

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
ISSN: 0213-4381 e-ISSN: 2605-3012

Volumen XXXVII
Enero-Junio 2021
Número 71

SUMARIO

Presentación

Bernardo Pérez Andreo (Dir.)

ARTÍCULOS

Isidoro Guzmán Manzano
El Primado Absoluto de Cristo, piedra angular de la cristología de Escoto II 1-28

Hernán Guerrero Troncoso
El carácter intrínseco del infinito en Duns Escoto como condición de una comprensión trascendental del ser 29-48

José Pedro Angélico
Ensayo de teología sobre política y la autocomprensión Cristiana 49-67

Desiderio Parrilla Martínez
La teología política de Leo Strauss y Eric Voegelin en el contexto neoconservador norteamericano 69-95

Javier Martínez Baigorri
De la ausencia a la kénosis. La ausencia como elemento clave para explicar la acción creadora de Dios 97-120

Mike van Treek Nilsson
El futuro de la teología: una perspectiva bíblica 121-146

Martín Carbajo Núñez
Revitalizing religious life today: Ethical challenges and leadership 147-165

Wiesław Łużyński
Education in the Context of Christian Humanism. Reflections Based on the Teaching of Benedict XVI 167-180

Luis Adriano Carlos
A beleza retocada ou a erosão da forma 181-203

José Ángel Castillo Lozano
El papel de la Providencia: el juicio de Dios como categoría histórica en la historiografía 205-224

Ignacio José García Zapata
La imagen de una diócesis. Los cuatro santos de Cartagena y su presencia en el arte 225-248

NOTAS Y COMENTARIOS

Francisco Henares Díaz
Ernesto Cardenal: "Memorias. Vida perdida" 249-260

Francisco Martínez Fresneda
Jesús: la enciclopedia, historia e interpretación 261-270

Francisco Javier Gómez Ortín
Bibliografía del Beato P. Gabriel Olivares, de la Provincia Franciscana de Cartagena 271-276

BIBLIOGRAFÍA 277-320

LIBROS RECIBIDOS 321



Universidad de Murcia

CARTHAGINENSIA



Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Pza. Beato Andrés Hibernón, 3
E-30001 MURCIA

ISSN 0213-4381 e-ISSN 2605-3012
<http://www.revistacarthaginensia.com>
e-mail: carthaginensia@itmfranciscano.org

CARTHAGINENSIA fue fundada en 1985 como órgano de expresión cultural y científica del Instituto Teológico de Murcia O.F.M., Centro Agregado a la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Antonianum (Roma). El contenido de la Revista abarca las diversas áreas de conocimiento que se imparten en este Centro: Teología, Filosofía, Historia eclesiástica y franciscana de España y América, Franciscanismo, humanismo y pensamiento cristiano, y cuestiones actuales en el campo del ecumenismo, ética, moral, derecho, antropología, etc.

Director / Editor

Bernardo Pérez Andreo (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Secretario / Secretary

Miguel Ángel Escribano Arráez (Instituto Teológico de Murcia, España)
Correo-e: carthaginensia@itmfranciscano.org

Staff técnico / Technical Staff

Juan Diego Ortín García (corrección de estilo), Carmen López Espejo (revisión filológica), Esther Costa Noguera (traducciones), Domingo Martínez Quiles (gestión de intercambios), Diego Camacho Jiménez (envíos postales).

Consejo Editorial / Editorial Board

Vincenzo Battaglia (Pontificia Università Antonianum, Roma, Italia), Carmen Bernabé Ubieta (Universidad de Deusto, Bilbao, España), Mary Beth Ingham (Franciscan School of Theology, USA), Jorge Costadoat (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Emmanuel Falque (Institut Catholique de Paris, France), Ivan Macut (Universidad de Split, Croacia), Francisco Martínez Fresneda (Instituto Teológico de Murcia, España), Martín Gelabert Ballester (Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia, España), Gertraud Ladner (Institut für Systematische Theologie, Universität Innsbruck, Deutschland), Rafael Luciani (Boston College, Boston, Massachusetts, USA), Carmen Márquez Beunza (Universidad Pontificia Comillas, Madrid, España), Pedro Riquelme Oliva (Instituto Teológico de Murcia, España), Thomas Ruster (Fakultät Humanwissenschaften und Theologie, Technische Universität Dortmund, Deutschland), Teresa Toldy (Universidade Fernando Pessoa, Portugal) Rafael Sanz Valdivieso (Instituto Teológico de Murcia, España), Jesús A. Valero Matas (Universidad de Valladolid, España), Olga Consuelo Vélez Caro (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia).

Comité Científico / Scientific Committee

J. Andonegui (Facultad de Filosofía, Universidad del País Vasco, Bilbao, España), M. Correa Casanova (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile), S. R. da Costa (Instituto Teológico Franciscano, Petrópolis, Brasil), H. J. Klauk (Facultad de Teología, Universidad de Chicago, USA), M. Lázaro Pulido (Facultad de Teología, Universidad Católica de Portugal, Lisboa, Portugal), F. López Bermúdez (Universidad de Murcia, Murcia, España), F. Manns (Facultad de Sagrada Escritura, Pontificia Universidad Antonianum, Jerusalén, Israel), L. C. Mantilla (Facultad de Teología, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, Colombia), B. Monroy (Instituto Teológico Franciscano, Monterrey, México), M. P. Moore (Universidad del Salvador, Área San Miguel, Buenos Aires, Argentina), D. Sanchez Meca (Facultad de Filosofía, Universidad Nacional a Distancia (UNED), Madrid, España).

Secretaría y Administración

M. A. Escribano Arráez, Pl. Beato Andrés Hibernón, 3. E-30001 MURCIA.
La suscripción para 2021 es de 40 € para España y Portugal, y 60\$ para el extranjero, incluidos portes. El número suelto o atrasado vale 20 € o 30 \$. Artículos sueltos en PDF 3 € o \$ 5.
Any manuscripts and papers intended for publication in the magazine should be addressed to the Editor at the following address: Cl. Dr. Fleming, 1. E-30003 MURCIA. Single or back issues: 20 € or \$ 30. Single article in PDF 3 € or \$ 5.

Antiguos directores

Fr. Francisco Víctor Sánchez Gil (+2019) 1985-1989. Fr. Francisco Martínez Fresneda, 1990-2016.

D.L.: MU-17/1986

Impreso en Selegráfica, S.A. Pol. Ind. Oeste. C/. Uruguay, parcela 23/2. SAN GINÉS (Murcia)

A BELEZA RETOCADA OU A EROSÃO DA FORMA

RETOUCHED BEAUTY OR THE EROSION OF FORM*

LUÍS ADRIANO CARLOS
Faculdade de Letras
Universidade do Porto
l.carlos@letras.up.pt

Recibido 26 de junio de 2019 / Aceptado 29 de julio de 2019

Resumen: Se estudia la obra completa del poeta portugués José Emílio-Nelson (n. 1948). Transgresor, anticlerical y marginal, autor de culto a finales del siglo XX, conoció la consagración como poeta satírico y practicó una estética de lo feo con la colección de su poesía en 2004. Sin embargo, la edición conjunta de toda la poesía en *Beleza Tocada* (2015) provocó efectos retroactivos que requieren una revaloración de la funcionalidad de la belleza y la fealdad artística, considerando los procesos evolutivos de erosión de la forma bajo el impacto de la mecánica de repetición. La nueva perspectiva global también revela una imaginería cristológica sedimentada (sin paralelo en el lirismo portugués contemporáneo) bajo la apariencia de lo burlesco. También se realiza una revisión de las raíces genealógicas de esta poesía, ubicada en la obra de Francisco de Quevedo, que resulta de especial interés para el conocimiento de la lírica peninsular.

Palabras clave: Estética Literaria; Forma y Amorfa; Francisco de Quevedo; Imaginética Cristológica; Repetición e Imitación.

Abstract: In this work we study the complete work of the Portuguese poet José Emílio-Nelson (b. 1948). Transgressor, anticlerical and marginal, cult author until the end of the 20th century, he knew the consecration as a satirical poet and I practiced an own aesthetic with the collection of his poetry in 2004. However, the joint edition of all the poetry in *BelezaTocada* (2015) caused retroactive effects that require a reevaluation of the functionality of beauty and ugliness artistic, considering the evolutionary processes of erosion under the impact of the mechanics of repetition. The new global perspective also reveals a sedimented Christological imaginary (a parallel in contemporary Portuguese lyricism) under the guise of burlesque. There is also a review of the genealogical roots of this poetry, located in the work of Francisco de Quevedo, which is of special interest for the knowledge of peninsular poetry.

Keywords: Christological Imaginics, Francisco de Quevedo, Literary Aesthetics, Form and Amorphous, Repetition and imitation.

* Nota acerca da tradução. O título da obra *Beleza tocada* imita a expressão “fruta tocada”, isto é, já tocada pelo tempo (*touched fruit*). A expressão “A beleza retocada” joga parcialmente com esse título, enfatizando contudo a ideia de repetição e usura, mas também a ideia artística do *retoque*, de um aperfeiçoamento da “forma” que acaba por desgastar a sua vitalidade. A palavra “form” é preferível a “shape”, porque utilizada em sentido semiótico e estilístico, como oposto de “substância” e relacionada com a organização da matéria verbal e prosódica. É uma palavra muito ligada à “teoria da forma” de alemães e russos nos finais do séc. XIX e na primeira metade do séc. XX, mas também às teorias influentes de Louis Hjelmslev, Kenneth Burke e Susanne K. Langer (neste caso, *Feeling and Form*, de 1953, reflecte perfeitamente o uso do termo no presente artigo). Além disso, convém recordar que a “beleza” tem sido tradicionalmente associada à “forma” ou “eidos”, enquanto que o “feio”, no primeiro tratado sobre o tema, *Ästhetik des Hässlichen*, de 1853, por Karl Rosenkranz, que teve tradução espanhola como *Estética de lo Feo* em 1992 por Julio Ollero Editor, foi descrito como negativo do “belo” (“forma”, donde derivam *formoso* ou *hermoso*) e, em virtude dessa negatividade dialéctica, tendente à “amorfia”.

Introdução

Em 2004, a edição do volume primogénito da Obra Poética do escritor português José Emílio-Nelson, *A alegria do mal*, compilando vinte e cinco anos de produção desde 1979¹, suscitou na crítica literária nacional uma das grandes questões da Estética da Modernidade, que Ludwig Wittgenstein resumiu numa singela proposição: «Talvez a coisa mais importante no que toca à Estética seja o que se pode chamar as reacções estéticas, por exemplo o descontentamento, o desgosto, o desconforto»². Era este o eixo cardinal da minha Introdução ao volume, movido pela velha querela do bom gosto e do mau gosto reavivada com a proliferação do relativismo «pós-moderno» e das ideologias da desestetização da arte no último quartel do século XX³.

¹ *A alegria do mal: Obra poética I: 1979-2004* (V. N. Famalicão: Quasi, 2004), 332. O autor nasceu em 1948 e publicou o livro de estreia em 1979, aos 31 anos de idade.

² *Leçons et conversations suivies de Conférence sur l'éthique* (Paris: Gallimard, 1971), 37.

³ «Fisiologia do gosto literário», Introdução a *A alegria do mal: Obra poética I: 1979-2004*, de José Emílio-Nelson (V. N. Famalicão: Quasi, 2004), 11-37.

Autor de uma poesia provocatória com difusão marginal nas duas décadas finais do milénio, mas dotada de originalidade e sofisticação, Emilio-Nelson reviveu, de certo modo, a maldição dos fundadores da Modernidade perante o Tribunal do Gosto de Setecentos, cuja regra de repressão do irracional e do licencioso teve a melhor síntese em *Des causes de la corruption du goust* (1714), de Madame Dacier, que restaurou explicitamente a lei moral de Sócrates na *República* platónica. Essa condição obscura e transgressora do poeta, também editor de vários dos seus livros que distribuía por uma pequena comunidade de leitores selectos, serviu os interesses de um académico preocupado com a crítica do gosto na poesia contemporânea. *A alegria do mal* iria então transformar-se no palco de uma nova associação epistemológica entre fisiologia e psicologia literárias, porquanto as suas composições integravam intimamente uma experiência dos limites, desviando os problemas do prazer, do gosto e do belo para o pólo negativo de desvalores como o desprazer, o mau gosto, o feio e a derrisão.

Porém, o efeito da explicação crítica mediante conceitos de uma obra que se cobria de treva e amorfia foi deveras contraproducente. As reacções de «descontentamento, desgosto e desconforto» acabaram por desaparecer da recepção de Emílio-Nelson, em virtude dessa associação que naturalizou como aceitável o que antes era desprezível, mas também graças a uma editora profissional que soube dar visibilidade ao produto. O poeta passou a merecer a atenção da imprensa, a manter contacto directo com leitores nas redes sociais e a divulgar nessas plataformas eventos e textos relacionados com a sua obra, à semelhança de muitos outros escritores por todo o mundo. Na realidade, o paradigma cultural e comunicacional sofrera grandes mudanças na viragem do milénio e o que antes era estranho e eventualmente chocante tornou-se familiar e mesmo banal.

Seis anos depois, o poeta publicou a segunda colectânea, *Ameaçado vivendo*, com textos compostos entre 2005 e 2009⁴. Por fim, transcorridos outros seis anos, saiu dos prelos um terceiro volume de cariz global, *Beleza tocada*, reunindo a produção em livro de 2010 a 2015 e, ademais, recolhendo os dois tomos anteriores, já muito longe das pequenas edições mais ou menos de autor e quase clandestinas de outrora⁵. Este extenso e exaustivo cancionero, apresentado como edição completa da poesia do autor, é à sua maneira um Testamento, em que o antigo e o novo se conjugam num legado integral de toda uma vida literária religiosamente vivida como sacerdócio

⁴ *Ameaçado vivendo: Obra poética II [2005-2009]* (Porto: Afrontamento, 2010), 198.

⁵ *Beleza tocada: Obra poética 1979-2015* (Lisboa: Abysmo, 2016), 736.

e beatitude desde muito cedo, conforme sugere um poema de *Absorção da luz* (1981):

Envolvendo-me na divindade
 Acendida. Atormentando-me. Beatitude
 (De que me separo)
 Ressurge incandescente e falante
 Até que me redima na prece
 Escreve Deus neste aparato
 O grito inquieto fatigante.
 (Ó Virgem e madre benigna ferrosíssima.)⁶

A erosão da forma

O autor afirmou ter encerrado, com este registo geral, o ciclo da sua actividade poética. Dava assim o primeiro passo para ascender ao nível dos mitos literários ainda em vida. Não tão cedo ou prematuramente como Arthur Rimbaud ou J. D. Salinger, por exemplo, mas numa altura em que atingiu 68 anos de idade, talvez tardia porque já muito distante da época em que fora, para alguns leitores mais exigentes, um autor de culto. Nem declarou o fim da sua obra aureolado com a santidade maldita de Jean Genet, que Sartre canonizou no monumental *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), mas, apesar disso, pareceu despedir-se da vida literária como uma espécie de «São JE-N, bufão e mártir»⁷ ou como o monge prometido pelo mesmo livro de 1981 no poema «O último restauro»:

No azulejo vasto há um monge
 De perfil pétreo, desdenho eu,
 Que relê obstinado o enigma
 Audacioso de um Santo do século sexto.
 Decifra na miniatura ali desenhada
 E que suspensa numa nuvem nos parece.
 O monge casto contempla a virtude e
 O abismo que se descreve numa sùmula
 De copista puro.

⁶ «Beatitude», em *Beleza tocada*, 41.

⁷ *Bufão* foi um dos livros inéditos publicados em *A alegria do mal*.

No último restauro a limpidez
 Foi ofuscada por empastados
 E cresceu a plumagem da pena
 Até então adelgada e mais fendida.
 A sua mão está quebrada pela argamassa
 Que a divide em quadrados de azul.
 O monge que decifra nas trevas
 O seu refúgio, redige no século sexto.
 Descubro, espiando, que há um monge, satânico,
 Que redige as trevas.⁸

A paródia faz todo o sentido enquanto dobra implícita nessa escolha do eremitério, a preceder o cemitério, por uma razão muito simples: a imagética cristológica é o elemento mais definidor da sua poesia, que não se afigura mística porque se disfarça de burlesca na superfície anticlerical dos poemas. Com efeito, raros são os poetas portugueses que reservam à figura de Cristo uma quota-parte tão importante no cômputo dos seus poemários. Por entre centenas de outros exemplos diversos, são emblemáticos os Cristos de Mantegna ou de Caravaggio. Por exemplo, da série «Cristo morto», no livro da primeira fase *A cicatriz do tempo* (1994), o poemeto «Cálida a luz»:

Cálida a luz do anjo
 É dádiva.
 Em Caravaggio o nu dá a Deus
 Um molde canhestro e
 De amargor.
 Brutal o rosto do homem, hirto,
 A ofender.
 (Remexeu-se esplêndido,
 Enfaixado na amarelenta luz
 Que o cinge.)⁹

Ou, já em 2016, no livro que encerra e coroa a Obra Poética, *O amor repugnante*, uma síntese final das variações figurativas ou desfigurativas de Cristo, na composição «Iconografia do inferno»:

Sob a cúpula da Igreja, <na cúpula ortográfica do meu Verbo temperado em *carmin* y *cardenillo*>,

⁸ Em *Beleza tocada*, 44.

⁹ Em *Beleza tocada*, 155.

Cristo azotado como um cadáver <de Beleza para profanar>.

No fundo escuro pela cera apagada, o Seu corpo com sombras, minguava.

Todo o Seu sofrimento ilumina as lágrimas que misturadas com as dores o oravam.

Quando o resplendor da Fé e a Luz derivada O rodeavam, todo Ele ao Crente iluminava com a Sua presença ampliada.

Debaixo do altar restaurado (que a folha de oiro colou ao trabalho da madeira),

Ao levantar o soalho se descobre a cripta <útero de caixões>,

Eu vi Lúcifer (e a Beleza tresloucada a pôr cal) que aí O esperava.¹⁰

Por conseguinte, a leitura teologal desta obra descobrirá, sob os brilhos aparentes do libertino e do herege, abundantes metamorfoses do poeta no santo e no mártir, sob a máscara hamletiana ou mesmo sob a estampa do sudário¹¹. O próprio poeta o reconhece quando escreve — logo a seguir a «Esta visão de Maria» e «Teologia culposa», no livro *Bacchanalia*, de 2014 — o epicédio «Mortificação» em que se deslumbra com a loucura poética dos santos e aceita a condenação perpétua à imperfeição da forma:

A folia dos Santos é a da poesia
Vagarosamente entregue às iluminações,
Ao tormento da devoção,
À sintaxe das orações difíceis, talvez não lhes bastem repeti-las.
Uma peregrinação pungente de intenções
Reconhecendo a imperfeição
Como pena perpétua.¹²

Decretada a sua morte literária, tudo quanto José Emílio-Nelson porventura venha a publicar será obra póstuma e fará parte de uma posteridade que o autor concebeu para se viver a si mesmo no futuro, lá onde, segundo consta, existe a forma perene do eterno ideal. Eis, pois, o *momentum* da

¹⁰ Em *Beleza tocada*, 677.

¹¹ Cf. «A palidez do pensamento», «Modulable-Mahler», «Evangelho de Hamlet», «Flagellantium», «Retratações», «As Aparições do insecto» e «Sudário», em *Beleza tocada*, 103, 287, 292, 361, 421, 543, 565.

¹² Em *Beleza tocada*, 576.

deposição da «coroa de espinhos»¹³ seguido da imposição da justa «coroa de louros» pela gloriosa olimpíada do poeta-mártir nas margens do sistema literário durante a primitiva fase da sua criação.

O Testamento de *Beleza tocada*, com grafismo *oldstyle* e algo esotérico, formato pequeno de 13 cm x 17 cm, papel Biblioprint de baixa gramagem e capa dura de cor violeta, que evocam vagamente um Livro religioso, é uma edição de alto valor semiótico, ao oferecer uma perspectiva actualizada da poética do autor e uma sensação concreta da erosão das formas através do tempo. O poeta é representado não como atleta levantando o peso da língua para a sublimar¹⁴, mas como oficiante do verbo no seu martírio permanente contra as formas, face ao vazio da repetição mórfica e às forças entrópicas da amorfia.

Com um livro tão precioso nas mãos, é fácil constatar que as grandes linhas de força da poesia emiliana estão inscritas no ciclo de *A alegria do mal* e não foram significativamente modificadas na produção ulterior, puro engendramento massivo de réplicas sobre réplicas em que a qualidade estética se deteriora conforme se vai tendo a percepção da rede de relações internas. Com raras excepções, para quem conhece *A alegria do mal*, as duas colheitas seguintes armazenam uma poesia de segundo grau que muitas vezes não é senão o comentário ou a paráfrase da poesia genuína que notabilizou o autor¹⁵. Do ponto de vista poético, tais produtos são poemas autónomos com uma ontologia própria, mas do ponto de vista estético todo o ser do poema autónomo é o seu aparecer como fenómeno ante a sensibilidade do leitor que aprecia e valora, sobrepondo-se aos planos do autor enquanto fornecedor. Nesta matéria, prevalece o aforismo de George Berkeley *Esse est percipi*.

¹³ *A coroa de espinhos* foi o livro inédito que encerrou *A alegria do mal* e *A coroa de espinhos*: *Segundo* continuou a sequência como abertura da recolha seguinte, *Ameaçado vivendo*.

¹⁴ *Pesa um boi na minha língua* é um dos livros coligidos, com data de 2013.

¹⁵ Ademais, o enfraquecimento do grau de exigência na selectividade dos textos publicados depois de *A alegria do mal* tem uma correspondência directa na erosão das formas e no decréscimo dos níveis qualitativos. Para vinte e cinco anos de actividade (1979 a 2004), o primeiro volume contém cerca de 350 poemas (contando como unidade cada membro das séries em que se assinala uma autonomia interna). Quanto à restante produção, é ligeiramente superior ou quase equivalente, com cerca de 365 poemas em menos de metade do tempo, entre 2005 e 2015. O segundo volume contém cerca de 190 textos, após várias supressões da edição original, e o que se acrescenta na colectânea global e integraria um terceiro tomo, se fosse identificado no índice, ronda os 175 poemas. Na obra do autor, predominantemente epigramática, existem textos de dimensão variável, desde monósticos e dísticos até poemas relativamente longos em verso e prosa.

Não exagero se postular que o conjunto primevo, *Polifonia e Penis, penis* (os melhores livros do autor, de 1979 e 1980), estabeleceu a «genética» da poesia de José Emilio-Nelson, JE-N, por assim dizer uma *jenética* peculiar e singular. A sua matriz está muito bem representada logo no pórtico da Obra Poética, em *Polifonia*, com a primeira composição de «A maestria das formas»:

Mulher que se reduz a areia fina.

Persegue uma inscrição
De vísceras (de ímpetos).

Corre freme. Detém-se fogosa
(Em tanto mal chagada).

Odiosa a sucumbir
Fende a tela.
Furta-se ao cavaleiro odioso que atrai (tão feramente).

O cão estridente do suplício
Vertiginoso reluz.
(A sair do vento.)

Cutelo atravessando a dor.

Mulher perpétua.
(Golpeada. Esmacida.)
Correndo não se a vê correr.

(A morte persiste no clarão da erva cálida.)

Não estava morta. Pulsa o seu coração apertado de morrer
Renascer morrer.
(Queixam-se os pés à erva mansa
O único afecto.)¹⁶

É essa «boa genética» que agora defrontamos como limite de si mesma na sua repetição erosiva — o que, apesar da replicação rapace, consolida as

¹⁶ Em *Beleza tocada*, p. 11.

fronteiras da poética original, que não claudicou às mãos inclementes do tempo e da história. Como dizia Longino no seu tratado sobre o sublime, grande é aquilo que suporta um reexame frequente. É ao leitor que cabe avaliar se os projectos do arquitecto-poeta suportam um reexame exigente da girândola da obra, que carece de uma fonte de energia constantemente ligada para continuar a rodar.

Há sem dúvida mutações criativas na evolução da obra desde 2004. Vemos acentuar-se o circunstancialismo pitoresco de notação imediata, a sátira com pendor para o sarcasmo ou o sadismo litúrgico-excremencial, que estão no «genótipo» desta poesia. Contudo, em contrapartida, assistimos ao incremento surpreendente do tom oratório-versicular, da idealização do sensível e do vocabulário abstracto. O impulso apostrófico, fonte do seu tão peculiar tom satírico, intensificou-se notoriamente, mas cede amiúde ao *élan* declamatório. Tomemos como exemplo «Declamatoriu» (*sic*), de *Bibliotheca scatologyca* (2007), cuja prolixidade empolada só permite a citação em excerto:

Oh máscara mísera,

Máscara encapelada que ofende, oculta, encrespa de infortúnio,
vende a cabeça e lança-vos aos pés a sua respiração.

(E se da boca cospe à esfinge do delator? Ao abutre moedeiro? Ao
eclesiástico?

Ao Bairro Selecto?)

Ei-la passeando pelo público, bailarina cega golpeando em rodopios cada olhar que a fixa parada. A desprendida do rosto que oscila pendular adivinhando-se, cobrindo de verniz cada lágrima sacudida e descarnada.

Máscara velada, tatuagem de enigmas, simulacro declamador, que
arrebata,

Sulfurosa num lugar de enxofres, a ensurdecidora na amotinação,
na indecência convulsa e enluvada de finíssimo jaspe.¹⁷

Nesta linha, distinguem-se, entre muitos outros casos, «Manuscrito decisivo» e «Visão do anjo», do mesmo livro¹⁸, todo o conjunto de *Geome-*

¹⁷ Em *Beleza tocada*, 463.

¹⁸ Em *Beleza tocada*, 439 e 465.

trias galantes (2006) e a série de variações sobre um verso do autor intitulada «Com falsa porta», de *Bacchanalia*, cuja primeira glosa, invocando a *Teogonia*, seria digna do árcade Padre José Agostinho de Macedo, bastando transcrever as primeiras estrofes para captarmos o inchaço do tom declamatório:

Um céu rente ao chão
De pedra parada,
Cresce na obscuridade.

Quem dança nas águas violáceas e as
Espalha no éter que enevoa?
Porque ensinaram a Hesíodo?
Daí nasce o pássaro alcião,
Faz o ninho na penumbra.
Uma fenda abre-se e alcança o Abismo.

O mosaico que é escuro,
Espalha a sombra cortada.
E a luz rasteira amaina.¹⁹

Assim o «gene» barroco desta poética vai sofrendo mutações «epigenéticas», aqui e ali, mediante as quais se converte em *corpus* neoclássico, com arroubos de grandiloquência numa expressão que é estruturalmente anticlássica. Porém, o poeta jamais deixou de ser um *sátiro-teólogo* vergado sobre si mesmo, como que num grotesco em que o Vate se mesclasse com o Político.

O *mot d'esprit* tendencioso continua a ser uma das marcas mais infusas do autor, desdobrando-se nos vários géneros descritos por Freud²⁰. É um dito espirituoso *tocado* pelo obsceno, portanto «fora de cena», sobretudo em *A festa do asno* (2005) e *Pickelporno* (2006), erguido sobre o *gros mot* como uma espécie de gás etileno da língua que tudo faz apodrecer ao seu redor, agora com uma maior taxa de frequência que roça a gratuidade intencional e o vazio malicioso. É também um dito agressivo na tensão apostrófica que

¹⁹ Em *Beleza tocada*, 579. Ver até 593. O mote das glosas, «Um céu rente ao chão», é um verso da primeira fase da vida literária do poeta, *incipit* do poemeto «Consternação», de *Vida Quotidiana e Arte Menor* (1990), que assim é retomado na girândola neoclássica. O seu contexto tonal originário é completamente distinto: «Um céu rente ao chão. / Nos últimos dias. / O mar, / O seu sentimento áspero pelas coisas, / Cor incerta, lustroso. / Não há respiração. / Não há nada. // Continue, disse-me consternado» (Em *Beleza tocada*, p. 87).

²⁰ Cf. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (Paris: Gallimard, 2001), *passim*.

imprime à escrita, agravando o divórcio com o leitor tão característico do desdém vanguardista, ainda que o poeta não rejeite a aclamação e o reconhecimento após 2004. E, por fim, essa espiral espirituosa ainda sustenta, com a mesma vitalidade, a representação cénica de um poeta céptico, cínico e blasfematório que funde o riso de Demócrito e a corrosão de Diógenes de Sinope como se lesse a duas mãos as três Críticas kantianas e a *Crítica da razão cínica* de Peter Sloterdijk.

Por todos os motivos expostos, a *mimesis* emiliana não captura as belas coisas do mundo mas as etapas da sua corrupção, como fazem certos pintores da decomposição ou como sucede às flores da natureza segundo Georges Bataille, numa fórmula do ensaio «*Le langage des fleurs*» que se ajusta perfeitamente ao trabalho poético de José Emilio-Nelson, seu fiel leitor de longa data:

Com efeito, depois de um muito breve tempo de esplendor a maravilhosa corola apodrece impudicamente ao sol transformando-se numa gritante ignomínia para a planta. Extraída ao mau cheiro do estrume, apesar de ter parecido que lhe fugia num impulso de angélica e lírica pureza, dir-se-á que a flor recorre de repente ao seu primitivo esterco: mesmo a mais ideal é rapidamente reduzida a um farrapo de estrumeira aérea.²¹

É este destino das flores do bem e do mal que o poeta continua a representar como móbil da palavra e da imagem. Trata-se da *beleza tocada* das flores da linguagem — a sua dimensão retórica — e do «vazio ronronar das belas frases» a que se refere Petrónio nas páginas iniciais de *Satyricon*, uma das grandes referências da literatura marginal na Antiguidade romana e no Ocidente em geral. Ou da *cicatriz do tempo*, expressão de Paul Celan que intitula o livro de 1994 — por outras palavras, do feio como negativo do belo na dialéctica da representação. Uma cicatriz que não se fecha, continuamente em ferida, tal como as chagas de Cristo ou a existência do Homem em queda, enterrado na sua melancolia.

O último livro do autor, *O amor repugnante*, inédito aquando da edição do Testamento e com reimpressão autónoma em 2019, integra uma súmula deste tema obsidiante da «beleza tocada», que já em *A alegria do mal* se destacava com a rosa murcha de Ronsard, nomeadamente em *O anjo relicário* (1999), depois de ter aparecido alguns anos antes, com inequívoco simbo-

²¹ «A linguagem das flores», em *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh* (Lisboa: Hiena, 1994), 33.

lismo religioso e estético, no poema «A crucificação (Francis Bacon)», de *Claro-escuro ou a nefasta aurora* (1992), onde a forma e a formosura são captadas em decomposição numa espécie de sabedoria do tempo que não tardaria a dissipar-se:

Rosa intocável
De orvalho
E pus.
Sangrando.
No suporte desabrochado
A mão é a rosa que uiva.
Entonetece impiedosa
Em decomposição.²²

Versão canina do «furo heróico» de Giordano Bruno, o poema epónimo «Beleza tocada», *incipit* da série «Cio furioso», retoma a questão da higiene da língua e do papel académico dos escritores na sua purificação e ordenação, o que pode ser traduzido, em termos eruditos, pelos princípios do *decorum* e da *electio* dos clássicos. A «beleza tocada» é um atributo da «Língua», termo que o poema obriga a ler triplamente, como parte de uma relação homonímica, visto ser cruzamento de três isotopias ou linhas de sentido, (i) a do órgão anatómico e fisiológico, (ii) a da linguagem e (iii) a do paladar ou do gosto:

A Língua que à altura do ânus <anilingus> reza a impudicícia contra Cristo,
Venera-O
No lugar soberbo da
Idolatria engolidá, nesse prazer de arrebatá a dobradura do imaginado lençol mortuário.
A Língua bate como badalo de um sino em esgares alarves.
A Língua convertida a impropérios, subtraindo-O da morte, na Coroação <ícone incensado,>
Vasa o Corpo crispado de auréola.
A Língua, beleza tocada, sopra em órgão, no escarlate martírio amortalhado em frenético espasmo. <Santa Loucura.>²³

²² Em *Beleza tocada*, 130.

²³ «Beleza tocada», de *O amor repugnante*, Em *Beleza tocada*, 634.

Tal como a «fruta tocada», a beleza tocada seria a beleza madura, em processo de erosão e envelhecimento, já com sinais de podridão. Beleza lesada e ferida, ou seja: fealdade, pois o feio é, etimologicamente, a *ferida*. O verbo latino *foedo* significa, entre outras coisas, «desfigurar», «mutilar», «ferir horrivelmente». A beleza tocada é pois a juventude perdida, o tempo devorador. Mas é também, e talvez por isso, uma *beleza retocada* sobre a tela da vida, o verdadeiro «belo artístico» de que fala Hegel na sua *Estética*, se o entendermos como resistência da forma à amorfia, que desde o platonismo tem sido vinculado à idealização da Natureza consoante os valores estéticos de cada época. Do «belo ideal» de Platão à «beleza infernal» de Baudelaire ou à «beleza convulsiva» dos surrealistas, é sempre a *beleza retocada*, portanto artística e mutante, que incarna o padrão da Beleza.

Existem dois grandes ciclos na história desta beleza tocada e retocada. O primeiro é o ciclo aberto por Platão e Aristóteles com a beleza ideal como expressão da unidade e da ordem, que Baumgarten encerraria em 1750 com o lançamento da *Estética pré-kantiana* como «ciência do belo». O segundo ciclo — se excluirmos a linhagem heterodoxa da civilização ocidental que pratica uma *estética do feio* desde os primórdios — adquire uma direcção com a *varietà del bruto* que caracteriza o Barroco histórico na descrição depreciativa de Benedetto Croce, já que a palavra italiana “bruto” significa *feio* e corresponde a uma *estética da pedra irregular*, que se opõe radicalmente à *estética da pedra polida perfilhada* pelos neoclássicos. Irregularidade que viria a ser o *Mittelpunkt* da Modernidade literária e artística, em particular do Romantismo e das vanguardas modernistas. O bruto ou o feio, no regime instaurado pelo Barroco, deixou há muito de ser repulsivo e teve uma participação histórica crucial na poética da *expressividade* implantada pelo Romantismo de que nos fala o *opus magnum* de M. H. Abrams²⁴. De resto, o feio só ganhou credibilidade académica e teórica, com reconhecimento da sua dignidade categorial a par do belo e do sublime, no ambiente agitado dos românticos alemães, com Karl Ferdinand Solger e, em definitivo, Karl Rosenkranz²⁵.

²⁴ Cf. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition* (Londres: Oxford University Press, 1971), *passim*.

²⁵ Karl Rosenkranz, discípulo de Hegel, é o autor do primeiro tratado do feio, exaustivo e exclusivo, com *Ästhetik des Hässlichen*, de 1853, a quatro anos da publicação de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, e *Leaves of grass*, de Walt Whitman, as obras poéticas mais influentes nos séculos XIX e XX. O tratado teve tradução para castelhano na época mais criativa do poeta português, destinada a um público restrito e selecto: *Estética de lo feo* (s.l.: Julio Ollero Editor, 1992).

Como observa Jean Nabert, através da fealdade «podemos tocar um fundo de resistência às normas que regem a percepção e a criação da beleza»²⁶. De certo modo, o feio — ou a beleza tocada — é o instrumento artístico privilegiado para que a arte desempenhe a sua finalidade primordial, que V. Chklovski descreveu no ensaio «A arte como processo»:

E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.²⁷

Este processo de desautomatização da percepção, ou de destruição dos automatismos perceptivos, é inerente ao fenómeno estético na medida em que ele consiste numa intensificação do sensível — inclusive na representação do belo ideal —, mas é promovido a altos níveis de saturação e *hysteresis* em estéticas fortes como as do grotesco, do cómico, do sublime e do feio. No entanto, ao contrário do que postula Chklovski, não se trata de *deformar* os objectos obscurecendo a forma, mas de aplicar *processos de intensidade* que, não sendo ortogonais, pois se desviam da suposta *fase correcta*, produzem imagens que aparentam estar desfasadas e resultar de uma deformação. Ora, o belo é considerado — a seguir à ordem linguística convencional que abastece a poesia com «palavras da tribo» — a categoria ortogonal de referência apenas porque representa a unidade matemática, metaforiza a harmonia do mundo e cria a ilusão de perfeição.

Nesta perspectiva, o belo é igualmente uma *deformação*, no sentido de Chklovski, e contém dentro de si, por inerência, uma embriaguez que é o seu elemento «tocado» e constitutivo. Não se confirma pois a ideia de Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell*, segundo a qual o feio tem mil tipos mas o belo só possui um tipo²⁸. Existem muitas concepções de pulcritude — o que significa que não se pode falar de unicidade da beleza. Donde se conclui que a beleza, ainda que não manchada pela fealdade, é sempre tocada. Acessível pelo tacto e pela sensibilidade, ébria, lesionada, ferida, com emenda e retoque, imperfeita.

²⁶ *Essai sur le mal* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1997), 32.

²⁷ Em *Teoria da literatura-I: Textos dos formalistas russos*, ed. por Tzvetan Todorov (Lisboa: Edições 70, 1978), 103.

²⁸ Prefácio a *Cromwell* (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), 73.

Na poética emiliana, o marcador nuclear desta consciência estética é a oscilação entre dois extremos genológicos que dominam a literatura ocidental, como há muito demonstrou Gilbert Highet²⁹: a sátira e a ode, ou a censura e o louvor, pólos que modalizam o temperamento, o humor e o *ethos* da expressão. José Emílio-Nelson tende a ser polarizado pela sátira, inclusive quando assume o registo laudatório. Cómica ou humorística, indagativa, obscena, desdenhosa, niilista ou divertida, ela é sempre apostrófica, por vezes brutal e com um excesso de saturação (a sátira é *satura* ou mistura de ingredientes) que esvazia as possibilidades semióticas e semânticas do discurso. Conforme demonstrou Pascal Debailly na revista *Humoresques*, a sátira é um subconjunto do género epidíctico, definido por Aristóteles na *Retórica*, mas pela via da censura, invertendo a função magnificante do elogio³⁰. Daí ela convocar, em regra, a palavra crua e a diátribe cínica numa cruzada alucinante contra o *cliché* e o lugar-comum.

José Emílio-Nelson é claramente um espírito possuído pela moral da alegria e do humor. Homem honesto e de bons costumes na vida social³¹, é, na representação literária, mais do que um mero poeta licencioso, um aparente poeta libertino e *La Philosophie dans le boudoir* do Marquês de Sade é a sua *Summa theologiae*. Em verso, prosa ou prosímetro, o seu luxo é a luxúria em busca da felicidade dos sentidos e do triunfo das paixões, projecto eternamente gorado porque a intemperança se converte em sarcasmo a cada golpe do engenho satírico, graças ao carácter cómico e melancólico da sua ética hamletiana, que tem tradução directa numa estética do grotesco como subdomínio do feio.

Outra razão relevante que refreia a moção libidinal desta poesia é a face-ta efrástica de que se reveste desde o primeiro livro, *Polifonia*. Não é raro que a emotividade seja *enquadrada* por objectos de arte, principalmente pictóricos e musicais, de Mantegna a Goya, de Bach a Mahler. Dir-se-á que é um enquadramento regular e constante, facto que poderia ser desprovido de significado porque hoje em dia a *ekphrasis*, no sentido restrito de Leo

²⁹ *The classical tradition: Greek and roman influences on western literature* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1959), *passim*.

³⁰ «Le poétique et le comique dans la satire classique en vers», *Humoresques*, n.º 13 (Janeiro 2001): 23. De notar que José Emílio-Nelson publicou um livro de poemas intitulado *Humoresca*, em 2002.

³¹ Declaração biografista que deve ser entendida como *disclaimer* e jamais como adesão ao método crítico de Sainte-Beuve, embora José Emílio-Nelson seja uma mera personagem literária, sob o modo da pseudonímia, substituindo o nome civil José Emílio Oliveira Marmelo e Silva, economista e poeta, membro da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto e da Associação Portuguesa de Escritores.

Spitzer³², está desclassificada como modismo literário. Veja-se «San Sebastian», da série «Mantegna», de *A visão do antigo* (1995), que exemplifica a *ekphrasis* típica do autor como descrição de uma obra de arte visando transpô-la para um plano de visualidade verbal:

Todo perfurado, o coração.
 O coração trespassado.
 Oiço a lágrima seca
 Que lhe brilha o corpo
 A sarar.
 Oiço as dores
 Que derrama com as setas.
 A beleza que sofre.
 O cadáver nu.³³

Emílio-Nelson singulariza-se muitas vezes, como neste caso, por praticar um tipo de *evidentia* ou hipotipose que se recusa a ser pura descrição objectiva e se obstina em produzir um discurso subjectivo, inteligível e emocional, sobre a dor e o sofrimento. Contudo, em contrapartida, também pratica a *ekphrasis* como exercício anémico em que a experiência meditativa e sensitiva é mínima, gerando uma poesia do arabesco dominada pelo motivo ornamental, como sucede no poemeto seguinte da mesma série, «Cristo morto», onde o contraste das empatias se torna ostensivo:

Lágrimas nodosas para o cadáver jacente.

 E a cabeça, coágulo seco, repousa penitente
 Daqueles que tudo empestam de sofrimento.

 Cadáver ainda homem
 Deixado
 No rasgão do cravo.³⁴

A visualidade que habita a palavra através da *ekphrasis*, e que assim adensa a sua condição retórica de imagem, engendra um efeito de ofuscação

³² Cf. «The ‘Ode on a grecian urn,’ or content vs. metagrammar», em *Essays on english and american literature* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 72, 89, 91.

³³ Em *Beleza tocada*, 168.

³⁴ Em *Beleza tocada*, 168.

e cenografia na ordem do discurso e da *mimesis*. O cínico é um cénico que se autodramatiza melancolicamente como ser torturado e despossuído de si mesmo, conforme se verifica no *Ersatz* dramaturgico de «Evangelho de Hamlet» (de *A coroa de espinhos*, 2004) ou de *Bacchanalia*, ao contrapor à função estética da linguagem uma essencial função didascálica, assim reconstituindo as origens da poesia do autor. Com efeito, a função didascálica foi característica do estilo de Emílio-Nelson desde *Penis, penis*, com indicações cénicas, apartes, composições de lugar e outras instruções de leitura, inclusive orientações técnicas ao tipógrafo, que intensificam a presença directa do sujeito poético no eixo de comunicação literária e encenam o texto verbal como espectáculo. Mas foi geralmente exercida em doses adequadas e proporcionais, sem ferir ou enfraquecer as formas estéticas, antes insuflando-as de um elemento discreto com efeito surpreendente e inovador. Eis um exemplo magnífico que preserva a frescura da origem nestas amostras fragmentárias do longo poema epónimo «Penis, penis»:

A punição do delírio, em título (*mudar para itálico*), (sádico delirante)

andante do tempo antigo

a colher lírio e de cão metálico.

Embalsamado o pénis, come de faca e garfo a íris

e a perdiz. Mas também creme concentrado,

esperma, embalagem de lacre podendo, purpurino

(doido a meter no menino). Azáfama de fornicadelas antes da sutura. (*Em rodapé*),

demente por desmentir a gramática?, valha-me a minha

tia asmática ou

o outro meu tio coxo.

[...]

É que o ortodoxo

a vasculhar na morgue dos clássicos (*espacejar*) /

[...]

(*Posfácio.*)

A cadela é macho.

Parida desalmada.

[...]

Irei ao Brasil ver

O branco e a talha

Onde o cão do padre ladra.

(*Linhas a transpor.*)

[...]

O formato único, cor da pele, macio, americano.
(*Em versaletes.*)³⁵

Em livros mais recentes, todavia, depois de este dispositivo do seu discurso ter sido explicado mediante conceitos, passou a ter um uso excessivo que foi esmagando a função estética e empobrecendo as composições, por vezes reduzidas a meras algaravias e vacuidades, no estilo libidinoso e pomposo do século XVIII. Um livro póstumo vindo a lume em Novembro de 2018, *Caridade romana*, representa uma pletórica tapeçaria didascálica, a que não falta uma personagem de nome «Didascália» mas falta um mínimo de matéria estética, além de montagens de textos citacionais ou simulacros dialógicos cheios de ranço setecentista com pretensões dramaturgicas³⁶. É um exemplo extraordinário do que a usura do tempo pode fazer às formas, por meio do desgaste e do esvaziamento formalista. Na mesma Obra Poética, a função didascálica, integrada na poesia lírica com subtileza e agudeza, constituiu uma das mais genuínas originalidades da poesia dos anos 1980, mas a sua repetição cíclica em grandes massas verbais desprovidas de vitalidade estética transformou-a num *pharmakon* tóxico e venenoso.

É neste universo sinestésico que habita o poeta, qual Minotauro no seu labirinto despovoado de jovens atenienses. Vive segregando a bÍlis negra da melancolia que a tradição relaciona com a natureza fisiológica do génio, altamente compenetrado na sua obra nocturna e saturniana à espera da musa. Porém, a despeito de o gosto amargo constituir o elemento distintivo desta poesia e da postura de Cristo e Hamlet assumida pelo sujeito poético, em sincronia com a sua faceta satírica e o seu pH claramente ácido, a verdade é que a colectânea geral elege o motivo da beleza como marca, depois da alegria do mal e da vida sob ameaça nas duas anteriores. Que pode significar esta nostalgia do nome estético de Deus, a Beleza? Significará simplesmente uma regressão fisiológica, pela via teológica, ao sabor primitivo da doçura e da serenidade?

De facto, os dois sabores mais simples, o doce e o amargo, correspondentes à ode e à sátira no plano da fisiologia do gosto, representam intuições existenciais da sensibilidade que têm repercussão profunda no modo como autodeterminamos a consciência transcendental. O doce é um sabor rudimentar que as crianças apreciam, ao passo que o amargo é mais complexo e exige maturidade apreciativa. Além disso, o amargo, de que derivam o salgado e o ácido, é o sabor simples das plantas venenosas e representa a

³⁵ Em *Beleza tocada*, 25, 26.

³⁶ José Emilio-Nelson, *Caridade romana* (Lisboa: Abyssmo, 2018).

intuição da morte. Já o doce, segundo Aristóteles no tratado *Da Alma*, tem como derivado o *untuoso*, que ocorre frequentemente na poesia de Emílio-Nelson como referência, desde as suas origens, untando as palavras ou as imagens e desse modo traduzindo uma forma viscosa de doçura e, por metáfora estética, de beleza³⁷.

Um aspecto a estudar, neste domínio, é a possibilidade de o untuoso ser entendido fora do círculo de derivações do doce, revogando a descrição de Aristóteles, para ser adjudicado ao sexto sabor, o *oleogustus*, que hoje em dia se encontra em fase de investigação avançada. O «gosto da gordura» seria uma hipótese interessante, do ponto de vista teórico e exploratório, para a apreciação estética das obras literárias que se alimentam demasiado de excessos e praticam uma autofagia cujas consequências são aquela espécie de obesidade que horrorizava Voltaire quando defendia, numa das cartas sobre *Le temple du goût*, a redução a poucas páginas de todos os livros demasiado longos, e sobretudo dos melhores, não isentos de um dos males da literatura e da crítica: o prolixo.

Entramos finalmente na fase da síntese, em condições de reavaliar e calibrar a herança histórico-literária do poeta. A sua genealogia fatal, como assinaliei em 2004, constitui uma imensa constelação, onde se destacam Marcial e Quevedo, Petrónio e Rabelais, Sade e Bataille. Mas a evolução da obra nos dez anos que se seguiram tornou mais salientes os vincos genealógicos e revelou os rostos e as máscaras. Hoje em dia torna-se muito claro que Francisco de Quevedo é o modelo *literário* mais forte de José Emílio-Nelson, a um nível que diria quase absoluto. Não porque o livro *Pesa um boi na minha língua* integre a série «Quevedesca» e existam outras ocorrências ao longo da obra com menções do autor espanhol, mas porque, de todas as referências literárias, é Quevedo quem desenvolve em verso, com maior integração e coerência, como que em *ready-mades prêts-à-porter*, as qualidades poéticas e estéticas perfilhadas pelo poeta lusitano como matéria nuclear e potencial da sua arte. Podemos ler com proveito Emílio-Nelson à luz de Quevedo, mas a leitura de Quevedo à luz de Emílio-Nelson revela afinidades fecundas e ocultas.

A linha barroca de Quevedo é portanto a *matriz* da poesia emiliana, na medida em que o seu vocabulário raro e aristocrático, ornamental e engenhoso, se concilia estruturalmente com o vocabulário vulgar, burlesco e satírico. Por esse motivo, não é rigoroso falar de «gongorismo» a propósito de

³⁷ Logo no quinto poema da sua obra, «Itinerarium», de *Polifonia*, a «página untuosa» onde está inscrito «Em nome de Deus, / *Amen e Amen*», ou no remate de *Noite poeira negra*, de 1982, a «Untuosa / Grinalda / Retórica» (Em *Beleza tocada*, 16, 54).

Emílio-Nelson, como por vezes se tem feito em Portugal e no Brasil, dado que a sua poética barroca é de etiologia quevediana, radicalmente oposta à poética gongórica. Quevedo, autor da epígrafe da série «Bufão» do livro *Bufão*, «*Y en la Corte bufón a lo divino*»³⁸, afasta o seu discípulo português do gongorismo rebuscado e encaminha-o para a visão da vida como fealdade realista, dos rios como esgotos ou da mulher como caricatura feia e gorda à laia da Vénus de Willendorf³⁹. Eis um tema promissor para uma dissertação académica. Apesar da dispersão por vezes meramente ornamental de outras referências, foi seguindo a lição do seu mestre Quevedo que José Emílio-Nelson encontrou, na língua de Camões, um caminho próprio cujo ciclo original dificilmente poderia sobreviver durante quarenta anos, o da violência dos contrastes, da paródia disforme e da escatologia burlesca ou jocosa, em que *el decir y el obrar* são uma e a mesma coisa.

Conclusão

Em conclusão, José Emílio-Nelson é um *case study* — merecedor de estudos aprofundados ao nível académico e universitário, por exemplo em teses de mestrado ou doutoramento, que infelizmente ainda não existem — da vida das formas exaltada por Henri Focillon no seu rápido desgaste pelo simples exercício poético, que deveria produzir fenómenos novos mas que, paradoxalmente, com a repetição sem diferença, acaba por gerar a representação da usura e da amorfia, daí a fórmula «beleza tocada». Poderíamos falar de uma Antipoética, talvez em itálico, que fosse o reverso da *Poética* de Aristóteles e tratasse do *desfazer* como antítese do *poiein* e da *poietiké*. De facto, este poeta incarna bem essa negatividade em que o Ser da forma, depois de *A alegria do mal*, e talvez já no seu último terço, é sistematicamente devorado pelo Nada da repetição sem diferença e da caleidoscopia parafrástica que governa o seu jogo intratextual. O poema não só como logomaquia mas sobretudo como *legomaquia*, eis a melhor maneira de nomear esta condição.

Nesse mundo de sonhos da linguagem como brinquedo e dos poe-

³⁸ Em *Beleza tocada*, 237.

³⁹ O melhor exemplo deste tipo de representação da figura feminina encontra-se também nas origens da poesia do autor, quando reza esta oração: «Bem haja, meu Deus, a mulher, / Baixa de gorda, chupada e alta, / Boa de tetas ou seca, / Ossos sem tutano, / Asmáticas, de pernas umas canas. / Bem haja, toda retraída ou pouco casta, / De pele parda, mão azulada, meu Deus, a mulher / Mesmo esmaltada, no broche» (Poema sem título, de *Penis, penis*, em *Beleza tocada*, 29).

mas como quadros na parede com alguma música ao redor, é, acima de todas as referências já detectadas em 2004, a poesia barroca de Quevedo que suporta e alimenta toda a manobra satírica e burlesca, mediante o exemplo de processos engenhosos de incisão e associação imagéticas com que o poeta luso exprime o seu anticlericalismo anacrónico, perdido algures no século XVIII. Mas a linguagem poética tem uma vontade própria e sabe exprimir-se com a “liberdade livre” que nenhum autor consegue condicionar. A repetição parafrástica, em *looping*, de toda essa imagética anticlerical e anticristã — mas na verdade cristológica, de onde deriva uma evidente *crístografia* — revela, com a perspectiva de quarenta anos de escrita que nos oferece a colectânea *Beleza tocada* aqui *sub judice*, uma fascinação ecfástica pelas figuras de Jesus Cristo e de Hamlet que com o tempo foi emanando das profundezas do verbo, como se fosse uma espécie de beleza plotiniana, nítida e radiosa, na superfície das formas gastas sob as quais se ocultou durante a primeira fase da vida literária do autor.

Referências bibliográficas

Abrams, M. H. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Londres: Oxford University Press, 1971.

Aristóteles. *L'homme de génie et la mélancolie*. Editado por Jackie Pigeaud. Paris: Rivages, 1988.

Bataille, Georges. «A linguagem das flores». Em *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1994.

Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

Blanché, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris: J. Vrin, 1979.

Carlos, Luís Adriano. «Fisiologia do gosto literário». Introdução a *A alegria do mal: Obra poética I: 1979-2004*, de José Emílio-Nelson. V. N. Famalicão: Quasi, 2004.

Debailly, Pascal. «Le poétique et le comique dans la satire classique en vers». *Humoresques*, n.º 13 (Janeiro 2001).

Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

Emílio-Nelson, José. *A alegria do mal: Obra poética I: 1979-2004*. V. N. Famalicão: Quasi, 2004.

Emílio-Nelson, José. *Ameaçado vivendo: Obra poética II [2005-2009]*, Porto: Afrontamento, 2010.

Emílio-Nelson, José. *Beleza tocada: Obra poética 1979-2015*. Lisboa: Abysmo, 2016.

Emílio-Nelson, José. *Caridade romana*. Lisboa: Abysmo, 2018.

Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris: Gallimard, 2001.

Genette, Gérard. *L'oeuvre de l'art: Immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994.

Hight, Gilbert. *The classical tradition: Greek and roman influences on western literature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1959.

Hugo, Victor. Prefácio a *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Krieger, Murray. *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Michel, Alain. *La parole et la beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*. Paris: Albin Michel, 1994.

Nabert, Jean. *Essai sur le mal*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.

Quevedo, Francisco de. *Obra de poética*. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 4 Vol., 1969-1981.

Ribon, Michel. *Archipel de la laideur*. Paris: Kimé, 1995.

Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. s.l.: Julio Ollero Editor, 1992.

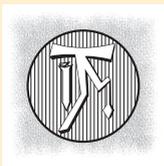
Spitzer, Leo. «The ‘Ode on a grecian urn,’ or content vs. metagrammar». Em *Essays on english and american literature*. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Todorov, Tzvetan, ed. *Teoria da literatura-I: Textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1978.

Wittgenstein, Ludwig. *Leçons et conversations suivies de Conférence sur l'éti-que*. Paris: Gallimard, 1971.

RESEÑAS

Augustin, George (ed.), *El Dios trinitario. La fe cristiana en la era secular* (FMF) 290-291; **Bond, Helen K.**, *The First Biography of Jesus. Genre and Meaning in Lark's Gospel* (RSV) 277-279; **Caamaño, José Manuel** (ed.), *La Tecnoocracia* (BPA) 302-303; **Crook, Zeba A.**, (Ed.), *The Ancient Mediterranean Social World. A Sourcebook* (RSV) 280-282; **Daley, Brian E.**, *Cristo, el Dios visible. Retorno de la Cristología de la Edad Patrística* (FMF) 292-293; **Díaz, Carlos, Marcelino Legido** (BPA) 312; **Donaire, Fernando**, *Extravíos. Entre Descartes y Subterfugios* (MAEA) 313; **Fredriksen, Paula**, *Pablo el judío. Apóstol de los paganos* (JFCM) 285; **García Martínez, Francisco**, *El Cristo siempre nuevo. La posición del contexto en la cristología* (BPA) 294-295; **Garrido Goitia, Javier**, *El Dios de Francisco de Asís* (MAEA) 314; **Giussani, Luigi**, *Mis lecturas* (MAEA) 315; **Huebenthal, Sandra**, *Reading Mark's Gospel as a Text from Collective Memory* (RSV) 283-284; **Leclerc, Éloi**, *La Fraternidad en herencia. Mi vida con francisco de Asís* (MAEA) 316; **López Baeza, Antonio**, *Gritos de dolor y de alegría. Orar desde el misterio de la vida* (BPA) 304-305; **López Baeza, Antonio**, *Palabras en la frontera. Incursiones en el misterio del ser* (BPA) 306-307; **Martín Pérez, Charo –Martín Pérez, Francisco Manuel**, *Una palabra tuya y un dibujo mío* (MAEA) 317; **Martirelli, Paolo** (a cura di), *La Teología Spirituale oggi. Identità e missione* (FHD) 296; **Martínez Díez, Felicísimo**, *La salvación* (FMF) 297-298; **Martínez García, J. M.**, *El movimiento ecuménico y el diálogo interreligioso* (FHD) 299; **Martínez Fresneda, Francisco**, *Francisco de Asís y la salvación* (FHD) 308-309; **Martínez Ribera, Roberto**, *El amigo del novio. Juan el Bautista: historia y teología* (FMF) 286-287; **Molina Burgos, Antonio J.**, *Tareas de Teología* (JG-VA) 318-319; **Pikaza, Xabier**, *La novedad de Jesús. Aportación y legado* (BPA) 300-301; **Pikaza Ibarondo, Xabier**, *Los caminos adversos de Dios. Lectura de Job* (BPA) 288-289; **Rose, Françoise**, *La revolución del amor explicada a mi ahijada* (MAEA) 320; **Vázquez Jiménez, Rafael**, *La reforma de la Iglesia a la luz del movimiento ecuménico* (FHD) 310-311.



INSTITUTO TEOLÓGICO DE MURCIA OFM
Servicio de Publicaciones

