

Mísero canto

JOSÉ EMÍLIO-NELSON

PEDRO SERRA

Devemos fixar-nos na obstinação inspirada
da sua voz cursiva.

JOSÉ EMÍLIO-NELSON, «ESCARAVELHOS»,

BIBLIOTHECA SCATOLOGICA

ONDE SE LÊ *Beleza Tocada* pode ler-se *Mísero Canto*¹, tratando-se, em ambos os casos, de sínteses figurais do musical ânimo que se manifesta como ofício vocal ou cantante — em regime, assim o argumentarei, *detritico* — de um Monstro pugnaz, repugnante, na perseguição amatória da Bela: a generalizada dicção de Polifemo, incubado pelo *oxímoro*. Pois, em rigor, se Polifemo diz ou canta, canto e voz são insonoros, no enredo da consciência autorreflexiva — «Eu ouvia-me dizer (e tu a mim?), / posso dizer agora? (*Lasciatemi morire*, diz Monteverdi.)»² —, um emaranhado de vocalidade, disposição e verbo. Para tanto, vou avançar por um modo gongórico do qual a crítica sobejamente se aproximou — mobilizada pela consagração da *coincidentia oppositorum*³ —, mas de que é possível ampliar algumas cláusulas se nos fixarmos na ‘ruptura’ do contínuo expressivo que implica. Assim, podemos compulsar, num poema de José Emílio-Nelson⁴, o imperativo poético do *non sequitur*⁵, aquilo a que podemos chamar *emancipação da ‘coma’*⁶. Trata-se de um texto com envio gongórico, numa obra que, muito embora, ostenta um mais conspícuo entrançado quevedesco. Amostra que tematiza e aponta a *emancipação da ‘coma’*, refiro-me ao poema que tem por título «Polifemo»:

Estranho, brutal
Polifemo.
Seu olho mineiro de ciclope
Domina o mar.
Passo firme, nuvens caem.

Vinho de Ísmaro.

Polifemo canta

Lívidas ondas, tranças de espuma.

Ama Galatea.

(Indiferente ao que o mar silente espelha)

Ulisses de rastos.

A si vida, a Acis morte, à Ninfa pranto [Góngora]

(Emílio-Nelson, 2016: 42)

Começo pela linha final em tipografia cursiva, que dir-se-ia lançada ‘para fora’ do texto e por isso podendo ocupar outro lugar qualquer do mesmo⁷; assim, um verso corcel ou corsário, que por outro lado comprime ainda mais a consabida fábula, decassílabo que replica um jogo de sinalefas e de encaideamento de unidades sem conectores, aquém de uma oração, porquanto se trata de enunciado sem forma verbal e com elipse do sujeito. Coordenação assindética de um conjunto falsamente trimembre, pois o brusco antropónimo entre parênteses rectos pode suplementar a linha. A insinuação anafórica — ‘A si’, ‘Acis’ —, bem como a repetição da nasalidade vocálica — «*Ninfa*», «*pranto*», «*Góngora*» — ajudam a emperrar o discurso. Entretanto, deparamos com assíndetos também no primeiro verso — «Estranho, brutal» —, sem tempo para cadência fluida, ainda, grosseiramente sublinhada pela quebra do verso, com encavalgamento violento, recortando a saliência do segundo, de um só vocábulo — «*Polifemo*». Aliás, a repetição do nome, primeiro como título e depois em situação de verso monovocabular, refluí sobre o arranque do poema, fazendo texto do paratexto. O título será já *versus* — ‘em direcção a’ indistinguível de ‘contra’ —, integrando um quiasmo: algo como ‘Polifemo estranho, brutal Polifemo’.

O quinto e sexto versos repetem com variações o esquema: verso bímembre sem conjunção finalizado por pausa gráfica — «Passo firme, nuvens caem.» —, seguido de sintagma polivocabular — «Vinho de Ísmaro.» Por último, o sétimo e oitavo verso voltam a insistir na coligação mediante assíndetos, desta feita com um resultado ligeiramente mais corredio, e invertendo a ordem do par imediatamente anterior. Em primeiro lugar, frase com oração de sujeito/verbo — «Polifemo canta» — processo verbal que o fim pausado do verso, em *staccato*, no-lo devolve intransitivo — sentido ‘absoluto’, atraindo *ab* <separar> e *solutus* <soltar> —, mas que pelo encavalgamento admite transitividade, muito embora falsa pois o verso assindético que o continua

— «Lívidas ondas, tranças de espuma» — tanto pode ser complemento bimembre, como pode ser, por figura, sujeito do processo *cantabile*. Ou pode tratar-se, ainda, por omissão de notação gráfica de discurso directo, ‘fala’ polifémica propalada. Digamos que «Polifemo canta», separado e solto, é uma catacrese, como também o é, invertendo a ordem sintáctica dos elementos frásicos, o nono verso — «Ama Galatea»: com elipse do sujeito — ‘[Polifemo] ama Galateia’ — ou com elipse do complemento — ‘Galateia ama Acis’. Sendo ‘canto’, o de Polifemo é um cantar ‘espumoso’ — uma ‘baba’ —, dispersivo e disseminativo, *ergo*, dissoluto. Obsceno por ser múltiplo, isto é, determinado pelo finito ilimitado⁸, o laconismo do poema em pauta dispõe também uma espécie de atonalidade.

De uma outra, diferenciada, estranheza e da brutalidade da coordenação sem nexos conjuntivos pode dar conta o soneto «Mientras por competir con tu cabello» de Luis de Góngora y Argote. Composição datada de 1582 segundo o chamado ‘manuscrito Chacón’, eis o último verso: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»⁹, enumeração assindética com que, em regime de chave-de-ouro, conclui um dos mais comentados sonetos gongorinos. Para uma melhor descrição, podemos atrair, como *comparandum*, um verso camoniano de *Os Lusíadas*, concretamente da estrofe 57 do canto V, em que temos a imaginação de uma fala mostrenga¹⁰. É Adamastor quem diz: «Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?»¹¹. O verso camoniano assenta numa coordenação sindética do tipo ‘ou... ou’, ao passo que o verso gongórico dá corpo a uma coordenação assindética¹². A «gradação descendente» *vertida* em Camões e *pervertida* em Góngora — que em rigor, partilham apenas a palavra «nada», sendo ambas equivalentes na sua coerência temática — incide neste aspecto enunciativo em que dir-se-ia as línguas e as poéticas funcionam já em diferentes regimes. A série coordenativa sindética devolve-nos a ênfase semântica na alternativa, num movimento de alternância. No verso de Góngora, sem conectivos, esvazia-se essa dinâmica alterna, contrapondo a justaposição de nomes na sua equivalência *signica* e que, como tal, admite o genial pesponto de um «nada» potencialmente já fora da música do verso endecassilábico, verso em que colidem, indecidivelmente, a inscrição grafemática ou gramatical e o sobre-esforço vocálico e sónico de obsidiantes sinalefas. Estas aposições decorrem, e ocorrem, num marco de ‘adequação’, isto é, de *domínio*: «Apposition is the external syntactic form of density and subordination; it makes possible the collision and purely incidental linkage of ideas that are basically foreign to one another» (Spitzer, 1963: 99). Também a poesia se sobrepõe ao mundo na modelização camoniana, pois o canto mostrengo *exemplarmente* cumpre a tópica coeva da ‘Natureza Amorosa’, entre *Eros* e *Tánatos*, que o «continua embalando»: «Camões dá corpo à mais funda ‘Stimmung’ do Renascimento» (Lourenço, 2019: 148).

Na contramão da 'doçura' do canto polifémico de um Góngora ou do gigante camoniano, neste 'canto' ciclópico do poema «Polifemo» — mortalmente determinado — é uma morte mesquinha a que é doada. O «olho mineiro» de Polifemo — «olho intrusivo»¹³ —, como no-lo dispõe o poema em pauta, «domina o mar»: contém o incontido. Ora, pela intrusão ciclópica, a axialidade do cosmos colapsa pelo 'choque' do vertical e do horizontal, que se contaminam até à indiferenciação. Assim, a ascensionalidade sublunar do «Passo firme» é aposta ao descendimento celeste de «nuvens que caem». O descordo, também 'estranho', também 'brutal', é replicado nessa dominação que concorre com a indiferença. O 'mar' que Polifemo 'domina' — ou pelo qual é 'dominado' — é, como lemos no poema, um «mar silente». Igualmente mudo, o de Polifemo é 'canto sem canto'. Atrevo mesmo a possibilidade de 'o mar' atrair 'amar', absolutos *tocados* que o poema conjura, como a Bela — Galateia — e o Belo de *Beleza Tocada*: a verdade da beleza tocada é a fealdade. Assim, a ser 'fala' mostrenga, o verso «Lívidas ondas, tranças de espuma» — cujo assíndeto lenifica «Passo firme, nuvens caem» e, mais ainda, o exacerbado arranque do poema com «Estranho, brutal»; leniência que constitui, digamos, um *destrito* de embalo amortecido — devolve-nos a detonação daquelas totalidades pelo múltiplo na concatenação de «ondas, tranças», *sub specie* do empalidecido e do cadavérico — «Lívidas» —, que é a espécie de qualquer conjunção intuída sempre já revelada como sendo «de espuma»¹⁴.

Enfim, o penúltimo verso do poema, o sintagma «Ulisses de rastos» devolve-nos uma anfibologia: um Ulisses que 'se arrasta', isto é, com o sentido de 'rojando-se pelo chão'; um Ulisses 'arruinado' ou, se se preferir, 'em estado de ruína'; enfim, um Ulisses 'feito de rastos', por outras palavras, de 'vestígios', de 'pegadas' ou mesmo de 'indícios'. Não um herói narrativo — salvo lapso, o vocábulo 'Ulisses' constitui uma espécie de *hápax* em *Beleza Tocada* —, cantante ou falante, mas o efeito de uma linguagem de restos, isto é, puro desejo de linguagem: de *filologia* ou, em rigor, como propõe Werner Hamacher, de «poesia como *prima filologia*»:

For philology, language does not exhaust itself in the sphere of means. It is not mediation without being at the same time a leap, not transmission without being at once its diversion or rupture. And thus also for philology itself: chopping copula, chopula. (Hamacher, 2019: xxvi)

Se ampliarmos a mais poemas a figuralidade da 'coma' emancipada, teremos que a aposição de uma 'voz nítida' e uma 'voz rouca' — figuras que podemos abduzir de *Beleza Tocada* — adensa os possíveis de uma relação insubordinada do *non sequitur*. De um lado, a música de John Dowland (*Lachrimæ or seaven teares figured in seaven passionate pavans*, 1604); do outro, a escrita

de Pierre Guyotat (*Éden, Éden, Éden*, 1970). Recorde-se, deste último, o final truncado, de um romance que, todo ele, amplia a emancipação da 'coma': «o símio guincha, braços caídos, *guerba* amolecida em volta do pescoço, focinho ensanguentado, sexo erecto, olho examinando Vénus velada em vapores violetas, pisando víboras decapitadas; gordura exsudada da tampa de erva, endurece; vórtice retrocedendo a Vénus,» (Guyotat, 1970: 270; tradução minha). Depois da 'volta' a Vénus, a coma, um final em coma, como veremos.

O poema ecrástico que interpela a música de John Dowland carece de título, mas coloca no lugar proeminente do *incipit* o nome do compositor britânico. Os versos são predominantemente declinados na terceira pessoa do presente do indicativo: «dá-nos», «diz-me», «é», «imita», «reluz», «resplandece», «Abre-se», «inunda» ou «empalidece». O encavalgamento entre o primeiro e o segundo versos suaviza-se pela conjunção coordenativa 'e': «a voz nítida / E a voz obscura». Um modelo de conectividade que é replicada nos sintagmas «O crepúsculo e a aurora», no sexto verso; «uma e outra», no sétimo; e, enfim, «Abre-se e plana», no nono verso. A fluidez dos quatro primeiros versos, contudo, perde algo de sossego nos dois últimos. Em primeiro lugar, no oitavo verso deparamos com uma coordenação assindética — «A voz reluz, a água resplandece» —, entalada pelas coordenativas sindéticas, dos sétimo e oitavo versos, já mencionadas. A perda de ímpeto e ou atenuação têm como corolário um último verso, o nono, em que uma coordenada adversativa desmancha o esquema coordenativo: «inunda ou empalidece». Ora, será na última palavra do último verso, pela respectiva sintaxe que a relaciona com os antecedentes frásicos, que sobrevém o corte ou ruptura. No derradeiro verso, separado por uma 'coma', temos o vocábulo «seca». A forma, tal como é disposta, provindo de uma cesura, elide o dinamismo alterno da adversativa, mas fá-lo como que 'absorvendo-o'. Isto porque introduz a aporética condição gramatical — e fónica — do vocábulo. Assim, ou temos 'seca' [ε] como terceira pessoa do singular do verbo 'secar'; ou trata-se de 'seca' [e] como forma de participio. Elidindo o 'ou' adversativo irrompe no poema a indistinção entre um processo e um estado. Em rigor, já temos este final em 'coma' prefigurado no verso do meio desta composição, o quinto. Que se singulariza, ainda, dos gerúndios verbais que nele se dispõem. Leia-se, pois, o poema:

John Dowland dá-nos a voz nítida
E a voz obscura das lágrimas tristes.
A alma diz-me, assim é a água.
Vagamente a seta da voz imita a água.
Eco enrolado, enrolando na mesma mortalha
O crepúsculo e a aurora das praias do rio.
Veloz, uma e outra,

A voz reluz, a água resplandece,
Abre-se e plana, arrastada, inunda ou empalidece, seca.

(Emílio-Nelson, 2016: 233)

A concordância supõe dialéctica de contrastes, *Stimmung* que seja harmonia abarcando *ágon* e antagonismo¹⁵. Nitidez e obscuridade, um acordo mimezante e difuso, uma dádiva da música: «John Dowland dá-nos a voz nítida / E a voz obscura das lágrimas tristes». O significante ‘água’ corresponde à voz a um tempo ‘nítida’ e ‘obscura’, atraindo a sinonímia dos verbos ‘reluzir’ e ‘resplandecer’. Concorrem, no poema, figuras da «well-tempered mixture» (Spitzer, 1963: 7) e da «harmonious consonance» (*ibid.*), os dois primordiais *étimos* da palavra *Stimmung*. O símil do elemento líquido conjunta vertebralmente ‘lágrimas’, ‘água’ e ‘rio’. A voz é ecolália, sim, mas mesmo na sua dimensão mortuária tem um poder unitivo: «Eco enrolado, enrolando na mesma mortalha / O crepúsculo e a aurora das praias do rio». Tonalidade gemente, com emulação da ‘pavane’. Simetria, ainda, pela comum cadência, um mesmo *ritmo*, talvez mesmo uma semelhante transverberação — a «seta da voz», «abre-se e plana, arrastada, inunda» —, um acordo extático. A imitação da água pela voz, que não supõe uma relação de subordinação, aponta para o ‘vago’: «Vagamente», dispõe o poema. Isto é, de modo indeterminado, infixio, incerto, impreciso, errático. Decerto percute no advérbio de modo o substantivo ‘vaga’, apontando assim, uma vez mais, para o sincretismo voz/água no que supõe quer de transporte, quer de embalo. Voz doada é vocalidade que vem do outro e a «alma», que a diz, é essa repetição consonante e vibrátil — um «eco» —, do ‘nítido’ e do ‘obscuro’, que lembra a «acústica da alma» de Novalis¹⁶.

Atentemos, agora, no poema «Voz Rouca [Guyotat]», onde, como já antecipei, podemos reconhecer o essencial do já aludido referente à *emancipação da ‘coma’*, mas com diferenças substanciais, desde logo discrepante dos anteriores textos pelo *tónus*: nem atonalidade, nem tonalidade *gemente*; antes, a aspereza de uma rouquidão, cava e escarninha, que não vibra. A cena detonante é de ‘escrita’ — «Escrevo no presbitério, cogula de couro, / Sentado na cadeira furada» —, tendo como referência o escândalo e censura de *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat. Da cena, em rigor de ‘real mesa censória’, sobrelevo tão-somente uma amostra de relações oximorónicas, desde logo a que é lançada pela epígrafe do poema: «Rien n’est beau que le laid», recorte de um texto (1967) de Raymond Polin. No poema, assim, sucedem-se pares como escrever/obrar, boca/ânus ou limpo/maculado, *inter alia*. O conjunto, sacro-profano, aponta-nos para muito do que na poesia de *Beleza Tocada* supõe a secularização da corporalidade ‘divina’, agora ‘humana’; e, porque humana,

impõe a sua figuração por orifícios ou condutos, e excrescências ou fluidos. Seja como for, recorto do poema, relativamente longo — desmanchado e crescendo por manchas —, dois lugares. Eis o primeiro deles:

Vê sem ver
Que o verso jorra
Alternando urinas e vagalhões de
Cruzes, báculos, que emergem secos, mornos tons lilases, e
Do buraco lúgubre, soprou a prevaricação.

(Emílio-Nelson, 2016: 487)

Note-se a progressão oratória, encetada por um oxímoro, que aninha a ‘coma’ como ruptura *mas gasta* — alude-se à leitura teológica, moralizante, do censor —, para uma imediata expansão em que a ‘coma’, agora, atrai o sentido de ‘pluma’ ou ‘penacho’, tendo como corolário o «buraco lúgubre», que traz à retentiva a «‘cloaca máxima’, o Verbo» e o «Verso no seu sopro de argila vil, de vozes»¹⁷. No segundo recorte, emerge algo como o sujeito do poema, um contra-teólogo que propala, por assimilação *forçada* da lógica censória, o cerne do *dictum* experimental de Guyotat em *Éden, Éden, Éden*:

O que aí se diz? (Eis-me atado à jaculatória que perscrutam os censórios.)
(Não cessa aquela mirra no baloiço dos guizos incensários!)
À pluma querem-na encerada (*Index expurgatorius*).
O que aí se diz o Último o diz.

(Emílio-Nelson, 2016: 488)

Execração de teólogos e elogio de filólogos como Guyotat, se entendermos por filologia a arte de um dizer último, ou do Último que diz. Isto é, um dizer *escatológico*. Citei já as derradeiras linhas da obra de Guyotat, onde comparecem ‘símio’ e ‘Vénus’, uma emergência que, diríamos, tem uma prefiguração no par Polifemo/Galateia, mas sem dialéctica sublimadora — «focinho ensanguentado, sexo erecto, olho examinando Vénus», etc. —; mas a questão essencial da cena, claro está, radica na *profanação da linguagem*. É isto que o sujeito do poema «Voz Rouca [Guyotat]» aponta, e que o censor ‘vê sem ver’. O *dictum* do Último que diz tem o seu *kairós* na ‘coma’ final não sucedida por qualquer palavra, o momento mais obsceno de *Éden, Éden, Éden* porque supõe a ruptilidade da cena e a irrupção de uma abertura suspensiva para um ‘fora do texto’ imprevisível e indeterminado. O que o Último diz é um puro dizer, sem dizer algo sobre algo, um *desejo* de linguagem. De resto, *Éden, Éden, Éden* é uma boa amostra da poética, sem imagem ou imaginação, do *non sequitur*.

Não esgoto a casuística, nem expando todas as possibilidades — as variações — da dialéctica ‘voz nítida’/‘voz obscura’ ou da figura, não equipolente e também *vária*, de uma ‘voz rouca’. Seja como for, respigo ainda algumas figuras e figurações com ecolália, em *Beleza Tocada*, destes cantos e vocalidades desorbitadas. O mostrengo, o de deriva camoniana — Camões é importante para a leitura desta poesia¹⁸ —, o do polifémico gemido como «rocas al viento» de conformação gongorina e, também, o da atonalidade do «Polifemo» de *Beleza Tocada*, podem ser modelizados e ressurgir na condição de um movimento estático, de um peso movente: «Todas as pedras deambulam. Evadem-se. Os ventos do céu sabem disso. Na montanha a voz das pedras sente-se pesada. (A montanha escoou-se *entoando a pedra*)»¹⁹. A Natureza, na sua indiferença, estabelece relação próxima e distante — rugosa, lancinante — com a pétrea ‘voz gutural’: «Escuta a firmeza da chuva sonolenta, a chuva de mansinho. Que feliz é a nascente graciosa da água a *esfolar a pedra com a voz gutural*, estafante»²⁰. Mesmo em poesia de ‘circunstância’ — um passeio, uma viagem pelo mundo como monumentalidade arruinada —, a ‘fala’ é assimilada à figura da pedra: «Pedras / Copiando pedras»²¹. O silêncio estrídulo da música devolve, também, um embalo arrebatado e sinestésico: «Se inventam a música estridente a criança vai para dentro dela a correr. Se a criança descobre que a música é um silêncio alcança-o deslumbrada. A criança vê o que ouve (e brinca no *baloiço das labaredas sonoras*)»²². O recorte do canto ensimesmado — solitário, mísero — sublinha a insubordinação do ‘exterior’, de que muito embora se não abdica, tal como Polifemo não abdica de Galateia. Uma exterioridade literária, como por exemplo a da ‘rosa de’, tanto de Ronsard como de Emílio-Nelson, em perda na relação desmanchada sujeito/objecto no *acto de lectoescrita*: «Perco-a na voz»²³. A voz será, assim, como uma ‘mancha’, que desfigura o interior/exterior: «Nenhuma palavra obedeceu, / trazia comigo um ramo seco, a voz / manchada pelo cipreste a uma janela»²⁴. Por outro lado, a ‘tragicomédia’ da relação verbo/mundo pode ser dita, atraindo a figura do ‘olho intrusivo’ — o olho do verbo —, como decorrendo de uma *praxis* poética que não pode obviar o finito ilimitado: «O Verbo, dá os olhos a pedras onde marcará a data e o lugar. (*Opera buffa-opera seria*)»²⁵. Seja como for, não se cancela a possibilidade de rasurar a ‘voz horrenda’ no rasto do «Vinho de Ísmaro»: «Enclaustrei-me. Espumo plumas no voo raro / Que se apaga enquanto voa o pavão, / Quando voa em mim. E ainda / Pavoneando em coma alcoólico»²⁶. Na imaginação destes momentos ascensionais — aqui com envio dantesco —, a ‘voz rouca’, o ‘simulacro do som’, é ainda possibilidade de indiferenciar elevação e queda: a «Espiral da voz gira em cordas de fumos escuros aonde não há distâncias entre o que a eleva e o que a faz ser a / Voz rouca onde as suas luzes terão distinções inscritas num brilho recoberto por falhas»²⁷. Enfim, poesia *cum* filologia, de *Beleza Tocada* — *Mísero Canto* —

pode dizer-se ser, não barroca, mas ultrabarroca: demandando — novo oxímoro — *fixação* na sua *voz cursiva*. E um fragmento como «Eu ouvia-me dizer (e tu a mim?), / posso dizer agora? (*Lasciatemi morire*, diz Monteverdi.)» é figura de uma ‘voz’ que, ao invés de se enclausurar, se dispõe como máxima *abertura* à linguagem²⁸, ao puro desejo de linguagem.

NOTAS

[O Autor segue a antiga ortografia.]

- ¹ Cito os poemas de José Emílio-Nelson pelo seguinte volume: *Beleza Tocada. Obra Poética 1979-2015*, Lisboa, Abysmo, 2016. O título deste ensaio cita um poema homónimo do livro *Bacchanalia* (*ob. cit.*: 576).
- ² Do poema «Lasciatemi morire», *O Anjo Relicário* (Emílio-Nelson, 2016: 187).
- ³ Cf. Alonso, 2009.
- ⁴ O poeta é autor dos seguintes livros: *Polifonia*, 1979; *Penis, Penis*, [1980]; *Absorção da Luz*, 1981; *Noite Poeira Negra*, 1982; *Extrema Paixão*, 1984; *Nu Inclinado*, 1985; *Queda do Homem*, 1988; *Vida Quotidiana seguido de A Palidez do Pensamento*, 1990; *Claro-Escuro ou a Nefasta Aurora*, 1992; *A Cicatriz do Tempo*, 1994; *Sodoma Sacrílega e Poesia Vária*, 1995; *A Visão do Antigo*, 1995; *Anjo Relicário*, 1999; *Humoresca*, 2002; *Bufão*, 2004; *A Coroa de Espinhos*, 2004; *A Alegria do Mal. Obra Poética I*, 2004; *A Festa do Asno*, 2005; *Gag Gad*, Lisboa, 2005; *Pickelporno*, 2006; *Geometrias Galantes*, 2006; *Bibliotheca Scatologica*, 2007; *Ameaçado Vivendo. Obra Poética II*, 2010; *Pesa Um Boi na Minha Língua*, 2012; *Bacchanalia seguido de Como Falsa Porta*, 2014; *Caridade Romana*, 2018. Em 2019, ano do quadragésimo aniversário da ‘opera prima’, José Emílio-Nelson editou *O Amor Repugnante* que, entretanto, tinha integrado, em 2016, *Beleza Tocada. Obra Poética 1979-2015*. Os mais recentes títulos, *Putrefacção e Fósforo* seguido de *Coração Cru*, foram publicados, num mesmo livro, em 2020.
- ⁵ Cf. Hamacher, 2019: xxv.
- ⁶ Utilizo o vocábulo ‘coma’ recuperando a aceção antiga de ‘vírgula’. Nos lugares oportunos, ao longo deste ensaio, distingo três significações: 1) ‘perda de consciência’ ou ‘indiferença’ (do gr. *Kóma*: ‘sono profundo’); 2) ‘vírgula’ ou ‘aspas’ (do gr. *Komma*: ‘pedaço de frase’); e 3) ‘penacho’ (do gr. *Kóme*: ‘cabeleira’, ‘folhagem’).
- ⁷ Na versão que em *A Alegria do Mal* foi coligida, esta linha final ocupa um outro lugar no poema, constituindo aí o sétimo verso, colocado entre «Lívidas ondas, tranças de espuma» e «Polifemo canta». A cursiva mantém-se. Por seu turno, o título do poema apresenta diferenças: «Fábula de Polifemo y Galatea (Luis de Góngora)». Por último, o primeiro e segundo versos da versão de *Beleza Tocada* perfazem, em *A Alegria do Mal*, um único verso: «Estranho, brutal Polifemo» (cf. Emílio-Nelson, 2004: 77).
- ⁸ Eis a estrofe XLVIII da *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora: «Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento: / o dormida te hurten a mis quejas / purpúreos troncos de corales ciento, / o al disonante número de almejas / (marino, si agradable no, instrumento) / coros tejiendo estés, escucha un día / mi voz, por dulce, cuando no por mía» (*ob. cit.*: 291). A ‘minha’ voz não é ‘minha’, diz Polifemo. Sendo ‘dulce’, na sua autonomia, contrasta

com a 'dissonância' das 'almejas', instrumento marinho não agradável, e dos 'troncos de corales ciento'. O 'canto' de Polifemo, no poema de *Beleza Tocada*, como que absorve a 'dissonância' da música marinha.

⁹ Góngora, 2000: 67.

¹⁰ Cf. Lourenço, 2019: 145-150.

¹¹ Camões, 1989: 137.

¹² Esta distinção não foi anotada, nem dela extraiu consequências Eduardo Lourenço. Não posso deixar de chamar a atenção para um lapso do ensaio lourenciano, que se refere ao verso de Camões — parte da fala de Adamastor — como, cito, «um dos mais célebres finais de estrofe camoniana» (2019: 146). Na verdade, este verso não é um 'final de estrofe'; constitui, sim, o quarto verso da referida oitava. Sem quaisquer dúvidas, um «célebre» verso. Ora, o lapso evidencia uma leitura, como a que temos em «Camões e Góngora», em que Eduardo Lourenço colige indícios não apenas de marcas camonianas na obra gongorina, como também prefigurações gongóricas na obra camoniana, e de algum modo o lapso supõe impor ao verso de Camões o relevo poético de uma 'chave-de-ouro'. Tudo isto é manifesto, entretanto; um dos sintagmas utilizados por Eduardo Lourenço é o de «pré-gongorinas anunciações» (*ibid.*: 147) para se referir a versos do canto IV de *Os Lusíadas* onde já se anunciaria a 'via' da autonomia do significante, só plenamente emancipada no 'ludismo' do Polifemo de Góngora.

¹³ Este é o título da primeira secção do livro *Bibliotheca Scatologica*, que integra catorze composições poéticas. Cf. Emílio-Nelson, 2016: 431-451.

¹⁴ Em Góngora o vocábulo 'espuma' pode ainda integrar uma figuração cósmica, unindo o celeste e o sublunar. É dele o verso «Del cielo espumas y del mar estrellas» (cf. Alemany y Selfa, 1930: 406, col. I).

¹⁵ Para uma 'semântica histórica' da noção de *Stimmung*, com conotações musicais, cf. Spitzer, 1963. Eis uma breve síntese: «The unity of feelings experienced by man face to face with his environment (a landscape, nature, one's fellow men)» (5-6).

¹⁶ *Apud* Caner-Liese, 2018: 218. Esclarece Caner-Liese: «Novalis no va a arribar a desenvolupar aquesta 'acústica de l'ànima', però va atorgar a l'estat d'ànim un lloc central dins una poètica que vol reunir de manera harmònica les tres modalitats de la veu que conflueixen en la nostra subjectivitat, a saber: la veu mateix, l'estat d'ànim i la seva articulació lingüística» (*ibid.*).

¹⁷ Do poema «Língua Bífida», *Bibliotheca Scatologica* (Emílio-Nelson, 2016: 432).

¹⁸ O mais recente livro de José Emílio-Nelson, *Putrefacção e Fósforo*, é colocado sob a égide de uma epígrafe camoniana: «Como se vão as cousas convertendo / Em outras cousas várias e inesperadas!» (2020: [3]). Ora, este recorte de Camões tem acomodação num conjunto de poemas cujo subtítulo é: «[Fragmentos numa ordenação de puro azar]». Relação estimulante, pois, a destes dois paratextos, dispostos entre dois regimes de *ordem inverso*.

¹⁹ «Pedras Diurnas e Nocturnas», *Claro-Escuro ou a Nefasta Aurora* (Emílio-Nelson, 2016: 134).

²⁰ «Com Aparo de Ouro», *Claro-Escuro ou a Nefasta Aurora* (Emílio-Nelson, 2016: 138).

²¹ «As Ruínas de Atenas», *O Anjo Relicário* (Emílio-Nelson, 2016: 176).

²² «A pretexto da Música», *Claro-Escuro ou a Nefasta Aurora* (Emílio-Nelson, 2016: 139).

²³ «[A rosa de]», *O Anjo Relicário* (Emílio-Nelson, 2016: 179).

²⁴ «Lasciatemi morire», *O Anjo Relicário* (Emílio-Nelson, 2016: 187).

²⁵ «O Verbo Mágico», *Arabesco* (Emílio-Nelson, 2016: 230).

²⁶ Primeira quadra do «Soneto I» da série 'Sonetos Glaucos', *A Coroa de Espinhos* (Emílio-Nelson, 2016: 311).

²⁷ «RETRATAÇÕES [Biber. Berio]» (Emílio-Nelson, 2016: 421).

²⁸ Recordo a seguinte asserção de Jacques Derrida: «Le s'entendre-parler n'est pas l'intériorité d'un dedans clos sur soi, il est l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole» (1967: 96).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.
- ALONSO, Dámaso, «El Polifemo, poema barroco», *Atenea*, n.º 500, II semestre 2009, p. 231-249.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- CANER-LIESE, Robert, *El primer Romanticismo alemán: Friedrich Schlegel i Novalis*, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018.
- DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- EMÍLIO-NELSON, José, *A Alegria do Mal. Obra Poética I. 1979-2004*, introd. Luís Adriano Carlos, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2004.
- , *Beleza Tocada. Obra Poética 1979-2015*, Lisboa, Abysmo, 2016.
- , *Putrefacção e Fósforo [Fragmentos numa Ordenação de Puro Azar]*, capa e desenhos de Bárbara Fonte, Lisboa, Abysmo, 2020.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, 2 vols., ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GUYOTAT, Pierre, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- HAMACHER, Werner, *Give the Word. Responses to Werner Hamacher's '95 Theses on Philology'*, ed. Gerhard Richter e Ann Smock, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019.
- LOURENÇO, Eduardo, «Camões e Góngora», *Obras Completas*, vol. VI, *Estudos sobre Camões*, org. José Augusto Cardoso Bernardes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, p. 145-150.
- SPITZER, Leo, *Classical and Christian of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, ed. Anna Granville Hatcher, pref. René Welleck, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1963.
- , *Representative Essays*, ed. Alban K. Forcione, Herbert Lindenberger e Madeleine Sutherland, pref. John Freccero, Stanford, Stanford University Press, 1988.