis os espaços de puras relações criados por essas poéticas, e por serem propícias para se pensarem algumas das implicações éticas desses desertos escritos. Com seu caráter de lugar problemático e por evidenciar o que possuem de rompimento, comunicação e abertura, esses buracos escavam uma atitude comprometida: lançar o olhar para o outro e para seu ao-redor, engendrar e participar desse tecido homem/mundo é assumir, na contramão do egoísmo, uma responsabilidade; na contramão da frenética fugacidade, buscar parar o tempo; na contramão do conforto do estabelecido, exercitar novas configurações subjetivas, corporais, de mundo e de linguagem. O deserto construído poeticamente aparecerá, assim, como recusa da homogeneização (o que poderia parecer paradoxal, se vislumbrarmos a imagem típica do deserto, monótona e sempre igual). Os sujeitos desses textos se negam a participar da massa pasteurizada¹⁷, resistem ao apelo constante de integração apaziguada à sociedade tal como está posta. Erguem-se em atitude permanentemente crítica e reclamam liberdade: “O corpo está demasiado próximo do quotidiano, há que instaurar entre eles uma abertura, alguns centímetros de intensa liberdade” (NAVA, 2002, p. 191).

Abrir distância em relação ao cotidiano não se opõe ao desejo

¹⁷ Em *A rebelião das massas*, Ortega y Gasset conceitua o homem médio e o tipo de relações que ele engendra, em tudo contrastantes com o que os poetas desejam ser e fazer: “Massa é o ‘homem médio’. Deste modo se converte o que era meramente quantidade – a multidão – numa determinação qualitativa: é a qualidade comum, é o mostrengo social, é o homem enquanto não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico. [...] Massa é todo aquele que não se valoriza a si mesmo – no bem ou no mal – por razões especiais, mas que se sente ‘como todo o mundo’, e, entretanto, não se angustia, sente-se à vontade ao sentir-se idêntico aos demais.” (ORTEGA Y GASSET, pp. 62-63); “A massa – quem o diria ao ver seu aspecto compacto e multitudinário – não deseja a convivência com o que não é ela. Odeia de morte o que não é ela.” (ORTEGA Y GASSET, p. 141).

de habitação de mundo e de partilha – “o deserto é povoado”; “o corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades”, advertem Deleuze e Guattari (2011, pp. 56-57); mas as escritas de Oliveira, Nava e Ramos Rosa também não têm a ilusão de reabitar (ou reabilitar) o mundo tal como ele foi um dia. É preciso criar outras formas de fazê-lo – ou, em palavras de Silvina Rodrigues Lopes, “habitar a terra’ afirmando o incomensurável na medida” (LOPES, 2012, p. 48), engendrar constelações que “são em-devir, intensas de cada vez pela constelação que as forma” (p. 49). Assim como não se deseja exatamente resgatar a memória, esmagada e desvalorizada pela indústria do entretenimento, mas investigar outra relação com o tempo, construída sobre uma concepção temporal que nasce em uma tensão crítica. Essa escrita está mais preocupada em transformar o deserto, enxergando também aí fertilidade, do que em, nele, localizar, para preservar, um reduto de cultura – daí a escassez da palavra “oásis” na poesia moderna, o que, dada a profusão de desertos, não deixa de chamar atenção¹⁸. “Ele escreve. O seu desejo é o desejo q de tornar habitável o deserto”, lê-se em Ramos Rosa (2001, p. 151). O deserto construído por esses poetas não é, portanto, o do “estéril desacompanhamento”, que se opõe à “experiência fecunda da pluralidade inerente à esfera pública” (AMARAL, 2010, p. 254)¹⁹, mas o da busca permanentemente

¹⁸ Como já foi anotado na nota de rodapé nº 5, Hannah Arendt, em muitos de seus textos, vale-se da metáfora do deserto para inscrever o lugar negativo da cultura ocidental do século 20. Neste fragmento, a aridez desértica opõe-se ao oásis: “o oásis é, de forma bem concreta, a terra da cultura, a terra cultivada, e o deserto deve ser considerado como tudo aquilo que não é cultivado, tomando-se como base um parâmetro determinado da cultura e da formação ocidental” (ARENDR, 1995, pp. 185-186. In: AMARAL, 2010, p. 272)

¹⁹ Expressões para caracterizar o deserto usadas por Margarida Gomes Amaral em sua já citada tese de doutoramento sobre Hannah Arendt: “Ora, se a cultura é efectivamente a condição da habitabilidade do homem no mundo, na medida em que a comunicação dos nossos juízos possibilita cultivar, ela própria, a atitude cultural relativamente ao nosso passado, o deserto é, pelo contrário, o terreno árido em que nos encontramos em absoluto desacompanhamento. Em tais circunstâncias, os homens menosprezam a esfera pública como domínio de aparecimento e recordação comum daquilo que se considera ser digno de aparecer. [...] não será difícil constatar-mos que vivemos hoje num universo avesso à esfera pública, avesso portanto à cultura assim entendida, que maior correspondência

empreendida por uma nova forma de se relacionar com o outro, com o mundo, com a linguagem e consigo mesmo. É no deserto, portanto, que se persiste:

DAQUI DESTE DESERTO EM QUE PERSISTO

Nenhum ruído no branco.
Nesta mesa onde cavo e escavo
rodeado de sombras
sobre o branco
abismo
desta página
em busca de uma palavra

escrevo cavo e escavo na cave desta página
atiro o branco sobre o branco
em busca de um rosto
ou folha
ou de um corpo intacto
a figura de um grito
ou às vezes simplesmente
uma pedra
busco no branco o nome do grito
[...]
Que tenho eu para dizer mais do que isto
sempre isto desta maneira ou doutra
que procuro eu senão falar
desta busca vã
de um espaço em que respira
a boca de mil bocas
do corpo único no abismo branco

Sou um trabalhador pobre
nesta mina branca
onde todas as palavras estão ressequidas
pelo ardor do deserto
pelo frio do abismo total
(RAMOS ROSA, 2001, pp. 148-150).

encontra na imagem do terreno árido do deserto.” (AMARAL, 2010, pp. 253-254).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL BERTO. **O Medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

ALEGRE, Manuel. **Obra poética**. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

AMARAL, Margarida Gomes. **Alienação, deserto e naufrágio: três metáforas para uma compreensão da geometria do tempo em Hannah Arendt**. Lisboa, 2010. Tese (doutorado em filosofia contemporânea). Departamento de filosofia, Universidade de Lisboa.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FERREIRA, António Manuel. Luís Miguel Nava: Até à raiz da alma. **Diagonais das letras portuguesas contemporâneas: actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses**. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996. p. 130.

HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. **a estranheza-em-comum**. SP: Lumme Editor, 2012.

MACEDO, Helder. "O deserto". In: MELO E CASTRO, E.M. **O próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 4ª ed. Lisboa: Vega, 2002.

NAVA, Luís Miguel. **Ensaaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Poesia completa** (1979-1994). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Seara nova, 1973.

_____. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Org. Cleonice Berardinelli e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Poemas de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RAMOS ROSA, António. **Antologia poética**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

_____. **As Marcas do Deserto**. Lisboa: Editorial Vega, 1980.