

O nu e os vestidos

Jorge Fernandes da Silveira
UFRJ

Pelo Cânon

O investimento de tempo de que preciso para vir a escrever sobre *O nu e os vestidos* na poesia portuguesa pode estar na confecção da imagem da alta costura em literatura, ou melhor, numa prática discursiva em que a própria noção de texto bem ou mal cosido prova a troca entre modelos formadores de cultura.

Como manda o figurino

Os Clássicos. Quando me vejo em direção aos começos do trânsito entre a veste e o nu na poesia portuguesa, já sei de saída por onde gostaria de começar. Todos os caminhos do lirismo me levam a uma cantiga de amigo espantosa, por ser o modelo do desespero de amar o ausente e o inalcançável segundo a lei d'amor medieval e, ao mesmo tempo, a hipótese de interpretar a recusa da donzela em vestir-se com as "dões" deixadas pelo amigo como a anúncio da mulher que põe o seu próprio corpo em liquidação. Pôr em questão a mulher atada porque ataviada pelos panos (ou danos?) dum cuidar de amor institucional tem, a meu ver, uma incomparável representação na cantiga de Pero Gonçalves "Par Deus, coitada vivo" (CV 505, CBN 918). Uma comparação entre esta cantiga e outras pertencentes ao período do chamado *amor trovadoresco* levará a um conhecimento mais atualizado das relações sociais vistas através da roupa como objeto de cativar o sujeito, no sentido ambivalente do termo.

Já Camões traça para a minha Lianor de estimação - a que anda para a fonte pela verdura descalça e bem arranjada - um vestido bem mais charmoso, que lhe cai muito bem, cosido naquelas linhas admiráveis reforçadas tanto pela graça no corte de tudo que ela veste quanto pelo recorte ambíguo do refrão, repetindo, com malícia de escárnio e não de maldizer, que um corpo que vai destinado pela sedução é um corpo que erra pela mão de duplo sentido: “vai fremeosa e não segura”. Não segura porque livre ou não segura porque insegura?

Hipótese a ser desenvolvida: a figura da *mulher falada* começa a ser tecida. É como se houvesse um princípio protetor ou redutor dos excessos da mulher, seja a sua beleza exaltada ou a sua sexualidade controlada. Em ambos os textos (Gonçalves e Camões) a mulher é vista como um *investimento* onde se acumulam bens materiais como prova de bem querer.

Na memória dos amores falados (ou falidos ou falhados, segundo o alargamento de sentido e de interpretações ao longo dos séculos) não há história que se compare ao mito português “(...) da mísera e mesquinha/ Que depois de ser morta foi Rainha” (*Jus.*, III, 118, 7-8), em versão camoniana.

Figura exemplar do corpo a escrever-se em trânsito entre o histórico, o mítico e o literário, Inês de Castro (tão linda que o mundo espanta, fremeosa e não segura) é a mais viva das *imagens* na representação do modo de amar à portuguesa: morrer de amor em vida para viver do mito do amor na eternidade. No imaginário cultural, Inês é aquela que, despojada de tudo por amor, até da própria existência, depois de morta é revestida de um poder (ir)real para além da vida e da morte. Noutras palavras, sobre o espectro de Inês a roupa de rainha é, literalmente, a manifestação máxima da veste como um objeto que, ao se interpor entre o corpo do sujeito e a sua circunstância, interpõe-se igualmente entre o conceito e a metáfora de determinada coisa em sociedade, como o sentido de estar nu ou de estar vestido. Por exemplo, no poema “Inês de Manto”, de Fiama Hasse Pais Brandão, *Barcas novas* (1967), em que a amante de Pedro I, através do modo como é vestida para a coroação do seu cadáver, é vista ainda como uma forma espetacular, de acordo com o sentido descomunal que adquirem os corpos quando despojados das suas significações ordinárias. Corpos como o de Inês passam a viver num eterno retorno (Nietzsche), subordinados à lógica formal dum sistema de representações que tanto pode manifestar-se no campo fonológico e semântico numa rima “pobre” celebrizada por Camões (dores/amores) como no contexto poderoso dos conceitos sobre a verdade e suas implicações, desde a famosa metáfora eciana do “manto diáfano da fantasia” a versos do poema de Fiama: “O vestido dado/ como a choravam/ era de brocado/ não era escarlata// Também de pranto/ a vestiram toda/ era como um manto/ mais fino que roupa”. O manto de Inês adquire propriedades mágicas semelhantes ao espelho de Alice. É uma roupa que libera a travessia para a outra margem, para o lado do avesso. *A Castro* ainda é hoje uma fonte de lágrimas real e míticamente verdadeira. É, numa palavra, um desfile de contrários em perpétuo movimento, porque mesmo num cadáver posto a descoberto a verdade *nua e crua* é convenção ou transgressão, uma hipótese alternativa que depende do regime de liberdade em que (ou de que) o corpo está investido.

Como manda o figurino, já que busco modelos do modo de vestir o nu, na coleção dos corpos amantes na literatura portuguesa vale a pena propor uma pesquisa a partir da lírica medieval e a poesia de Luís de Camões. São, sem dúvida, peças de valor inestimável a reavaliar.

Os Básicos. Não devo cair nas malhas da tentação de querer transformar um Projeto de Pesquisa na vontade de contar a história da poesia portuguesa envolvida com a temática da roupa. Procuo apenas mostrar flagrantes de leituras contínuas, mas não interessadas na cronologia, que, naturalmente, me despertaram o desejo de um estudo mais ordenado.

Invejável conhecedor de poesia, homem da mídia, ligado à propaganda, ensaísta e professor de literatura, David Mourão-Ferreira é uma aliança segura na busca de tempo confortável no corte de séculos de que preciso para apresentar o Projeto. O autor do romance *Um amor feliz* (1986) é o mesmo poeta que a partir dos anos 50 escreve muitos dos mais belos poemas em nossa língua sobre o modo de amar uma mulher. Na sua obra, motivada pela tradição lírico-amorosa peninsular, reconhece-se a construção de uma poética do amor, calcada no erotismo das e nas formas femininas. Em linhas gerais, há na sua poesia o que chamaria a trama do *feminino*. Vejam-se como exemplo os poemas “Ternura”, *Infinito pessoal* (1962) e “Re(li)gata”, *Do tempo ao coração* (1966). Nos dois, uma fenda, quero dizer, uma “fenda” de sabor medievalizante - e com esta observação não caracterizo o Projeto como uma busca das origens da imagem da vestimenta na lírica portuguesa, mas sim como uma investigação atenta ao imaginário em torno do erotismo do nu e do vestido a partir das primeiras manifestações poéticas na língua - reveste os poemas de um certo efeito moralizante. No primeiro: “Mas ninguém sonha a pressa com que nós/ a despimos assim que estamos sós!” No segundo: “é que enfim te possuo é que enfim te reduzo/ a uma luva uma esponja uma deusa uma nave”.

A partir dos anos 60, a poesia de Maria Teresa Horta poderia ser interpretada como uma versão escrita por mulher da visão do feminino em muitos dos textos de David. Na poeta de *Minha senhora de mim* (título de 1971, uma clara referência à interlocução entre ela e a “senhor” das cantigas de amor) a escrita é, porém, *uma trama no feminino*. A primeira estrofe de um poema seu bastante conhecido, “Segredo”, parece confirmar essa impressão, se a comparo ao dístico final de “Ternura” citado: “Não contes do meu/ vestido/ que tiro pela cabeça”. Nele, David, com um piscar d’olhos para o voyeurismo, a expressão de gozo diante da mulher que se veste depois do ato amoroso, em que ele a desnuda. Em Teresa, com comparável atração pelo interdito, o amante é possuído por uma mulher que se *assenhora de si*, dos seus meios de sedução, ela própria despindo-se de tudo que imaginária e simbolicamente a identifica como aquilo que seduz o masculino.

Hipótese a ser desenvolvida: a mulher fálica na poesia de Teresa Horta – aqui vista como uma representação moderna do feminino - pode ser uma metáfora perigosa se comparada à *mulher falada* em poesia na Idade Média e no Classicismo.

Sem avançar em nenhuma interpretação particular de poetas, mas demarcando futuros campos a serem investigados, chamo a atenção para o diálogo intertextual que o livro de Ana Luísa Amaral, *Minha senhora de quê* (1990), propõe com o de Teresa Horta. “Técnica vs Artesanato” e “Utensílios”, por exemplo, são poemas interessantes sobre a dúvida entre o uso do computador ou a manutenção do “risco” da letra na escrita feminina, tramando assim um bem urdido conflito entre o mito arcaico do modo de a mulher trabalhar com as mãos e a sua inabilidade com esses “utensílios” hoje, ou ainda, como no segundo poema, de sua hábil inculpabilidade feminina porque mal cuidada pelos instrumentos de trabalhos manuais: “Mais uma volta no tricot do verso/ e outra malha que cai. A culpa é/ das agulhas, a culpa é do papel,/ do lápis ou da lã, mas não é minha!”

Hipótese a ser desenvolvida: na poesia portuguesa do século XX escrita por mulher a figura de Penélope como tecedora de histórias é uma referência em permanente trabalho crítico de reapropriação e, conseqüentemente, de desconstrução.

“O meu reino é meu como um vestido que me serve.” (“Igrina”, *Geografia*, 1967) Na procura da harmonia entre os trabalhos mitológicos da mulher e a sua sobrevivência na idade contemporânea, uma coisa é certa: as visitas constantes que o pesquisador terá de fazer à poesia de Sophia de Mello Breyner.

No que diz respeito, contudo, à hipótese de vestir de sentido a figura da *mulher fálica*, “os corpos vestidos”, i.e., todos os versos memoráveis de Luiza Neto Jorge põem com

incomparável alinhamento *o seu a seu tempo* (um título seu): “falo/ com uma agulha de sangue/ a coser-me todo o corpo/ à garganta” (“O Poema”, *Terra imóvel*, 1964), “Não me quero com o tempo nem com a moda/ Olho como um deus para tudo de alto/ Mas zás! do motor corpo o mau ressalto/ Me faz a todo o passo errar a coda./ Por que envelheço, adoeço, esqueço/ Quanto a vida é gesto e amor é foda; (...)”- “Minibiografia”, *A lume*, 1989.

No ano passado, Armando Silva Carvalho lança o seu *Lisboas*. Livro notável e, aqui, importante porque, pela linha de interlocução que mantém com a poesia de Mourão-Ferreira, leva a pesquisa a objetivar os seus pressupostos básicos. A “Maria Lisboa” de David, poema de *À Guitarra e à viola* (1960), é o nome e o apelido, o próprio e o vulgar, confinando a mulher através das referências mais comuns a um ponto da cidade turística. “É varina, usa chincla”, mas todo o resto que veste ou guarda em si está fora do lugar, “*em vez de* corvos, no xaile/ gaivotas vêm pousar” (grifos meus). Ou melhor, em tudo que usa trocado a varina dá voz a um excesso, como um fado: a *mulher cantada* “à guitarra e à viola” encerra na voz o bom povo português, uníssonos.

“Fados Falados”, dividido em dois, é o poema de Armando que volta a gravar a varina na gente. Na sua *Lisboas* a varina fadista está de novo publicada e falada mas “parada”. Há um nó dado não propriamente no seu xaile, mas na garganta de cantar, perdão, falar o fado. Muito já se falou a respeito do que no fado se canta como síntese de uma singular estranha forma de vida portuguesa. “Nada mudou de nome/ no rosto da mulher de outros sentidos.” Em vista disso a pluralidade desta “Maria” *Lisboas* espanta. Quem a vê agora, na passagem entre o poema de Armando e o meu Projeto de Pesquisa para um futuro livro (ensaio e antologia) sobre *o nu e os vestidos na poesia portuguesa*, deve notar que ela tem “os pés descalços de varina”, não para apontar a semelhança com a Lianor de Camões, mas para reparar na diferença com a de David em chinela. E para notar sobretudo que a figura, agora monstruosa de “pessoa”, da varina como “mensagem” do país (“À luz amarrada na curva dos seios/ desirmanados – fita/ Portugal”) faz do livro *um registro capital para o entendimento da metáfora do corpo como lugar onde se inscrevem formas de ser e estar em trânsito entre o texto poético e o “tecido” social*. “Eis a mulher parada no meio da praça/ com um estojo *em lugar do sexo/* e a cabeça a rodar em busca/ da desgraça.” (grifos meus)

Nos anos 70, as questões em torno da identidade dos gêneros já estão no auge da moda e voltam-se para os debates sobre a sexualidade, incluindo a “fora do armário”. Uma outra “ciência sexual” é o que reivindica a poesia de autor básico na construção de um novo olhar sobre a sexualidade portuguesa. Falo de Joaquim Manuel Magalhães. Fico restrito a um só poema, originalmente “amassado” no *Cartucho*, 1976, (conjunto de poemas num papel de má qualidade, amarfanhados e metidos num saco como se fossem pipocas): “Dois sonetos”, *Vestígios*, 1977. São de fato dois sonetos, um dobrado no outro, a peça de oito estrofes surpreendentemente inovadora num poema com *maneirismos* de medida velha? São como “voltas” ao próprio mote e ao alheio este “Dois sonetos” em que o segundo terceto do primeiro soneto é o primeiro do segundo, que começa, assim, invertido, na extremidade do outro. Dessa maneira, como se fosse uma posição no ato sexual, os versos que se trocam, um quarteto de cabeça para cima e o outro de cabeça para baixo, voltando-se, tocam-se no mesmo ponto comum. De cabo a rabo, falo do encontro e do reencontro numa “loja de fazendas” entre o eu do poema e um ele balconista. Este, fora do seu lugar sexualmente marcado, masculino, porque entretido nas malhas em que se tecem as representações do erótico feminino. O jovem vendedor é um *Ele-Inês* (“seu corpo aprendiz e em sossego”), um *Ele-Penélope* (“as mãos separavam lãs das caixas e dos rolos”).

Hipótese a ser investigada a partir do poema de Joaquim Manuel Magalhães sem ser propriamente uma novidade em poesia, os “Dois sonetos” devem ser lidos como um modo novo de escrever sonetos de amor no mapa lírico de Portugal. Um corpo em espiral, em

transe portanto, dobrado sobre si mesmo ou sobre o outro de si, atravessa o outro espelho de Narciso: o homoerotismo. E tudo acontece debaixo dos panos “duma pequena vila.”: “Noutra cidade maior não ficaria/ a mesma pele cor de azeite/ mais pronta ao subentendido?”

À roda das questões que tecem as malhas da sexualidade, há mais dois outros corpos estupendos nessa “ciência sexual”, indisciplinadamente apreendida no melhor Jorge de Sena, como o de *Sobre esta praia...* (1977) E são corpos agora de fato citadinos. Estão de novo em dois poemas, contudo de dobra diferente: “Por David Hockney”, e o poema que o antecede, “1”, de João Miguel Fernandes Jorge (*Direito de mentir*, 1978). Sob a impressão de ser uma crónica da Guerra Colonial (“conto, porque vi, a mais história da guerra portuguesa”), os poemas põem literal e metaforicamente *a nu* a comovente curiosidade de um sujeito diante da realidade e da dificuldade de pô-la em palavras. Novidade? Sim, e muita. “Escrevo tudo isto em defesa do figurativo? (...)”, “Trazia comigo uma tristeza que não morria e/ vinha de não haver em português...” Quer dizer, com que linguagem, como se diz em português não ser triste, ser alegre? “Por David Hockney” e por meio da sua língua materna e da linguagem figurativa se diz *gay*? “vós, perfeitos corpos imperfeita coisa de dizer.” *Numa palavra, o que está em discussão nos poemas são as práticas de representação que velam o conhecimento do nu e o reconhecimento das suas formas em português.* No recorte que aqui interessa sublinhar para a pesquisa, nus vão para o mar pelo vento dois jovens ex-combatentes portugueses. Sem ironia, vão formosos e seguros. “Um com menos uma perna” e “mais as Áfricas”, vai pelo outro abraçado, o mais bonito e inteiro, com “(...) a leve penugem negra como só// aos trinta anos ainda têm os portugueses/ ah! oh! (...)”. Se correm juntos, por um lado, o que em um falta no outro excede, por outro lado, já que um vai pelo outro coberto, é como se fosse por ele vestido. Na sedução em trânsito, porém, quanto mais um ao outro dá cobertura, mais a nudez de ambos aparece. “Ainda havia uma criança, algumas bichas/ e um moinho de papel que depois comprei.”

Entre eles, interessados no trânsito e do nu e dos vestidos, alguns dos mais importantes estilistas da língua portuguesa. Eis, como se em desfile, algumas peças de coleção, avulsas mas de extrema qualidade:

de Cesário Verde, “Deslumbramentos”, *O livro de Cesário Verde* (1887): *Milady, é perigoso contemplá-la,/ Quando passa aromática e normal, (...)// Quantas vezes, seguindo-lhe as passadas,/ Eu vejo-a, com real solenidade,/ Ir impondo toilettes complicadas!... (...)// Como a Moda supérflua e feminina,/ E tão alta e serena como a Morte!... ;*

de Herberto Helder, *O Corpo o Luxo a Obra* (1978): *Lanho a lanho/ cerra-se a carne em seu tecido redondo./ (...)/ Longas estrelas rodam pelos pólos/ das salas, voltam-se/ as camisas/ na translação dos dias ópticos, todo o ar se enche/ de noites/ largas./ O braço enxuto plantado./ Na límpida teia das mãos,/ a colher se arqueia/ desde/ a traça alimentar à costura cirúrgica/ da garganta/ onde a voz rebenta/ num buraco de sangue. (...);*

de Adília Lopes, *Maria Cristina Martins* (1992): *Maria Cristina sorri muito/ não quer dançar Guilherme?/ Guilherme lembra o comércio/ de fazendas/ agora florescente como goivos/ ou noivos/ Maria Cristina fechou os olhos/ e mordeu um dedo”; “Com Guilherme Maria Cristina/ tinha um comércio de fazendas/ muito modesto/ que escassamente dava/ para ela andar vestida/ com decência”; “O comércio de fazendas faliu/ devido à enorme ignorância/ financeira e jurídica/ de Maria Cristina/ mas sobretudo devido/ à sua enorme ignorância sexual;*

de António Franco Alexandre, *Quatro Caprichos*, 1999: “Preferia ir ao colombo, comprar roupas, ver as montras,/ enrolar-me no cheiro dos corpos que se trocam/ na esquina municipal, esquecer-me por dentro/ da carne e do modo como se transforma em luz. (...)”

de Jorge de Sena, “Em Creta com o Minotauro”, *Peregrinatio ad loca infecta*, 1969: “Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,/ se usam e se deitam fora, com todo o respeito/ necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.” (Versos cuja “fonte” pode

estar naquela cantiga paralelística de amigo d'el-rei Dom Dinis: “Levantou-s’a velida,/ levantou-s’alva/ e vai lavar camisas/ eno alto:/ vai-las lavar alva.”, CV 172, CBN 569)

de Gastão Cruz, “Lava”, *Crateras*, 2000: “Na minha infância o futebol saía/de janelas funestas que se abriam / como crateras na cidade rasa/ Vozes altas e baixas// arrastavam no café chávenas Hoje os/ filhos do tédio vão ao centro/ comercial ou cultural (é igual)”

de Fiama Hasse Pais Brandão, “A roupa”, *Cenas vivas*, 2000: Aquela saia roda/ como o topo do moinho de pás,/ o que em mim confirma agora/ que o vento me reveste.

de D. Thomaz de Noronha, poeta barroco, cujo adereço de ironia presente nos versos é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa sobretudo no que ela implica de investigação numa área, pouco conhecida pelo pesquisador, em que o uso do panejamento seiscentista, contrário ao do nu renascentista, cobrirá de novos sentidos imagens do erotismo na poesia portuguesa: Que dar vestido um poeta/ Coisa é que se nunca fez,/ Pois só cortes de vestir/ Sabe um poeta fazer.

É no contexto desses versos ainda hoje extraordinariamente cotidianos que, agora o digo, procuro aprender a idéia de “alta costura” como metáfora de “alta literatura”. A altura do objeto, o seu valor, está na capacidade de trânsito entre a vivência pessoal do salto, real, imaginária ou simbólica, e a experiência social de saber representar esse transporte por meio de uma prática pedagógica de conhecimento. Em suma: copiando Drummond, não me interessa o vestido mas o “Caso do Vestido” (*A Rosa do Povo*, 1945). Quero dizer, literal e metaforicamente, este Projeto de Pesquisa enreda-se nas tramas da vestimenta humana como um meio de ver por fora e por dentro as formas sociais de relacionamento.