

Revisitar o código: a vertiginosa transparência do lugar

Sobre a poesia de Natália Correia

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto, Portugal

Abstract In this article we intend to explore the author's ability to transform, subvert and recreate (spatial and/or cultural) referents that the reader recognises immediately but are presented in a disconcerting manner, always implying a critical and epistemological re-evaluation. Irreverence, an indispensable engine in Natália Correia's poetics, is interstitially insinuated in the smallest details called for, whether they be the explicit reference to places or the appropriation of different styles. In *O progresso de Édipo*, *Sonetos Românticos* or *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro*, *Epístola aos lamitas* and many other volumes, we find the same transgression of the code, the same (ir)reverence, the same complicity with the reader.

Keywords Natália Correia. Irreverence. Cultural heritage. Transgression. Europe.



Peer review

Submitted 2020-12-30
Accepted 2021-07-13
Published 2021-12-06

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Marinho, M.F. (2021). "Revisitar o código: a vertiginosa transparência do lugar. Sobre a poesia de Natália Correia". *Rassegna iberistica*, 44(116), 435-444.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/004

435

Se aceitarmos que os códigos literários são inevitavelmente transgredidos, seja por seus próprios criadores ou por terceiros, não será difícil reconhecer que uma autora como Natália Correia, avessa a quaisquer condicionalismos externos, se caracterize por uma irreverência fundamental que a levará, sem grande esforço, a subverter códigos de que diz (explícita ou tacitamente) servir-se. Reconhecendo sua condição de ex-cêntrica, a autora de *O Vinho e a Lira* não se coíbe de romper a tradição, enquanto, simultaneamente apela a formas e a elementos que nos remetem para a poética mais ortodoxa ou para a pertença a uma linha poética definida.

Não é difícil encontrarmos títulos como *Sonetos Românticos, Epístola aos Iamitas* ou *Cantigas de Amigo* (Correia 1993), que convocam códigos pré-definidos e cuja análise revela o compromisso entre a tradição presente, nas formas utilizadas e nos modos de escrita a que se faz apelo, e uma atitude subversiva que desconstrói sistematicamente os pretensos códigos convocados, sejam eles o soneto ou a epístola, a estética romântica ou a medieval. O mesmo se pode inferir das referências explícitas a Édipo ou a Adónis.

O herói clássico é o protagonista da peça *O Progresso de Édipo* (1957), já estudada por mim (Marinho 2005, 177-83), o qual incorre mais na culpa do conhecimento do que na da transgressão do interdito de incesto.

Nesta obra, não há lugar para a moralidade nem apelo ao terror e à piedade. Ao matar Laio, Édipo fica com duas chagas no lugar dos olhos. Sua cegueira é, pois, involuntária e não autopunição pela falta cometida, sendo reversível depois de lavados os olhos com a água de um regato. Morto Laio, Jocasta oferece-se como esposa. As relações entre ambos são à partida transgressivas e conscientes. O reconhecimento é mais imediato (basta o olhar de Édipo sobre Jocasta) e este pede à mãe que o mate, mas ela não o faz, assumindo uma atitude ativa e escolhendo o próprio destino.

O constante apelo à herança cultural e a não menor constante rotura com a mesma instauram um clima de desconfiança confiante que permite reequacionar os dados aparentemente simples e unívocos. Esta instabilidade significativa revela-se também na alusão às rosas (Marinho 1998, 48) e a Adónis, numa dupla referência à Antiguidade, e ao seu incontestável legado, e a Ricardo Reis (Pessoa 1966, 18, 34, 57, 131).

O livro de que prioritariamente hoje me ocupo, *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro*, não descarta as rosas como não descarta a figura do anjo, presente desde o título e em vários dos poemas (Correia 1993, 17-18, 21-2, 23-4, 35-6, 37-40, 51, 56-7, 65-70). A importância de Rilke na poesia de meados do século XX em Portugal é por demais conhecida (Saraiva 1984; Marinho 1989, 99-104) e Natália Correia não escapa a essa influência, conjugando a evocação do lugar com a simbiose entre este e o anjo, numa perfeita harmonia, índice de uma desarmonia profunda.

A contradição que parece subjazer à minha última afirmação constitui o cerne da tese que quero defender. Neste livro de poemas, Natália Correia evoca o(s) lugar(es) da Europa, ela que sabe que é europeia (Correia [1951] 2002), mas que sente a transparência de um espaço que lhe escapa, embora o deseje construir, estabelecer, mesmo sob uma forma bem menos imediata do que outros textos fundadores de uma legitimação nacional mais ortodoxa e consentânea com propósitos definidos, como a manipulação da opinião (Escobedo 2010, 204) ou a formação de um cânone imutável (Corse 2010).

A certeza de que uma certa artificialidade supera equívocos elementos comuns e de pertença ou de que a identidade é uma ficção construída (Benmakhlouf 2011, 34) leva a que se possam analisar desassombadamente as obras consagradas pelo cânone e relativizar os seus conteúdos como transmissores de verdades absolutas. O labirinto que a identidade configura (Benmakhlouf 2011, 19) legitima a ausência de linearidade entre a obra e o conceito que ela pretende veicular. Instaure-se uma desconfiança, que permite reler os textos e desconstruir não só o cânone como tudo o que ele significa.

É nesse paradigma que se inclui *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro* de Natália Correia, onde podemos ler a certeza da pertença a um espaço europeu, configurador de sua identidade, e, simultaneamente, a sua visão interpretativa e intersticial desse tecido cuja transparência é mais refletida do que efetiva.

O texto inaugural, sem título, falando da Europa, fala do sujeito, perplexo perante uma realidade que o deixa inseguro, ciente da precariedade do conceito de identidade, que se autoanula, restando apenas sua procura, sua obsessão (Agier 2013, 131). Só assim se entende a afirmação de que a «Europa fugia para trás» (Correia 1993, 12) e de que ela «era a triste viuvinha no meio de uma roda de crianças que matavam índios num filme americano» (1993, 12). A afirmação de uma inevitável artificialidade implica a falência desse lugar, evocado obliquamente em todos os poemas através da referência a diversos espaços, todos eles portadores de significados só parcialmente desvendados. O último parágrafo deste texto introdutório é a resposta indireta e a chave de leitura de todo o livro:

Desatei então a correr para o sítio onde se chora. O sítio onde se chora é na penumbra pensativa. No quarto de estalactites da alma onde se fazem poemas. Mas notei que no meu pranto faltava uma lágrima e essa lágrima era Portugal. Percebi finalmente que Portugal era eu a chorar trevos de cinza pela Europa. (1993, 12)

A simbiose explicativa que se estabelece legitima-se com a «Dedicatória» (Correia 1993, 13-16) à Europa, que lá é definida de vários modos, todos eles certos, na sua significação interpretativa, todos eles arautos de um lugar de transparência duvidosa, labirinto onde

podemos perder o sentido de orientação (Agier 2013, 6), recuperando uma dimensão nacional de estranheza (2013, 80), que se traduz na condição cosmopolita a partir de uma experiência da incerteza que não se escolheu nem se sofreu (2013, 7):

[...]

A ti que lá de Creta erguendo a tromba lenta
em séculos de marfim mostraste a paciência
da obra de metal que agora te asfixia
na crónica fraudulenta de uma fotografia

[...]

A ti que numa inglesa escrita comercial
a cânfora roubaste do sono oriental
na prática pimenta dos exóticos pratos
de um menu colonial roído pelos ratos

A ti ó insaciável que para mudar de anéis
Dos reis decapitaste os turvos capitéis

[...]

engomada com a gosma da bronquite burguesa
quando lá na bastilha ganhou a espadilha da revolução francesa

[...]

A Ti porém dedico
o motivo da lira que em glóbulos herdei

[...]

aos plátanos que sofrem na medalha cretense
do fundo dos teus olhos a tua dor rodada
na lóbrega pronúncia dos fios telefónicos
ó estopa ó Europa do linho separada! (Correia 1993, 13-16)

Esta condição cosmopolita, reaprendendo a observar a fronteira onde se encontra o outro (Agier 2013, 7), assume repentinamente um papel preponderante na definição de um universo que se autolegitima como precário e oblíquo. Não é fácil construir lugares, através de detalhes, sinédoques e metonímias, de interdependência do sujeito com os diversos referentes que se estilham no tecido textual.

A emergência de utopias pessoais e coletivas potencia o desencantamento (Agier 2013, 8), criando angústias acrescidas com dificuldade para se neutralizarem:

À força de tanta catedral os úbios
ficaram góticos de esticarem o pescoço
e onde a águia romana caiu morta de susto
mestre eckart plantou um esconjuro de osso. (Correia 1993, 32)

A confluência da linearidade temporal com a estaticidade do espaço possibilita a sobreposição de momentos independentes, mas que concorrem para a construção de um obrigatório descentramento, legitimador de múltiplas identidades simultâneas. As referências subtis a personagens histórias como Dietrich Eckart (membro do início do partido nazi, falecido em 1923), bem como a ironia presente nos versos que falam dos úbios, intensificam esse simulacro de identidade, que parece reconfigurar-se com a insistência no passado.

O poema «Último Canto de Luís o Cisne», evocando diretamente o controverso Luís da Baviera, Munique e o castelo Neuschwanstein, sugere mais do que explicita essa utopia de progressivos reflexos, tempos sobrepostos, coincidentes e longínquos: o século XIX do castelo; a evocação de Marienplatz, fundada em 1158, com a coluna da Virgem erigida em 1638; a cruz suástica; Wagner; Amalienburg:

Para que no alarme dos sinos
um pouco de Grécia repique
no poço mais europeu do meu crânio
procuro atenas e sai munique (Correia 1993, 33)

A sequência de espelhos que se autorefletem facilita o descentramento, seja ele cultural, epistemológico ou político (Agier 2013, 111-18), o modo de pensar o outro cuja alteridade é relativa, isto é, que comunga de uma mesma identidade que apenas se pulveriza em pequenos centros só aparentemente distintos e autónomos, tal como em tempos só equivocadamente antagónicos.

É assim que desfilam perante o leitor variadas cidades europeias da Alemanha, Áustria, França, Suécia, Noruega, Dinamarca, Suíça, Bélgica, Holanda, Liechtenstein, Inglaterra, Espanha e Grécia, que partilham a Europa como espaço comum e com as quais o sujeito sente uma afinidade essencial.

Mas, como não há mundo comum sem alteridade (Agier 2013, 206), os espelhos que refletem o eu e o outro parecem lentes bifocais, possibilitando apreender o real de modos distintos, criando uma armadilha identitária (2013, 99) que nos obriga a repensar o descentramento, devido à crise de alteridade do mundo atual (2013, 111): que Europa nos olha e nós olhamos?

Os sucessivos equívocos, que a autora tão bem atualiza ao referir-se às imagens das santas, antigas deusas, dão a dimensão exata da tal lente progressiva que foca distinta e alternadamente uma realidade enquanto a outra permanece desfocada:

Se eu pudesse interrogar uma das águias
esmagadas entre as tuas noites sobrepostas
o que de nós deixámos atrás em estátuas
se animaria numa intempérie de respostas

para julgar-te ó Roma que anuncias
 um deus em cada coluna canelada
 É para a agonia do ouro que te exige
 que as deusas foram em santas transformadas?
 (Correia 1993, 25)

A ironia aqui subjacente reflete o paradoxo instaurado («Absurdas as estátuas vão ficando atrasadas | no quo vadis de táxis padres e dactilógrafas», 1993, 26) e favorece a problematização da identificação do outro, como uma realidade passível de mudança, longe de se poder estratificar de modo absoluto (Agier 2013, 129-30): «Não gosto de me ver Fico mal no retrato» (Correia 1993, 17), escreve a autora em «Wien Flug», antecipando as recorrentes figuras de anjo:

Anjos de pedra gorda anjos soprados
 Pela flauta mágica continuum pulmonar
 De Mozart para o trânsito compondo
 Uma ponte ópus de febre transversal (1993, 21)

A vertiginosa alusão a diferentes realidades (mesmo quando se fala sempre de Salzburgo na Áustria) atualiza o aparecimento de um sujeito-outro (Agier 2013, 207), que vem perturbar a ordem identitária («mas dos anjos só restam as aeromoças que levam | de país a país o reno nos cabelos», Correia 1993, 18), modificando a imagem utópica, na medida em que ela se objetiva em realidades palpáveis.

No poema «As Ruínas da Valsa» (Correia 1993, 19-20) junta-se a paródia com a sensação de um tempo que destrói os estereótipos ao torná-los explícitos:

No Nussdorf da pastoral à heroica
 enlaça-se a viena vinhateira
 solta o Danúbio a língua poliglota
 que traz pastosa de lamber holbeins

Lateja o rio derramada aorta
 noturna e arterial a sua queixa
 não quer ser bailarino nem azul
 mas o guia Michelin é que não deixa (1993, 19)

Tal processo, em constante e vertiginosa remissão a outros códigos, convoca saberes latentes, que o destinatário reconhece, assimila, transpõe para o texto atual, lendo-o como uma rede de sentidos que impede a literalidade primária e impõe remissões obrigatórias que consolidam a identidade e atenuam a sua irremediável crise. O poema «Ab lo temps que fai refreschar lo segle» (1993, 46-7), duplicando o primeiro verso de um texto de Cercamon, trovador pro-

vençal, duplica igualmente a célebre cantiga de D. Dinis («Quer eu à maneira de provençal»), iniciando-se com um verso idêntico; o mesmo poema convoca ainda a canção popular, que remonta ao século XV, *Sur le pont d'Avignon on y danse on y danse*, bem como os textos do duque de Aquitânia.

Este vertiginoso entrelaçamento de referências e memórias atualiza-se em muitos poemas, que acentuam a transparência do lugar, lugar que se transmuda num passado que condiciona o presente. O emprego do termo 'saga', «Primeiro Andamento da Saga» (Correia 1993, 48) e «Último Andamento da Saga» (1993, 40-50), o primeiro aludindo ao rei Harold da Dinamarca e da Noruega (século X), conhecido como Bluetooth e o segundo à sereia de Copenhague, que, segundo a autora «[se] senta | numa ossada do rei Harald» (Correia 1993, 49), apontam para as narrativas nórdicas tradicionais, que se vão sucedendo nos poemas seguintes. Aliás, a conclusão do primeiro poema, «Andersen não contou este conto» (1993, 48), parece acentuar a individualidade de uma memória identitária que se constrói sobre os ecos de um passado fundacional. Estocolmo e Sigtuna (ambas na Suécia), Oslo ou Amesterdão aparecem na sua opacidade transparente, remetendo para saberes remotos, mas essenciais à construção de uma identidade que se pode ver presa nas teias da própria armadilha:

A idade média ainda estreita
ruas para meias-noites secretas
lua onde bebiam os cavalos
que já foram as bicicletas. (1993, 51)

A interdependência da recordação e da visualização permite que Sigtuna, primeira capital, fundada pelo rei Erik em 980, e destruída por guerreiros inimigos em 1187, lugar onde pela primeira vez se cunhou moeda na Suécia, assuma a importância de se prefigurar como o lugar onde «fazem os séculos | pausadas esculturas» (Correia 1993, 53), que se imiscuem nos interstícios que separam a transparência da translucidez. E assim aparece «O Anjo Lapidário», em Amesterdão, convocando obliquamente a morte (a lápide), ao evocar o «fértil lugar de lágrimas que o tempo lapidário | está a dever à cinza das crianças judias» (1993, 56).

É a artificialidade que as figuras de cera indiciam (numa indireta alusão ao Museu de Madame Tussaud em Londres e às figuras históricas, sentenciadas e decapitadas na Torre de Londres, que aí estão eternizadas) e que a autora refere no poema «London from a Tear Top» (1993, 60-1). Isto se repercute por todo o livro, permitindo que a utopia pessoal e coletiva, de que falávamos há pouco, se concentre em Godwana, esse continente austral desaparecido há milhões de anos, mas que condiciona ainda os significados de um espaço envolvido por representações de realidade ambígua:

Era uma vez esta cidade onde tudo se passa
 como algo que se esconde atrás do nevoeiro
 e deste lado tem um tricórnio de pombos
 na cabeça que foi de um almirante pernalta (1993, 60)

Definições desconcertantes («Castela é uma procissão | atravessada numa guerra», 1993, 63), completadas com a obrigatória referência a tutelas que subitamente emergem, «a esguia forma | de um cavaleiro esquisito | que vem completar a sua opera omnia» (1993, 64), dão o tom necessário ao poema «Au Petit Riche» (1993, 44-5), que congrega as habituais referências espiraladas à afirmação de uma pertença, que deverá vencer as incertezas e a ameaça do suicídio. O título, com referente identificado (um restaurante de Paris, fundado em 1854), legitima todas as outras atitudes, que se põem em termos de ‘cedência’ e que facilmente identificamos como constitutivos da memória coletiva de uma cidade e de uma civilização. A exceção, a tapeçaria ‘La Dame à la Licorne’, configura esse processo de pertença que se arroga propositadamente o equilíbrio entre um passado conciliador e a constatação, por vezes irónica, da impossibilidade de consolidação do eu:

Não morrerei em paris numa quinta-feira cadente
 [...]

cedo a nossa senhora de espasmos ao corcunda
 [...]

cedo a Dada as tampas das retretes
 públicas pálpebras da república francesa
 [...]

O que eu não cedo num nicho deste itinerário
 varrido por um simum de telexes e ascensores
 está numa tapeçaria: e á dama do licorne
 cada vez mais remota pronunciando flores (1993, 44-5)

A incerteza, ou antes, a angústia, que se desvenda no poema «A Virgem de Memling atrai com uma maçã os suicidas de Bruges» (Correia 1993, 58-9), impõe a deslocação do significado de um quadro, à partida pacificador, a Virgem com o Menino, segurando uma maçã, para um cenário de morte, já antes anunciado em «O Anjo Barroco à Entrada de Sal(zburgo)» (1993, 21-2), quando se lê que «a cidade ganha | uma voz branca que ordena o suicídio».

É no combate (mesmo se tácito e nunca explicitado) a esse apelo disfórico que a ironia se instala, assumindo diversos contornos, desde o aparentemente mais simples, como no poema «Passez y vos Vacances» (1993, 37-40), onde se lê que na Suíça «Tudo está certo», até «Ara Ubiorum» (1993, 32), que coloca a cidade alemã de Colónia num espaço duplamente transgressivo, mesmo se paródico:

À força de tanta catedral os úbios
 Ficaram góticos de esticarem o pescoço
 E onde a águia romana caiu morta de susto
 Mestre eckart plantou um esconjuro de ossos (1993, 32)

Se soubermos que Eckart foi um dos membros-chave do início do partido nazi alemão e se percebermos as visões sobrepostas que estão em jogo, facilmente compreenderemos a importância da simultaneidade de tempos num mesmo espaço, magistralmente condensados na imagem do labirinto que o aeroporto de Frankfurt representa:

Aeroporto humano apenas na retrete
 Na mansa paranoia da pista de absinto
 pousa ariadne fio 727
 gargalhando a saída do lerdo labirinto (Correia 1993, 31)

Esse labirinto, afinal imagem omnipresente em todos os lugares de transparência duvidosa, porque perturbadora e, na verdade, enganadora, concentra-se na «Metrópolis», Berlim, ainda então, em 1973, numa encruzilhada da História:

Augurados pelo chão das chaves dos jazigos
 sob as tílias chegaram os quatro comandantes
 e dos ossos numerários tesoureiros fatídicos
 com um quilo de café compraram diamantes

 nas portas e nas bocas nas vulvas e nas tumbas
 puseram a assinatura da vitória
 e com vinha da ira e cães de fila
 dos talos da morte cresceu o muro mnemónica (1993, 35)

A rotura significada pelo muro, impedindo a identidade plena, sublima-se no último poema, «Pranto dos Europeus à Saída do Festim» (1993, 65-70), onde se compreende «o medo dos nomes verdadeiros» (1993, 66) e a insensata procura de uma utopia de sinal errado: «Com a urgência de acharmos paraísos perdidos | perdemos sem saber paraísos achados» (1993, 66). A Europa define-se como «um claro escuro de templos e desastres» (1993, 70), um lugar «onde parou | o sangue» (1993, 69), onde a identidade se torna definitivamente uma armadilha difícil de dominar.

O «incrível passado» (1993, 69) de que fala Natália Correia, transmuta-se, reflete-se em espelhos, ora límpidos, ora baços, multiplica-se em imagens visionadas através de vidros, nem sempre completamente transparentes. A vertiginosa transparência do lugar possibilita a revisitação do código, dos códigos (culturais, históricos, geográficos e outros), captando melhor o significado subenten-

dido no início deste artigo em que aludi à Europa, e que a autora caracteriza como «Fugia parada na louca pulsação do seu movimento estático» (1993, 12).

Perdido em labirintos sucessivos, espiralados, o sujeito debate-se com os lugares que (re)conhece e que se transformam em repositórios da memória, ingredientes indispensáveis de uma identidade apoiada na certeza de que «os deuses nos fitam com a frieza das jóias | e a vida nos espera para ressurgir de vez» (1993, 70).

Bibliografia

- Agier, M. (2013). *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris: La Découverte.
- Benmakhlouf, A. (2011). *L'identité, une fable philosophique*. Paris: Presses Universitaires de France. Philosophies.
- Correia, N. (1957). *O Progresso de Édipo*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa
- Correia, N. (1958). *Poesia de Arte e Realismo Poético*. Lisboa: A Antologia.
- Correia, N. (1993). «O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro». *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: Projornal, 11-70.
- Correia, N. [1951] (2002). *Descobri que era Europeia. Impressões de Uma Viagem à América*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Corse, S.M. (2010). «Nationalism and Canon-Formation». Sauer, Wright 2010, 211-19.
- Escobedo, A. (2010). «No Early-Modern Nations? Revising Modern Theories of Nationalism». Sauer, Wright 2010, 203-10.
- Marinho, M. de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Marinho, M. de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Caminho.
- Marinho, M. de Fátima (1998). «Do Grotesco ao Sublime. Introdução ao Estudo da Poesia de Natália Correia». *Hífen*, 12, 45-65.
- Marinho, M. de Fátima (2005). «O Fascínio de Édipo». *Um Poço sem Fundo Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras, 177-83.
- Pessoa, F. (1966). *Obras Completas*. Lisboa: Ática.
- Saraiva, A. (1984). *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore.
- Sauer, E.; Wright, J. (ed.) (2010). *Reading the Nation in English Literature*. London; New York: Routledge.