



As montanhas dos nossos sonhos quebrados: Uma evolução diacrónica do amor no mundo distópico em *Somos Infelizes* e *Montanha Distante* de António Ladeira

Robert Simon

Kennesaw State University

António Ladeira exerce o cargo de Professor Associado na Universidade Tecnológica do Texas. Já publicou cinco volumes de poemas originais, dois livros de contos e um romance titulado *Montanha Distante*. Completou os seus estudos na Universidade Nova de Lisboa em 1992, doutorando-se em 1999 pela Universidade da Califórnia em Santa Bárbara. Serve nos comités editoriais de vários jornais e oferece aulas de línguas e culturas ibéricas na Universidade Politécnica do Texas. Além das suas atividades artísticas, exerce a sua lavoura intelectual e académica na criação de textos científicos sobre a “masculinidade” nas literaturas lusófonas. Uma variedade temática define a sua obra artística, na qual se derivam as relações interpessoais, a ressonância dos processos sócio-políticos na essência do ser humano e a excisão do ser humano do significado mais profundo refletido no seu entorno físico. De facto, apresentam-se uma variedade de paralelismos e contracorrentes nas trajetórias semânticas e narrativas nos seus textos poéticos e prosaicos. Estas “dualidades contraditórias” (Simon 158) pelas quais recai a expressão dos temas atingidos aparecem por sua vez como

consequência última da condição humana nos tempos atuais.

Entre os temas que mais se evidenciam nas suas várias obras críticas, trai à luz o discurso da masculinidade na poesia portuguesa contemporânea, tanto nas suas raízes socioculturais e hegemónicas como na sua eventual decomposição crítica e subsequente desconstrução. Chamam a atenção os comentários de Ladeira sobre a dualidade lógica e profunda da noção da masculinidade social nas suas obras de crítica literária, a qual faz parte do nosso acesso à argumentação crítica relevante: “[c]onsidero que a masculinidade é, portanto, uma mitologia, mas uma mitologia inevitável e tão prevalente que corre o risco de se tornar invisível se não for interrogada” (Ladeira, “António Nobre,” 95). Na questão do presente estudo, apercebe-se o matizado foco na construção da identidade social masculina por meio da junção de certos elementos fundamentais, “um fenómeno mutável (que varia de acordo com inúmeros fatores, como a classe social, a orientação sexual, a profissão, a nacionalidade, a época histórica, etc.) e não como um dado essencialista e natural, como se considera em abordagens mais tradicionais” (95), na

sociedade portuguesa e o binarismo criado pela falsificação deste supostamente concreto patamar identitário. Embora menos hodierna na sua obra poética, esta temática apresentar-se-á no seu mais recente romance, *Montanha Distante*, ao longo do texto e em função duma degeneração cultural maciça. O binarismo intra-temático, por outro lado, exercer-se-á uma influência essencial e muito mais evidente, tanto nos jogos léxicos e semânticos do poemário, *Somos Infelizes*, a raiz de técnicas poéticas semelhantes na obra apocalíptica e distópica de Adília Lopes, como nas contradições sócio-políticas evidenciadas no romance. Em ambas as obras literárias, a abordagem destes temas se submetem ao conceito epistemológico do surgimento dum universo distópico, o qual reflete as realidades da superficialidade do contentamento social e individual comedido por forças alheias.

SOMOS INFELIZES (2018)

O poemário *Somos Infelizes* baseia a sua composição formal numa trajetória métrica consoante e de crescente repetição. Este aspeto formal e aparentemente simples apoia a evolução temática distópica da totalidade da composição poética ao longo da sua implantação em poemas individuais. A temática da angustiada incapacidade do ser humano cujo coração procura desesperadamente a expressão explícita dos seus complicados sentimentos revela-se como uma das bases da metaforização da linguagem no poemário.

Através da indagação nesta peculiaridade repetitiva da estrutura formal do volume descobre-se uma tangível dialética imitativa da poesia de Adília Lopes na versificação de Ladeira. Aparece sobretudo por meio do caráter rítmico recorrente. No poema “A Cura”, da sua coleção *Clube da Poetisa Morta* (1997), a perspetiva distópica de Lopes se observa por meio da repetição vocálica e silábica, indicando assim uma trajetória autodestrutiva pela simplificação

metapoética e epistemológica. Serve como reflexão acerca da futilidade da existência humana: “O poema não é / forma de bolo / é barco de tolo / (o tolo saúda o velho mar / a seguir despede-se ou despe-se) // [...] Vão-se os poemas / fique o poeta / por muito pateta / para bater na neta” (Lopes 160–61). Embora o elemento distópico não se apresente de maneira explícita, a noção do abuso físico até à neta do poeta figura como referência metonímica da linhagem poética quebrada na ausência da expressão artística. Da mesma maneira a insinuação do distópico ocorre em poemas como “Natura et ars”, republicado no livro de Almeida. Aqui, a repetição e simplicidade formais deslocam aos leitores até à assustadora compreensão da futilidade da busca de significado existencial. Esta frivolidade é manifestada quando os “marcianos” procuram achar o sentido duma lista telefónica: “os versos [...] descrevem um momento de incompreensão inicial, a que se segue uma resolução inesperada e um final ambíguo [...] o poema fala-nos de um problema de legibilidade, cuja resolução não depende tanto do conteúdo [...] como dos lentes [...] com que é lido” (Almeida 12). O questionamento da existência e a sua subsequente inutilidade enfatizam-se nestes versos e no ciclo rítmico que imita não apenas uma canção de ninar, mas também a redução linguística dominante na poesia experimental. “A diferença da representação da dor na obra de Adília Lopes está também relacionada com a impossibilidade de distinção entre os seus vários graus de importância, aparecendo a hierarquia entre estas dissolvida” (Almeida 25). No poemário de Ladeira a ênfase despenca numa linguagem coloquial em confronto com a uma realidade em plena descomposição, e cuja temática advém do desalinhamento que, por sua vez, a contradição entre o mundo e a sua subsequente expressão artística produz. O próprio Ladeira retoma e reflete sobre esta noção que virará primária na coleção do mesmo que aqui se estuda:

... a naturalidade de Adília não deixa de ser um artifício, como qualquer outro; o que não invalida a genuinidade (humanidade, autenticidade) do seu projecto poético: o de criar uma estética (e uma ética, como procurarei demonstrar) da sinceridade. (“Devo”, 90)

Esta renovada vinculação metonímica de mundo-artifício e a palavra poética carrega a poesia de Lopes no seu diálogo simbólico com a voz poética de Alberto Caeiro, conhecido heterónimo pessoano, segundo o estudo de Ladeira. Esta carga semântica exerce uma influência direta nos versos de Ladeira, os quais se veem compostos concomitantemente com o momento de foco particular do autor na análise dos escritos de Lopes. De facto, pode-se articular uma junção formal destes poetas, de

lembrar o facto de ambos cultivarem as aproximações perigosas ... não só ao português considerado não-literário, corrente, até popular, mas a um idioma poético essencialmente provocador, com as suas estrofes móveis, quase independentes do conjunto, que funcionam como haikus intrigantes, ou máximas perturbadoras de uma qualquer seriedade ou convencionalidade poéticas, eminentemente citáveis, portanto. (92)

Concomitantemente, um forte rasto desta “sinceridade” vulgar pelo artifício poético que, por sua vez, pode-se observar como elemento culto.

Nos versos em *Somos Infelizes* de Ladeira, cuja análise vem a seguir, revelam a aplicação da aproximação crítica acima cujos elementos essenciais se apresentam desde o começo do poemário. Algumas notáveis reminiscências dos aspetos formais da poesia de Lopes, portanto, exemplificam e ajudam a expor à leitura crítica os mesmos na coleção.

No poema de abertura, o qual aparece sob o mesmo título da coleção, “Somos Infelizes”, observa-se que este título serve também como primeiro verso e afirmação cuja contestação se estabelece na primeira estrofe:

E, no entanto, o mundo
onde não fomos felizes
comanda o nosso olhar (9)

A inquieta ânsia da insatisfação permeia estes primeiros versos e, de facto, a integridade formal do poema. A rima provoca uma sensação de circularidade rítmica *ad nauseam* no leitor, sempre em apoio do tema principal. Esta peculiaridade serve para que o leitor se aperceba da noção de mundo-artifício sugerido na estrutura metonímica presente nos versos de Lopes anteriormente mencionados. Noutras obras de Ladeira este efeito também se identifica, por exemplo, no poema “Um Lugar na Terra”, publicado avulso em 2012, a dualidade simbólica realça a ênfase e a fissura para com o tema utópico:

Há um lugar na terra
para cada um de nós
Um lugar onde de véspera nos deixaram
uma cadeira junto a um lago.
Há uma grande casa onde nos esperam.
Uma sala onde me conhecem.
Onde alguém diz em voz baixa
vamos conversar para a sombra ...
Há, certamente, um vasto prado verde
para cada um de nós.
Uma praça branca.
Um velho amigo
doido de alegria. (189)

Os últimos versos do poema, sobretudo, alumiam esta formalidade rítmica e a subseqüente relação com o tema. A solidão no poema cobra duas vidas, uma libertadora e reconfortante (“... uma sala onde me conhecem”) e a outra silenciada (“em voz baixa”). A dicotomia da luz e da escuridão, a

qual devia de evocar aquelas “dualidades contraditórias” mencionadas acima, aqui torna o ambiente ameaçador e inseguro.

Outro poema que trata de uma temática semelhante à do poema “Somos Infelizes” nasce do seu poema “As Cidades não Existem”, composto em 2023 e publicado online em 2024:

As cidades não existem
com os seus prédios altos
os seus jardins secretos
os seus soldados escuros...

A forma homogênea do poema, e a anáfora vocálica e as semelhanças entre consoantes sordas estabelecem, no seu conjunto estrutural, uma velocidade até à brandura do abandono do espaço poético pelas figuras alumiadoras. Habitam nele os lugares secretos do poder “escuro”, da vileza, até que a própria cidade se torna um lugar onde o mesmo espaço desaparece no mistério.

Ao voltar a “Somos Infelizes,” noutros momentos do poema a tensão entre o desejo de confiança no outro e uma instável autoconfiança, sublinhada pela realidade mortífera do devaneio lógico no espaço da voz poética, surpreendentemente se revela:

Entre escarpas, dás-me a mão
mas, sem saberes, hesitas,
julgando que te calas, gritas,
pensando que ainda salvas,
vens matar. (10)

Esta instabilidade, brotada da dualidade em estado de incompletação, transfere o sujeito poético a um estado de perdição individual dentro do coletivo ausente. O poema termina com uma narração que expressa metonimicamente o estado de ânimo de si e do outro desde o ponto de vista do naufrago sem esperança de salvação:

E, no entanto,
aguardam-nos as praias
os seus mares serenos
sem haver vento
ou remos.

De lá traremos
exactamente [sic] uma vida a menos:

‘O que imaginarmos vemos.’ (10-11)

Daqui extrai-se o miolo deste universo distópico, ou seja, a inversão de um mundo de auto-satisfação, o leitor enfrenta-se à criação dum mundo próprio fútil por parte do mesmo sujeito poético e do interlocutor. Supõe-se que aquele sujeito poético seria o leitor do poema, refletindo por sua vez sobre esta criação coletiva e destrutiva, atualizada com cada renovada leitura do poema. Desta forma a obra de Ladeira serve o seu propósito construtor, porém na fabulação do final infeliz destes seres poéticos, para os quais só resta ficarem à deriva e à toa. Um processo semelhante ocorre numa das obras anteriores de Ladeira, nomeadamente, *Eu vi jardins no inferno*, quando a voz poética declara a quebra do seu autoreconhecimento:

Não conheço a minha casa.

Não conheço quem,
surpreendentemente, se senta à minha
mesa;
quem é assim amado e acolhido pelos
meus,
saudado sem reservas pelos animais que
interiormente acordam;
calorosamente recebido na honesta
alegria da ceia,
ao fim de um dia obscuro e longo. (44)

Não só serve como contestação à noção poética da segurança do lar presente do poema “Um Lugar na Terra”, realça que a carência de autodefinição termina num estado de demência ontológica no qual o

sujeito poético sabe da existência do mundo externo mas não consegue acolher ao conhecimento particular desse mundo.

Consequentemente, o poema “Temos Medo do Perigo” (28-30) expressa a noção de um deslumbramento social cuja manifestação principal reside no silêncio da voz do indivíduo auto-censurado:

E do fracasso ser sucesso
do sucesso ser cansaço
do cansaço ser pressaço
e do cargo ter prestígio (28)

O ritmo do poema revela uma perfeição clássica e formal que ironicamente não se realiza na rima dos versos. Aliás, este aspeto do poema apresenta-se numa rima interna por meio da repetição de termos que, no seu conjunto semântico, representam um processo de vai-e-vém da existência do ser humano entre pontos altos e baixos. Curiosamente, chama a atenção o último passo, do “pressaço” para o “prestígio”, aproveitando a aliteração para fins enfáticos. É de notar que esta fórmula retórica existe nos primeiros coletâneos do poeta Joaquim Pessoa em obras como *O Pássaro no Espelho* (1969-1972):

Luas podres luas novas luas cheias
odes trovas melopeias
melodias
concertos concertinas concertezas
obrigados obrigações letras letrados
políticos poentes poetas pontes ...
romarias rios remos / tudo temos / que
mais queremos? (*Obras completas*, 19)

Voltando ao poema de Ladeira, o evidente jogo de palavras orienta aos leitores a uma compreensão da vida como uma frustrante derrota da compreensão mais profunda à coletânea de vocábulos cuja aparente confusão organizacional arrasta até a uma epistemologia sem sentido.

A despersonalização do ser humano, sob o mando de seres maléficis, revela-se mais tarde no poema:

... como macacos em cacos
em mãos de filho demente:
gente vidente, evidente,
evidentemente. (29)

A evolução fónica de “vidente” para “evidentemente” urge uma interpretação da existência como um inquieto desenvolvimento desde a abertura do ser a infinitas possibilidades até à trágica claridade do fracasso. Ao aproximar-se o leitor ao fim do poema, sente-se o mais claro indício do receio à circularidade ontológica da qual já se comentou neste estudo:

E tem o secreto medo
de se deitar esta noite
e acordar amanhã cedo. (30)

O poema termina, portanto, num momento de crise existencial. A ontologia do estranhamento (“uncanny”) exige que a imitação percorra os limites da identificação para com a realidade, de tal maneira que atrapalha os sentidos, criando uma sensação de desconforto:

The experience of realness measures the way in which our perceptions ‘fit’ into the world. In the end, this means that thought things and thought events, such as literature and poetry, sustain our sense of the real although individual works may be perceived as abstract or uncanny. (Ghosh 74-75)

Decorre numa forma similar àquela do Teatro do Absurdo, no qual o significado já é apenas um resquício desgasto, elemento da vida sem trajetória e uma argumentação sem lógica, pois, a própria linguagem carece de estrutura e base congruentes. Sobre tudo nos ambientes urbanos e rurais mencionados no poema: Arkansas, Beja, o Rio Tejo, a

deambulação vital representa um prejuízo do ser humano como aspeto identitário da mesma existência, a qual, pela sua plena natureza, carece de processos cognitivos avançados e recai sempre na mera sobrevivência. O leitor não perde a sensação de desconforto que nasce como consequência.

O poema “Há Telefonemas” interroga a expressão simbólica da noção acima:

Que nos chegam
sob a forma de poemas.

Que nos queimam
como casernas-cisternas (41)

O poema abre numa repetição enfática, dando passo à evolução do conceito de “poema” em “cisterna,” a qual reitera a finitude do conhecimento humano (tomado por si como processo infinito) devido às limitações próprias da expressão linguística. Continua lembrando aos leitores da volta do silêncio como função do estranhamento do indivíduo em estrofes curtas como:

Fluentes
afluentes
e silentes.

Rimas finais.

As complicadas reduções expressivas e o concomitante revestimento destrutor dos ideais sentimentais da voz poética ao realizarem-se no mundo humano (e portanto, imperfeito) não se deixa de compreender. Estas “rimas finais,” desde logo, redefinem e recolocam o amor num espaço ontologicamente vazio e epistemologicamente redutivista. A noção do estranhamento apoia a redefinição da realidade estabelecida no poema, ao obscurecer a fronteira da ficção literária e da criação literária em função dum mundo em estado de crise. No seu estudo sobre a poesia do terrorista norte-americano Timothy

Mcveigh, McCooey teoriza sobre os possíveis efeitos desmitificadores da poesia quando se encontra em mãos destrutivas. Argumenta-se que, tanto pela expressão poética como pela incapacidade do ser humano de ultrapassar os seus limites, a recriação da realidade tangível na poesia pode-se considerar uma arma da própria destruição, pelo qual, portanto, o leitor reflete sobre a fina e fútil distinção entre realidade e arte (McCooey 487). O potencial de degeneração da voz poética numa expressão literária gerada num ambiente distópico não se pode preterir.

Neste sentido, o último poema da coleção, “Nós, os mortos, não sabemos” (111-12), procura resolver as questões epistemológicas e o concomitante estranhamento ontológico abertos nos poemas anteriores. O primeiro verso, “[p]orque é tão vivo o que vemos?”, representa o isolamento do indivíduo expresso desde os primeiros versos do poemário. Além disso, a seguinte estrofe aborda uma trágica e infeliz ontologia absurda:

É para nós muito mais estranho
ter pertencido a esse mundo
do que nadar neste oceano
sem fundo, imundo, profano
onde um século
é um segundo (111)

A estranheza da existência mundana e inquieta frente à vivência infinita e calma aparece como tema principal nestes versos. O tempo, fluido e infinito, torna-se irresoluta. Para os leitores, a relação metonímica que apoia esta imagem do oceano não deixa de se aperceber.

O poema, e portanto, a coletânea poética, termina num momento de esperança. Deseja-se que o ciclo de destronamento do tempo / espaço humano se quebre, e que, consequentemente, o ser humano se escape da infelicidade e do constrangimento:

E essa mão que forma
com esta foice
ramos,
sabe onde estou
sabe onde estamos? (111)

Conforme o questionamento que se propõe por meio destes versos, a chegada à resolução absoluta nunca se realiza. Neste sentido, a própria conclusão é tão indecisa como a voz poética. A possibilidade do bafejo aliviador existe, embora a cabeça se encontre sob a superfície da água. O amor armadilha-se, portanto, nas redes de incomunicabilidade e de confusão existencial. A questão do amor, implícita ao longo da coleção, começa como uma falta de percepção da felicidade entre os seres, passa por momentos de aproximação (embora sempre sob o medo da revelação do ser como capaz de comunicação dos seus sentimentos) e finalmente na violenta desordem da mente humana num mundo que encoraja a perseguição e limitação da linguagem e do laço unitário entre sujeito e objeto poéticos.

MONTANHA DISTANTE (2020)

Dois anos depois, a publicação do romance *Montanha Distante* reflete a mesma temática e de forma prosaica. Algumas indicações deste parentesco ideológico e poético descobrem-se na crítica atual da obra.

O romance abre no táxi cujo motorista apresenta-se como constrangidamente extrovertido para com o seu passageiro, um jovem silencioso. Numa tentativa de entreter ao seu passageiro, durante uma viagem que aparentemente atravessa a largura total dum país sem nome, o taxista conta a história da sua vida. Começa narrando da juventude às aventuras na universidade, os encontros com a amada e, portanto, com as autoridades do estado ditatorial e moralista, e finalmente as rebeliões pessoais que o levaram até à sua profissão atual. Para o final do romance é-nos revelado que o presta um apoio

notadamente ressentido à polícia secreta, um ramo de vigilância moral do estado, e que o passageiro se encontra numa situação de fuga da mesma. O romance termina com a tentativa fracassada do taxista de se dedicar a mais um ato contra o estado que o mantém sob o seu dedo contraditoriamente autoritária e moralista, e a subsequente captura do passageiro.

Segundo Margarida Rendeiro, a importância da obra radica na sua recriação dum mundo onde a liberdade deu lugar ao populismo desenfreado. “[E]sthesia-based populist political rule [shows] that it ultimately leads to an impossible society whose prevailing emotions generated by fear and vulnerability hamper societal cohesion” (468). O propósito de todo residente da nação figura na visão de patriotismo e aperfeiçoamento do ser como representante do coletivo:

In Ladeira’s novel, exemplary citizenship is the sole life objective and ethics of all inhabitants. Self-esteem only exists if it is combined with wholehearted patriotism, and personal and professional accomplishments count insofar as they are patriotic. Thus, Dear Leader’s best wishes to his citizens are for them to achieve professional-patriotic and family-patriotic success. (470)

Essa “coesão social”, concomitantemente, manifesta-se com base no medo e na perpétua vigilância, a qual corresponde metonimicamente a uma cautela ao nível universal na obra. De facto, os símbolos mais prevalentes que aparecem em forma dos nomes da aldeia de partida do passageiro do táxi, “Vila Ideal”, e aquela de chegada e o subsequente prendimento do mesmo, “Vila Real”, servem como pontos extremos entre o idealismo do passageiro e a fria realidade na qual é preso pela polícia (469). Conforme esta interpretação crítica, outros pontos essenciais são as semelhanças com as ditaduras populistas do passado (470) e a

noção do poder como função da masculinidade, a qual em si serve como ponto de arranque da visão geral do poder do estado (471). Neste sentido o alinhamento temático com os estudos académicos de Ladeira evidencia-se; contudo, a reflexão da realidade histórica portuguesa em termos tangíveis diferencia o romance do poemário, embora no desenvolvimento do amor como ponto de afastamento entre os seres humanos manter-se-á.

É desde o desenvolvimento de certos momentos temáticos que a noção do amor se define. Na sua juventude, “com vinte anos” (*Montanha*, 27), o protagonista conhece a “rapariga loira”, cujo nome nunca adivinhamos. Depois de um agressivo e dramático período de namoro, os representantes do governo do “Querido Líder” ativos na instituição de ensino descobrem o casal num ato de desobediência, num momento de acerba e cómica ironia, e resolve torná-los um casal modelo do estado:

...desse dia em diante, em face do sucedido, o Campus considerava-nos ‘namorados oficiais’ ... candidatos ideais, dir-se-ia que ‘nascidos um para o outro’, para o Programa de Reprodução do Campus. O potencial cívico-patriótico de ambos era bastante elevado. As personalidades eram compatíveis e – mais importante do que tudo – as nossas características genéticas complementavam-se de forma perfeita. (62)

Desde esse momento “o namoro seguiria um protocolo criado com o fim de homenagear os mais altos ideias da Nação, trazendo benefícios e honrarias a todos ... e, por fim, ao Reino” (63). Em termos de paralelismos históricos, podem-se identificar uma série de governos autocráticos entre cujos programas sociais se encontravam os semelhantes: a autorização especial para as professoras noivas sob o governo de António Salazar (Santos 15), os programas de intervenção

genética do governo nazi, etc. No entanto, o protagonista do romance de Ladeira não deixa de lado o seu espírito revolucionário, pois, deixa o casamento depois de vários infelizes anos e entra em relações com uma mulher de idade cuja vida profissional se realiza “ao bordel – ou seja, ao Centro de Apoio Sexual” (92). Após o término deste relacionamento, volta ao mundo sem profissão, o qual o leva à de motorista de táxi. Aqui o leitor descobre mais um exemplo do exercício de controle total sobre todo aspeto da vida dos cidadãos do estado distópico da “Vila Real”. Há ressonâncias desta índole de fiscalização em exemplos literários como o centro de encontros amorosos com entre homens de classe social alta e mulheres “pecadoras” Jezabel, do romance *The Handmaid’s Tale* (“O Conto da aia”) por Margaret Atwood.

O estranhamento do protagonista do romance expõe-se como um dos fenómenos mais palpantes da narrativa. Tal como o passageiro cuja vida resolve salvar, embora tarde, o taxista manifesta uma repugnância até o governo, o amor (tal como se sobrevive no enredo do romance) e a si próprio pelo compromisso que num momento de fraqueza moral aceitara e subsequentemente sostivera. Utiliza o vocabulário duma revolução pessoal, mas encontra-se socavado pelas suas próprias palavras. A luta com uma sociedade fortemente controlada por um governo totalitário é destinada ao fracasso devido à participação, por sua vez, dos próprios cidadãos.

De novo é possível recorrer a escritos anteriores e posteriores para recuperar a memória desta temática na obra de Ladeira. Há uma referência a esta inabilidade de espaço de compreender uma missão utópica no poema anteriormente mencionado, “As Cidades não Existem”, na qual a insurreição não ocorre por um golpe ao poder mas desde a própria estrutura do poder, o que causa uma transmutação da liberdade em mera fase do estabelecimento do poder absoluto do silêncio à expressão. No poema “Os

Salteadores”, do poemário *Eu vi jardins no Inferno*, a voz poética descreve uma cena de autocensura e limitação da expressão linguística, pela qual desenvolve esta sensação distópica:

A desilusão dos filhos que brincam,
inconsolavelmente, aos cantos,
as mulheres que desviam o olhar de
outros olhos
em direcção ao fogo, onde a panela
arde,
junto ao calor reconfortante das cabras.

‘Há que persistir e procurar ser alegre
agradecer ao céu sobre a montanha’ ...
(28)

De maneira semelhante ao uso da linguagem acima, um discurso “reconfortante” no seu amenuamento e simbolismo de oposições de dinâmica pseudo religiosa contrasta com o autoimpedimento por meio do foco de possível expressão física (o olhar compartilhado) num objeto intermédio a todos os olhares, uma espécie de óbice metafórico que, à escolha das próprias personagens, cria um procurado estranhamento que interdita a comunicação. De novo a dualidade que supostamente trazia aos personagens à compreensão maior do mundo apenas serve como ferramenta de silenciamento e armadilha.

CONCLUSÕES

É justamente nas noções do constrangimento e a estranheza impostos pela sociedade que o leitor encontra os pontos essenciais da comparação. Em relação ao romance, a obra poética reserva a expressão mais direta para os poucos momentos de verdadeira perspicácia epistemológica; noutras palavras, em versos metapoéticos exemplificados acima, revela-se que o contributo linguístico não sustenta uma libertação da alma do ser humano. A

voz poética, no geral, apercebe-se no seu estado de ser limitada pela própria linguagem, e portanto, de novo a sua tentativa socava-se por meio do intento de desafio íntimo. Esta válvula de escape não existe num mundo de poiesis circundante. Nesse sentido o romance propõe uma dialética relativamente mais aberta, pelo menos ao patamar alegórico, em relação às crises expressivas que no poemário se padece. O tema do amor socava-se pela própria linguagem amorosa, manuseada por uma sociedade autoritária em apoio ao afastamento forçado. O evidente propósito da utilização do amor como apetrecho dum estado baseado no controle absoluto (política e epistemologicamente falando) aparece como contexto ao mesmo processo de constrangimento, estranhamento e total separação dos seres poético de *Somos Infelizes*, oferecendo uma visão prosaica desta adulteração do vigor que o amor apresenta em circunstâncias sociais relativamente livres. A profusão de exemplos de outras obras poéticas de Ladeira ressalta esta tendência em termos formais e simbólicas, a sublinharem o mundo da distopia individual e coletiva por meio do fracasso do amor de levar ao ser humano até à alumiação pessoal vigente também em composições de outros autores contemporâneos ibéricos.

A incomunicabilidade, quando percebida e expressa numa obra literária (em cuja função, de facto, calha na própria comunicação de ideias na sua total complexidade), procura abordar uma série de temas, embora de forma incompleta, relacionadas ao amor e à vivência desgraçada num ambiente de imposição de sérias e insuperáveis limitações. Tanto *Somos Infelizes* como *Montanha Distante* abarcam uma viagem epistemológica pela feição do amor tanto nos vários impedimentos sociais à sua realização como na sua atribuição de instrumento de manipulação em dois patentes contextos distópicos.

Obras citadas

- Almeida, Ana Bela. *Adília Lopes*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Houghton Mifflin, 1985.
- Ghosh, Ranjan. *Philosophy and Poetry: Continental Perspectives*. Columbia University Press, 2019.
- Ladeira, António. "As Cidades não Existem," *Arquivo de Etiquetas: António Ladeira*, 2024, <https://poesiavimbuscarte.blog/tag/antonio-ladeira/>, acessado a 19 de dezembro de 2024.
- . "'Devo ser a Fernando Pessoa, modéstia à parte': diálogos com Alberto Caieiro em Adília Lopes." *Lyra*, vol. 14, dezembro de 2019, pp. 87-105. <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/307>.
- . *Eu vi jardins no Inferno*, Palimpsesto, 2018.
- . *Montanha Distante*, Europress, 2020.
- . *Somos Infelizes*, Licorne, 2018.
- . "António Nobre: A nossa maior poetisa?" *Luso-Brazilian Review*, vol. 54, no. 2, 2017, pp. 93-107. <https://doi.org/10.3368/lbr.54.2.93>.
- . "Poemas." *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, Vol. 1, 2012, pp. 189-93.
- Lopes, Adília. *Antologia*. Cosac & Naify, 2002.
- Normas para o casamento das Professoras Primárias*. Normas do Ministério da Educação Nacional, Art.º 9 do dec. 27.279 de 24-11-1936 e circ. N.º 30-1, 2, de 7-4-1937, Portugal. <https://www.arquipelagos.pt/imagem/normas-para-o-casamento-das-professoras-primarias-ministerio-da-educacao-nacional-1936-e-1937-portugal/>.
- McCooey, David. "Poetry, Terrorism, and the Uncanny: 'Timothy McVeigh's Invictus.'" *Criticism*, Fall 2012, Vol. 54, No. 4, pp. 485-505. <https://doi.org/10.1353/crt.2012.0033>.
- Pessoa, Joaquim. *Obras Completas*, Vol. I, Litexa Editora, 2001.
- Rendeiro, Margarida. "Dystopian Visions, Populism and the Return to Empathy in António Ladeira's *Montanha Distante* (2020) and Nuno Gomes Garcia's *Zalatlune* (2020)." *Creating through Mind and Emotions*, edited by Mário Ming Kong, Maria do Rosário Monteiro, and Maria João Pereira Neto, CRC Press, 2022, pp. 467-74.
- Santos, Inês dos. "'Uma Casa Portuguesa' – O Ideal da Família", *Anatomia do Crime*, vol. 16, 2022, pp. 11-36.
- Simon, Robert. "Algumas Novas Vozes em Portugal: Um Estudo de Três Poetas do Século XXI." *Portuguese Studies Review*, vol. 18, no. 2, 2011, pp. 153-162.