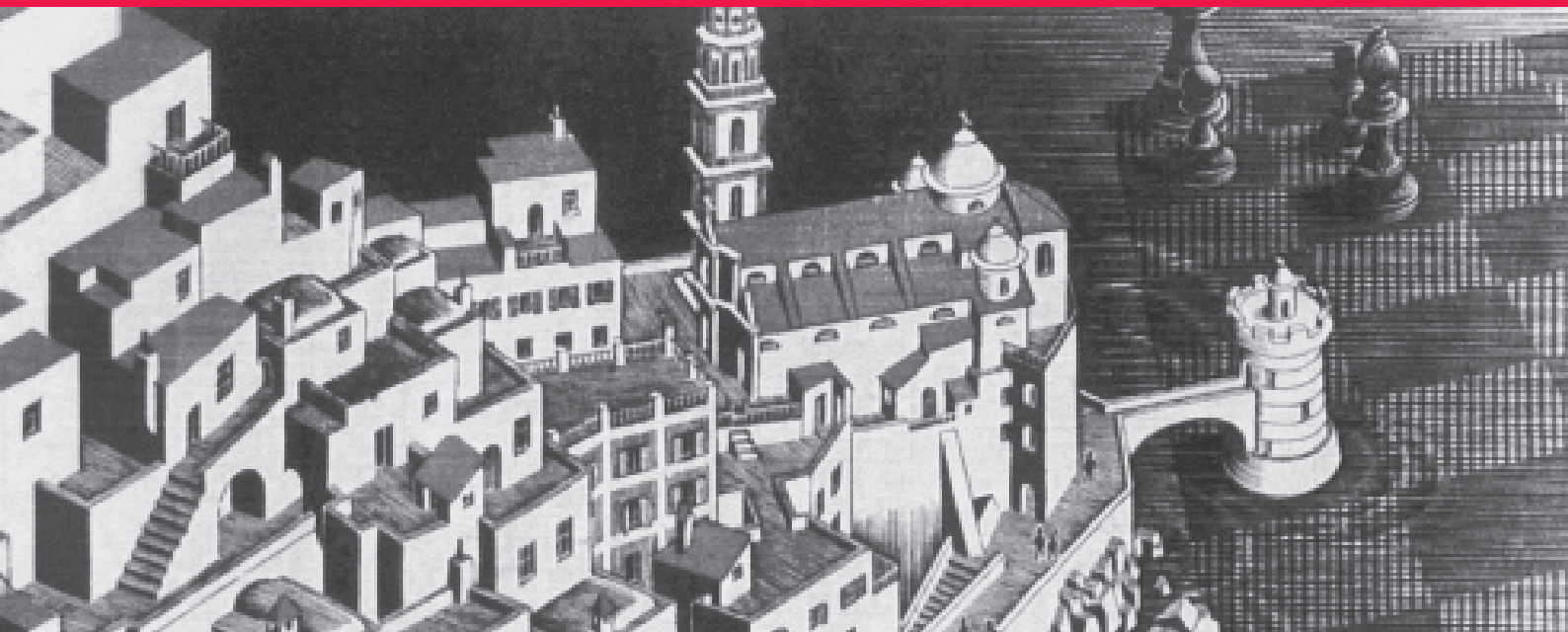


METAMORFOSES

14.2



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

METAMORFOSES

14.2



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros



A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído, na gestão 2014-2017:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência:
Revista *Metamorfoses*/Cátedra Jorge de Sena
Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
E-mail: catedrajorgesena@gmail.com

METAMORFOSES

14.2

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,
Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior,
Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò,
Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes,
Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu,
Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha,
Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas Pereira



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis © 2003 Cordon Art B. V. – Holland.
All rights reserved.

© 2018, Oficina Raquel e Cátedra Jorge de Sena

Layout da capa: Mauricio Matos
Impressão: Multitipo

Data de impressão: maio de 2018

ISSN 0875-019

Editora Oficina Raquel
Av. Presidente Vargas, 542 / 1610
Centro – Rio de Janeiro – RJ
CEP: 20071-091
www.oficina-raquel.com
oficina@oficina-raquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Sumário

7 Nota editorial

LITERATURA PORTUGUESA

- 11** Ida Alves / Rafael SANTANA
Mário de Sá-Carneiro, 100 anos depois
- 13** Maria Theresa Abelha ALVES
F/V: Considerações em torno de uma cor-flor
- 20** Jorge Fernandes da SILVEIRA
Salomé recortada: Sá-Carneiro e Ana Luísa Amaral
- 29** Teresa CERDEIRA
A Confissão de Lúcio: Narciso, o espelho e a morte
- 46** Claudia CHIGRES
Sá-Carneiro e a estética do excesso
- 57** Rodrigo XAVIER
Eu sou daqueles que vão até o fim: breves considerações sobre o estado da arte e o cuidado de si em Mário de Sá-Carneiro
- 62** Rodrigo MACHADO
Camões e Sá-Carneiro em desconcerto no mundo
- 69** Viviane VASCONCELOS
Breves notas de aproximação entre Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso
- 77** Eloísa Porto CORRÊA
O que foi deixou vestígios: tempo e insólito em Mário de Sá-Carneiro
- 92** Rafael SANTANA
Abismos de fogo

LITERATURA BRASILEIRA

- 109 Francyne FRANÇA
Viagem e vertigem em *Galáxias*
Desinformante inicial
- 122 Lyza Brasil HERRANZ
“O amor é que é o destino verdadeiro”: do Eros em Guimarães Rosa e
Osman Lins

LITERATURAS AFRICANAS

- 137 Beatriz de Jesus dos Santos LANZIERO
O planalto e a estepe: deslocamentos espaciais, aprendizagens dialéticas
- 154 Jorge VALENTIM
Do rádio ao palco: a experiência rapsódica do Teatro de Ondjaki
- 165 Vanessa Ribeiro TEIXEIRA
Poesia cabo-verdiana pós-75: da euforia ao desencanto

LER E DEPOIS

- 177 Ângela Beatriz de Carvalho FARIA
A cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão
- 180 Mônica Genelhu FAGUNDES
Uma história do País das Maravilhas, à portuguesa)
- 185 João Paulo Borges COELHO
Rainhas da Noite
- 189 Victor AZEVEDO
Mia Couto. *Vagas e lumes*

NOTA EDITORIAL

Chega ao público o número 14.2 da revista *Metamorfoses*. Mais uma vez cumpre-se o propósito inicial da revista: divulgar os estudos críticos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam à pesquisa das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, cumprindo também, desta forma, os objetivos da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-brasileiros.

Este número contempla, em sua primeira seção, a de Literatura Portuguesa, os textos que integram o Colóquio intitulado “Mário de Sá-Carneiro, 100 anos depois”, realizado em parceria pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF – e pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, para celebrar o centenário de publicação da novela *A confissão de Lúcio*. Todo o conjunto de trabalhos que têm na obra de Sá-Carneiro o seu objeto de análise, seja ou não em perspectiva comparatista, construída por pesquisadores conceituados, cuja leitura certamente enriquecerá o acervo de leitura de quem cultiva o gosto pela literatura e a abordagem sensível e competente de seus textos. Em sua apresentação, Ida Alves e Rafael Santana, responsáveis pelo evento, justificam a realização do Colóquio, dada a importância da obra e de seu autor no modernismo português e, por conseguinte, no movimento de Orpheu.

Na seção dedicada à Literatura Brasileira, Haroldo de Campos, Osman Lins e Guimarães Rosa são objeto do olhar crítico de Francyne França e Lysa Brasil Herranz. *Galáxias*, de Haroldo de Campos, “é composto por cinquenta fragmentos textuais, dentre os quais não são intercambiáveis à leitura somente o primeiro e o último – denominados formantes inicial e terminal –, que se fixam no começo e no fim do livro”. O desinformante, como prefere chamar a autora ao informante inicial, é responsável por fornecer a “chave interpretativa” do livro. Em perspectiva comparatista, são objeto de leitura os romances *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, e *Avalovara*, de Osman Lins. Aí tematiza-se o Amor. Nesses romances, a crítica demonstra com sensibilidade que “a gaia ciência erótica vigora em conluio com a Vida e conduz, na primeira obra, à Alegria, e, na segunda, ao Conhecimento, que se estende à própria criação literária”.

Quanto às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, *O planalto e a estepe*, de Pepetela, *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, de Ondjaki e, num espectro mais amplo, a poesia cabo-verdiana pós-75 mobilizaram Beatriz Lanziero, que estuda pormenorizadamente as relações entre espaço e tempo como elementos estruturantes da narrativa de Pepetela. Jorge Valentim nos propõe a abordagem da peça de Ondjaki à luz do

conceito de teatro e de “experiência rapsódica”. Vanessa Ribeiro Teixeira apresenta a análise da poesia pós-independência como celebração da liberdade e como busca das raízes cabo-verdianas. Demonstra como se afirma “uma geração que aposta na criouliidade”, ao mesmo tempo em que essa poesia pode assumir um caráter grandiloquente, mesmo épica, propondo uma verdadeira renovação estética.

“Ler e depois” é uma seção em que são apresentadas obras publicadas nos últimos dois anos. Com Ângela Beatriz Faria, temos notícia da publicação no Brasil do romance de Teolinda Gersão – *A cidade de Ulisses*. Mário Cláudio nos chega no trabalho de Mônica Fagundes sobre o romance *O fotógrafo e a rapariga*. Nazir Ahmed Can nos apresenta *Rainhas da Noite*, de João Paulo Borges Coelho, e Victor Azevedo, o volume de poemas intitulado *Vagas e Lumes*, de Mia Couto.

Temos a nosso dispor, como pode ver-se, explorada em variedade e riqueza de detalhes obras de importância inegável para as culturas em língua portuguesa. Por isso mesmo, repito aqui as palavras com que concluo a apresentação do volume anterior da *Metamorfoses*: são todos estes trabalhos de grande qualidade acadêmica, que muito engrandecem a revista e justificam a sua continuidade. Por isso mesmo esperamos que este número corresponda à expectativa do público, não apenas o de leitores especializados, mas também o de pessoas que se interessam pelas Literaturas de Língua Portuguesa. Encerro este editorial agradecendo a todos os colaboradores da revista, que batalharam conosco pela sua publicação.

Luci Ruas

Literatura Portuguesa

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 100 ANOS DEPOIS

Ida Alves / Rafael Santana

1914 e 2014, dois números que evidenciam inicialmente 100 anos de distância. E nossa memória coletiva poderia de pronto lembrar um evento que marcou fortemente a história do mundo ocidental, que foi a Primeira Guerra Mundial. E é desse marco histórico que de fato pretendemos partir não como condenação do holocausto, não como rememoração de suas vítimas, não como celebração aos sobreviventes que recontaram a história a partir de outros vieses, mas sim como comemoração de uma sobrevida que se inscreve como memória ética e sobretudo como resposta estética a um tempo marcado pelo caos. Octavio Paz – *O Arco e a Lira* –, debruçando-se sobre as relações entre a literatura e o mundo, já sinalizara que “o poema hermético proclama a grandeza da poesia e a miséria da história” (2013, p.37).

Enxerga-se aí, nesse instigante epigrama do poeta e ensaísta mexicano, a *imago mundi* que norteia todo o pensamento finissecular e modernista: um universo em ruínas seria capaz de produzir as mais belas artes, frutos de temperamentos extremamente sensíveis, cuja consciência do infortúnio histórico aponta, na contramão da decadência social, para um refinadíssimo exercício artístico. Esfíngico por excelência, o modernismo português, herdeiro de algumas propostas da arte *fin-de-siècle*, buscou conferir às palavras um sentido outro que não mais o da metáfora comum, atingindo não raro um quase ocultismo intencional da matéria discursiva. Em outros termos, o texto modernista busca centrar-se em si mesmo, proclamando, num período de crise da história, a grandeza e a beleza excessivas da arte.

Este autocentramento da arte moderna não implica contudo um afastamento ou uma recusa do social, mas antes um repensá-lo a partir de outros parâmetros. Como assinala Octavio Paz, “[...] quase todas as épocas de decência social são férteis em grandes poetas” pois – conclui ele – “todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem” (2013, p.42). Ora, foi justamente essa crítica da linguagem que, no conturbado contexto de 1913/1914, possibilitou a Mário de Sá-Carneiro urdir a escritura de *A Confissão de Lúcio*, narrativa assaz insólita, que rompe com os padrões mais consensuais da prosa portuguesa oitocentista, por erigir-se a partir da palavra de um narrador que aposta na perpetuação das incógnitas, configurando-se, deste modo, como um *discurso intencional do mistério*. Problematicando as categorias de tempo, espaço, enredo, personagem e narrador, *A Confissão de Lúcio* é na literatura portuguesa do século XX uma narrativa em profunda sintonia com as principais tendências artístico-literárias da prosa novecentista europeia.

Dispersão, conjunto de 12 poemas ainda publicados em vida por Sá-Carneiro, inicia-se e encerra-se com os poemas motivadamente intitulados *Partida* e *A Queda*,

convidando-nos a uma reflexão sobre a herança finissecular na constituição do projeto do primeiro modernismo português. Mário de Sá-Carneiro, que inicialmente dizia não se considerar um poeta mas apenas um prosador – viu-se cada vez mais seduzido pela poesia e por suas relações com o mundo, chegando até mesmo a teorizar sobre elas. 1914 é também o ano em que o artista termina de escrever o conto *Asas* – posteriormente publicado em *Céu em Fogo* (1915) –, nele desenvolvendo uma teoria da poesia moderna por meio de um texto ficcional. Neste conto cujo título sugere algo de tão leve e de tão etéreo como o vento, um narrador em primeira pessoa isenta-se de narrar a sua história em prol da história de um outro, apresentando-nos a personagem de Petrus Ivanovich Zagoriansky, poeta russo que almeja lograr a construção de versos perfeitos, *sobre os quais a gravidade não tenha ação*. Trata-se de um texto que promove toda uma reflexão sobre a arte, em especial a literatura, e, para o caso, a arte e a literatura modernas, inscritas nas correntes cosmopolitas e contemporâneas de Sá-Carneiro. Datado de outubro de 1914, mas tendo sido publicado em pequenos fragmentos desde janeiro de 1913, o conto *Asas* é certamente um ensaio em prosa, é o desenvolvimento da teoria poética que daria origem aos poemas mais significativos de Sá-Carneiro, que integram os conjuntos *Dispersão*, *Indícios de Ouro* e *Últimos Poemas*.

Respondendo a uma modernidade pós-baudelairiana que, nas palavras de Marcos Siscar – *Da Soberba da Poesia* –, se inscreve indelevelmente num movimento oscilatório de *ascensão* e *queda*, a poesia de Sá-Carneiro talvez seja, em Portugal, um dos exemplos mais acabadamente elucidativos da apropriação dos postulados da arte finissecular e de suas transformações por parte dos artistas modernistas. Celebrar os 100 anos de *A Confissão de Lúcio* e de *Dispersão* significa também repensar os primórdios do modernismo português.

F/V: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE UMA COR-FLOR

Maria Theresa Abelha Alves*

“Efêmero Ouro que se volve
em labareda a perverter...”

Sempre que leio *A Confissão de Lúcio*,¹ penso em dois textos de Honoré de Balzac: o conto “Sarrasine” e o romance *Serafita*. O personagem título do primeiro se apaixona por uma cantora italiana que é, na verdade, um castrado, de nome Zambinella. Como era francês, Sarrasine desconhecia a prática italiana daquele tempo de castrar os meninos para que eles se tornassem divas do canto lírico. Num teatro italiano, teve a oportunidade de ver e ouvir Zambinella e por ela se apaixonou, experimentando, nesta ocasião, de modo espontâneo, seu primeiro orgasmo. O envolvimento entre os dois segue progredindo, num jogo de mútua sedução, que visa a prolongar o momento da revelação da verdade. Quando tal se dá, Sarrasine quer matar Zambinella, mas é ele que é morto por ordem do cardeal que era o mecenas-amante da cantora. Os diferentes pontos de escuta do texto vão evidenciando um jogo de ser e parecer em que a verdade desejada é iludida por Sarrasine ou elidida por Zambinella, de modo a prolongar o enigma e a dificultar a *anagnórisis*.

Serafita é um romance cujo protagonista é amado, sob este nome, por um homem, Wilfrid, que pensava que ele era mulher, e, sob o nome de Serafitus, por uma mulher, Minna, que pensava que ele era homem. Serafitus-Serafita é um ser estranho, sábio e melancólico, que parece guardar um terrível segredo. Ele conhece o amor perfeito, por ser amado pelos dois sexos. Ele é um ser total, um andrógino, e como tal, imagem da perfeição. Tanto que, ao final, fantásticamente, se transforma num serafim e se eleva ao céu, numa apoteose de luz. Desde o início do romance, quando se pinta o cenário dos acontecimentos narrados, um fiorde norueguês em que lutam o oceano e a pedra, esta com sua imobilidade, aquele com seu dinamismo, conota-se a ambiguidade ativo e passivo. Passeando com Minna pelas colinas nevadas, Serafitus descobre um tufo verde de onde uma flor híbrida lança odores inusitados, e, melancolicamente, fica a apreciá-la, sendo esta flor o primeiro índice de seu hermafroditismo. Mais tarde, o próprio pai da moça vai referir-se a Serafita como “enigmática flor humana”. Ao subir ao céu, é saudado por “flor dos Mundos”. A descrição do personagem tende a

* Doutora em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa (UFRJ) e Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pesquisadora do CNPq.

¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1995, p. 349-415. Ao longo do artigo, as páginas correspondentes desta edição serão colocadas a seguir às citações efetuadas.

acentuar sua duplicidade: ele possui uma grande força física, mas seu corpo esbelto se assemelha ao de uma mulher. Se era másculo aos olhos de Minna, aos dos homens a graça feminina de seu rosto parecia eclipsar as belas mulheres pintadas por Rafael. E, tal qual a paisagem, ele era formado de força ativa e impetuosa e de resistente e passivo repouso. Seu poder de sedução se concentrava na sua ambiguidade. Confessando a um e outra que os amava, ele dá a entender uma impossibilidade, sugerindo então que Minna se case com Walfrid. Tanto nos personagens do conto, como no do romance, há incongruências ao nível do corpo, binarismos que esgarçam as fronteiras dos sexos e é justamente isso que me faz aproximá-los dos da novela de Mário de Sá-Carneiro.

Roland Barthes, em *S/Z*, efetua uma minuciosa análise do conto “Sarrasine”, e suas considerações também poderiam ser encaminhadas tanto ao romance de Balzac como à novela de Sá-Carneiro. O semiólogo alude às “várias entradas” por que é possível ao leitor penetrar no texto e experimentar sua magia e sedução, porque ele – o texto – mobiliza muitos saberes que interpostos geram o saber textual. Para Barthes, à conotação do texto se acede por uma via interna, sequencial, pela sucessão das frases “ao longo das quais o sentido prolifera por imersão” e por outra externa, aglomerativa, que se junta aos lugares do texto para engendrar “nebulosas de significados” (BARTHES, 1980, p. 15).

Privilegio, entre as vias de acesso ao texto, a questão do duplo, dos espelhamentos que se dobram e se desdobram, multiplicando os sistemas binários e que a sequencialidade da novela vai tecendo. Dióscuros, Narciso e Andrógino irmanam-se na conformação mítica da novela. Do ponto de vista racional, tais sistemas de duplicação oferecem estranhamentos, porque veladamente almejam desconfiar da lógica, duvidar das certezas. Na novela de Sá-Carneiro, os pares dioscúricos se formam, como se formaram no conto de Balzac, para discutir as questões concernentes à sexualidade, de modo que, simultaneamente, referendam e subvertem as oposições sexistas e os lugares marcados pela lógica econômica da sociedade. O duplo, como todos os mitólogos têm salientado, possui uma função mediadora para a reversão – todo duplo pressupõe e impõe a permuta de funções, visa a exprimir uma verdade negativa, na contramão do convencional, do instituído, do normatizado.

Em toda a produção de Mário de Sá-Carneiro o dioscurismo está presente intra e intertextos. Em *A confissão de Lúcio* os pares de personagens ou de lugares se formam por sintonia ou contraste, e por ampliações ou reduções. Gervásio Vila-Nova, com seu corpo esguio, suas “estilizações inquietantes de feminismo histérico” (p.353), seu corpo misterioso, “corpo de esfinge” (p.353), “belíssimo na sua casaca negra, bem cintada” (p.360) duplica a figura em que Ricardo de Loureiro se transformou, quando “suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – *feminizado*” (p.378), ambos duplicam Sérgio Warginsky, que “era um belo rapaz”. O “inquietante viscondezinho de Naudières, louro diáfano, maquilado” (p.355) duplica o “*lindo rapaz*”, “meiguinho, todo esculpido em manteiga” (p.399), da Praça S. Michel. A alternância homem/mulher na configuração destes pares tem como barra divisória a beleza, e, como salientara

Barthes, “dizer que um rapaz é belo já é o suficiente para o efeminar” (Idem, Ib. p. 32). Considerando-se a arte como a manifestação suprema da beleza, essa feminidade se espalha pelo texto, criando novos pares que se ajustam pela atividade artística, como é o caso do séquito da Americana que se reproduz no séquito de frequentadores da casa de Loureiro, em Lisboa, como ocorre com o par principal: Lúcio e Ricardo, duplicados até pelo título de suas obras: “Chama” e “Brasas”. É o feminino que se inscreve na conduta desses homens de papel, e, tal como em “Sarrasine”, “a feminidade (conotada) é um significado destinado a fixar-se em vários lugares do texto” (Idem, Ib. p. 31).

As personagens femininas também se duplicam, invertendo os comportamentos usuais atribuídos às mulheres. Elas não são passivas, são fálicas e sáficas, são castradoras. A primeira dessas personagens fálicas é a Americana, dotada de características que se atribuem ao pai, ao senhor: poder de fascinar, poder de prescrever, poder de amedrontar, poder de castrar. Não é aleatoriamente que surja numa dança arrebatadora e sensual como atualização do mito de Salomé. A beleza feminina, ainda segundo Barthes, se prende ao código cultural: literário, pictural, ou escultural, “apenas se pode mencionar sob a forma de citação” (Idem Ib. p. 31), por isso ela é uma Salomé que reproduz a personagem bíblica e a figura homônima da pintura de Gustave Moreau (CF. SANTANA, 2014, p.70). Marta, dotada também de similares características de mulher fatal, constitui o principal duplo da Americana. Marta se masculiniza pelo comportamento ativo no sexo. Lúcio confessará que não fora ele que a havia possuído, ela, sim, o possuíra. Pelo comportamento passivo, feminino, ele dobra Gervásio que dissera que suas amantes é que o possuíam. A troca que aqui regula o jogo da narrativa repousa na diferenciação dos comportamentos ativo ou passivo, tal como no romance *Serafita*. A novela, ao inverter os dois sexos, fomenta, simbolicamente, mulheres castradoras e homens castrados. O séquito feminino da Americana, as inglesinhas e as bailarinas, se espelha nas bailarinas do Olimpia de Paris, todas evidenciam um comportamento ativo, livre e audacioso perante a sexualidade, o que amedronta e fascina os personagens masculinos. Além da inerente questão da beleza, a barra entre o masculino e o feminino aqui se introduz também pela cor e pela luz: as lésbicas são apresentadas como mulheres ruivas, douradas e luminosas. De igual modo, Serafitus-Serafita parece ser contornado por uma aura de ouro e luz. A apoteose fótica da dança da Americana, em que a sexualidade se mostra pansexual, poliforma e artística, desvairada e sinestésica, difusa e confusa, se duplica nos encontros amorosos de Lúcio e Marta.

Narcisicamente, o amor pela própria figura, aniquila o amador. Este espelhamento narcísico, mortífero e fatal, se manifesta entre os pares Lúcio-Ricardo; Lúcio-Marta; Marta-Americana; Lúcio-Gervásio; Ricardo-Warsinski, em que o segundo elemento da díade tende a desaparecer pela morte ou pelo silêncio do texto. Há duplos em que o par são dois homens, outros se formam com duas mulheres, espelhismos narcísicos, em que se ressaltam atributos da mesmidade, outros compreendem uma mulher (real ou fictícia) e um homem, duplos reunidos por contraste, mas cuja antítese se desfaz na própria conformação binária. Ao nível do corpo dos personagens, onde a transgressão

acontece, a barra de oposição entre os sexos, o que lhes constitui os inconciliáveis, tende a desaparecer. A outridade é aniquilada. Assim, os duplos cumprem, na novela, um papel subversor de paradigmas comportamentais, esgarçando pela instabilidade e fluidez o modelo sexual, propondo em seu lugar uma androginia simbólica.

O mistério da coincidência dos opostos, condição da totalidade e da perfeição, é antiquíssimo, em diversas mitologias arcaicas as divindades são andróginas. Esse tema foi explorado pelo gnosticismo de onde migrou para filósofos dos séculos XVII e XVIII, como o sueco Swedenborg e, mais tarde, foi retomado com insistência pelo romantismo alemão e francês e pelo decadentismo que, dionisiacamente bissexual, acreditava ser “hermafrodita o sexo artístico por excelência”,² daí Gervásio ser pintor, Lúcio e Ricardo, escritores. Há sintonia entre as concepções alquímicas e a configuração andrógina da perfeição tal como os românticos a conceberam, influenciados por Swedenborg, por isso os seres atingidos pela androginia real ou simbólica são luminosa e douradamente aureolados, pois só é alquímicamente perfeito o que contém em si o oposto de si. Schlegel criticava a educação que acentuava os caracteres sexistas, em prol da “reintegração progressiva dos sexos até a obtenção da androginia” (ELIADE, 1981, p. 101). Balzac, inspirado na filosofia swedenborgiana, que é minuciosamente exposta a partir do capítulo II de *Serafita*, apresenta um protagonista andrógino e perfeito. Para Mircea Eliade, “*Serafita* é a última grande criação europeia cujo motivo central é o mito do andrógino” (Idem, *Ib.* p. 101), como imagem espiritual e divina de perfeição. No Decadentismo deu-se uma degradação de tal mito, de modo que a androginia passa a ser marca da perfeição humana. *A Confissão de Lúcio*, fiel às correntes estéticas que lhe eram próximas e ao decadentismo de seu tempo, embaralha em tautologias as antinomias consagradas. Através de Ricardo duplicado em Marta, a novela se apropria do andrógino com um requinte maior. Lúcio desconhece ser Marta uma projeção feminina de Loureiro, tanto que passa a inquirir sobre ela aos amigos comuns e estes ficam perplexos, não com a pergunta, mas por ela ter sido formulada por aquele a quem a resposta devia ser óbvia. Loureiro cria Marta para, através dela, possuir sexualmente seus afetos, Lúcio e Warsinski, satisfazendo sua ternura, rasurando as teorias deterministas do sexo, simbolicamente se tornando andrógino. Como ocorre com Serafita, “nada anunciava nela ou nele este estranho ser que tinha o poder de aparecer sob duas formas distintas”.³ “Casa-do” com Marta torna-se hermafrodita. Quando Marta ainda é uma hipótese para que Ricardo se torne um ser composto, ele já se faz imagem alquímica da perfeição transfigurada, bastando ter externado seu desejo, motivo por que Lúcio, a seguir às confidências do amigo, assim o descreve: “E numa transfiguração – todo aureolado pelo brilho intenso, melodioso, dos seus olhos portugueses –, Ricardo de Loureiro erguia-se realmente belo, esse instante...” (p.375), e deixa em suspenso seu encantamento por tal apoteose luminosa como a da dança erótica da Americana.

² HOCHE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.313.

³ BALZAC, Honoré de, *Séraphita*. Disponível em [HTTP://www.bibliem.net/narratic](http://www.bibliem.net/narratic).

Barthes, em sua magistral *Lição*, alude ao gosto, ao “sal da palavra” (BARTHES, 1988, p. 22) que torna o texto apetecível, despertando no leitor o desejo de saber e saboreá-lo, aliciando-o a entrar no jogo do “acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita” (BARTHES, 1980, p.12). Um vocábulo insistentemente repetido ou sugerido é tempero do texto. O surgimento da Americana – explosão de beleza, luz e cor, mistério que seduz e ameaça – traz um vocábulo apetecível. Ruiva, dourada, magenta, incandescente de reflexos, ela é a “mulher *fulva*”. A partir de sua espetacular dança, que funciona com o mesmo poder mítico dos rituais de iniciação em que arte e sexo, os quatro elementos, Eros e Tânatos se conjugam, a cor fulva migra para vários lugares do texto. Quando se descreve a plateia da nova Salomé, na sala-teatro, também ruiva, em que ela baila, aponta-se a presença de “russos hirsutos e fulvos” (p. 361), o que constitui uma prévia da figura bela de Sérgio Warsinski, cujas madeixas ruivas lhe caíam arqueadas sobre a testa, travestindo-lhe a aparência, a ponto de Lúcio pensar que se havia alguma mulher entre ele, Marta e Sérgio, este último é que mais mulher lhe parecia. O certo é que tudo se vai tornando fulvo, por ser fulva a “luz sexualizada” que, a partir da festa iniciática, deixa confundidos, “numa intoxicação mútua e arruivada” (372) os dois amigos. Ricardo chega a externar que gostaria de “Ser belo! Ser belo!...ir na vida fulvamente” (374), condição esta a do mais alto triunfo. Fulvo é o quimono de seda que usa quando se passa por Marta. Os corpos dos dois amigos se embaralhavam e se perdiam “numa ânsia ruiva” (p.388), e, quanto mais ciúme sente de Marta, mais Lúcio a deseja e mais “alastravam em cores fulvas os [seus] espasmos” (p.397). Ao final, sintonizando-se com o assassino louro que matara a amante e que pensava que se podiam guardar as horas grandiosas da vida, Lúcio, findos os dez anos de prisão, é precisamente isto que faz: organiza a memória das horas grandiosas, “fulvas de amor e de angústia” (p.414) de sua vida.

Fulva é uma cor impura, é a mescla do vinho, do roxo, do vermelho, do abóbora, do amarelo dourado. Quando a Americana executa sua dança sensual, Lúcio diz que “todas as cores enlouqueciam na sua túnica” (p.360) e, ao clímax da performance, ela, “numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...” (p.364). A poesia erótica tem metaforizado em flor o sexo feminino. Magenta é uma das nuances da cor fulva. Fulva é também o nome de uma flor tão impura e híbrida como a cor que lhe dá o nome. Pela aparência, a fulva é considerada um lírio, embora não pertença à família das *liliaceae*, nem ao gênero *lilium*. Seu gênero é *hemerocallis* e sua família é a *hemerocallidaceae*. É uma planta hermafrodita, possui ovário e estames. Na maioria das flores, há diferenças evidentes entre as sépalas e as pétalas, porém na fulva tal não ocorre, daí dizer-se que sua corola é formada por tépalas sem diferenciação. As cores desse falso lírio vão do vermelho escuro ao alaranjado, com reflexos magentas e róseos. Embora tenha frutos e sementes, estas não germinam, pois as fulvas são plantas estéreis que só se reproduzem por rizomas. É uma flor estranha, que parece ser aquilo que ela não é. Interessante que, ao querer trocar do amigo, porque este se envergonhava de

tratá-lo por “tu”, Ricardo compara-o a uma “noiva lírial” (p.392) e, ainda brincando, conclui ser Lúcio um “marocas” (p.392). Os dois termos em contiguidade – “lírial” e “marocas” – retomam a metáfora flor-mulher. Tal feminidade conotada pela flor também se apresenta em Serafita-Serafitus. A mesma dialética ser e parece percorre as duas obras de Balzac aqui aludidas e também a novela de Sá-Carneiro. Nesta os personagens parecem ser o que não são e todos os binarismos evidenciam a vontade perversa de feminizar-se e “ir na vida fulvamente” (p.374).

Barthes ensina que ler “é enrolar-se num nome, depois desdobrar o texto segundo as novas pregas desse nome” (BARTHES, 1980, P.67). Um só significante pode encerrar os significados dispersos pelos diversos códigos que engendram o texto. Parece-me que a insistência sobre o vocábulo fulva, torna-o um desses nomes dobrados e úberes de significado que temperam o texto com a necessária pitada de sal e malícia e que catalisam a conotação. Analisando o conto de Balzac, “Sarrasine”, Barthes opõe o “S” de Sarrasine ao “Z” de Zambinella. Uma letra em espelho é a imagem da outra, como, em espelho, um personagem é reflexo do outro, por conseguinte vê tais símbolos como a figura da lâmina que corta, que castra, demonstrando que a verdade conotada do texto, desde a partida, já estava nas dobras dos nomes. Além da grafia em espelho, há um recurso de sonoridade entre as duas letras: uma é surda e outra é sonora. É com este traço distintivo, F/V, que desdubro o nome e leio em fulva – cor e flor –, a vulva – mulher. Eis o significado simultaneamente aludido e elidido, velado e revelado, dobrado e desdobrado pela *Confissão de Lúcio*.

Resumo: O artigo analisa a novela de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, através da comparação com duas obras de Honoré de Balzac: o conto “Sarrasine” e o romance Serafita, salientando os sistemas de duplicação que encenam mitos de androginia que, na novela de Sá-Carneiro, se manifestam também pelo vocábulo “fulva”: cor e flor.

Abstract: *This article analyzes the novel by Mário de Sá-Carneiro, A confissão de Lúcio, through the comparison with two works of Honoré de Balzac: the short story “Sarrasine” and the novel Serafita, emphasizing the systems of duplication that stage myths of androgyny, in Sá-Carneiro’s novel are also manifested by the word “fulva”: color and flower.*

Résumé: *Cet article analyse la nouvelle de Mário de Sá-Carneiro, A confissão de Lúcio, à partir de la comparaison avec deux oeuvres de Honoré de Balzac: le conte “Sarrasine” et le roman “Serafita”, mettant en valeur les systèmes de duplication qui mettent en scène les mythes de l’androginie qui, dans la nouvelle de Sá-Carneiro, se manifestent aussi par le mot “fulva”: la couleur et la fleur.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de. *Séraphita*. Disponível em [HTTP://www.biblisem.net/narratic](http://www.biblisem.net/narratic).
- BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. In: *Obra Completa* Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1995.
- SANTANA, Rafael. *Lições do Esfinge Gorda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

SALOMÉ RECORTADA: SÁ-CARNEIRO E ANA LUÍSA AMARAL

Jorge Fernandes da Silveira⁴

Vozes, de Ana Luísa Amaral, Dom Quixote, Lisboa, 2011, em edição brasileira, Iluminuras, São Paulo, 2013, é um livro dividido em seis seções. 1) “A impossível Sarça”, cujos poemas de implicações biobibliográficas exigem redobrada atenção à leitura, como, por exemplo, “Salomé revisitada”, a concluir a seção; 2) “Breve Exercício em Três Vozes”, em que a interlocução com Rilke, Camões e Bocage registra a sua atenção à autoria masculina na formação do Cânone Ocidental; 3) “Trovas de Memória”, voltas intra e intertextuais ao diálogo entre os gêneros na lírica de tradição medieval e clássica, os *amores-inês*, em que a obra mais concertada é *A Gênese do Amor*, 2005, já em edição brasileira, 2007; 4) “Escrito à Régua”, apuradíssima reflexão sobre o trabalho poético em suas implicações estéticas e éticas, em que destaco o poema “A Vitória de Samotrácia”; 5) “Outras Rotações: Cinco Andamentos”, variações matemáticas à volta de Galileu na sua torre à luz das estrelas que apontam novos sentidos à “máquina do mundo”; 6) “Outras Vozes”, a palavra chave multiplicada num coro, um sexteto, o número de seções do volume, em que a nota mais sonora é a História de Portugal revisitada de costas para o mar, ou melhor, de volta à terra, da Epopéia (Camões) à Crônica (“Ora esguardae”, Fernão Lopes [Nota: Olga Gonçalves]), num “andamento” ao “avesso”, *Metamorfoses* (Sena) da *Mensagem* (Pessoa) de que a “planície” ainda anseia ser contada e/ou cantada.

Note-se que os poemas de abertura (“*silêncios*”) e conclusão (“*vozes*”) do livro não estão propriamente fora do “Índice”, mas por evidentes sinais é como se estivessem à margem do volume, já que não fazem parte das suas seis seções. E isto, mais que uma observação, é um princípio de leitura importante. Importa, então, repetir: dar *vozes* ao *silêncio* implica saber entre gêneros – o lírico e o dramático, Ana Luísa escreve para o teatro; o masculino e o feminino, Ana Luísa investiga a teoria *queer* – o lugar de quem, à margem do índice, faz lembrar outro *index* de triste memória. Logo, em se tratando de mais um livro de poemas de escritora e pesquisadora com entradas e saídas no Cânone, a interlocução entre eu tu, ele, e entre eu tu, ela, apresenta expressivos sinais de inversão da ordem no que respeita às relações entre Vida e Obra.

Como estratégia de leitura, sugiro que o ponto de intermediação entre *silêncios* e *vozes* assim dispostos seja o poema “Biografia (Curtíssima)”, na abertura da primeira seção, “A Impossível Sarça”, por tudo o que nele há de matéria ambivalente a ser explorada nesta comunicação. Por exemplo: o uso do superlativo, já tão sintomático no poema “*vozes*”, é uma maneira de dizer que na generosidade do canto também se contam palavras por subtração, uma advertência de que o equívoco em língua portu-

⁴ Pesquisador do CNPq. Professor Emérito de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

guesa, desde os Cancioneiros Medievais, é um recurso nobre e clássico, cuja riqueza propaga que o mundo para ser vivido em termos de igualdade (amor) tem de ser experimentado igualmente do avesso (escárnio). O que, bela ironia, inclui o bom hábito das cebolas associado ao mau hábito que dá aos beijos.

Para tornar mais breve uma biografia que se diz ela mesma curtíssima, o campo semântico das cebolas, esse “órgão vegetal subterrâneo ou aéreo”, luminoso, em composição no primeiro poema do livro estreia, 1990, tem aqui, 2011, uns versos bem temperados:

BIOGRAFIA (CURTÍSSIMA)

Ah, quando eu escrevia
de beijos que não tinha
e cebolas em quase perfeição!
Os beijos que eu não tinha:
subentendidos, debaixo
das cebolas
(mas hoje penso
que se não fossem
os beijos que eu não tinha,
não havia poema)
Depois, quando os já tinha,
de vez em quando
cumpria uma cebola:
pérola rara, diamante
em sangue e riso,
desentendido de razão
Agora, sem contar:
beijo ou cebolas?
O que eu não tenho
(ou tudo): diário
surdo e cego:
vestidos por tirar,
camadas por cumprir:
e mais:
imperfeição
(AMARAL, 2011, p. 13-14)

Como o tempo é curto é a matéria longa, registre-se na primeira estrofe uma dupla leitura possível. A primeira, obediente à ordem descendente dos versos: uma boca solitária sem beijos na vida como que compensada pelas cebolas em camadas solidárias entre o trabalho doméstico e o trabalho poético. A segunda leitura possível pode subverter a primeira: *Ah, quando eu escrevia, em quase perfeição, de beijos que não tinha e cebolas... que não tinha*. Nesta, a cebola, em trança ao longo de toda a obra,

pode mostrar agora outra camada: carência nova, subentendida entre a cozinha e a secretária, é ela a imagem da “imperfeição”.

Da leitura ambivalente proposta, sem exclusões, portanto, sabe-se, agora e desde o início, tratar-se de mulher em modo infinitivo: “O que eu não tenho/ vestidos por tirar/ camadas por cumprir”. Sujeito inscrito numa lei de amor injusta e soberana, deseducada na própria carne pela grosseira prática masculina de desfolhar a margarida e/ou despetalar a rosa, dela mesma apreende anos a fio a sua desejada maneira de despetalar uma cebola, uma forma da expressão (e insisto) de pôr na mesa de trabalho, na cozinha ou no escritório, ou mesmo no quarto de dormir, um sentido novo para o desfloramento da matéria amorosa, dado comumente de bandeja ao homem. Os versos agora são de poema ainda da primeira seção, “Nem Diálogo, ou Quase”: “Estão impressas na memória,/ as palavras,/ mas era aqui que um verso do avesso,/ sons transparentes,/ haver bolhas de sons”. “Nem Diálogo, ou Quase”, sim, título de poema em que um modo feminino de ser no infinitivo, para os interesses desta leitura, às voltas com véus por tirar, parece estar a *virgular-se em medo*, estar a *alastrar-se num espasmo de segredo*, imagens sinestésicas que, não por caso, lembram versos do primeiro quarteto da “Salomé” de Sá-Carneiro, soneto de *Indícios de Ouro* que leio por inteiro:

SALOMÉ

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio... Alabastro!... A minh'Alma parou...
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar--ha sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...

Como cumprir uma cebola? São muitas as receitas, literalmente, de poemas da mesma (t)rama, de que copio as duas mais antigas: “Digo espaço/ ou receita qualquer/ em vez de mim”; “É num tom desses que eu me sei mover:/ no intermédio cruzamento/ dos portões do real,/ nas despensas do mundo// Essas em que guardo o resto dos

temperos,/ um ou outro feitiço/ no Livro de Receitas -”, ou seja, receitas em que se nota e se anota o travessão aberto ao diálogo, com um forte travo agridoce na “Receita de Mulher”. São versos de poemas emblemáticos, “Terra de Ninguém” e “Ovelhas e Bibliotecas: Sofrimentos”, em livros seminais, *Minha Senhora de Quê*, 1990, o primeiro, e *Entre Dois Rios e Outras Noites*, 2007, um dos últimos, já que neles se lavra a origem da cebola, a sua imagem na poesia de Ana Luísa Amaral.

Como cumprir uma mulher? Uma mulher pelada tal qual uma cebola? O hábito de vesti-la, velando-a em verso e prosa por mão de homem, tem hoje já clássica versão transgressora em poema de Maria Teresa Horta, “Segredo”: “Não contes do meu/ vestido/ que tiro pela cabeça”. O poema está num livro cujo título é já uma extraordinária súpula de nove séculos de opressão lírico-amorosa, uma espécie de nova carta às mal amadas mulheres portuguesas: *Minha Senhora de Mim*, 1971.

O Seu a Seu Tempo, 1966, repito eu com outra grande mulher poeta, Luiza Neto Jorge. Se se misturam neste contexto as imagens de cebolas e vestidos que, como coisas em camadas revestidas, se tiram à faca ou à mão, e se, sobretudo, se chama a atenção para o título de lançamento de Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*, com mais distinção se distingue a sua homenagem a uma senhora de si, Maria Teresa Horta. O *striptease* verbal, possessivo, subjetivado, objetivo e poderoso, de uma, *Minha Senhora de Mim*, desnuda na intimidade dos seus termos a alteridade poética da outra, *Minha Senhora de Quê*. Essa que guarda “qualquer coisa de intermédio”, outro segredo, legível, a meu ver, em fragmento anti-Penélope de *Da Rosa Fixa*, de Maria Velho da Costa: “Não escolhi a nocturna astúcia e altitude destas câmaras. Toda, toda a potência é condenação.” (frag. 196) Ou em versos seus: “um espaço a sério/ ou terra de ninguém/ que não me chega/ o conquistado à custa/ de silêncios, armários/ e cebolas perturbantes”; “O mesmo se passa com a minha cozinha, ou/ um livro, ou uma emoção:/ um assado bem feito pode superar/ qualquer capítulo bem anotado,/ o cheiro das cebolas é às vezes/ mais transcendente/ do que tantos caracteres/ a que falta sal”.

Destes versos, em que à sua maneira o aroma das cebolas endoidece, perturba, “Biografia (Curtíssima)”, *pièce de résistance* desta leitura, é a versão corrigida e atualizada em 21 anos de produção poética.

La piel que habito, diria essa mulher, em suma, tem muitos estratos de sons e sentidos. Cebolas por cumprir, vestidos por tirar de armários por abrir, avesso por vestir, numa palavra, as peles onde habito põem à mostra a desejada “imperfeição” da sexualidade em que o menos é mais. Em três nomes recortado, apresento um exemplo dessa *carne trémula* (em imaginária conversa ainda com Almodóvar), entre o mítico e o histórico: Samotrácia, Salomé, Salomão. Figura tripartida de cabeças e corpos sabidamente em estado de corte, por depredação (naufrágio ou afogamento, Samotrácia), por desejo (o beijo amargo, Salomé), por justiça (o filho inteiro, Salomão). Em *Vozes*, pelo processo de colagem no contexto poético dos poemas “Salomé Revisitada” e “A Vitória de Samotrácia”, obras primas sobre as identidades de gêneros, está a figura triangular em estágio de recuperação de forma e sentido:

SALOMÉ REVISITADA

Deixa-a lá dentro, cortada, na cozinha,
e traz-me só café. Pousa a bandeja
ali e depois vai. Não quero o seu olhar:

recorda-me a prisão que ele habitou
(sem ser por mim) e a outra
em que eu morei, e onde fiquei,

lembrando o seu olhar. Bolo de figos
e de mel, conchas de som – mas não é
Salomão que eu sinto em sonhos

nesse corredor, mas Salomé, a outra,
a mesma que aqui está. E o seu olhar:
amputado de mim não pela espada

mas por gume maior: o tempo
a insistir que eu nunca fui multiplicada
pela sua íris. Agora, sai: é largo o corredor,

está certo o quarto, e eu decerto fiz bem.
Tão brilhante e tão quente. Como
sabe a vermelho este café –
(AMARAL, 2011, p. 36)

A VITÓRIA DE SAMOTRÁCIA

Se eu deixasse de escrever poemas em
tom condicional, e o tom de conclusão
passasse a solução mais que perfeita,
seria quase igual a Samotrácia.

Cabeça ausente, mas curva bem lançada
do corpo da prosódia em direcção ao sul,
mediterrânica, jubilosa, ardente leopardo
musical e geometria contaminada
por algum navio. A linha de horizonte:

qualquer linha, por onde os astros morressem
e nascessem, outra feita de fio de fino aço,
e outra ainda onde o teu rosto me contemplasse
ao longe, e me sorrisse sem condição que fosse.

Ter várias formas as linhas do amor: não viver
só de mar ou de planície, nem embalada
em fogo. Que diriam então ou que dirias?

O corpo da prosódia transformado em
corpo de verdade, as pregas do poema,
agora pregas de um vestido longo, tapando
levemente joelho e tornozelo. E não de pedra,
nunca já de pedra. Mas de carne e com
asas –

(AMARAL, 2011, p. 73-74)

“Um poema, por exemplo, é ação, porque só é um poema no instante da sua declamação: o poema é portanto somente em ato. (...). Começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal.” Palavras de Valéry, em “A Filosofia da Dança”, das quais me aproprio para que dos poemas lidos em movimento contínuo, lhes sejam observadas semelhanças intratextuais, em desenvolvimento da hipótese de formação de outro corpo poético, recortado de colagens intertextuais que lhe dão forma e sentido novos: se, por um lado, “uma segunda sílaba” (verso de “Palimpsesto” (AMARAL, 2011, p. 45-46) tira do nome feminino a sua semelhança inicial (*samô/salô*), por outro lado, “revisitada” por Salomão, Salomé ao seu [dele] nome se junta num “levíssimo pormenor de estilo” (*Salomão-Salomé*), que, silabicamente, a duplica em *mãomé*. O nome de profeta (Maomé), que ouço em voz alta, é um significante híbrido, um andrógino, nem santo nem demônio, nem cristão nem mulçumano, metade homem metade mulher, nem masculino nem feminino. Ou, sobretudo, nem Salomão nem Salomé, *Salomãomé*, *mãomé*: um corpo outro feito de duas matérias de gêneros diferentes, nem mentirosas nem verdadeiras, *fingidas*, ambivalentemente contrárias, isto é, concertadas pelo “concerto poético” de origem camoniana e “revisitadas” pela “poética do fingimento” pessoana, ou seja, estéticas moderna (Camões) e modernista (Pessoa e o outro de *Orpheu*, Sá-Carneiro) de que Ana Luísa Amaral, tanto a poetisa quanto a professora de literatura inglesa e norte-americana, é notável intérprete.

Isto posto, consciente de que a colagem de fragmentos recortados não formam um objeto uno e acabado, em termos não redutores, portanto, há, pelo menos, duas revisitas flagrantes na “Salomé” de Ana Luísa Amaral.

A de Sá-Carneiro é uma delas, a cópia mais recortada em língua portuguesa. Do soneto já lido, cega à visão de amor do ponto de vista capital da cabeça cortada em rutilantes sinestésias (“eu nunca fui multiplicada pela sua íris”), o eu que ordena parece dirigir-se imediatamente ao segundo terceto, mais precisamente ao seu último verso, experimentando-lhe o sentido. “Na boca imperial que humanizou um Santo”, isto é, no evangelho amoroso segundo Ana Luísa Amaral, ao seu gosto, o beijo sabe a coisas de cozinha – cebola e café; profetas da Antiguidade – João ou Maomé – e histórias de cortar a cabeça – Samotrácia, a estátua alada e Salomé, a dançarina velada – são agora

recortadas com justeza salomônica, isto é, em comunhão poética com cânticos de louvor à diversidade, ao elogio da diferença. Como se revisitasse a sua “Biografia” e dissesse: *o que eu não tenho: vestidos por tirar, cabeças por cortar.*

É a sentença justa da ensaísta interessada em poéticas comparadas, em estudos feministas, de gênero e de *gender*, que sabe ler poesia com gosto, como demonstra a sua leitura de “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, o poeta do “7”, o da/do “qualquer coisa de intermédio”, verso em lugar de honra, como se fosse um beijo tripló na boca, no pórtico de *Minha Senhora de Quê*:

Publicado no *Orpheu* 2, em 1915, “Manucure” é precedido por “Elegia”, cuja última estrofe antecipa dois dos motivos presentes no primeiro andamento: “Ó meus cafés de grande vida/ Com dançarinas multicolores.../ – Ai, não são mais as minhas dores/ Que a sua dança interrompida...”. Será o café o espaço de representação, metamorfoseado em “grande palco a Oiro”, onde tudo é encenado, até a dança executada pela “dançarina russa, meia nua”, adjectivada por uma multiplicidade cromática: as “grinaldas vermelhas”, as “mãos pintadas da Salomé”, que ela agita, como se suas não fossem, mas, à semelhança do sujeito poético, dividido entre Eu e Mim, a outra pertencessem, assim ensaiando também um outro tipo de dualidade identitária, mais à frente metamorfoseado no estrangeiro (o outro) que se “asenta” na face do sujeito lírico (o eu). (AMARAL, 2002, p.118)

A outra “Salomé Revisitada” está em interlocução com a de Oscar Wilde, o criador da figura moderna da bailarina aparentemente ingênua e sedutora. E, num corte magistral, o poema condensa entre os seus primeiros e últimos versos a tragédia de Salomé, que de Herodes nem “pérola rara nem diamante” queria, só um beijo de Batista (Jokanaan) desejava, “em sangue e riso/ desentendido de razão”: “Deixa-a lá dentro, cortada, na cozinha,/ e traz-me só café. (...)//(...) Como/ sabe a vermelho este café –”. Versos que, em suma, com uma sinestesia à Sá-Carneiro na língua (sua, portuguesa), têm o “tom de conclusão” de Samotrácia, que, em Wilde, “sabe a vermelho”, quer dizer, a “taste of blood”:

A VOZ DE SALOMÉ: Ah! Eu beijei a tua boca, Jokanaan, eu beijei a tua boca. Nos teus lábios havia um gosto amargo. Era gosto de sangue?...Talvez seja o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Eu beijei a tua boca, Jokanaan, eu beijei a tua boca. [final da peça]

Revisto o impresso sistema de colagem, *a vitória de Samotrácia* é ter a “cabeça ausente” de volta à sua garganta não pelo Verbo doutrinário das origens segundo o igualmente degolado João, mas pelo Canto, *O Cântico dos Cantos* de Salomão, em 7 véus alados (“vestido de carne e com asas”) na “curva bem lançada [*lancinante*] do corpo da prosódia” erótica de Salomé, em bem orquestrados versos sob a regência de Wilde e Sá-Carneiro. E O’Neill.⁵

⁵ Alexandre O’Neill, “Um Adeus Português”: “Nesta curva tão terna e lancinante” (1982, p. 64).

Em diálogo com “Salomé Revisitada”, “A Vitória de Samotrácia” é, em suma, um metapoema que vale por toda uma arte poética a escrever-se em modo volitivo, um infinitivo mais que perfeito de imperfeição a conjugar-se repetidas vezes:

Ter várias formas as linhas do amor: não viver
só de mar ou de planície, nem embalada
em fogo. Que diriam então ou que dirias?

Diria, em primeiro lugar, que gosto do seu sábio gosto pelo aforismo (nem carne nem peixe, sim, “não viver só de mar ou de planície”) e do seu prazer em desaprender a lição camoniana do “amor é um fogo que arde sem se ver” (sim, “a impossível sarça”, “nem embalada em fogo”) e, em segundo lugar, diria, passando a palavra a uma das Marias das *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Velho da Costa, que a Ana Luísa Amaral tão amorosamente organiza: “É qual corola a boca do seu corpo se prepara, desatenta sob os festejos e a [decapitação] decepção, para uma floração intensíssima.” (COSTA, 1978, p. 154).

Numa *biografia (curtíssima)*, ver do corte o recortado em modo superlativo infinitivo é isto: *Ab*, saber o sabor do beijo entre as *vozes* de Ana Luísa e Salomé! [*luisalomé*]

Resumo: Leitura de poemas de Ana Luísa Amaral, sobretudo “Salomé revisitada”, comparando-os com o soneto “Salomé” de Mário de Sá-Carneiro e a tragédia *Salomé* de Oscar Wilde, observando a tensão entre as categorias de Gênero e *Gender*.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa; Literatura Comparada; Gênero, *Gender*

Abstract: Reading of Ana Luísa Amaral’s poems, specially “Salomé revisitada”, compared to Mário de Sá-Carneiro’s sonnet “Salomé” and Oscar Wilde’s tragedy *Salomé*, observing the tension between the categories of Genre and *Gender*.

Keywords: Portuguese Poetry; Comparative Literature; Genre; Gender

Résumé: Lecture de poèmes de Ana Luísa Amaral, surtout “Salomé revisitada”, en essayant de les comparer au sonnet “Salomé” de Mário de Sá-Carneiro et à la tragédie *Salomé* de Oscar Wilde, tout en observant la tension entre les catégories de Genre et de *Gender*.

Mots-clés: Poésie Portugaise; Littérature Comparée; Genre, *Gender*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. “Manucure”. *Século de Ouro*. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX. O. M. Silvestre e P. Serra (Org.). Coimbra: Angelus Novus, 2002.

- COSTA, Maria Velho da. *Da Rosa Fixa*. 3ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- HORTA, Maria Teresa. *As Palavras do Corpo*. Antologia de Poesia Erótica. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- JORGE, Luiza Neto. *O Seu a Seu Tempo*. Lisboa: Ulisseia, 1966.
- O'NEILL, Alexandre. *Poesias Completas (1951-1981)*. Lisboa: IN-CM, 1982.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Fernando Cabral Martins (Org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- WILDE, Oscar. *Salomé. Plays*. London: Penguin Books, 1972.

A CONFISSÃO DE LÚCIO: NARCISO, O ESPELHO E A MORTE

Teresa Cerdeira*

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!¹

ARTHUR RIMBAUD

Começo por agradecer a honra do convite que me foi feito para participar desta mesa de encerramento da jornada em homenagem a Mário de Sá-Carneiro, que bem pode ser entendida como uma *avant première* dos justos festejos pelos 100 anos da Modernidade de *Orpheu* a se comemorarem no próximo ano de 2015. A ideia inicial era a de eu reiterar aqui algumas das considerações que já fizera anteriormente sobre *A Confissão de Lúcio* e que acabam de ser publicadas na coletânea *A Mão que escreve*. Julguei contudo que, passado o tempo sobre as primeiras conclusões que eu elaborara sobre essa novela de Sá-Carneiro, algumas outras questões se tinham vindo a interpor que talvez merecessem o privilégio de uma atenção.

* Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq.

¹ Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente. O Poeta se torna vidente por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele próprio busca, esgota em si mesmo todos os venenos, para só guardar deles a quintessência. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o Sábio supremo! – Porque ele chega ao desconhecido! Já que cultivou a sua alma, já rica, mais que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido; e quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, ele as terá visto! (tradução minha)

A base da leitura a que me referi – *A Confissão de Lúcio, um ensaio sobre a voluptuosidade* – fora fundada na hipótese de que esta novela, em que coabitam gêneros poéticos distintos tais como a poesia, a narrativa fantástica, a narrativa policial, a narrativa autobiográfica, se poderia ver acrescida ainda de uma estrutura ensaística – a referir aqui o rigor demonstrativo do enredo exemplar – o que, em outras palavras, permitiria ler a obra como um **ensaio sobre a voluptuosidade** que se desdobrasse em três tempos: a teorização, a encenação e a experimentação.

Da teorização:

No que tange aos personagens da novela, composta de não mais de cinco actantes masculinos de maior ou menor importância em termos consequentes para a trama, uma figura feminina, na mais pura tradição orgiaca das bacantes, emerge da cena social e intelectual de uma Paris *fin-de-siècle* para desencadear, contra todas as convenções, o conceito de *arte da volúpia* ou da *volúpia como arte*, muito antes que do simples exercício da *voluptuosidade na arte*. Revertendo até à radicalidade o modelo platônico da escala do amor, essa estranhíssima figura da “americana” – singularmente nunca nomeada, a não ser por sua algo extravagante referência de origem num contexto europeu, e que surge na trama tão inopinadamente quanto se desvanecerá – adentra, qual nova Diotima, a comunidade intelectual masculina da boemia parisiense com o objetivo de inscrever conceitualmente a definição de volúpia como o mais alto grau de uma espiritualidade corpórea, o espasmo mais sofisticadamente consentido de uma refinadíssima e espiritualizante erótica, cujo fundamento imagético seria a sinestesia, essa junção inesperada de sensações que se confundem para realizar o que nenhum sentido isoladamente é capaz de isoladamente conseguir.

Do lado oposto da *luxúria*, dos *amplexos brutais*, dos *beijos úmidos*, das *carícias repugnantes e viscosas*, essa voluptuosidade é a experiência da *con-fusão* radical dos sentidos que escapam, aliás, a qualquer configuração referencial, por se constituírem antes como intangibilidades que ligam, num mesmo excesso, a sensorialidade e a espiritualidade, o desejo e a morte, Eros e Thanatos, como opostos que coabitam. Como traduzir esse *fremir em espasmos de aurora*, em *êxtases de chama*, *ruivos de ânsia*? Baudelairianamente, esse mundo em que convergem o sensorialismo mais radical e o gozo mais refinado do espírito é aquele em que “os perfumes, as cores e os sons se respondem”. E se os *frescos perfumes* podem ser *doces como oboés*, ao lado deles insinuam-se os outros, *corrompidos, ricos e triunfantes*, como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso, que se expandem em *embriaguez do espírito e dos sentidos*, compondo enfim um mundo onde tudo parece participar de uma *tenebrosa e profunda unidade*, oximoro que aproxima adjetivos voluntariamente contraditórios em que se inscrevem a magnitude e o terror. E é em linguagem que essa embriaguez se cria, tal como o fizera já o poeta das “Correspondências” no referido soneto em alexandrinos que ganharam o mundo como uma arte poética simbolista.

A “americana” é, portanto, a Diotima de Sá-Carneiro, para quem a espiritualização da volúpia seria o estágio mais sublime da beleza ideal, dos “desejos espiritualizados em beleza”. Na sua sedutora e fascinante pedagogia, dela se ouve a lição da volúpia das correspondências sinestésicas em que se cruzam impressões de planos diversos: o físico e moral, o concreto e o abstrato, o sedutor e o terrificante, identificados pela *voluptuosidade do fogo*, a *perversidade esguia da água*, os *requintes viciosos da luz*. Ouçamo-la:

Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons e as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser este artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhe de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicores – e que a vossa carne sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvá-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na voluptuosidade do fogo, na perversidade esguia da água, nos requintes viciosos da luz?... Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados em beleza – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas nas águas dum regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar.

(CL, p.20-21)

Trata-se de um discurso autonímico, naquele sentido em que não apenas refere o erotismo mas é ele mesmo eroticamente constituído, com os êxtases prosódicos da pontuação exaltada, das sinestesias radicais, dos paralelismos sintáticos, do ritmo acelerado pelas enumerações consecutivas, que só teria igualha no espírito de “um grande artista” e nunca nos bárbaros requintados que apenas se presumissem artistas. Nova concepção de volúpia, portanto, e nova concepção de arte. Trata-se de um saber pessoal, só passível de ser evocado no nível do desejo, posto que a possibilidade de sua existência demanda um criador ainda por vir (“Como eu me orgulharia de ser este artista!...”), que dispusesse dos meios adequados para ultrapassar em gesto essa etapa da enunciação, em outras palavras, da sua tangibilidade em ato verbal.

Da encenação:

Finda, portanto, a lição teórica, o segundo passo dessa inusitada personagem feminina seria o de transformar o conceito que veiculara verbalmente em grande *festa*. Mas festa aurática, nunca grotesca, festa de apagamento dos limites, em que o mundo masculino do *dandyismo* mergulha como simples espectador de uma incorpórea fisicalidade de refinadíssimos sentidos.

Cabe a Lúcio, narrador da novela e espectador da festa, fazer o relato dos seus efeitos, através de uma descrição sensorialmente minuciosa da qual não se afasta nunca a sensação do assombroso, do teatral e do onírico:

*deparou-se-nos um espetáculo assombroso;
gritámos o nosso pasmo frente à maravilha;
depois da ceia, o espetáculo;
o mais alucinador era a iluminação;
enfim, prestes a esvairmo-nos num espasmo...;
escoava-se por nós uma sensação de excesso;
a nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos;
até que o ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despertar;
e como se chagássemos de um sonho que os três houvésemos sonhado...*

Nessa festa orgíaca em que se combinam a sensualidade do *voyeurismo* e o êxtase do *voyant* – que Rimbaud definira como “*um desmesurado e consciente desregramento dos sentidos*”² – são justamente postos em cena pela estranhíssima personagem da “americana” os projetos verbais de uma arte da volúpia, antes que, com uma incoerência apenas aparente, ela própria desaparecesse daquele cenário de magia, tão misteriosamente quanto surgira, tal qual Diotima no circuito homofilicamente masculino do banquete de Platão.

A festa é uma cena de teatro de fulguração homoerótica, com mulheres a funcionarem como actantes secundárias dos excessos experimentados pela “americana”, aquela afinal sobre quem todos os olhares convergem e cujo orgasmo final metaforiza-se como desaparecimento e morte.

Então foi apoteose:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor...

...Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também.

A morte da “americana” se consuma no mistério do fogo – *vermelha de brasas, encapelada, ardida*; na ascensão radical – *corpo heráldico que flutua*; em brilho ofuscante – *fogo que se apaga em ouro*, etapa final da transmutação alquímica do tangível.

Da experimentação:

Como a demonstração de uma tese que se preparara em conceito e *mise-en-scène*, os fatos que se seguem à cena da festa constituirão a fase da experimentação, na escala individual, dos êxtases e dos mistérios que compõem, afinal, o enredo da narrativa da confissão de Lúcio. Passar do inefável para a linguagem é possivelmente o seu modo de

² “un immense et raisonné dérèglement de tous les sens”: Arthur RIMBAUD, “Lettre de Rimbaud à Paul Demeny”, le 15 mai 1871. *Oeuvres Complètes*, Pléiade, p.249.

tentar perceber com outras categorias – que não as da racionalidade – o exercício dessa erótica transgressora.

A experiência homoerótica feminina – maravilha / *mirabilia* para espectadores eleitos – é o que dará suporte à experiência de afeto dos dois protagonistas masculinos – Lúcio e Ricardo de Loureiro – cuja atração mútua, travestida de amizade, só logrará completar-se com o advento algo surpreendente de Marta, terceiro elemento – já agora feminino – que será o modo de normalizar, ou de normatizar, uma transgressão homoerótica através de uma outra transgressão de base psicótica que consiste na produção de um suplemento de personalidade, de um desdobramento da psique na imagem de um duplo de si.

Tomado o aparecimento de Marta no limite do fantástico, poder-se-ia aventar que estaríamos diante de uma estratégia perversa (no seu sentido etimológico de vertida ao contrário, logo, travestida) para autorizar a transgressão de um interdito sexual, de modo que a circulação dos desejos se fizesse triangularmente através de uma figura criada numa dimensão onírica que, até ao fim, se mantém impermeável a explicações racionalizáveis. Essa leitura da novela na linha do evento sobrenatural será possivelmente o caminho mais convencional de interpretação, na medida em que a opção pelo fantástico negligencia, por princípio, qualquer tentativa explicação referencial.

O fato de caber a Lúcio o ponto de vista da trama facilita, aliás, essa vertente que desloca para um plano não realista as inquietações do personagem, já que o surgimento de Marta na relação que o unia a Ricardo de Loureiro parece-lhe sempre descrito como se acontecido fora de si, num conjunto de estranhos fatos que se transformaram para ele em pura evidência e de cuja fisicalidade ele não consegue abdicar. Marta está ali, vive consistentemente no presente, fala, tem opiniões – sejam elas em tudo o espelho das ideias de Ricardo – solicita-o, deseja-o, ama-o. As dúvidas que sobre ela pairam, advindas, por exemplo, do seu aparecimento inesperado como mulher institucionalmente casada com Ricardo, ou da falta de referências identitárias (origem, relações familiares, atividades profissionais) que parece sugerir nela uma ausência de passado, não chegam a desnorteá-lo, possivelmente porque não lhe interessaria investigar mais profundamente uma situação até certo ponto satisfatória para a realização dos seus desejos até então contidos e recalcados. E é assim, com altos e baixos na sua credibilidade, que Lúcio prefere neutralizar as dúvidas sobre a figura de Marta optando por crer na sua consistência vital que, de modo algo redentor, fizera sanar o interdito da paixão através de um suposto adultério (Marta estava casada com Ricardo) que gozava, estranhamente, do consentimento das partes afetadas.

Outra hipótese de leitura da novela seria a de entender a trama do duplo no plano da pura criação ficcional, em outras palavras, como metáfora. Nesse caso Marta passaria a ser tão somente o modo concreto da dimensão feminina do corpo masculino de Ricardo, permitindo a completude da fisicalidade homoerótica e viabilizando o impasse anteriormente enunciado: “Mas uma pessoa do nosso sexo não a podemos possuir”, impasse na verdade só aparente, já que desde então ele próprio aponta o sor-

tilégio de sua ultrapassagem: “Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se esta criatura ou eu mudássemos de sexo” (CL,55).

A opção pela narrativa em primeira pessoa cria contudo alguns problemas de interpretação. Lúcio, que reitera sempre a verdade da sua “confissão”, em nenhum momento se refere a essa ficcionalização consentida, preferindo manter, no avesso de um registro explícito (fosse ele metafórico), a indecidibilidade dos fatos quer no que tange ao desfecho da tragédia (morte, desaparecimento, condenação) quer no que se refere à possibilidade de desvelamento do mistério da triangulação amorosa. Sendo assim, ou se inviabilizaria a credibilidade do narrador ou essa concepção de um duplo como registro apenas metafórico se revela estruturalmente insustentável.

Freud afirmara que o duplo nasce do “terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário”. E continua: “Com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido e de garantia de sobrevivência passa para inquietante mensageiro da morte”³. Amor e morte reunidos de modo visceral.

A consistência da realidade do duplo só viria a ser desfeita verbalmente nos últimos capítulos da novela quando, depois de uma crise passional em que se misturam o ciúme, a inveja, e o desprezo, Ricardo revela a Lúcio aquilo que Marta afinal seria. Desde então, desvelada como criação sua, como a sua grande obra de arte, a sua obra-prima plenamente conseguida, Marta aparecerá pela primeira vez “explicada”, o que, obedecendo à configuração mais tradicional do duplo, é o responsável por detonar imediatamente o processo de sua necessária eliminação.

Pois é justamente sobre essa versão do advento do duplo narcísico, trazida enfim à cena como epifania da paixão, que me interessa pensar aqui. Ela estará necessariamente centrada no relato em primeira pessoa de Ricardo, mesmo que daí não se ausente a consciência de que essa transcrição em discurso direto do personagem se insere na narrativa da “confissão” de Lúcio. A apreensão da mesma experiência pelo narrador da novela será evidentemente outra, comprometida que sempre esteve por um consentimento pouco mobilizado pelas causas e mais interessado nos efeitos, o que o levou a não contrariar a discutível verossimilhança de Marta como sujeito e realidade independentes do verdadeiro parceiro de seus afetos não consumados.

O duplo de configuração narcísica é recorrente na literatura. A visibilidade desse tema⁴ atravessa tempos e autores com constantes e variantes tais como a sombra como alma, a figura dos gêmeos, o pacto com o demônio, a dupla personalidade, o sonho de rejuvenescimento, a demanda de eternidade, a crença na dupla paternidade, o desejo de morte. Na leitura de *A Confissão de Lúcio* o mito de Narciso ganha contornos relevantes e nos convida a interpretar o modo como Sá-Carneiro negocia com ele, como o relê, como dele se apropria e o transforma em uma dominante da configuração da

³ FREUD, “O inquietante”. *Obras completas*, vol 14, São Paulo, Cia das Letras, 2010, p. 352. Em algumas traduções o título aparece como “O estranho”.

⁴ Cf Otto Rank. *Don Juan et le Double*. http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf

personagem de Ricardo de Loureiro, em que estarão presentes duas de suas variantes: a história do reflexo perdido⁵ e a necessidade da morte do outro.

Nesse ensaio sobre a voluptuosidade que parece ser uma via de leitura para a novela de Sá-Carneiro, a evidência do investimento na beleza é uma tônica da experiência dos sujeitos para assegurarem, através dela, o gozo, a paixão, a sedução. Acrescenta-se a isso o fato de esses personagens, não por acaso, serem todos artistas, conscientes de sua fúria criadora, mesmo que em geral improdutiva, que se negam a qualquer compromisso utilitário em nome de uma grandeza superior que ultrapassa o senso comum da experiência em sociedade, e a sedução da beleza assim como a capacidade de a produzir – mente bela em corpo belo – parecem ir de par com a estrutura mesma do narcisismo

A volúpia da beleza é, no caso de Narciso – terreno do mito e de suas migrações conceituais –, uma vocação autocentrada e autotélica, já que nele a paixão não se dirige a um outro diferente de si ou seu complementar na esfera dos valores, mas à sua própria imagem, sem qualquer sentido ou finalidade para além ou fora de si. Narciso seria assim a radicalização e a realização mais perfeita da poética asserção neoplatônica do “Transforma-se o amador na coisa amada”, que Camões herda de Petrarca mais para o contradizer do que para nele se espelhar, e finalmente para o refutar numa argumentação que o inviabiliza.⁶ Só que Narciso não leu Camões, aquele que lhe deu a volta por não querer abdicar do arriscado mas sedutor conhecimento do outro como diferente de si: “Não canse o cego Amor de me guiar a parte donde não saiba tornar-me”. Narciso, ao contrário, permanece em si, confina-se ao mesmo, sacrifica Eco a um destino de trágica solidão, até que o processo de autocontemplação lhe reserve, também a ele, o salto para a morte, condenado pelo fascínio da própria imagem, seu duplo no espelho das águas.

A questão metodológica que aqui se põe é contudo a seguinte: como aproximar de Narciso a figura de Ricardo de Loureiro? Em que variante situar essa projeção de um personagem masculino numa figura feminina que tem, já sexualmente, a marca de uma diferença? A fala do personagem será, nesse caso, o caminho mais autorizado para a revelação ampliada do seu narcisismo pois que constituído pela idolatria nascida de uma autocontemplação voluptuosa, não através de uma miragem no espelho da identificação, mas na possibilidade de produção de um outro ainda mais perfeito de si (passe a tautologia etimológica), no desejo de sentir-se outro sendo o mesmo, nesse caso um desejado outro feminino.

⁵ Cf Hoffman. “L’histoire du reflet perdu”, tomo II, cap. III, dos *Contos fantásticos*. Mas seria um excelente desenvolvimento da pesquisa visitar autores brasileiros como Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Em ambos os casos, “O espelho”, de Papéis avulsos, e o conto medial das Primeiras estórias, com o mesmo título do anterior, podem bem fundamentar em metáfora a perquirição sobre a identidade do sujeito,

⁶ Refiro aqui a leitura do soneto “Transforma-se o amador na coisa amada”, proposta por Helder Macedo em *Camões e a viagem iniciática*, ensaio publicado em 1980 (Lisboa) e republicado no Brasil pela Móbile (2013) e em Portugal pela Abysmo (2013).

“Ah! meu querido Lúcio [...] como eu sinto a vitória duma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua...esplêndida...loira d’álcool! A carne feminina – que apoteose! [...] E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher – ao menos para isto: para que num encantamento pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho”.

Ricardo de Loureiro viabiliza nessa utopia um só aparente deslocamento para o outro. O seu verdadeiro investimento está na criação de uma autoimagem aperfeiçoada, que embora não seja, como refere o mito, a do seu reflexo, é ainda a da sua projecção ideal, o que só amplia o gozo de si na competência dessa transmutação, radicalizando o gozo narcísico. Quando ele expõe a Lúcio o seu fascínio pelo corpo feminino - “mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua ... esplêndida ... loira de álcool” – estamos longe de assistir a uma dissociação ou mesmo a uma alterização do objeto do desejo. O que seria verdadeiramente belo – e nesse sentido verdadeiramente desejável – era o seu “desejo perdido de ser mulher” para se poder mirar como tal, e “num encantamento pudesse olhar as [...] pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençóis de linho”, numa convergência de excessos de sensações visuais, (*nuas, brancas*), de percepções táteis (*frias, linho*), de uma liquidez (*escoarem-se*) que lembra a dissolução de toda concretude.

Construía-se já ali, nessa confissão do desejo de sentir-se mulher pelo culto do belo, a sua estratégia futura de invenção da personagem de Marta como seu duplo, uma espécie de embrião heteronímico, que Mário de Sá-Carneiro algumas vezes tangencia, e que Fernando Pessoa realizaria na sua radicalidade como modo de *sentir tudo de todas as maneiras*.

Marta é esse duplo construído como projecção de uma beleza ideal que o corpo masculino desejoso de feminizar-se logra constituir. Nessa linha de leitura justificar-se-iam algumas cenas absolutamente exemplares que apontam o espelhamento constitutivo das duas personagens – Marta e Ricardo –, em que a consistência afetiva de um é inversamente proporcional ao desvanecimento do outro, ao desvelamento da sua inconsistência histórica e, por que não, jurídica.

Na primeira delas Lúcio, que observa Marta numa sala de concerto, a vê desaparecer do seu campo de visão no exato momento em que Ricardo é tomado por um excesso de emoção diante de um concerto muito significativamente chamado *Além*. (“Nunca vibrei sensações mais intensas [dirá ele] do que perante esta música admirável” - CL, 67) . Narrada por Lúcio a cena é a seguinte:

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, com a som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*(CL, p.66-67)

A segunda cena é como um reflexo invertido da primeira, e tem a ver com o momento em que Ricardo de Loureiro, no auge da paixão entre Lúcio e Marta, e, nesse sentido, no auge daquilo que ele imaginava ser a grande vitória da sua alterização,

relata ao amigo o que chamou de “uma bizarra alucinação” (CL,77): “Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi reflectido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado no espelho. Só não via a minha imagem!” (CL,77). Marta sobrepujava-se ao seu criador, e a máscara da personagem encobria ou anulava a face do seu autor.⁷

A explicação de ambos os fenômenos parece absolutamente coincidente com o modelo esperado do fenômeno do duplo: em momentos de excesso de afeto ou de emoção por parte de um, a imagem do outro perde consistência e desaparece – e, no entanto, um detalhe não despidendo vem roubar-nos a certeza sobre essa hipótese de entendimento. Se a primeira cena é narrada por Lúcio a segunda não o é, na verdade, menos, pois transita daquilo que seria uma declaração verdadeira de Ricardo sobre uma experiência pessoal de caráter, digamos, sobrenatural (já que para ele inexplicada) para uma possível irrealidade do discurso e, nesse sentido, para a diluição do seu valor de verdade. O que equivale a dizer que ambas as cenas de perda de imagem são na verdade percepções de Lúcio, credíveis na dimensão da parcialidade do seu ponto de vista:

“Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo não me dissera nada disto. Apenas eu – numa reminiscência muito complicada e muito estranha – me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito” (CL, p.77).

O que parece evidente tanto no mito de Narciso, como no conceito de narcisismo para Freud, a respeito da imagem do duplo como modo de representação do eu, é a convivência de afetos contraditórios em que a fascinação vem assinalada pela tensão entre a aspiração por um ideal (seja ele a beleza ou a eternidade ou o poder) e o ódio avassalador, que tende frequentemente à eliminação e à morte, pelo fato de o duplo, na sua autonomização, ser pressentido como franca ameaça à identidade do sujeito.

Ricardo desejara-se mulher, lograra mesmo projetar-se num corpo feminino que, lembrando a categoria do “estranho”⁸ (*unheimlich*) para Freud, é mais do que a evidência imediata do não *familiar* ou do não *doméstico*, mas vem investido de uma dimensão ambígua que desfaz a simplicidade das oposições para se reconhecer também

⁷ Sobre esse epifenômeno, Otto Rank (1932) refere, entre outros tantos exemplos mais ou menos contemporâneos da novela de Sá-Carneiro, o filme “O Estudante de Praga” de Hans Heinz Ewers, em que Balduin, depois de um pacto fáustico, aceita que lhe roubem a sua sombra até que ela reiteradamente reaparece diante dele como seu duplo macabro, destituindo-o dos seus afetos. Ao perceber que já não é capaz de ver a sua imagem no espelho, atira no fantasma e morre do mesmo tiro. Já no conto “Le Horla” de Maupassant, o personagem sem causa aparente (o que redobra a angústia e o sentimento de absurdo) se expõe a alucinações sucessivas ao se sentir perseguido por uma espécie de fantasma de si próprio, vê sua própria imagem desaparecer no espelho do quarto, e, ao tentar eliminar a figura incorpórea pelo fogo, destrói inutilmente a casa, torna-se o assassino dos criados que ali ficaram aprisionados, até concluir que, contrariamente a si mesmo, exposto humanamente à morte a cada instante, le Horla, “corpo feito só de Espírito, não precisava temer nem os males, nem os ferimentos, nem as enfermidades, nem a destruição prematura”.

⁸ FREUD, S. (2010, p. 338).

como aquilo que deveria ter permanecido oculto, quieto, tranquilo (*heimlich*) mas que ousou apresentar-se à luz revelando sua estranheza (*unheimlich*). Daí o medo e o horror que impulsionam à morte. Mas ao destruir o outro (o duplo, o estranho que veio à luz) é também quase sempre a si que o sujeito destrói. Como uma fatalidade, na luta pelo objeto do desejo, alguém precisa morrer.

Apontar essa versão do duplo narcísico na novela de Sá-Carneiro é mais do que somar uma nova variante de leitura para entender o surgimento do personagem de Marta para além da versão digamos sobrenatural ou da estratégia de ficcionalização metafórica. A opção pelo tratamento do narcisismo torna-se sobretudo funcional para intuir uma interpretação mais consequente para o desfecho da novela que, na camada mais objetiva do discurso, finda sobre a afirmação de Lúcio sobre a sua inocência. Narrada sem a intervenção de um narrador onisciente, fica-se a saber tão somente a versão de Lúcio, que vem contudo comprometida por uma supressão momentânea da sua própria lucidez e, nesse sentido, por uma incapacidade de julgamento imparcial e objetivo. Acumulam-se significantes tais como *assombro*, *mistério*, *aterrado*, *posseço de medo*, *olhos fora das órbitas*, *cabelos erguidos*, *precipitar-se*, *carreira louca*. (CL, 122-3). Depois de um hiato composto visualmente por duas linhas de pontos de suspensão, ele acrescenta ainda: “- *Quando pude raciocinar, juntar duas ideias*, em suma *quando des-pertei deste pesadelo alucinante* que fora só a realidade, *a realidade inverossímil* – achei-me preso num calabouço do Governo Civil[...]” (CL, 123 grifos meus)

Resumidamente é essa a versão de Lúcio: depois de Ricardo lhe ter revelado o segredo da invenção de Marta, depois de ter admitido que através dela pudera realizar seu afeto não apenas por Lúcio mas pelo russo Sergio Warginsky,⁹ o criador decide eliminá-la com um tiro. Marta então desaparece, o corpo de Ricardo cai, Lúcio tem o revólver ao seu lado e será condenado por homicídio e a dez anos de prisão.

Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio. (CL, p.12)

Ricardo-Narciso poderia assim justificar o desenlace da trama em que o assassinato do segredo eu corresponde regularmente à morte do herói: assassinar o duplo

⁹ Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sergio Warginsky. Alto e elançado [...] Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos [...] Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta – devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. [...] Sergio tinha uma voz formosíssima – sonora, vibrante, esbraseada. [...] Por isso Ricardo se aprazia muito em lhe mandar ler os seus poemas que, vibrados por aquela garganta adamantina, se sonorizavam em auréola. [...] De resto era evidente que o poeta dedicava uma grande simpatia ao russo. A mim, pelo contrário, Warginsky só me irritava – sobretudo talvez pela sua beleza excessiva –, chegando eu a não poder retrair certas impaciências quando ele se me dirigia.

torna-se uma variante fatal do suicídio. O mistério do duplo está todo explicitado no fundamento identitário que origina a sua criação: “Compreendemo-nos tanto, [confessa Ricardo a Lúcio] que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira, igualmente sentimos, *Somos nós-dois*” (CL, p.120).

Para além dessa especularidade, Marta havia sido para Ricardo a quintessência do poder, de tal modo que à sedução narcísica se soma o fascínio fáustico de ultrapassagem de seus próprios limites sobre uma incapacidade – aliás pouco justificada na dimensão meramente física – de possuir uma pessoa do mesmo sexo. É pois num transe de transmutação que aquele ouro desejado pelos alquimistas, a remeter à cena da teatralizada da “americana”, pareceu-lhe de súbito viável, tangível, realizado. Como se maldição fálica do seu corpo masculino não precisasse violar-se ou abdicar de si para tornar-se corpo penetrável, já que um duplo feminino ocupava esse lugar ao reunir complementarmente – e não paradoxalmente – a semelhança e a diferença. Era a revelação do “grande segredo”, a sua apoteose:

Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A!... criei-A... Ela é só minha – entendes? – é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós-dois*... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto – retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar – como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei – tu ouves? – foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!...

E quanto a Lúcio? Se acreditarmos nele, contentar-nos-emos com a sua lógica delirante cujos valores ficam claramente explicitados: não se defende das acusações de homicídio embora afirmando-se inocente depois de dez anos de reclusão; não se desespera com a condenação; aceita como um privilégio ser no presente um morto-vivo por ter tido um dia o vislumbre da plenitude. Se se crê nele como narrador, é esta a história.

Há porém um detalhe singular, uma pista policial que compromete imageticamente Lúcio com a morte de Marta, e que nasce, *malgré lui*, num gesto passível de leitura psicanalítica, do seu próprio discurso, discurso que o faz antes de ser feito por ele, já o sabemos. Detalhe não desprezível, Lúcio, escritor impotente, escrevera uma peça (que ele tinha ainda por inacabada) cuja encenação teria sido prometida para os palcos de Lisboa apontando assim para um seu possível triunfo. Às vésperas da primeira representação, imbuído o seu autor de uma fúria de inspiração, anuncia ao *metteur-en-scène* uma nova proposta de desenlace para a peça. O que ela é, o que a alteração representa não ficamos a sabê-lo com clareza para além do fato de na primeira versão morrer o personagem do escultor e de a segunda versão – que Lúcio julgava “uma ideia belíssima, grande, que [o] entusiasma[va]” (CL, 115) – ter sido julgada pelo empresário

“um disparate”. O fato é que Lúcio recusa a montagem já feita e, como não consegue persuadir o *metteur-en-scène* da superioridade da sua nova versão, lança o manuscrito da sua obra – cujo título é *A Chama* – para dentro de uma fogueira, destruindo-a: a *Chama* na chama, espécie de fatalidade tautológica. Falha o artista incompleto por não deixar vir à luz a sua obra-prima, condenando-a inexoravelmente ao silêncio, ao fogo, à morte.

Essa cena sacrificial antecede imediatamente o paroxismo da relação entre Lúcio e Ricardo e o que salta aos olhos é a função de *mise en abyme* em que a peça afinal não representada antecipa em metáfora o desenlace da novela, tão elíptica uma quanto a outra, mas nas suas exíguas referências absolutamente referenciáveis, já que ambas apostam antes numa solução realista - assassinato do personagem (escultor na peça, Ricardo na novela - “me voou pelo cérebro a ideia rubra de o assassinar”(CL, 111) evoluindo ambas paralelamente – peça e novela – para qualquer coisa de mais ambígua, um “disparate” (para falar como o empresário) ou, nas palavras de Lúcio, para um “acto novo [...] profundo e inquietador” que “rasgava véus sobre o além”(CL,117). Fazemos pois o esforço de conviver com a ambiguidade na leitura, não da peça a que não temos acesso nem no momento em que Lúcio a lê a pedido de Ricardo, nem *a posteriori* com a falência da representação e a consumição pelo fogo, mas da novela que, afinal, também finda em apoteose do fogo. Essa simbiose está aliás inscrita no discurso de Lúcio: “sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambótica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade”(CL,102)

Recorde-se que no momento em que recebera o convite efusivo para a montagem da sua peça nos teatros de Lisboa, Lúcio romperá sua relação com Ricardo por razões ambíguas: ciúmes de Marta com outros possíveis amantes, desprezo por Ricardo “em face da sua baixaza” no consentimento das múltiplas traições da mulher, e inveja. E desesperado afirma: : “me voou pelo cérebro a ideia rubra de o assassinar – para satisfazer a minha inveja, o meu ciúme, para me vingar dele”(CL, 111). Se o ciúme e a vingança são facilmente explicáveis, a inveja carrega em si uma maior complexidade, uma estranheza, uma bizarrice: ao asco e ao ódio por Ricardo se mescla a um outro afeto, a inveja, aquele desejo de ser o que o outro é, de ter o que ele possui. Nesse caso, o que Ricardo possuía era uma face feminina que podia pertencer a muitos homens: “Invejava-o! Invejava-o por ela me haver pertencido...a mim, ao conde russo, a todos mais!...” O que dilacerava Lúcio era portanto mais que o ciúme de Marta, era mais que desejo de vingança que abria nele a brecha do assassinato de Ricardo. Era a inveja de o outro ter publicamente acedido a formas diversas do prazer, ao gozo multiplicado com outros homens, através de uma obra verdadeiramente conseguida de outrar-se no feminino. Enquanto a ele, Lúcio, coubera-lhe tão somente dessa Marta uma fulguração feminina que ele fora incapaz de possuir. Ricardo a triunfar em Marta. Marta a escoar pelos dedos de Lúcio, como mera “reminiscência longínqua”, logrando tão somente

uma aventura passageira, o que é, aliás, uma reverência intertextual à “passante”¹⁰ de Baudelaire, a ponto de o poema das *Flores do mal* poder servir quase verso a verso como uma interpretação da fugacidade de sua experiência: *fugitiva beleza, majestade, fausto, nobreza, agilidade, relâmpago e noite, olhar lívido onde nasce o furacão, dor que fascina e prazer que mata*. Diante dela Lúcio, como o poeta, *de repente renasce, ao mesmo tempo que dela tudo ignora, ela que ele teria amado, ela que o sabia*.

Ouçamos o texto

Com efeito, ainda hoje, às tardes maceradas, eu não sei evitar uma reminiscência longínqua, a saudade violeta de certa criaturinha indecisa que mal roçou a minha vida. Por isso só: porque ela me beijou os dedos; e um dia, a sorrir, defronte dos nossos amigos, me colocou em segredo o braço nu, morderado, sobre a mão... E depois logo fugiu da minha vida, esguiamente, embora eu, por piedade – doido que fui! – ainda a quisesse dourar de mim num enternecimento azul pelas suas carícias (CL, 108)

Como a tornar mais complexa a relação triádica dos personagens, revelam-se aí uma série de duplos consecutivos, especulares e complementares, de tal modo que qualquer um dos elementos está em íntima conexão com os demais, dependendo dos três o seu precário equilíbrio: Ricardo quer ser Marta e logra sê-lo, realizando o desejo de ser mulher e de possuir outros homens; Lúcio possui uma Marta que se dissolve numa reminiscência longínqua no falhado trânsito afetivo de seu desejo por Ricardo; Lúcio enfim que ser Ricardo, inveja-o, naquilo que vai intuindo como o gozo conseguido da sedução.

Resta voltar a Marta e ao seu desaparecimento que, na linha da fatalidade narcísica e autodestrutiva de Ricardo de Loureiro, parecia ter ganho contornos bastante justificáveis. Mas se é assim, onde localizar, no paralelo com a peça não representada de Lúcio, aquela dominante *profunda e inquietadora que rasgava véus sobre o além?* Passemos pois aos discursos que é o lugar da traição dos segredos. Na narrativa de Lúcio sobre a morte de Marta denuncia-se inconscientemente uma outra lógica, como

¹⁰ *La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant de feston et l'ourlet. // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douleur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / « ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

O fascínio do poema de Baudelaire “A une passante” (*Les Fleurs du Mal*) gerou outras cenas poéticas nele inspiradas como “A débil” de Cesário Verde, aquela com quem o poeta se compraz, não pela *suavidade que fascina* e pelo *prazer que mata*, mas por intuir nela o poder nascido de uma inteireza moral, de uma força natural e de uma pureza rural, elementos capazes de contaminar positivamente a doença de uma metrópole ameaçadora. Tão diversas e tão similares, são ambas passantes, fugazes, alumbramentos, como em reminiscência Marta aparecera para Lúcio.

Accentue-se aqui, como um parêntesis, que Baudelaire e Cesário Verde eram dois poetas que estavam evidentemente no horizonte das expectativas literárias de Sá-Carneiro, de tal modo que não parece aleatória a evocação da “passante” e da “débil” na composição “criaturinha indecisa que mal [lhe] roçou a vida”.

um ato falho denunciador: “Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...” *Como se extingue uma chama*. Caberá então perguntar: tal como a peça de teatro se extinguirá por ter sido jogada ao fogo pelo autor desiludido, transformando-se ele no motor da sua própria perdição? Depois da peça de teatro seria agora a vez de Marta também morrer pelo fogo / chama do revólver por decisão de Lúcio? A arma de fogo, que inexplicavelmente (é o que sugere a sua confissão de inocência) estava ao lado dele na hora da morte de Ricardo, impedindo de sua parte qualquer defesa que o isentasse de uma culpa demasiado evidente, deixaria de ser assim mais que um acaso assombroso (“E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante” - CL, 122), mas uma outra versão do mesmo ato simbólico de eliminar pela chama a inadequação insuportável dos afetos, sejam eles ciúme, vingança, inveja?

Na inscrição da tragédia, portanto, uma fatalidade discursiva já se teria indiciado à sua revelia. A semelhança das duas mortes – a da peça de teatro e a de Marta – tornava-se numa espécie de denúncia metafórica de que também a ação de Lúcio no desenlace ficava implícita, como se ele, afinal, não tivesse feito mais que atender ao chamado do amigo na direção da perdição trágica e fatal que os unia e os comprometia definitivamente: “Vamos ver! Vamos ver!... Chegou a hora de dissipar os fantasmas...” (CL, 122)

Marta era de certo modo a ficção de ambos e a sua existência dependia do mistério e da estranheza que a envolvia: para Lúcio ela funcionava como fulguração passageira que nunca deixara de inspirar nele o trânsito de afeto para Ricardo (lembre-se a cena do beijo como exemplo dessa superposição de imagens); para Ricardo ela funcionava como um duplo de si através de quem ele podia partilhar os afetos no seu próprio corpo feminizado. Recordemos: “...assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria” é a epígrafe da novela de Sá-Carneiro que encontra em Fernando Pessoa a economia da sua proposta: duplo, mistério, morte.

Nesse sentido a epifania destrói o equilíbrio do pacto, desvenda-o através de uma explicação racional, pondo fim à hipótese de plenitude que dissipara temporariamente as divergências e os interditos. O resultado? Esgarça-se o desejo, a morte sobrevém, narcísica na dimensão de Ricardo, fatal e trágica na dimensão de Lúcio. Ambos identificados até o fim, *para dissipar seus fantasmas*.

A tríade que instituíra Marta como *duplo* de Ricardo e *chama* de Lúcio estava desde sempre fadada à morte, único estágio verdadeiramente incorruptível porque ele mesmo definitivo. Seja no desaparecimento de Marta, seja na evidência da morte de Ricardo, seja no mergulho na sensibilidade nostálgica de um Lúcio morto-vivo, o que se revela para os três é, afinal, a mais-que-evidente impossibilidade da plenitude do desejo que os faz mergulhar num vazio literal ou metafórico.

Ricardo tocara através de Marta o limite da obra-prima. E qualquer obra de arte precisa de leitores. Lúcio terá sido um mau leitor porque não soube apreender Marta

no que ela tinha de dom não exclusivo, não soube perceber que ela tinha sido criada para ser oferecida também a outros leitores, que, como ele, deveriam saber amá-la - para que ela pudesse sobreviver - sem exigir dela o dom total, que seria ele próprio uma forma de suicídio porque equivalente ao esquecimento de si. Poderia recuperar aqui uma reflexão de Camus em *Le Mythe de Sisyphe*:¹¹ “o único amor generoso é aquele que se sabe ao mesmo tempo passageiro e singular”. Marta/Ricardo teriam sido um modo de donjuanismo naquilo que entendiam como forma de doar e de fazer viver. Era de uma outra forma de amor que se tratava, um amor liberador, que trazia consigo todos os rostos do mundo, cujo excesso nascia do fato mesmo de se saber perecível e nesse sentido isento de qualquer esperança de eternidade, de qualquer lei moral, de qualquer constrangimento ético. Era esse o seu modo de conhecimento. Interessante pensar que na lógica da linguagem bíblica conhecer corresponde também ao ato de amar.

Lúcio foi um mau leitor. Para ele Marta foi uma “passante” de quem ele teria querido em vão apropriar-se. Sem consegui-lo só lhe restava colaborar com o seu desaparecimento, autor e leitor reunidos enfim no mesmo ato aniquilador. Resta-lhe então, morto-vivo que é, a capacidade de formular um último projeto – a escrita da sua confissão que só na superfície seria uma confissão de inocência, mas antes a de uma falência de entendimento. Nela ele se compraz na rememoração menos para entendê-la do que para revivê-la como discurso, lugar de memória, lugar da sua ficção que ele constrói como única e precária permanência possível.

Sá-Carneiro experimentou outrar-se ele próprio em *A confissão de Lúcio*. Menos certamente pelas correspondências autobiográficas, demasiado evidentes, que vão do homoerotismo à sedução por Paris, da experiência no meio artístico da capital francesa à insinuação do suicídio, senão, ao fascínio da morte. A sua presença autoral estará antes na aventura daquele *desregramento dos sentidos* à moda de Rimbaud, em que ele experimenta como um *voyant todas as formas de amor, de sofrimento e de loucura*, em que *esgota dentro de si todos os venenos para guardar deles apenas as quintessências*, em que *ele se faz doente, criminoso, visionário e maldito* para ir ao fundo do *desconhecido*. Herdeiro de uma atmosfera *fin-de-siècle*, Mário de Sá-Carneiro é digno representante da modernidade de *Orpheu*, no que esse grupo de artistas tem de sensibilidade extravagante, de excesso, de iconoclastia, de libertação, de loucura. No avesso da tradição do romance de formação, *A Confissão de Lúcio* é uma demonstração do gozo não utilitário, do desvio da doxa, numa narrativa que desorienta mais do que ensina.

A frase de Hipócrates – “A vida é curta, a Arte é longa, a ocasião fugidia, a experiência enganadora, o julgamento difícil” – bem poderia funcionar como outra epígrafe de *A Confissão de Lúcio*. Ela não está lá mas ecoa nos versos de Fernando Pessoa, “A vida é breve, a alma é vasta, ter é tardar”, que Lúcio certamente assinaria ao escolher

¹¹ “C’est un autre amour qui ébranle Don Juan, et celui-là est libérateur. Il apporte avec lui tous les visages du monde et son frémissement vient de ce qu’il se connaît périssable” CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard (Collection Idées), p. 102.

fazer de sua “confissão” o modo de intuir o único sentimento de eternidade que, para além dos precípeis afetos, só a alma - e a arte - são capazes de insinuar na nossa precariedade de seres mortais.

Palavras-chave: duplo, narcisismo, voluptuosidade, *mise-en-abyme*

Resumo: Partindo da proposta de ler *A Confissão de Lúcio* como um ensaio sobre a voluptuosidade, interessa-me acompanhar o processo de construção do duplo a partir do conceito de narcisismo. O conceito freudiano de «estranho» (*unheimlich*) constituirá a base teórica para a leitura do duplo narcísico, não apenas através do sentido primeiro de *não familiar*, mas naquilo que ele tem de ambíguo quando entendido como o elemento que deveria ter permanecido oculto, quieto, tranquilo (*heimlich*) mas que ousou apresentar-se à luz revelando sua estranheza (*unheimlich*). Daí o medo e o horror que impulsionam à morte. Caberá avaliar as variantes do narcisismo na novela de Sá-Carneiro posto que ele surge de uma autocontemplação voluptuosa, não através de uma miragem no espelho da identificação, mas da possibilidade de produção de um outro ainda mais perfeito de si, nesse caso um desejado outro feminino.

Keywords: *double, narcissism, voluptuousness, mise-en-abyme*

Abstract: *Building on the proposal to read A Confissão de Lúcio as an essay on voluptuousness, my interest is to go over the construction process of the double in the light of the concept of narcissism. The Freudian notion of “strange” (unheimlich) shall form the theoretical foundation, allowing a read-*

ing of the narcissistic double not only in the primary sense of unfamiliar, but also in the ambiguity derived from its interpretation as an element that should have remained hidden, silent and tranquil (heimlich), having however dared to present itself in daylight and uncovering its very strangeness (unheimlich); hence the fear and horror leading to death. Variations of narcissism shall be analysed in Sá-Carneiro’s novel, given that the narcissistic attitude of the character stems from voluptuous self-contemplation, not as a result of any self-image, but instead deriving from the possibility of producing an Other that is even more perfect than the self – in this case a double he wishes to be a woman.

Mots-clés: *double, narcissisme, volupté, mise-en-abyme.*

Résumé: *Ayant pour but de lire A Confissão de Lúcio comme un essai sur la volupté, il m’intéresse d’accompagner le processus de construction du “double” à partir de la notion de “narcissisme”. Le concept freudien d’ “étrange” (unheimlich) constitue le fondement théorique pour la compréhension du double narcissique, non seulement à partir du sens premier de non-familier, mais à un niveau plus ambigu, où le mot peut être conçu comme l’élément qui aurait dû rester occulte, silencieux, tranquille (heimlich) mais qui a pourtant osé se présenter en pleine lumière, dévoilant alors son étrangeté (unheimlich). De là la peur et même l’horreur qui mènent à la mort. Il*

faudra étudier les variantes de la notion de narcissisme dans la nouvelle de Sá-Carneiro, une fois qu'il surgit d'une autocontemplation voluptueuse qui ne se fait plus à partir du miroir de l'identification, mais d'une possibilité outre qui serait capable de produire un autre soi-même encore plus beau ou plus "parfait" dans la mesure où ce serait un désirable autre féminin.

SÁ-CARNEIRO E A ESTÉTICA DO EXCESSO

Claudia Chigres*

Há uns oito anos, nessa mesma universidade,¹ também em um colóquio sobre Mário de Sá-Carneiro, eu apresentei um trabalho sobre a melancolia no poeta. Reli o texto. Resumidamente, eu procurei relacionar sua disposição saturnina à ruptura da modernidade, vinculando também a questão identidade/alteridade. O texto não era ruim, mas algo me incomodou. E esse algo era precisamente a maneira como eu abordava minhas ideias. O problema era que eu não partia necessariamente de Sá-Carneiro, mas a ele me referia para, de certa forma (e a palavra é forte), demonstrar uma proposição e explicar sua poesia a partir de um contexto: respectivamente, a melancolia associava-se à noção de falta, provocada pela cisão da modernidade. Não que eu estivesse errada, que o texto contivesse inexatidões, não, mas a maneira pela qual eu me aproximava de meu “objeto” demonstrava, paradoxalmente, um afastamento.

Portanto, hoje, mais ou menos oito anos depois, ainda que eu continue a me debruçar sobre Mário de Sá-Carneiro, o farei (espero) de forma distinta. Se antes eu aludi à noção de falta, hoje falarei de excesso. Mas isso seria apenas uma inversão. Na verdade, entre falta e excesso, há antes um habitar. E é esse habitar que me interessa. Entro em seu habitat – feito de prosa ou poesia – e aí me instauro, procurando o que me inquieta, não o que me apazigua. Primeiro, a intimidade com o poeta; depois trago minhas coisas - outros textos, outros autores, a fim de dialogar com esse universo chamado Sá-Carneiro.

1. O que me provoca:

7

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro. (OC, 1995, p.82)

Ângulo

Aonde irei neste sem-fim perdido,
Neste mar oco de certezas mortas?-
Fingidas, afinal, todas as portas
Que no dique julguei ter construído...

* Doutora em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio e professora da mesma Universidade.

¹ A autora refere-se à Universidade Federal Fluminense – UFF, onde o evento foi realizado. (N.E.)

[...]

Detive-me na ponte, debruçado,
 Mas a ponte era falsa – e derradeira,
 Segui no cais. O cais era abaulado,
 Cais fingido sem mar à sua beira.

- Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes
 Que um outro, só metade, quer passar
 Em miragens de falsos horizontes –
 Um outro que eu não posso acorrentar... (OC, 1995, p.93)

Esse espaço fantasmagórico, no qual tudo o que há (portas, diques, certezas, pontes, cais) não é, ou não é mais, e onde habita um eu que é também outro ou sua metade e que quer ora passar, ora ficar, me remete a uma encenação em palco fugidio, cujo cenário é composto de miragens e de afetos. Agônico ou entediado, há um corpo (ou uma alma) que se debate entre os limites (reais ou imaginários, pouco importa) em que está encerrado. No poema 16, leio: *Esta inconstância de mim próprio em vibração! É que me há-de transpor às zonas intermédias, e seguirei entre cristais de inquietação, / A retinir, a ondular... soltas as rédeas*, (OC, 1995, p.83) Esses limites, essas linhas de aprisionamento, não são apenas relacionadas ao espaço físico ou metafísico, *Por inúmeras interseções de planos! Múltiplos, livres, resvalantes*. (OC, 1995, p.136), mas também ao tempo e à própria existência, onde *a alma perdida não repousa*. (OC, 1995, p. 57).

Nesses poemas há vontade de movimento. Leio em *Recreio: Na minha Alma há um balouço! Que está sempre a balouçar* – (OC, 1995, p.114) Há a ânsia de esvair-se e há o medo. Em *Álcool: Corro em volta de mim sem me encontrar... / Tudo oscila e se abate como espuma...* (OC, 1995, p. 59). Há letargia e há distância. Perdido em um labirinto aparentemente sem salvação, pois não há um fio de Ariadne, mas diversos fios de ouro que puxam *cada um para o seu fim, cada um para o seu norte...* (OC, 1995, p.60), a energia se dissolve em sonho, tédio ou sofrimento. Esse espaço de mediação labiríntico é também uma zona de crise, o intervalo precário do quase:

Quase

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
 Um pouco mais de azul – eu era além
 Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
 Se ao menos eu permanecesse aquém... (OC, 1995, p. 65)

Oscilando entre dois polos aparentemente opostos (além/aquém), o eu não encontra uma síntese. O interessante em Sá-Carneiro é que não há uma relação dialética. E essa dor de ser quase, *quase o amor, quase o triunfo e a chama*, (OC, 1995, p. 65), também não finda – *quase o princípio e o fim – quase a expansão*. (OC, 1995, p. 65). Em carta a Fernando Pessoa, de 26 de Fevereiro de 1913, leio:

A respeito destas “coisas” que sentem em nós, devo-lhe dizer que por vezes me parece que dentro de mim falta alguma coisa, uma coisa que os outros têm. E daí talvez as minhas horas desencorajadas, abomináveis. Inexplicavelmente, essa coisa que me falta parece-me ser um *ponto de referência*, sem propriamente saber explicar o que quero exprimir com essa frase. (OC, 1995, p.750)

Eu me pergunto: se falta um ponto de referência, qual a medida? Ou melhor, há possibilidade de equilíbrio, de estabilidade, de um termo justo, ou essa mediação crítica o é porque assim deseja?

Feita a provocação, tenho diante de mim algumas questões que me motivam. A primeira é investigar a relação entre medida e desmedida e então questionar como o poeta se situa diante dela. Paralelamente, pensar sua concepção poética e relacioná-la com a questão anterior. O que me interessa aqui, portanto, é perceber se há uma escolha deliberada em permanecer nessa zona intervalar do quase – e caso a resposta seja afirmativa, o porquê e o como dessa aposta, e suas consequências.

2. Medida e desmedida

Pensar a relação medida/desmedida pode ser também pensar uma ética. Uma forma de conduta pautada por valores. Assim, recorro a Aristóteles em *Ética a Nicômaco* (EN, 1996), em que define o homem virtuoso. Para o estagirita, a virtude ética é uma disposição para a escolha, sendo uma justa medida relativa a nós, determinada pela razão, por nossas ações e pelo hábito de praticar o bem, o justo e o nobre. Se somos seres assolados por paixões, a justa medida seria a virtude, ou seja, a moderação, que nos levaria à felicidade coletiva. Excesso e falta seriam condenados, justamente por propiciarem o vício. Assim, e seguindo seu exemplo, se fugimos de tudo, se temos medo – falta - nos tornamos covardes. Ao contrário, nos tornamos temerários se nada tememos e nos lançamos ao perigo - excesso; se desfrutamos de todos os prazeres, nos tornamos lascivos – excesso - e se evitamos demais, insensíveis - falta. Para que nossas escolhas sejam as melhores possíveis, segundo o filósofo, devemos nos colocar no ponto intermediário. Volto a Sá-Carneiro:

Crise Lamentável

Viver em casa como toda a gente –
 Não ter juízo nos meus livros – mas
 Chegar ao fim do mês sempre com as
 Despesas pagas religiosamente...
 [...]

Levantar-me e sair – não precisar
 De hora e meia antes de vir pra rua.
 - Pôr termo a isto de viver na lua,
 - Perder a *frousse* das correntes de ar.

Não estar sempre a bulir, a quebrar coisas
 Por casa dos amigos que frequento –
 Não me embrenhar por histórias melindrosas
 Que em fantasia argumento...

Que tudo em mim é fantasia alada,
 Um crime ou bem que nunca se comete:
 E sempre o Oiro em chumbo se derrete
 Por meu Azar ou minha zoina suada... (OC, 1995, p.127)

Neste poema, aparentemente, há um embate entre medida e desmedida, se relacionarmos a determinação do eu lírico em enumerar para si mesmo gestos de contenção, prudência e bem viver. A recorrência de verbos no infinitivo alude negativamente a um dever-ser ou a um dever-fazer sem, contudo, atingir um ponto de equilíbrio. E novamente eu me pergunto se é esse realmente o desejo do poeta. Parto para o confronto com outros textos. Desta vez, a carta de 26 de Fevereiro de 1913, a Fernando Pessoa:

[...] A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, *farouche*, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. [...] (OC, 1995, p.748)

Primeira conclusão óbvia: a moral aristotélica da justa medida não se aplica à ética de Sá-Carneiro. O motivo é evidente: o que se convencionou chamar, no mundo grego, de bem viver, é fruto de uma escolha racional de conduta por meio do cultivo de si e não tem a mesma conotação no mundo burguês. A insistência dos advérbios (banalmente, simplesmente, diariamente) ironiza uma forma de vida apequenada, sem beleza. Da mesma maneira, “viver em casa como toda a gente”, “pagar as contas religiosamente” e não “fantasiar” não parecem ser necessariamente uma escolha, antes subordinação cega e consciência alienada.

Novo confronto, desta vez com Nietzsche, em *Da virtude amesquinhadora*. Essa parte do livro trata de quando Zarathustra chegou à terra, deu voltas pela cidade e avisitou casas com portas tão pequenas e baixas, que seria preciso se agachar para nelas entrar. Exclama: “Oh, quando poderei voltar à minha terra sem mais precisar abaixar-me – abaixar-me *diante dos pequenos!*” (NIETZSCHE, 1987, P. 175). E nesse dia Zarathustra pronunciou seu discurso sobre a virtude apequenadora, no qual discorre sobre a sua modesta felicidade:

(...) Desejariam, elogiando-me, atrair-me para a sua pequena virtude; para o tique-taque da pequena felicidade.

Passo no meio dessa gente e guardo os olhos abertos: *tornaram-se mais pequenos*, cada vez mais pequenos: *mas isto se deve a sua doutrina da felicidade e da virtude*. E que são modestos também na virtude – pois querem o bem estar.

(...) Há alguns deles que *querem*; mas a maioria deles é meio do querer de outrem.
 (...) E esta é a pior hipocrisia que entre eles encontrei: que também os que mandam simulam as virtudes dos que servem.
 (...) e bem adivinhei toda a sua felicidade de moscas e seu zumbir nas vidraças onde bate o sol.
 Vejo tanta bondade, quanta fraqueza; tanta justiça e compaixão, quanta fraqueza. Sinceros, leais e bondosos são uns com os outros, tal como os grãos de areia são sinceros, leais e bondosos com os grãos de areia.
 Abraçar modestamente uma pequena virtude – a isto chamam “resignação”!
 (...) Virtude é, para eles, o que torna modesto e manso; com isto, transformam o lobo em cão e o próprio homem no melhor animal doméstico do homem.
 (...) Isto, porém, é *mediocridade* – muito embora se chame moderação. (NIETZSCHE, 1987, pp. 175-177)

Mário de Sá-Carneiro tem um modo bem divertido de se referir ao pequeno-burguês: lepidóptero. Na carta a Fernando Pessoa de 15 de Junho de 1914, exclama: “(...) Lepidópteros, Lepidópteros! Mereciam que os ungissem de bosta de boi!... E não haver uma lei que proíba a exportação de semelhantes mariolas!...” (OC, 1995, p.805). Identificados como a pior espécie da burguesia, esses seres, parafraseando Mário de Andrade em Ode ao Burguês, podem ser descritos como aqueles que professam um “cauteloso pouco-a-pouco”, repletos de “adiposidades cerebrais” e “purê de batatas morais”, com “temperamentos regulares”, “relógios musculares” e “mesmices convencionais” (ANDRADE, 1983, pp.44-45). Há muitas recorrências críticas na obra de Sá-Carneiro em relação às consequências nefastas das convenções sociais mesquinadoras e padronizantes. Basta lembrar a carta de 18 de Julho de 1914, na qual revela a Fernando Pessoa o seu projeto sobre a Grande Sombra, procurando expor a ironia e o ridículo da vida burguesa pelo elogio dos medíocres, vivendo um cotidiano amparado em uma falsa noção de felicidade e segurança. Outro exemplo, desta vez na prosa ficcional, leio em Ressurreição:

Ah!, como ele abominava sempre essa turba normal – a gente média, gente tranquila, que não tem estados de alma e que, mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos! (...) os castrados: a gente digna e sensata, os que nunca tiveram um gesto de cólera, que nunca ousaram ofender ninguém – e falam baixo, e ouvem sempre bem atentos os seus interlocutores – e não vibram entusiasmos infantis, ternuras frívolas – e são justos, honrados, sinceros, coerentes em todos os seus atos!... (OC, 1995, p. 545)

A escolha de Sá-Carneiro, como não poderia deixar de ser, pende claramente para o lado oposto, ou seja, a transgressão desse *status quo*. Mas transgredir não significa apenas se opor e agir de modo contrário - porque não se trata de mera inversão e porque é ele mesmo um homem da burguesia. Ao invés de simplesmente erradicar o que considera conservador ou amesquinador, ele o mantém eassimpode criticá-lo e, ao mesmo tempo, construir, paralelamente, uma nova expressão de si mesmo.

A definição de Michel Foucault de transgressão é bastante elucidativa: “(...) uma ação que envolve o limite; é aí, na tênue espessura da linha que se manifesta o fulgor da sua passagem, mas talvez também a sua trajetória na totalidade, a sua própria ori-

gem que ocupa todo o espaço na linha que cruza” (FOUCAULT, 1997, pp. 33-34). Se não há uma relação dialética entre as oposições, tratadas sobretudo nos poemas de Sá-Carneiro, então a transgressão que se opera se dá por outra ordem. Há como um esgarçamento momentâneo das linhas limítrofes de seu habitat. Alargando essas linhas que o encerram, pode estender elasticamente seus limites e aí construir sua permanência errática, conjugando, também, a memória do que foi com a possibilidade do que seria. Mas como tudo é ilusório e fragmentário, o mergulho nesse processo, apesar de incitado pelo êxtase, pode resultar em desconcerto.

Portanto, posso responder, ainda que precipitadamente, a minha primeira indagação: creio que há, sim, uma vontade de intermediação sem repouso, porque é justamente essa condição intervalar que lhe permite jogar com a realidade, em diversos níveis e situações. Essa é, precisamente, sua forma de transgredir – mantendo os contrários. E mesmo que penda para um ou outro lado, mesmo que se solte por momentos, que explore aquéns e aléns, a linha está lá, sempre estará lá.

Partindo dessa concepção, seria interessante explorar mais algumas formas de transgressão na ética e na estética sá-carneiriana. Há um jogo, ousado dizer, quase suicida, que não se restringe às linhas do poema, mas que saltam delas. Refiro-me basicamente ao dandismo, à desmedida – que compreende as noções de dispêndio, de excesso e de exagero – à exploração dos sentidos e ao próprio ato poético. Leio algumas estrofes da segunda parte de Sete Canções de Declínio, por reunir esses elementos:

[...]
 Quero ser Eu plenamente
 Eu, o possesso do Pasma.
 - Todo o meu entusiasmo,
 Ah! que seja o meu Oriente!

O grande doído, o varrido,
 O perdulário do Instante –
 O amante sem amante,
 Ora amado ora traído...

[...]
 - E as minhas unhas polidas -
 Ideia de olhos pintados...
 Meus sentidos maquilados
 A tintas desconhecidas...

Mistérios duma incerteza
 Que nunca se há-de fixar...
 Sonhador em frente ao mar
 Duma olvidada riqueza... (OC, 1995, pp.100-101)

Retomo e costuro algumas palavras e expressões: apesar de saber que erige um mundo de ilusão e de incertezas, o Eu - marcadamente definido como possesso e doido varrido, perdulário do instante, amante da riqueza e das frivolidades, com unhas polidas e olhos pintados - nele afunda com entusiasmo e êxtase, maquiando os sentidos no simulacro mesmo de sua existência. É o dândi, definido por LatufMucci como aquele que se opõe ao sistema moral da consciência burguesa. “Habitante dos palácios das ilusões e dos reflexos, em busca essencial da beleza externa e interna,” o dândi “contempla-se a si mesmo, num exercício autotélico, tautológico *ad infinitum*, exibindo seus ornamentos, suas joias, sua singularidade, sua provocação”. (MUCCI, 1994, p.52). No dia 24 de agosto de 1915, Sá-Carneiro escreve a Fernando Pessoa:

(...) Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza reumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardônicos cascalhando através de tudo. Foi esta a mira da minha obra. (OC, 1995, p. 894)

O cultivo da beleza, portanto, se dá pela “exageração última da realidade” (OC, 1995, 750). Ornamentando sua existência com o acúmulo de elementos sem utilidade prática e imediata, o dândi oferece ao mundo burguês o decadente desperdício da nobreza; à contenção virtuosa dos lepidópteros, contrapõe os impulsos não domesticados pela razão e pelo controle social; à banalidade de uma existência regrada, exhibe o descontrole e o excesso. No poema Partida, leio:

Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza. (OC, 1995, p. 55)

Desprezando tudo o que se refere à moral burguesa, o dândi, segundo Michel Onfray, tomado de êxtase, faz do “inefável, do instante ou do gasto, momentos de incandescência” num “vasto campo de experimentação”. (ONFRAY, 1995, pp. 52-3). Essa ética do gasto, ainda de acordo com Onfray, consiste em “dissipar, consumir e consumir, dilapidar, desperdiçar” e “tem a ver com a desmedida, com a força que procura transbordar, com a festa” e porque é centrípeta, “supõe o estilhçamento e a produção de fragmentos, o diverso e o múltiplo”. (ONFRAY, 1995, pp. 106-7).

George Bataille (BATAILLE, 2013) já havia chamado a atenção para o repúdio à lógica utilitária de produção-circulação-consumo, característica do capitalismo, presente em manifestações nomeadas por ele de “dispêndio improdutivo”, porque não corresponderiam a um sistema baseado na troca compensatória. Ao contrário, o desperdício indicaria um desequilíbrio de energia. Luxo, jogos, espetáculos, cultos, erotismo e poesia seriam práticas desinteressadas, porque não estariam voltadas a uma finalidade produtiva.

E o artista, figura por excelência desse “dispêndio improdutivo”, se é aquele que deambula por cafés gastando a existência enquanto os outros trabalham, é também

aquele cuja ocupação não tem finalidade utilitária – a arte. Na concepção de Sá-Carneiro, ao artista caberia a prerrogativa de abusar do excesso e do desequilíbrio, de “devassar uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada” (OC, 1995, p. 485). Distinguindo-se do burguês, seu “desperdício é nobre” (OC, 1995, p. 737), porque emprega sua energia para tudo transformar em beleza, abundância e bizarrice. Assim, ao discorrer sobre o poema Rodopio, em carta de 10 de Maio de 1913 a Fernando Pessoa, escreve sua intenção de exibir a “loucura, incoerência das coisas que volteiam – daí a junção bizarra de coisas que aparentemente não têm relação alguma.” (OC, 1995, p. 781).

De fato, no giro contínuo e frenético do poema, cujo eixo é voltado para dentro do eu lírico, há uma constelação de lugares, de vácuos, de tempos, de sensações sinestésicas que lançam o sujeito violentamente a um saber trágico, construído no abismo, no descabelamento e na falta de fôlego.

Alguns versos me chamam a atenção:

Virgulam-se aspas em vozes,
 Letras de fogo e punhais;
 Há missas e bacanaís,
 Execuções capitais,
 Regressos, apoteoses. (OC, 1995, p. 70)

Leio-os juntamente com outros versos de Desquite:

A grande festa anunciada
 A galas e elmos principescos,
 Apenas foi executada
 A guinchos e esgares simiescos. (OC, 1995, p. 120)

O que percebo aqui é a convivência entre elementos do sublime (missas, apoteoses, galas) e do grotesco (bacanaís, esgares simiescos), ambos marcados pelo exagero, ambos conduzindo à vivência de ascensão e queda. O episódio da festa, em *A Confissão de Lúcio*, onde escoava uma “*impressão de excessos*” (OC, 1995, p. 363) também remete a essa relação, na qual há “orgia de carne espiritualizada em oiro” e “desejos lúbricos e bestiais” (OC, 1995, p. 363). Não mais o animal domesticado de que nos falava Zaratustra, mas o lobo e o homem em um único corpo.

É hora de voltar ao habitat Sá-Carneiro, explorando essa questão por um novo prisma.

3. Transgressão poética

Leio em Dispersão:

Não sinto o espaço que encerro
 Nem as linhas que projeto:

Se me olho a um espelho, erro –
 Não me acho no que projeto. (OC, 1995, p. 62)

A repetição da palavra “projeto” me inquieta. Nesta estrofe, há um desejo de comunicação, mas não se sabe como alcançá-lo. Há um ressentimento melancólico por uma vida ansiada e, no entanto, sequer vivida. Há, enfim, um projeto discursivo (o ato poético) e a experiência limitadora do possível. Enquanto a poesia está no âmbito do uso e do domínio das palavras, a expressão dessa experiência só pode ser composta por silêncio e linguagem. (BATAILLE, 1992, p. 36) Como se lamenta a Fernando Pessoa,

(...) as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz. Essas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria Natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. (OC, 1995, p. 737)

À vontade de expressar-se esteticamente contrapõe-se um sentimento de impotência, seja porque as palavras não dão conta, seja porque não se atinge, de fato, a expressão, seja ainda por necessitar de um grau maior de desapego. E se Mário de Sá-Carneiro tem claramente o trabalho literário como “a única coisa que pode ornamentar a existência” (OC, 1995, p. 1027), essa impossibilidade coloca-o novamente em labirinto. Recorro a Bataille. Opondo poesia como projeto discursivo e experiência do possível, considera que não há como escapar da impossibilidade comunicacional do projeto, a não ser escapando do próprio projeto (BATAILLE, 1992, p. 65), ou seja, quebrando o discurso do e no sujeito, provocando um desequilíbrio entre ele e seu objeto. Só assim poderá abrir-se uma passagem que possibilitaria a comunicação da experiência, num movimento contínuo e dinâmico de imagens. Para isso, é preciso atingir o extremo do possível, através da autoestilização do eu. Como afirma,

o extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação atenuada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível e, para terminar, quebrado, embora gradualmente, lentamente desejado, tudo se desmorona, aumentando a vertigem e a angústia. (BATAILLE, 1992, p. 45).

Oscilando entre libertinagem e ascese, preso nesse jogo transgressor, emaranhado nessa rede com tantos fios, é a própria subjetividade que se expulsa e se reduplica em prol de um outro estado de consciência e percepção. A análise que Bernardo Nascimento Amorim (AMORIM, 2010) faz do erotismo em relação às figuras femininas, a um só tempo, sublimes e destruidoras, encaixa-se perfeitamente ao que estou tentando elucidar. Partindo do poema Salomé, mostra como a dança atrai o sujeito do enunciado que, movido pelo desejo, visa a perder-se no contato com esse corpo, até que os limites entre as duas figuras sejam borrados. A dança lasciva e macabra, seja em Salomé ou a da americana em *A confissão de Lúcio*, ainda segundo Amorim, à medida que se desenvolve, provoca a modificação do sujeito que, confundido com o objeto, conso-

me-se, misturando fantasia, prazer, desejo e perturbação. Interseccionando “planos do interior, subjetivo, e do exterior, objetivo” (AMORIM, 2010, p. 108), perde-se em angústia e loucura.

Se, como ressalta Bataille “sujeito e objeto são perspectivas do ser no movimento da inércia” e se “o objeto visado é a projeção do sujeito querendo tornar-se tudo” (BATAILLE, 1992, p. 60), então o que resulta desse novo estado é tão somente uma representação fantasmagórica do objeto, que suprime tanto a coisa representada como aquela que a representa.

Esse mergulho, como não poderia deixar de ser, deixa marcas profundas. E o poeta sabe disso. “Eu decido correr a uma provável desilusão”, diz a Fernando Pessoa, em carta de 21 de Janeiro de 1913, “Sei já, positivamente, que só há ruínas no termo do beco, e continuo a correr para ele até que os braços se me partem de encontro ao muro espesso do beco sem saída.” E continua: *Eu sou daqueles que vão até o fim*. Esta impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente, hei-de de mesmo tratá-la num dos meus contos, mas na vida é uma triste coisa.” (OC, 1995, p. 736). Assim, se o extremo é vivido de forma dilacerada, sem essa experiência a vida é dolorosamente tediosa einsossa. Ou: se a experiência do extremo é impossível na vida, resta ao poeta produzi-la somente como simulacro.

O que emerge, enfim, desse “acordo em ruínas” (BATAILLE, 1992, p.77) é o seguinte paradoxo enunciado por Bataille: “À procura do cume encontramos a angústia. Mas, fugindo da angústia, caímos na pobreza mais vazia. Sentimos a sua ‘insuficiência’: é a vergonha de ter sido rejeitado em direção ao vazio” (BATAILLE, 1992, p.93).

Deixando, enfim, seu habitat, penso em como a morte de Sá-Carneiro também não foi um gesto, lírico ou burlesco – pouco importa – de excesso e extravagância. Mas também de saída do labirinto que criou para si mesmo. Porque não prolongar a existência é pôr fim ao projeto, é romper definitivamente com o que poderia ter sido e que não foi. Saio, mas com ternura e afeto, deixo a porta aberta.

Resumo: O ensaio propõe uma investigação acerca da condição intervalar na obra de Sá-Carneiro entre medida e desmedida, procurando refletir sobre até que ponto há uma escolha deliberada em situar-se nessa posição. Em seguida, estabelece as implicações dessa postura labiríntica na prosa e na poesia do autor, tanto esteticamente como eticamente.

Abstract: *The paper proposes an investigation about the way Sá-Carneiro positions himself as in-between measure and excess, with the objective of evaluating in what extent it is a deliberate choice to position himself as such. Following that the paper discusses the implications of such position in the prose and poetry of the author, aesthetically as ethically.*

Palavras-chave: intervalo, Sá-Carneiro, medida, desmedida, labirinto

Keywords: *inbetween, measure, excess. Sá-Carneiro*

Résumé: Ce travail propose de faire une investigation sur la condition d'intervalle entre mesure et démesure où se trouve le sujet dans l'oeuvre de Sá-Carneiro, ayant comme but de se demander à quel point il s'agit-là d'un choix délibéré de l'auteur de se placer dans cet endroit intermédiaire.

Ensuite, on essaie d'établir les implications issues de ce mode du labyrinthe en ce qui concerne la prose et la poésie de l'auteur, aussi bien au niveau esthétique qu'au niveau éthique.

Mots-clés: *intervalle, mesure, démesure, labyrinthe, esthétique, éthique*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Bernardo N. *A minguá e o excesso*: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- ARISTÓTELES. *Ética a nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).
- BATAILLE, George. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A parte maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- FOUCAULT, Michel. "Preface to transgression" In: *Language, Counter-Memory, Practice*: Selected essays and interviews. Ed. e int. Donald F. Bouchard, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista*: umaleitura de *Il piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1987.
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

EU SOU DAQUELES QUE VÃO ATÉ O FIM: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTADO DA ARTE E O CUIDADO DE SI EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Rodrigo Xavier*

Se podemos afirmar que há na obra de Mário de Sá-Carneiro algo que coincide no interior das análises propostas pelos críticos ao longo dos quase cem anos que separam este 19 de novembro de 2014 do 26 de abril de 1916 – data do suicídio do escritor – é a relação estreita entre sua poética e sua biografia. De fato, como menciona Madalena Jorge Dine, os escritos de Sá-Carneiro apresentam um “Eu poético passível de directa identificação [...] presentificando e fixando um percurso existencial encerrado com o suicídio anunciado” (DINE, 2000, p. 47). Esse percurso existencial do qual nos fala Madalena, e que constitui um traço indelével na poética de Sá-Carneiro, é também repositório para que pensemos o quanto de sua obra é inaugural no sentido de afirmar uma categoria-conceito que surgia com a poética da modernidade encampada pela Geração de Orpheu, esta influenciada de maneira capital pela poética francesa finissecular encampada por Rimbaud e Mallarmé. Categorias filosóficas do pensamento pós-cartesiano como cisão e fragmentação ou para usar um termo caro a Luiz Costa Lima, fratura do sujeito, materializam-se na dispersão do Eu presentificada na obra de Sá-Carneiro de forma singular no cenário da poesia portuguesa.

Ora, neste sentido a obra de Sá-Carneiro pode ser compreendida como o “Estado da Arte” de uma nova espécie de poética na literatura lusófona cujo tema é o esfacelamento do sujeito. É evidente que o mencionado esfacelamento já era de alguma forma ensaiado no projeto heteronímico de Eça de Queirós com o seu Fradique Mendes, ou até mesmo em outros poetas do fim de século português, em especial Camilo Pessanha, que nos poemas de *Clepsidra* anuncia de maneira emblemática, até mesmo surrealista, a inevitável confirmação dessa nova maneira de se compreender o sujeito, quer pela aproximação de um tempo de incertezas e iconoclastia, quer, em especial, por conta da crise da representação de um sujeito categoricamente cartesiano, uno e auto-centrado. Cito Pessanha em *Final*, originalmente, poema sem título atribuído a si:

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
_ Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias,
No limbo onde esperais a luz que vos batize,

* Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR (PPGL). Bolsista Visitor Scholar CAPES-Fulbright – Universidade de Chicago.

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as frentes cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis. (PESSANHA, 1997, p. 52)

Em Final, parece mesmo o poeta certificar a crise da *mimesis* em fins do XIX. A gradação dos solitários versos que separam cada uma das estrofes sugere um crescente abandono e impossibilidade, que se concretiza numa aparente redenção aproximada a estética mal-do-século: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” Num jogo de contrários e paradoxos bastante próximo ao próprio poema *Dispersão de Sá-Carneiro*, Final é contundente na construção de uma identidade de fragmentação, mas é em Sá-Carneiro que proponho a inauguração do Estado da Arte da fratura na poesia lusa, como podemos já verificar em *16*, número que “curiosamente” remete à data de seu nascimento e ano de sua morte:

... As mesas do Café endoideceram feitas ar
Caiu-me agora um braço...
olha lá vai ele a valsar, Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...
(Subo por mim acima como por uma escada de corda
E a minha ânsia é um trapézio escangalhado...) (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 247).

O poema, escrito em Maio de 1914, funciona como uma espécie de “receita” para ler a obra de Sá-Carneiro, que anuncia, num poema que constitui uma espécie de poética, que é “Esta inconstância de” ele “próprio em vibração” “é que há de transpor as zonas intermédias”, podendo ser interpretadas como uma espécie de limites encontrados pelo Mario de Sá-Carneiro pessoa física, com registro civil, número de seguro social, etcetera versus o poeta Sá-Carneiro, sujeito de sujeitos, como o Lucio, a Marta e que e o Ricardo de *A Confissão de Lúcio*.

Segue Sá-Carneiro, entre “cristais de inquietação”, que retinem, que ondulam, por meio de uma existência paúlca, que atinge o êxtase melancólico no abismar de gumes, nos quais “a atmosfera há de ser outra”. Contudo, clarivamente, segundo o tom paradoxal caro a Sá-Carneiro, o eu-poemático profetiza o seu fim –também fim do poeta – no qual “as rãs hão de” coaxar-lhe “em roucos tons humanos” vomitando-

-lhe a própria carne “que comeram entre estrumes. Aliás, como bem coloca Fernando Pessoa, em carta dedicada ao amigo morto:

Assim ao génio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, êxul ao mesmo tempo em duas terras. (PESSOA,1980, p.149).

O poema *16* serve ao mesmo tempo de exórdio e de epílogo da vida desse herói maldito, espécie de texto inaugural e final que apresenta uma obra que possui o motivador do autoconhecimento ou autoquestionamento sobre o conhecimento e o cuidado de si em seu núcleo duro. Particularmente neste poema, escrito em deambulação entre os meses de fevereiro e setembro de 1914 nas cidades de Paris, Barcelona e Lisboa, o poeta apresenta como tema central o “eu-metade” o “eu-intermédio”, o “eu-ter-sido”, eixo que também perpassa tantos outros poemas como *Apoteose* e *Taciturno*. Cito mais três versos de *16*: “A cada passo a minha alma é outra cruz, / E o meu coração gira: é uma roda de côres... / Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...”. (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 247)

Este questionamento que paira sobre um sentido da vida e do existir, sobre estar perdido ou enganado sobre aquilo que se é, ou que se pensava ser, a relação estabelecida de maneira desconexa entre desejo e querer e as desilusões, as utopias e as distopias da vida cotidiana remetem, mesmo que tangenciada para as reflexões de Michel Foucault ao afirmar que o imperativo do conhece-te a ti mesmo não desapareceu na idade moderna, mas ganhou outro sentido, ao qual transborda a singela atividade do conhecer a si mesmo, por integrar-se a um conjunto vasto de significações que não remete apenas à dimensão de atitude de espírito, formas de atenção e de memorização, ritos de pertencimento. Bem mais que isso, envolve a prática de si mesmo e “refere-se a uma forma de atividade, atividade vigilante, contínua, aplicada, regrada, etc.” (FOUCAULT, 2014, p.77). Neste sentido, o cuidado de si deve ter o objetivo de fim em si mesmo, do ocupar-se de si como uma prática de vida, prática que se revela como crítica e inventiva sobre si mesmo que reflita na prática de liberdade sobre si mesmo.

Ora, Sá-Carneiro parece buscar o exercício dessa prática de liberdade, pelo menos naquilo que diz respeito à sua atividade literária. No sentido do cuidado de si proposto por Foucault, ressalta-se que o ocupar-se consigo mesmo indica uma relação “singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 196-197). Contudo, obviamente estou aqui talvez superinterpretando o texto de Foucault justamente para estabelecer um contraponto com o conceito em Sá-Carneiro. O poeta português indaga a todo o momento em sua obra o lugar-do-ser. Num sentido Heideggeriano, é na linguagem que o ser-e-o-não-ser do agente poético em sua obra se detém ao cuidado de si, pois toda essa busca esbarra na desdita ofertada pelo mundo, quer do ponto de vista ontológico – a sexuali-

dade controversa, o problema com a auto-imagem – quer do ponto de vista circunstancial – fatos isolados associados ao contexto sócio-político-cultural que vieram a contribuir para o seu suicídio em 1916.

Há toda uma fortuna crítica que aponta a poética de Sá-Carneiro como uma espécie de autopsicanálise, que de alguma forma frustra pelo resultado vivido pelo escritor, mas ao contrário cuida que o processo de uma certa forma seja profícuo ao autor. Já na adolescência há traços da angústia existencial característica da personalidade de Sá-Carneiro quando escreveu a certa altura “... deixo de ser Eu mesmo em relação ao que me envolve... vivo só em metade de mim”. Desenvolve o tema, dois anos mais tarde na novela *Eu próprio o Outro* que inicia com uma imagem de pesadelo: «Sou um punhal dourado cuja lâmina embotou; tenho a minha alma presa num sagoão», para terminar com a obsessão da morte violenta do Eu-próprio: “Enfim, o triunfo. Matá-lo-ei esta noite...quando ele dormir” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 84) - Talvez como faz com Marta e Ricardo. O fato é que a escrita foi o catalisador da angústia de viver do poeta, e neste sentido o cuidado de si cabe como conceito ambíguo, porque cuidou-se de um Eu que não conseguiu cuidar de si próprio como sujeito, mas que, voltando à abordagem heideggeriana, trata-se aqui de um ser que se realiza completamente na linguagem, o que me faz lembrar de algumas palavras de Gaston Bachelard em seu texto *A poética do Devaneio*: “É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia”. (BACHELARD, 1988, p.35-36).

Busquei aqui tecer algumas considerações desse estudo ainda incipiente sobre a relação da poética de Mário de Sá-Carneiro com o estabelecimento de um Estado de Arte na questão da fratura do sujeito moderno por intermédio de sua obra e de uma visita possível ao conceito de Cuidado de Si em Foucault, traçando um paralelo na relação que pode ser estabelecida com a Psicanálise e o Existencialismo. Fica aberta a possibilidade de maior aprofundamento nas questões levantadas...

Resumo: O presente texto tece algumas considerações sobre o Estado da Arte e o Cuidado de si na poética de Mário de Sá-Carneiro. Nesse sentido, é possível afirmar que o poeta suicida português inaugura uma estratégia de encarnação da angústia finissecular europeia. Essa busca em captar a íntima subjetividade e transformá-la em poesia marca sua obra de maneira indelével.

Palavras-chave: Sá-Carneiro, angústia, fim de século

Abstract: *This work aims to present some considerations about the concept of the State of Art and the Self-care into Mário de Sá-Carneiro's poetical writing. In this sense, it is possible to consider that the suicidal Portuguese poet begins a strategy of the anguish incarnation that belongs to the end of 19th century in Europe. This attempt to capture the intimate subjectivity and to transform it into poetry is remarkable in his works.*

Keywords: *Sá-Carneiro, angústia, fin-de-siècle*

Résumé: *Ce texte propose quelques considérations sur la situation de l'art et sur le regard attentif sur soi-même dans la poétique de Mário de Sá-Carneiro. Dans ce sens, on pourrait affirmer que le poète suicide portugais inaugure une stratégie d'incarnation de l'angoisse européenne fin de siècle. Ce désir de saisir la subjectivité intime et de la transformer en poésie introduit dans son oeuvre des marques indélébiles.*

Mots-clés: *Sá-Carneiro, angoisse, fin-de-siècle*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DINE, Maria Madalena Jorge; FERNANDES, Marina Sequeira. A poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Para uma leitura da poesia modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros*. Lisboa: Presença, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. (Ditos e Escritos. Vol. V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Poesias Dispersas*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980
- SÁ-CARNEIRO, Mário. *Verso e Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2010.

CAMÕES E SÁ-CARNEIRO EM DESCONCERTO NO MUNDO

Rodrigo Machado*

Ao desconcerto do mundo

Os bons vi sempre passar
No mundo graves tormentos;
E para mais m'espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
O bem tão mal ordenado
Fui mal, mas fui castigado.
Assim que só para mim
anda o mundo concertado.

(CAMÕES)

Álcool

[...]

Respiro-me no ar que ao longe vem
Da luz que me ilumina participo;
Quero reunir-me, e todo me dissipo-
Luto estrebuchos... Em vão! Silvo para além...

Corro em volta de mim sem me [encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
Um disco de ouro surge a voltar...
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59)

Com os versos de Camões e Mário de Sá-Carneiro, acima citados, começo o meu ensaio, no qual intento aproximar esses dois autores em um dentre os vários pontos que vejo em comum na escrita de ambos, no caso presente, o desconcerto do mundo. Helder Macedo, em seu livro *Camões e a viagem iniciática* (2013), ao tratar da lírica camoniana, revela a possibilidade de organizar a obra deste poeta do Quinhentos em

* Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, unidade de Angra dos Reis.

três grupos que correspondem a um amadurecimento estilístico. A saber: uma gradual, não necessariamente linear, “evolução temática da confiança para a dúvida e da dúvida para o desespero” (MACEDO, 2013, p. 15). E é exatamente o tema do desespero revelador de um des-concerto no mundo que me interessa.

O poema camoniano utilizado como epígrafe deste trabalho revela que o eu lírico necessariamente tem que lidar com um poder arbitrário que ao mundo rege, sem poder compreendê-lo pelo poder da razão. E isso, na poesia de Camões é algo desesperador, ao observarmos que trata-se de uma escrita que possui a sua ética marcada pelo encontro com o outro, pela vivência e pelo desejo de dar forma ao ininteligível, torná-lo conhecido “Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos/ a diversas vontades! Quando lerdes,/ num breve livro casos tão diversos,// Verdades puras são, enão defeitos...”. Há o desejo de fazer com que “amor a todos avivente” através da revelação das verdades (marque-se o plural, tão pouco Renascentista e marcante de uma Maneirismo experimentador).

Lidar e aceitar a arbitrariedade do mundo é, para esse sujeito poético, uma maneira desesperadora de revelar a desordem em que tudo e todos vivem, o desconcerto das coisas que perderam a lógica que o autor buscou desvelar em tantos e tantos poemas amorosos. Novamente recorro a Helder Macedo (2013, p. 35) quando o ensaísta diz que isso faz com que haja, no Camões lírico, “o choque múltiplo e contraditório entre a procura da razão e a desrazão que o confronta no mundo onde essa procura se exerce”.

Um sentimento melancólico que perpassa o abandono surge e se sobressai aos demais, como é possível notar no poema que segue:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento

Efeitos mil revolve o pensamento
e não sabe a que causa se reporte;
mas sabe o que é mais vida que morte,
que não alcança humano entendimento.
(Camões)

Nesse poema, de maneira dual, o eu lírico demarca dois pontos acerca da regência da vida humana. De um lado, “Verdade, Amor, Razão, Merecimento” que acredita-se serem valores ligados a uma lógica racional (e passível de serem pensados racionalmente) e que, de alguma forma, se encadeiam, e, de outro lado, aqueles outros valores que podem anular essa mesma lógica “Fortuna, Caso, Tempo e Sorte” e “têm do confuso mundo o regimento”. É possível vislumbrar que, ao assumir que o mundo é regido por uma ordem confusa, o eu lírico opõe os valores acima descritos com paralelos

antitéticos, sem uma reconciliação na incoerente desrazão mundana. De certa forma, há a assunção da carência de pensamento humano que acarreta, por sua vez, em uma “aceitação desencantada dos limites do humano entendimento” (MACEDO, 2013, p. 37). O mundo não faz mais sentido e o projeto de transformação de apetite em razão tem de ser assumido como malgrado, deixando o sujeito em crise.

É esse ponto de convergência entre Camões e Sá-carneiro que, aos poucos vai se aclarando, através da palavra crise. Isso, pois, se notarmos, na relação de desconcerto estabelecida entre os dois, deparamo-nos com sujeitos em crise diante de um mundo que não conseguem compreender em sua totalidade e que, por sua vez, não os compreende. E é nessa relação que podemos notar a modernidade camoniana em contato com a de Sá-Carneiro, uma vez que Marcos Siscar, em *Poesia e Crise* (2010), traz a tona o discurso da crise na literatura como ordem dos acontecimentos presentes, percurso histórico e em sentidos culturais que faz parte da própria constituição moderna da escrita literária, da maneira como ela dialoga com os outros discursos literários ou não. Tanto no caso de Camões ou no de Mário de Sá-Carneiro as experimentações e escritas poéticas não se revelam como cômodas ou legítimas, convergindo com o que o ensaísta brasileiro diz a respeito de, historicamente, fazer parte do discurso literário “a atribuição a si mesmo, como agente cultural, da tarefa de denunciar o infortúnio, anunciar a decadência, ou, ainda, a partir dessa constatação, de redefinir positivamente as destinações da cultura” (SISCAR, 2010, p. 21).

E é exatamente essa redefinição que me interessa aqui, pois creio que isso perpassa pelo diálogo entre outros textos e autores, de forma a que um desenvolva o seu percurso em relação com ensinamentos e posturas, de alguma maneira, apontadas por outro, havendo, assim, uma intertextualidade, uma comunhão entre eles. Essa relação é, pois, ambivalente, pois serve a ambos. Se de um lado, o poeta quinhentista ensina valores, pensamentos, visões éticas e estéticas do fazer artístico e da própria relação do sujeito com o mundo, de outro, aqueles que lhe revisitam contribuem para torná-lo cada vez mais vivo, em suas leituras desconcertantes, modificando, inclusive, a nossa visão do passado, “como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

A relação intertextual, e até mesmo intercultural, é pautada num erotismo que se dá na e através da linguagem, uma vez que esse Desejo é que propulsiona o sujeito moderno/contemporâneo a buscar habitação na sede que lhe precede, possibilitando uma comunhão entre eles (seja convergente ou divergente) em que se tornem, ao mesmo tempo, escravos, amantes, a viver “no mesmo chão”, servindo não somente um ao outro, mas, principalmente ao “mesmo antigo lume” (António Franco Alexandre, 1999, p. 83). Lume esse que, no que toca à escrita, é, tomando emprestado o termo do próprio Camões, uma “máquina do mundo”, a mover a si própria, a cultura pensante e a literatura. Dialogar é manter viva uma chama, é reconhecer a grandiosidade de um texto, dando-lhe presságios de ressurreição. Conforme Harold Bloom aponta em *A Angústia da Influência* “O morto pode ou não retornar, mas a sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na agônica apropriação cometida con-

tra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos” (BLOOM, 2002, p. 24).

Sabendo disso, é possível afirmar que a influência de Camões na poesia portuguesa é incontornável. Ele, dentre tantos temas cantados, deixou-nos laivos modernos de crise e desconcerto do sujeito diante do mundo ininteligível que chegaram certamente a Sá-Carneiro, poeta este que não só na sua poesia, como na própria vida, revelam esse desencanto, uma vez que, ainda jovem, suicidou-se. Como Fernando Pessoa diz ao leitor da obra sá-carneiriana, no prefácio que faz dela, “[...] para Sá-Carneiro, gênio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os gênios, o escárnio que persegue os inovadores” e, ainda ao referir-se ao amigo, Pessoa complementa “Nada nasce de grande que não nasça de maldito, nem cresce de nobre que se não definhe, crescendo” (PESSOA, 1995, p. 12).

O jovem poeta de Orpheu teve uma traumática relação com a realidade que, como vimos nos escritos de Pessoa acima citados, marca a sua relação conflituosa com o mundo pelo qual foi incompreendido e ao qual não adaptou-se, preferindo, pois, a morte a viver em um mundo opressor, desconcertante e ininteligível. Como o próprio sujeito poético sá-carneiriano assume no poema utilizado como epígrafe deste ensaio, “Quero reunir-me, e todo me dissipo-/ Luto estrebuchou... Em vão! Silvo para além...” e ainda “Corro em volta de mim sem me encontrar.../ Tudo oscila e se abate como espuma...”. Há uma desrazão revelada por esses versos e nela o eu lírico acaba por fugir a si mesmo, a lutar para se encontrar, no entanto, depara-se com uma forma vazia de significado.

Através da escrita poética o eu lírico de Sá-Carneiro revela-se perdido e quando tenta se encontrar, a sua imagem lhe aparece distorcida num espelho de infinitos: “Regresso dentro de mim/ Mas nada me fala, nada!/ Tenho a alma amortalhada/ Sequinha dentro de mim”. Alexei Bueno, no ensaio que precede a obra completa de Mário de Sá-Carneiro, intitulado “Sá-Carneiro e o Brasil; à procura do último ideal” não deixa de sublinhar que

Em busca do último ideal, atirando-se *au fond du gouffre* para encontrar o Nouveau, Sá-Carneiro levou até o ato extremo sua busca trágica, compondo com a imaginação e a vida o seu hino de louvor ao que julgava, e é de fato, a suprema atividade humana – a mesma Arte a que serviu e que o imortalizou” (BUENO, 1995, p. 27).

No poema a seguir, é possível vislumbrar essa relação entre poesia/desconcerto e crise:

Eu não sou eu nem sou outro,
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82)

Há uma certa tragicidade nessa crise do sujeito notada na escrita de Sá-Carneiro. No poema acima, identifico aquilo que Marcos Siscar diz ser parte da ambivalência do discurso da crise, ou seja, uma explicitação de um paradoxo, no qual a palavra poética se funda em uma experimentação da dupla condição do poeta, de artífice e vítima do tempo presente. E como um eu do tempo presente que busca a si mesmo, o sujeito poético revela-se perdido entre si e o Outro de si, caracterizando-se apenas como “um pilar da ponte de tédio”, ou seja, algo que dá suporte a uma caminho que medeia a sua crise, o seu sentimento de auto-perda e, nessa condição de pilar, há o sentimento de tédio a ser sustentado por um alguém inadaptado ao seu próprio eu e ao tempo que lhe é presente. E esse sentimento corrobora o que Nietzsche chama de metafísica do artista, isto é

O mundo, a objetivação libertadora de Deus, em consumação perpétua e renovada, tal como visão eternamente mutante, eternamente diferente, de quem é portador [o artista] dos sofrimentos mais atrozes, dos conflitos mais irredutíveis, dos contrastes mais perfeitos, de quem não pode emancipar-se nem libertar-se, senão na “aparência”. (NIETZSCHE, 1984, P. 7 – 8).

Em um segundo movimento de leitura, aclarado pelo que nos diz o filósofo alemão, noto também a crise de Sá-Carneiro, explicitada pelo poema “Eu não sou eu nem sou outro”, como uma tentativa falhada de livrar-se de si mesmo, de tentar emancipar-se da sua imagem e *persona*, por ela carregar em si a percepção de um mundo opressor, como também os sentimentos mais atrozes dos conflitos mais irredutíveis. Diante dessa imagem a lhe ser revelada no e através do poema, o sujeito torna-se não só um “Pilar da ponte de tédio”, senão a própria personificação do tédio e da impossibilidade de ser.

Camões e Sá-Carneiro revelam-se, pois, como dois poetas que lidam, cada um a seu modo, com a crise e com o desconcerto do mundo que os cerca. Ambos se vitimizam, nesse ponto de encontro, como tom dominante, e isso, para Marcos Siscar, assenta não somente o fator sociológico da condição marginal do poeta, como também um “modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*” (SISCAR, 2010, p. 32). A poesia torna-se uma forma de ver a si e ao mundo que os cerca através da linguagem que resiste à moral instituída, sendo, portanto, um meio de profanação ao mundo social e ao mundo das palavras.

O poeta é um sujeito que utiliza do mecanismo que o próprio Agambem nomeia de contradispositivo, ou seja, a profanação. É interessante pensar que a escrita é também um dentro os vários dispositivos ao nosso redor, todavia, deve ficar aqui demarcada a posição agambeniana de que todo movimento de escrita é um dispositivo que traz consigo a história humana, a qual é caracterizada por um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que o próprio homem criou: “antes de qualquer outro, a linguagem” (AGAMBEM, 2007, p. 56).

A linguagem é um elemento por si só profanador e pensar-se a partir e através dela é também uma maneira de ir contra o movimento massificador da sociedade em

geral. Isso posto, é possível afirmar que o poeta é um profanador, porque possui um compromisso muito menos com a moral do que com a ética.

A moral, como nos aponta Nietzsche (1984, p. 9) em seus questionamentos “[...] não será tão-somente uma ‘vontade de negação da vida’, um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de ruína, de decadência, de enegrecimento, um começo do fim? Não será por consequência o perigo dos perigos?”. Ou seja, trata-se de algo cerceador e limitante a ser ultrapassado por aqueles que têm uma consciência aguda do comprometimento ético que há por detrás de suas criações, inclusive, ou melhor, no nosso caso, o poeta. Ele faz isso ao jogar com a linguagem e, principalmente, ao abolir as esferas que podem haver entre o que é sagrado ou não. Qualquer poder sacralizado pode ser por ele questionado em algum instante e, ademais, existe também a possibilidade do poeta abolir os usos comuns que se dá a determinados elementos e pensamentos na sociedade, fazendo deles novos usos, brincando com eles, fazendo com que a linguagem, nesse caso, emancipe-se de seus fins meramente comunicativos, e prepare-se a cada instante para novos e profanadores usos.

O trabalho do poeta é necessariamente ético. E como é exposto por Gilles Deleuze (2002, p. 35), “Todo caminho da Ética se faz na imanência; mas a imanência é o próprio inconsciente. A alegria ética é o correlato da afirmação especulativa”. Nesse caso, a ética do poeta perpassa a profanação, a fuga das possibilidades de ser capturado por meios meramente massificadores e, por isso, totalitários. O poeta é como Baco, n’*Os Lusíadas*, aquele que vive em sociedade, conhece as falhas dela e sente-se obrigado a desvelá-las, e, “através do manto diáfano da fantasia”, colocar o ser humano diante de sua própria face questionadora. A tarefa do poeta é profanar o improfanável, dar voz e rosto ao que pode ser julgado como abjeto, mas no fundo pode conter em si a ultrapassagem dos limites e dos padrões pré-estabelecidos por uma sociedade que não conhece a sua própria fisionomia.

Resumo: Este ensaio tem como objetivo principal estabelecer uma leitura comparada entre Camões e Mário de Sá-carneiro, a partir do que acredito ser comum entre a poética de ambos: o “Desconcerto do mundo”. Em Camões, a temática do desconcerto, amplamente estudada por grandes ensaístas como Jorge de Sena e Helder Macedo, se relaciona, sobretudo, à revelação das arbitrariedades das coisas e relações no mundo, e revela a antinomia natural existente em tudo quanto é e diz respeito ao humano, com destaque para as relações amorosas. Já em Sá-Car-

neiro, esse desconcerto tornado em um reconhecimento da crise a perpassar o próprio sujeito poético revela também um mundo e sujeitos em desconcerto, o que conduz ao fato de que o poeta de Orpheu constrói um percurso poético em que o próprio sujeito lírico não consegue mais se reconhecer.

Palavras-chave: Camões; Mário de Sá-Carneiro; Desconcerto; Crise.

Abstract: *This essay has as main objective to establish a comparative reading between*

Camões and Mário de Sá-Carneiro, from what I believe to be common between the poetics of both: the “Desconcerto do mundo”. In Camões, the theme of disconcert, widely studied by great essayists such as Jorge de Sena and Helder Macedo, is related above all to the revelation of the arbitrariness of things and relations in the world, and reveals the natural antinomy existing in everything that is and refers to the human, with emphasis on love relationships. Already in Sá-Carneiro, this bewilderment made in recognition of the crisis to surpass the poetic subject itself also reveals a world and subjects included in it in bewilderment, where the poet of Orpheu constructs a poetic route in which the lyrical subject itself cannot recognize yourself.

Keywords: *Camões; Mário de Sá-Carneiro; Crise.*

Résumé: *Ce travail a pour but principal de proposer une lecture comparée entre Camões et Mário de Sá-carneiro, à partir de ce que je crois caractériser le mieux la poétique des deux auteurs: le symptôme du monde déconcerté. Chez Camões, ce sujet, largement étudié par des essayistes tels que Jorge de Sena et Helder Macedo, est surtout mis en évidence dans la révélation de l'arbitraire des choses et des rapports dans le monde, en mettant à nu l'antinomie naturelle qui caractérise tout ce qui se rapporte à l'humain, où les relations amoureuses gagnent un contour privilégié. En ce qui concerne Sá-Carneiro, ce sentiment prenant le contour d'une reconnaissance de la crise qui traverse le sujet poétique lui-même expose aussi un monde et des sujets déconcertés ce qui mène ce poète d'Orpheu à construire un parcours poétique où le sujet lyrique lui-même n'est plus capable de se reconnaître.*

Mots-clés: *Camões; Mário de Sá-Carneiro; Monde déconcerté; Crise.*

BREVES NOTAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

Viviane Vasconcelos*

O artista Amadeo entre nós se planta, na construção que o tempo vai estoirando, com toda a certeza que advém de ter vida vivida, cronologia que nada pode abalar. Há anos que falamos dele, até nos saturarmos de assim o trazermos no convívio de quem não lhe pertence, atribuindo-lhe uma astúcia nossa. (CLÁUDIO, 1984, p. 26)

Falar de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e de Amadeo de Souza-Cardoso (1897-1918) será, de alguma maneira, sempre uma retomada de contextos que unem os dois artistas, como o fato de terem pertencido à primeira geração de modernistas portugueses ou de terem deixado importantes obras, apesar das mortes precoces. Após estudos fundamentais nas áreas da Literatura e da Artes Plásticas, podemos mencionar, ainda, determinados elementos que parecem convergir, a exemplo da plasticidade do texto de Sá-Carneiro ou dos objetos que sintetizam a busca pelo movimento e pelas sensações dos quadros de Amadeo de Souza-Cardoso. Almada Negreiros foi um dos primeiros a destacar o diálogo e a afirmar do lirismo que havia nas duas obras:

Em Portugal, no nosso século, dois gritos de Poesia se ouviram: Mário de Sá Carneiro e Amadeo de Souza Cardoso. Poesia das letras e Poesia das cores. Grito do verso que é arte precoce, e grito das cores que é arte não precoce. Os dois mundos da Poesia actuante em que o protagonista é o autor, e não ficção. Ceifados ambos. A Mário de Sá Carneiro já não lhe era possível mais, senão o mal-menor da grande obra que sucede e fica aquém, e é sempre quase o grito inicial da espontaneidade. Ele recusa a grande-obra. A Amadeo de Souza Cardoso é a vida que lhe recusa a grande-obra por ele mesmo anunciada em grito de poeta mobilizado “cantor-de-dia na alegria do mundo”. “Amadeo de Souza Cardoso é a primeira descoberta de Portugal no século XX”, escreveu-se a tempo, em vida do pintor. Havia de terem sido entre nós estes dois gritos de Poesia. Foram eles. Depois deles prosseguiu o grande-frete da Poesia: fazer do antigo o novo, do actual o princípio, o eternamente presente, o constantemente perfectível (...) (NEGREIROS, 1997, p.1075)

Vale repetir as últimas considerações do fragmento citado: “fazer do antigo o novo, do actual o princípio, o eternamente presente, o constantemente perfectível”. Ao dizer que às futuras gerações cabe retornar a Amadeo e a Sá-Carneiro porque foram os dois “gritos” do século XX, Almada oferece um lugar de incessante reflexão àqueles que

* Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense – UFF e Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

dedicaram grande parte da obra à investigação de categorias infinitas, como o tempo. De algum modo, o trecho contido na epígrafe do livro *Amadeo* (1984), de Mário Cláudio, também ratifica a ideia da relevância artística de Amadeo para a história por meio da ideia da construção de um tempo que vai se expandindo ou “estoirando”.

No artigo “Moderno e Pós-Moderno em diálogo na Literatura Portuguesa”, a professora e pesquisadora Maria Theresa Abelha Alves destaca, a partir da observação de Jacinto do Prado Coelho sobre o verbete “Modernismo”, elaborado para o Dicionário de Literatura, que “no Modernismo a literatura se conjugou com as artes plásticas” (ALVES, 2002, p.162). Para além da plasticidade, que ocorre nas duas obras, por exemplo, por meio do cromatismo, e do lirismo, a exemplo da sinestesia, analisaremos, brevemente, como ocorre a aproximação entre os dois artistas a partir da leitura do poema “Escavação” e do quadro “Entrada”.

“Escavação”, datado de maio de 1913 e publicado no livro “Dispersão” (1914), provoca questionamentos acerca da existência e da identidade do eu lírico que resultam em uma busca desenfreada por soluções nunca conquistadas. “Escavação”, em tese, nos remete, no seu campo semântico, à procura, à ideia de ruína, a um tempo saturado de possibilidades. Tarefa árdua que prevê, ainda, a ideia de uma cidade destruída ou de uma realidade a ser desbravada, se compreendermos a construção da identidade do homem como metonímia do único espaço possível de conhecimento, sempre provisório, na modernidade. A principal tarefa, portanto, será a investigação, o ato de abrir cavidade, de tirar da terra, uma navegação, aparentemente sem rumo, que encontra uma saída na criação, que é efêmera, e reconduz o sujeito ao lugar de partida/chegada. A consciência antecipada do processo decadente, representado pelo movimento de descida e pela cor cinza, não impede que haja uma recondução, ainda que duvidosa, expressa para palavra “princípio”. O lugar intermediário, tão frequentemente anunciado nos estudos sobre a obra de Sá-Carneiro, está também representado pelo cinza, cor entre o branco e o preto, mas que pode assumir características das duas cores, isto é, ter mais atributos do preto ou do branco. Ainda em relação ao cinza, a ideia de estar entre uma cor e outra, portanto, pode ser lida como uma desesperança ou neutralidade, que interromperia o movimento, porém é capaz de engendrar as duas possibilidades semânticas das cores que lhe dão origem.

Numa ânsia de ter alguma **cousa**,
 Divago por mim mesmo a **procurar**,
 Desço-me todo, em vão, sem nada **achar**,
 E a minh’alma perdida não **repousa**.

Nada tendo, decido-me a **criar**:
 Brando a espada: sou luz **harmoniosa**
 E chama genial que tudo **ousa**
 Unicamente à força de **sonhar**..

Mas a vitória fulva esvai-se **logo**...
 E cinzas, cinzas só, em vez do **fogo**...

- Onde existo que não existo em mim?

.....

Um cemitério falso sem **ossadas**,
 Noites d'amor sem bôcas **esmagadas** –
 Tudo outro espasmo que princípio ou fim...¹

Em relação ao sentido das palavras, muitos vocábulos retornam à ideia do título: procurar, achar, criar e sonhar. Esses verbos, em momentos diferentes do poema, indicam que uma das saídas para o labiríntico percurso é a criação e o sonho, mas, no fim, por serem saídas provisórias, também se configuram como um retorno ao mesmo problema da busca. Palavra e imagem, no poema de Sá-Carneiro, parecem estar em uma luta permanente entre si e com o mundo que procuram revelar. Como ressaltou Vergílio Ferreira, toda a dificuldade da literatura existe por ser: “(...) a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do dizível, o máximo ou irreduzível de si, que é o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz (FERREIRA, 1988, p.16)”.

Alfredo Margarido, no texto “O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro” (1990), publicado na Colóquio Letras, afirma que não é difícil identificar a existência da pintura cubista em alguns poemas de Mário de Sá-Carneiro, ainda que, segundo o autor, “não encontremos ainda nenhuma referência explícita a uma adesão” (1990, p.94). No artigo, Margarido analisa que o poeta se identificava com as bases do movimento cubista, mas, por vezes, parecia não defender de forma veemente as características artísticas. Como nota Margarido, ao citar a correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, datada de 10 de março de 1913, Sá-Carneiro parece, inicialmente, acreditar no cubismo, mas não nas obras dos pintores até aquele momento. Escreve Sá-Carneiro:

(...) Confesso-lhe, meu caro Pessoa, sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quer dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.754)

De alguma maneira, aproximando o poema “Escavação” da observação feita pelo poeta, podemos chegar a uma mesma concepção acerca da consciência artística. Se ousar parece ser tudo o que resta ao artista, Sá-Carneiro confirma que a criação, embora nunca defina um espaço definitivo para a busca à qual o sujeito poético se refere, oferece, ao menos, uma luz, uma cor ou uma brecha. Nesse sentido, o poema aponta

¹ Grifos nossos.

para um dos aspectos do cubismo compreendidos pelo poeta, pois aborda a necessidade da tentativa de expressão de um sonho, de um estado subjetivo, de uma imagem. De registro essencialmente visual, outros poemas refletirão acerca da fragmentação como um elemento substancial de ponto de partida. Depreende-se daí, dessa visão sobre o fazer estético, a existência de um texto poético marcado pela necessidade do movimento e, por conseguinte, pela constatação de uma impossibilidade, como afirma Vergílio Ferreira. Essa forma de realização do trabalho poético, que recorre a diferentes estratégias, como a elaboração de imagens potentes que apoiam a ideia de êxtase angustiado e incompletude, parecem mais evidentes em outros poemas, assim como a própria ideia de uma pintura cubista. No entanto, é justamente em Escavação que pode ser lida uma espécie de síntese teórica dos princípios que poderiam unir a arte cubista e a literatura. O poeta não chegou a ter conhecimento dos impactos posteriores que arte cubista provocou no século XX, mas percebia que havia um princípio, uma forma ou um método.

Parece-nos relevante recorrer ao pensamento de Maurice Blanchot, no texto “A literatura e a experiência original” (2008) quando se detém especificamente à questão da preocupação com a origem da obra de arte e afirma que ela está relacionada com o insucesso e com êxito, que não é algo que possa ser compreendido sob a perspectiva do trabalho edificante e que depende da voz de um homem. Ao contrário, a obra de arte faz-se ouvir, “embora dizendo os deuses, diz algo e mais original que eles, diz a privação dos deuses que é o Destino deles, diz, aquém do Destino, a sombra onde reside sem sinal e sem poder”. (BLANCHOT, 2008, p.253). A experiência derivada dessa concepção se transforma em busca pela essência ou pela origem da obra e reforça que a arte é invisível, “mais anterior do que aquilo de que fala e mais anterior do que ela mesma”. (BLANCHOT, 2008, p.254). Esse movimento de subtração, acrescenta Blanchot, potencializa, contraditoriamente, a obra e a torna menos presente, mas potente. Mais adiante na sua análise, Blanchot afirma que a busca pela compreensão da obra é infinita, pois é característico da origem “ser sempre velada por aquilo que ela é a origem” (BLANCHOT, 2008, p.255). É por meio da dissimulação e do que se mantém permanentemente escondido que a arte consegue manter essa lei secreta que define sua existência:

Por que a aliança tão íntima da arte e do sagrado? É porque, no momento em que a arte, o sagrado, o que se mostra, o que se esconde, a evidência e a dissimulação se permutam sem descanso, se chamam e se apreendem onde, entretanto, só se realizam como abordagem do inapreensível, a obra encontra a profunda reserva de que necessita: escondida e preservada pela presença do deus, protegida e reservada de novo por essa obscuridade e essa distância que constitui seu espaço e que ela suscita como para alcançar o dia. É essa reserva que lhe permite, então, dirigir-se ao mundo sem deixar de se reservar, de ser o começo sempre reservado de toda a história”. (BLANCHOT, 2008, p.254)

Ora, tanto na carta destinada a Fernando Pessoa quanto no poema, a busca por uma origem da criação se confunde com a procura por si mesmo. Alfredo Margarido ainda ressalta, no referido artigo, que Sá-Carneiro, por meio das influências do final do século XIX, também mencionava o mistério como uma das características da arte, re-

velado em muitas obras, como na sua narrativa, “A Confissão de Lúcio”, mas já era influenciado pelos estilos do início do século XX. Se levarmos em consideração os caminhos percorridos pelo sujeito lírico do poema, a crença pessoal do poeta no cubismo e toda a plasticidade da obra de Sá-Carneiro, como podemos refletir acerca da influência de um cubismo? Em outras palavras, de que forma o cubismo pode estar presente, aproximando Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso?

Pensemos em um quadro de Amadeo de Souza-Cardoso como “Entrada”, de 1917, e no movimento, por vezes cingido, observado também em poemas de Sá-Carneiro. É a cor que possibilita, muitas vezes, o movimento em quadros como “Entrada”, por exemplo, que se assemelha ao “onde” do verso de Sá-Carneiro, advérbio de lugar que indica o impreciso: “- Onde existo que não existo em mim?”. “Escavação” e “Entrada” permitiriam a visualização de espaços, de caminhos que ainda serão percorridos ou encontrados. O quadro insere a colagem que, segundo Clement Greenberg (2013), foi um “dos pontos de inflexão mais importantes na evolução do cubismo, e portanto em toda a evolução da arte moderna deste século” (GREENBERG, 2013). Na análise de Rui-Mário Gonçalves, disponível no portal e-Cultura, “Entrada” é um representante das características mais fundamentais do cubismo, que se preocupava com uma nova sintaxe muito mais do que com um ineditismo vocabular. Segundo o pesquisador, a obra possui um excesso de sentidos que podem ser percebidos pelos objetos e pelas cores: a colagem de vidros, as cores, a viola, o violino, os frutos, a indicação do espumante, permitida pela palavra Brut, a marca do perfume Brut 300, as diferentes matérias, lisas ou ásperas.



Entrada, 93,5 cm X 76 cm, 1917, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão de Lisboa.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), segundo os críticos, é um dos primeiros pintores de Portugal a se interessar pelos movimentos artísticos das vanguardas do século XX, quando, naquela altura, os artistas portugueses estavam ligados aos impressionistas ou se vinculavam a uma visão mais próxima do sentido das academias. Nos anos iniciais da década de 1910, Amadeo se aproxima do casal Sônia e Roberto Delaunay. Aquela, designer e artista russa que influenciou grande parte do século XX, pois morre em 1979; este, pintor parisiense, cubista e um dos primeiros a fazer uma arte abstrata. O artista português teve contato com diversos movimentos e artistas, mas nunca se filiou especificamente a um único. De acordo com Joana Cunha Leal (2010), no artigo “Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura”, um consenso que parece haver em relação à obra de Amadeo é a influência da Primeira Guerra na sua obra. “Entrada”, de acordo com a pesquisadora, também possui referências ao contexto histórico, como o troco de 3.000 francos dados a um homem que denunciou Sonia Delaunay por ter supostamente dado uma informação aos submarinos alemães. Ainda no artigo de Joana Leal, destacamos a observação que faz acerca da análise de Pedro Lapa sobre a pintura de Amadeo: “Para o autor, a pintura de Amadeo, pois, partilha a capacidade das vanguardas de analisar os seus próprios processos de significação (LEAL, 2010, p.146). Nesse sentido, na medida em que aponta uma entrada, não há um lugar a ser indicado, porém um conjunto de possibilidades que tenta ser exposto ao mesmo tempo, a exemplo do que ocorre com o poema de Sá-Carneiro. Pedro Lapa enfatiza que há uma necessidade de consciência do fazer estético, antes mesmo de toda uma teoria, que viria décadas depois, sobre o fazer estético. Essa reflexão parece estar também na observação de Sá-Carneiro sobre o cubismo, que seria muito do que a expressão artística resultante de outros movimentos de vanguarda.

No artigo “Margens Portuguesas do Simbolismo”, Fernando Cabral Martins analisa o Simbolismo português em um sentido mais amplo e afirma que Sá-Carneiro “vê todo o universo invadido por fogos fátuos, pois passa a ser a partir das palavras que o mundo existe, variável, ambíguo, obscuro, errante ou apoteótico como só as palavras o criam” (MARTINS, 2003, p.186). A definição do autor parece servir também à obra de Amadeo, pois o que está em jogo é o símbolo, representado de diversas maneiras, como também a capacidade de esvaziá-lo, a ambiguidade provocada pela profusão de sentidos e referências, o retorno à escavação ou à entrada. Transitando entre muitas escolas e movimentos, os artistas pareciam ter a consciência de que era preciso criar uma nova linguagem para o contexto histórico e artístico no qual viviam naquele período, porém essa análise crítica só seria desenvolvida anos depois.

Clement Greenberg (2013) dirá que é a colagem, o elemento fundamental do cubismo, tanto do analítico quanto do sintético, será um dilema, inicialmente, para Braque e Picaso e para outros artistas, pois eles precisavam “escolher entre a ilusão e a representação (GREENBERG, 2013, p.101). A representação da profundidade, por exemplo, poderia anular a inserção dos relevos e dos objetos. Para o autor, “o figurativo só poderia ser restaurado e preservado sobre a superfície plana e literal, agora que a

ilusão e o representacional haviam se tornado (...) excludentes (GREENBERG, 2013, p.101). A solução à qual chega o cubismo sintético, com Picasso, após a quebra do ilusionismo na pintura do século XIX, será a de possibilidade de um objeto que se abre pelo espaço. Para Greenberg, o cubismo encontrou uma “lógica formal interna” (GREENBERG, 2013, p.101) à medida que a colagem começou, por exemplo, a ser “exaustivamente traduzida para cores a óleo, e transformada por essa tradução” (GREENBERG, 2013, p.102). Isso permitiu que o posicionamento das figuras e a legibilidade criassem “alusões” a alguma coisa e não ilusões.

Compreendido com um método valiosíssimo para a pintura moderna, o cubismo, para Greenberg, inseriu também a necessidade de uma consciência plena do processo artístico. As noções de fragmento, de citação, de referência, que foram desenvolvidas no decorrer do século XX, permitiram um maior entendimento da tessitura do texto. Isso quer dizer que ao trabalhar com a “alusão”, as ideias de colagem e de “patchwork” puderam ser percebidas não só como uma ilusão, mas como uma reflexão sobre a necessidade de uma nova sintaxe diante de um mundo repleto de demandas e contextos. Nesse sentido, para uma finalização, ainda que breve, percebemos que as ideias contidas nos títulos e nas obras de Sá-Carneiro e Amadeo podem ser lidas não como espaços de fuga, mas como lugares de reflexão sobre a técnica que mudou a visão acerca da arte e da literatura a partir do século XX. A utilização de fragmentos, das referências, das cores, da ambiguidade, por exemplo, permitiu não só a explosão “visionária” dos artistas, conforme nota Almada Negreiros, como também antecipou muitos dos questionamentos teóricos, ainda que não tivessem nenhuma percepção de que a posição marcada pelo “quase” ou “entre”, associada aos dois artistas, fosse muito mais do que a expressão de um exercício de leitura que prevê o deslocamento do homem moderno.

Resumo: Este trabalho se propõe a refletir acerca do diálogo entre o escritor Mário de Sá-Carneiro e o pintor Amadeo de Souza-Cardoso por meio de algumas definições para o cubismo. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro parece compreender uma das explicações para o movimento, argumento que seria desenvolvido décadas depois pela crítica de arte. Outros importantes contemporâneos dos dois artistas, como Almada Negreiros, perceberam correspondências fundamentais entre as obras. Para a análise dos pontos de convergência, escolhemos o poema “Escavação” e a pintura “Entrada”.

Palavras-chave: Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubismo.

Abstract: *This paper proposes to reflect on the dialogue between the writer Mário de Sá-Carneiro and the painter Amadeo de Souza-Cardoso through some definitions for cubism. In a letter to Fernando Pessoa, Sá-Carneiro seems to understand one of the explanations for the movement, an argument that would be developed decades later by the art critic. Other important contemporaries of the two artists, such as Almada Negreiros, perceived fundamental correspondences between works. For the analysis of the points of convergence, we chose the*

poem “Escavação” and the painting “Entrada”.

Keywords: Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubism.

Résumé: Ce travail propose de réfléchir sur le dialogue entre l'écrivain Mário de Sá-Carneiro et le peintre Amadeo de Souza-Cardoso à travers quelques définitions du cubisme. Dans une lettre à Fernando Pessoa, Sá-Carneiro semble résumer l'une des

explications pour caractériser ce mouvement, relevant un argument qui serait développé des années plus tard par la critique de l'art. D'autres contemporains des deux artistes, comme Almada Negreiros, ont aperçu les correspondances fondamentales entre ces deux oeuvres. Pour analyser les points de convergence, on a choisi le poème “Escavação” et la toile “Entrada”.

Palavras-chave: Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubisme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Moderno e Pós-Moderno em diálogo na Literatura Portuguesa*. In: Lúcia & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, UEFS, nº 1, 2002, p.162-173.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CLÁUDIO, Mário. Amadeo. Lisboa: INCM, 1984.
- FERREIRA, Vergílio. *Arte – Tempo*. Lisboa: Edições Rolim, p. 16.
- GREENBERG, Clement. *Colagem (1959)*. In: Arte e Cultura. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.93-109.
- LEAL, Joana Cunha. *Uma entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura*. In: Intervalo. Lisboa: Vendaval, 2010, p.138-158.
- MARGARIDO, Alfredo. *O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro*. In: Revista Colóquio/ Letras, Lisboa, Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990, p.92-102.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Margens Portuguesas do Simbolismo*. In: Scripta, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 179-188, 1º sem. 2003.
- NEGREIROS, José de Almada. *Amadeo de Souza-Cardoso*. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SITES VISITADOS:

<http://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/20039>.

O QUE FOI DEIXOU VESTÍGIOS: TEMPO E INSÓLITO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Eloísa Porto Corrêa*

1. O insólito como barreira intransponível à Ciência, à Justiça e ao Jornalismo

De acordo com Todorov (2004, p. 30), fantástico, uma das manifestações do insólito, é todo evento que não pode ser explicado pelas leis naturais, que desobedece à ordem do senso comum e do familiar, produzindo um efeito de hesitação, dúvida ou ambiguidade. Partindo desse pressuposto, Rosalba Campra (2008, p. 189) destaca, no evento fantástico, sua capacidade de transgressão ao nível semântico e a outros níveis do texto, desestabilizando certezas. É o que ocorre no conto de Sá-Carneiro, em que a transgressão se dá em várias categorias da narrativa, desestabilizando personagens, instituições, espaços e eventos. O Professor Antena e seu discípulo-narrador afrontam o senso comum e usam os mecanismos científicos para desafiar a ortodoxia e os limites da ciência, da natureza, do humano e da memória, buscando contato com o insólito: “Mistério Maior”: “além-Morte” e “aquém-Vida” (*AEMPA*, p. 179)¹

Sobre os eventos espantosos ou inexplicáveis, tidos ora como fantásticos, ora como estranhos, ora como maravilhosos; o narrador, o professor e outras personagens do conto de Sá-Carneiro apresentam pontos de vista distintos. O povo, por exemplo, em muitas passagens da narrativa, encara os eventos extraordinários – ligados ao professor Antena – como milagres, seguindo pressupostos de religiosidades ou de culturas cristãs, o que é comum ao longo da História dos povos, segundo o historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 19). Dentro dessa perspectiva, muitos narradores tendem a naturalizar o evento sobrenatural, neste caso chamado de maravilhoso, interpenetrando sem hesitações ordinário e extraordinário, este aceito sem explicações racionais, como lembra Roas (2001, p. 21). Nessas manifestações do maravilhoso, o evento insólito pode surgir como parte de uma revelação ou como aparição mística (ROAS, 2001, p. 21). Tais elementos maravilhosos e misticismos religiosos são, no entanto, muitas vezes, dessacralizados, contestados ou ironizados pelo narrador de *AEMPA*, como na passagem em que chama de suposição ou hipótese a “fantástica concepção humana de

* Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

¹ Todas as referências ao conto de Mário de Sá-Carneiro serão identificadas pela abreviatura *AEMPA*.

Inferno e de Céu” (*AEMPA*, p. 179) cristá. Aliás, para o narrador de *AEMPA*, maravilhosos são o homem e sua criação, a arte e a ciência: “o grande sábio cria – imagina tanto ou mais do que o Artista. A Ciência é talvez a maior das artes” (*AEMPA*, p. 171). O narrador eleva o homem e a arte, rebaixando tanto divindades e concepções religiosas, quanto concepções positivistas e científicas.

Comprovar que se trata de eventos estranhos, isto é: extraordinários mas explicáveis racionalmente, parece ser o propósito inicial do narrador (e do professor Antena) em relação ao já citado “Mistério Maior”: “além-Morte” e “aquém-Vida” (*AEMPA*, p. 179). É o que se nota desde o título: “estranha morte” e ainda não fantástica morte, muito menos maravilhosa morte. Entretanto, ironicamente, os estudos, métodos e teorias do professor sobre esse mistério acabam tornando-se incompreensíveis ou misteriosos e indecifráveis até ao seu discípulo: o narrador do conto. Enfim, como nenhum esforço para explicar racionalmente tais eventos se mostra suficiente ou eficiente, o narrador acaba admitindo-os como metaempíricos: “morte fantástica”: *AEMPA*, p. 188), ainda que ironicamente, ao fim do conto.

O professor, primeiro elemento extraordinário na narrativa, é um misto de cientista, artista e feiticeiro; é excêntrico e fora dos padrões até no modo de se vestir, inadequado: “olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de Verão e de Inverno, na incoerência do feltro enorme de artista; cabelos longos e a *lavallière* de seda, num laço exagerado” (*AEMPA*, p. 171).

Seu espaço de trabalho (criação, meditação, alquimia) é um misto de laboratório, atelier e “gruta dum feiticeiro”, com “aparelhos bem certos”, mas iluminado por uma “luz aterradora”, uma “*luz fantasma*” (*AEMPA*, p. 178), segundo o narrador. Nesse espaço, o mestre elabora “curas extraordinárias, laivadas de milagre” (*AEMPA*, p. 172) e o narrador ouve “um misterioso ruído – como que um zumbido de abelhas fantásticas” (*AEMPA*, p. 177). É nesse espaço que um estudioso das ciências naturais passa a buscar contato com o evento extraordinário, com a exceção à natureza, ao contrário do que os positivistas buscavam sistematizar; e inicia também seu discípulo na perscrutação desses mistérios.

Fora do senso comum, Antena é apresentado pelo narrador como o “sábio nada convencional, que imagina tanto ou mais do que o próprio artista”, buscando não a invenção tecnológica ou a descoberta material, mas uma “maravilha nova”, “nova bizarria”, “coisa enorme, alucinante” (*AEMPA*, p. 172), como o automóvel-fantasma que o matará. Tudo afasta da ortodoxia o mestre Antena, antenado mais com o metaempírico do que com o empírico na narrativa.

Sobre o insólito atropelamento seguido de morte, as versões da polícia, do jornal e do narrador são distintas. Aliás, cada coletivo institucional (policial, acadêmico, jornalístico, popular) cria hipóteses distintas para os acontecimentos na obra, seguindo seus mecanismos de construção de conhecimento e suas conveniências: o povo classifica o que não entende como milagre, como vimos; o cientista-vate tenta sínteses entre ciência e metafísica; os periódicos, “privados de assunto emocional”, criam versões sensacionalistas, “roçando o folhetim” (*AEMPA*, p. 171); a polícia arquiva o caso como

“atropelamento banal”, depois de descartar “hipótese sherlockholmesca” (*AEMPA*, p. 172). Nos fragmentos, notamos, ainda, termos selecionados pelo narrador para menosprezar, desacreditar ou mesmo, por vezes, ridicularizar a polícia, a justiça, o folhetim, as narrativas policiais e o público-alvo de tais narrativas, ávido por violência, intrigas, aventuras e suspense, muitas vezes para se distrair de um cotidiano mesquinho.

Já o narrador – a partir de memórias suas sobre “ruídos de ferragens, nuvens, pó” – crê que o “mestre venceu o Mistério, como em verdade essa morte fantástica nos parece indicar” (*AEMPA*, p. 188). Mas, como tal hipótese não soa menos inverossímil que as descartadas pela polícia ou que os milagres aventados pelo povo, o narrador permanece calado e passa a recolher indícios para re-construir a História e tentar comprovar cientificamente sua hipótese.

Se são só conclusões de “homens sem siso” (*AEMPA*, p. 178) ou se o mestre se aproximou do metafísico tempo além-Morte e aquém-Vida, permanece a dúvida, até por causa da perda de memória do narrador e dos “ferimentos *reais* no cadáver”: “crânio esmigalhado, pernas decepadas”; em contraponto à “outra ferida **quase inexplicável**: perfurante, cônica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante” (*AEMPA*, p. 172).

Até os livros, notas e publicações do cientista também envolvem o excepcional:

Estes **apontamentos** (...) mais tarde lhe serviam de base para os volumes elucidativos que **publicava** sobre cada uma das suas **descobertas** – ou mesmo das suas buscas: volumes que hoje formam uma preciosa **biblioteca** da mais **surpreendente leitura** – biblioteca a que, por nossa desgraça, falta um volume: o maior, o **mais Fantástico**. Se assim não fora, hoje a humanidade teria avançado de mil séculos – haveríamos, quem sabe, descoberto enfim o **Mistério**... (*AEMPA*, p. 173, grifos nossos)

Não é a descoberta positivista que apetece ao mestre, ou ao seu discípulo-narrador do conto; mas a possibilidade de vislumbrar o Fantástico, o Mistério, “o inexplicável” (*AEMPA*, p. 172). Entretanto, quando o homem, mesmo o vate, aproxima-se desses interditos, é ofuscado ou destruído por eles, o que resulta na morte de Antena e no branco de memória do narrador, ou súbita cegueira diante do Mistério:

Como é que eu (...), a única testemunha da tragédia, não *vira* coisa alguma, não conservara sequer na memória um detalhe que pudesse identificar o automóvel que o esmagara?... Demais, no local do desastre, a estrada fazia uma curva e o macadame era avariado. Logo o veículo não pudera, normalmente, resvalar em bólide... Eu protestava, é certo, com o **horror** do momento que me **cegara**. E essa razão teve que ser aceite. (*AEMPA*, p. 172, grifos nossos)

Se a memória não é capaz de registrar o evento extraordinário, vestígios materiais também não parecem capazes de traduzir o insólito na obra, quando muito de suspeitá-lo; assim como o olho humano não é capaz de acessar a *mirabilia*: “Donde *somos*, para onde viemos, para onde vamos?... Mistério. Nuvens. Sombra fantástica...” (*AEM-*

PA, p. 178). Apenas a mente do homem incomum pode sondá-la e a imaginação do vate sonhá-la.

Por isso, Antena apresenta o homem como uma “crisálida que se lembra” (*AEM-PA*, p. 181), sugerindo ser a vida humana uma espécie de “intervalo, intermédio entre duas metamorfoses” ou “ficção do interlúdio”, e suspeitando da “perfeição circular das suas almas” ou da circularidade do tempo, composto de vidas sucessivas, no dizer de Lopes (1990, p. 90). Nesse tempo cíclico de vidas sucessivas, Antena interpenetra fantasia, metafísica, sonho e reminiscência, valorizando inteligência e imaginação, mas com destaque especial para esta última: “dentro de nosso mistério total, o que será mais fantástico? A inteligência – **melhor**: a imaginação. Pois como é que o nosso cérebro, de forma alguma querendo admitir o inexplicável, ao mesmo tempo sabe acumular fantasia sobre fantasia” (*AEMPA*, p. 179, grifos nossos). Essas “faculdades criativas” são uma “soma de reminiscências” na obra; e “fantasia chama-se memória, se apenas nos lembramos sem nos recordarmos” (*AEMPA*, p. 180). Com isso, nota-se que o cientista-Antena, segundo o narrador, valoriza mais a imaginação humana, tida como reminiscência.

Enquanto, o tempo passado “aquém-Vida”, por vezes, é encarado na obra como reminiscência; o futuro é tido como eternidade “além-Morte”, duas configurações do tempo cíclico, na obra. É o que notamos nessa cena vislumbrada ou imaginada pelo narrador para o Vate, durante e depois da morte: “na outra vida entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes, que o tivessem esmagado” (*AEMPA*, p. 189).

Percebe-se que o narrador, misto de investigador, inventor, artista, filósofo e ocultista, herdeiro de Antena, aprecia o mestre justamente pelo que se afasta nele do positivismo: a capacidade de aproximar a ciência da magia, da imaginação, do sonho, até ao cabo da sua pesquisa sobre o Mistério.

Assim, Antena, homem das Ciências, e seu discípulo mostram-se mais interessados em investigar mistérios fantásticos, que em testar hipóteses empiristas sobre o universo físico na narrativa. Aliás, Antena tenta sintetizar física e metafísica, corpo e alma, usando uma metodologia científica adaptada para sondar o metaempírico, ou para “viajar outros sentidos, outras vidas”, como uma espécie de “astronauta no abismo do espaço interestelar do seu vertiginoso eu”, nas palavras de Teresa Rita Lopes (1990, p. 83, 86).

Nessa tentativa de síntese, Antena “vence mas é vencido” pelo tempo-mistério, “projetando-se noutra dimensão” e penetrando nesse “mundo da sua anterior metamorfose”, só que tendo seu “corpo intruso rechaçado” (LOPES, 1990, p. 86). Com isso, promove o encontro entre “corpo e alma”, segundo Lopes (1990, p. 86), físico e metafísico, sólito e insólito; entretanto, instantaneamente, um pólo repele o outro, sobrando apenas o corpo esmigalhado e desabitado, mas sem nenhuma prova decisiva sobre o pólo metaempírico que o esfacela, apenas hipóteses do mestre e do narrador.

A investigação do professor e do discípulo-narrador sobre a morte, “reduo último do mistério”, segundo Gomes (2014, p. 143), faz-se “diante do esgotamento dos

grandes projetos, dos grandes sonhos”. Isso porque, após os avanços científicos dos séculos XIX e XX, só resta ao “homem desbravador” (GOMES, 2014, p. 143) sondar essas poucas incógnitas zonas: tempo, sonho, loucura, morte, mente e metafísica.

Inclusive, a abordagem a esses temas com inflexões fantásticas na literatura do fim do século XIX ao início do século XX, segundo Todorov (2004, p. 167), muitas vezes, funciona como meio de “combate à censura institucionalizada de certos temas-tabus” ligados à metafísica, à *psique*, à violência e à transgressão moral.

Sobre as interpenetrações entre ciência e insólito na ficção, Furtado (1980, p. 137) mostra que muitos artistas do fim do século XIX e início do século XX vão contestar “ou mesmo minimizar o avanço da razão, da ciência” positivista e da técnica, que silenciam a respeito de tudo o que não é empírico e natural.

Assim, na narrativa moderna de Sá-Carneiro, o insólito aparece como via para desestabilizar certezas, ruir instituições, inquietar o homem, corroer e desmanchar os sólitos, que chegarão líquidos ao século XXI.

2. Da busca pela História à construção de uma história: sem ciência, mas com arte

“O que foi deixou vestígios”, frase de Antena posta no título desse artigo, é a “verdade aceite como axioma” (*AEMPA*, p. 179), quixotesca perseguida pelo cientista de *AEMPA* e depois pelo narrador, em busca de provas objetivas que sustentem explicações científicas sobre os mistérios do tempo e da morte, em sentido *lato* e *stricto*.

Fracassado o mestre das ciências naturais em suas tentativas de explicar esses mistérios pelas leis da natureza; é a vez do seu discípulo, o narrador, tentar explicações ainda científicas, mas pela História, seguindo metodologias das ciências sociais.

Segundo Paul Ricoeur (1994, p. 125), em *Tempo e Narrativa*, “vestígios” são pistas do passado, “tornadas documentos para o historiador”, que é um cientista em busca de reconstituir e explicar fatos, através de uma narrativa referencial (ciência), inscrita na realidade empírica, ainda que só possa “ser atingida no presente do passado”. O historiador, no seu fazer científico, portanto, é governado por uma “intencionalidade histórica”, a qual lhe confere a marca do presente sobre o passado e “uma nota realista que nenhuma literatura jamais igualará, mesmo que tenha pretensão realista” (RICOEUR, 1994, p. 125). Isso porque a ciência é baseada em documentos e vestígios, que aproximam o discurso histórico-científico do fato, comprovam hipóteses, minimizam lacunas e traços de subjetividade na reconstituição do passado.

É essa intencionalidade histórica que notamos no narrador quando busca tornar escritos do mestre em documentos, provas materiais da História de Antena, a qual pretende sistematizar, usando também seu próprio testemunho: “Eu proponho-me fazer hoje a simples exposição verídica da morte do Mestre” (*AEMPA*, p. 173).

O testemunho é uma das fontes de que se vale o historiador, assim como o jornalista e o investigador de polícia, nessa busca de reconstrução objetiva do passado. Nesse sentido, o próprio conto e, dentro dele, as várias versões para o estranho caso: científicas, policiais e jornalísticas, pertencem à classe dos testemunhos voluntários, os quais carecem de análises críticas, provas materiais e outros indícios que lhes atestem a veracidade, segundo Ricoeur (1995, p. 195).

A primeira opção do narrador pela “referência por meio de vestígios”, buscando “retirar algo da referência metafórica” de sua escrita-testemunho (RICOEUR, 1995, p. 125), é mais uma atitude do narrador, a princípio, compatível com a do historiador: “sejamos lúcidos e breves”; “condensarei, tanto quanto possível, ordenada e claramente, todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do mestre” (AEMPA, p. 173). Nessa tarefa, parece optar pelo método crítico, já que se propõe a: “interpretá-la (exposição verídica da morte) segundo os documentos que achei” (AEMPA, p. 173).

Na esteira de historiadores anti-positivistas, segundo Ricoeur (1995, p. 144-145), a História pode se construir a partir do testemunho e do método crítico, sem ignorar as condições sociais. Mas, não raro, essa História “permanece prisioneira de uma análise psicossociológica do testemunho”, pautado na memória, como uma porção daquilo que, para a testemunha e para o narrador, “é atualmente o passado” (RICOEUR, 1994, p. 144-145). Trata-se de uma crítica ao passado, feita a partir de reflexões de determinados sujeitos no momento da narrativa. Achar o equilíbrio entre o método científico e o uso do testemunho-memória, como se vê, é tarefa das mais difíceis e desafiadoras, segundo Ricoeur (1994, p. 142), por alguns fatores: 1- “estando o **historiador implicado no conhecimento histórico**, este não pode se propor à tarefa impossível de reatualizar o passado”; 2- “a história só é conhecimento pela relação que estabelece entre o **passado vivido pelos homens de outrora e o historiador de hoje**”; 3- “esse passado era como nosso **presente, confuso, multiforme, ininteligível**”, e “a História (ciência) visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas, sobre significados e valores” (RICOEUR, 1994, p. 142, grifos nossos).

São esses também os extremos em que se encontra o narrador sá-carneiriano em sua escrita, perdido entre a busca da História maiúscula, científica; e o testemunho ininteligível, como são as suas próprias memórias e as do mestre, fragmentos de pesquisas inconclusivas. O deveras pequeno distanciamento temporal, a implicação do narrador no evento em estudo e a sua memória falha, mas indicadora de eventos inexplicáveis, complicam a resolução dos problemas e a narração dos eventos, ao invés de esclarecer.

Assim, notamos desconfiças em relação ao testemunho e à memória, no conto de Sá-Carneiro. Observamos que o narrador se sente desamparado pelos métodos historiográficos, como antes o mestre se sentiu em relação aos métodos das ciências naturais. Por isso, assim como seu mestre, o narrador desampara o seu leitor e termina inconclusivamente sua narrativa, apesar de “todo o esforço poético, mental e vital que

investe na tentativa de ordenação do caos” (BARRENTO, 1987, p. 30) e de produção da escrita historiográfica.

Por isso, depois de muito tentar usar os vestígios para a objetividade científica; o narrador desiste e usa o vestígio para o oposto: para mostrar o quanto o passado (e as especulações filosóficas sobre o metaempírico) só podem ser constituídos pela imaginação, pela narrativa da dúvida, da incompreensão e da angústia, valorizando a criatividade, comum a todas as obras poéticas, e da qual não consegue se isentar a ciência, como defende a “esfinge gorda” e como admite Ricoeur (1994, p. 125):

“a ficção se inspira tanto na História, quanto a História na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre a Historiografia e a narrativa de ficção. O problema só poderia ser escamoteado numa concepção positivista da História, que negligenciasse a participação da ficção na referência por traços, e numa concepção anti-referencial da literatura, que negligenciaria o alcance da referência metafórica”.

Sá-Carneiro também brinca de cruzar História e ficção na sua literatura, criando um “caso real” que “volveu-se matéria prima ótima” para seu conto, “roçando o **folhetim**” (AEMPA, p. 171, grifo nosso). Com isso, na obra, o narrador cruza Ciência e Arte, demonstrando como têm matéria e mecanismos de investigação semelhantes, muitas vezes, na construção do conhecimento, já que ambas usam a imaginação, mesmo que de formas distintas: “A Ciência é talvez a maior das artes – erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além” (AEMPA, p.171).

Por isso, o narrador sá-carneiriano primeiro usa o vestígio para simular que se afasta da metáfora e busca o científico. Mas, à medida que não alcança a referência, que se vê impossibilitado de construir um discurso científico-referencial sobre as temáticas que deseja sondar, entrega-se definitivamente à imaginação, aceita seu discurso narrativo como metafórico e assume o propósito poético: “**impossível** achar dele um indício sequer, embora todas as diligências – e mesmo a prisão dalguns *chauffeurs* que puderam, entretanto fornecer álibis irrefutáveis “. (AEMPA, p. 171, grifos nossos).

Isso porque, se o testemunho policial, o jornalístico e o discurso histórico-científico, que exigem álibis e provas, não acolhem, não aceitam e não explicam os eventos que o narrador teria para relatar; o literário acolhe, é livre, não impõe limites para a imaginação, ou para a especulação ao metafísico, ou qualquer que seja o tema. Por isso, o narrador opta pelo conto para narrar o extraordinário, inquietante, inconclusivo e irracional que afirma ter presenciado: “Seria um crime” ocultá-los: “rasgam a sombra, fazem-nos oscilar de Mistério, como nenhuma outras. Incompletas, embaraçadas, são entretanto as mais assombrosas...” (AEMPA, p. 189).

E nisso vai – se não uma crítica ao discurso científico racional, coerente, esperado, tranquilizador, fechado –, ao menos, a valorização do discurso literário e artístico, como mais aberto e desafiador. Isso porque à arte é dado abordar temas que as ciências evitam, pois “o artista-vate adivinha” (AEMPA, p. 172) na opinião do narrador.

Assim, o mesmo insólito que inviabiliza a solução policial, histórica e científica, por fim lança o narrador à arte e à imaginação, na narrativa de ficção, melhor meio encontrado pelo narrador para dar ao público os vestígios inconclusivos do caso.

Se a narrativa de ficção também não chega a conclusões definitivas, é porque não se propõe a isso, mas acolhe a incerteza, explora a ambiguidade e a hesitação, abre-se ao insólito, que as ciências, a polícia e a lógica não aceitam. Isso porque a “palavra literária é espaço de errância, de falar do que não se sabe e do que não pode ser dito, em seu registro constante do estar a morrer” (DUARTE, 2008, p. 15), como faz o narrador. Com isso, a literatura se oferece como meio de sondagem até ao “que não pode ser testemunhado, nem experimentado”, segundo Duarte (2008, p. 16), e possibilidade de resistência na abordagem a temas-tabus, como morte, tempo, insólito e metaempírico.

Enfim, a narrativa de Sá-Carneiro brinca de fazer a História maiúscula (ciência) parecer uma ficção e de fazer a história minúscula (ficção) devorar as pretensões à verdade de sua irmã mais sistemática. Com isso, Sá-Carneiro contesta ou restringe o estatuto da historiografia, enquanto valoriza a narrativa ficcional.

3. Espelhos: de Narciso e de Alice em Sá-Carneiro

A imagem do espelho, recorrente em Sá-Carneiro, neste conto parece apontar, sobretudo, para uma “ultrapassagem do reflexo”, em busca de “viver o prodígio”, aplicando palavras de Cerdeira (2000, p. 71) sobre o espelho no Orpheu pessoano ao espelho sá-carneiriano.

Em *AEMPA*, a atração pelo (1) prodígio ou metaempírico está acima das usuais reflexões narcisistas sobre (2) identidade ou a perda dela; e sobre a (3) dialogia entre *ego* e *alter*, que também são notadas na relação entre mestre e discípulo, personagem e narrador no conto. Dito de outro modo, trata-se de um incômodo do sujeito com sua estagnação diante do espelho de Narciso, apaixonado por si mesmo (BULFINCH, 2001, p. 123-127). Por isso, o narrador persegue seu *alterego*, o mestre, num jogo de identificação e distinção. Mas, acima disso tudo, mestre e discípulo-narrador buscam ultrapassar o espelho, tal qual Alice, para peregrinar por um espaço-tempo de memória, sonho, imaginação, insólito e transgressão.

A ficção sá-carneiriana aborda um tempo de incertezas, mais de perguntas que de respostas, muito por causa da ruína de uma tradição filosófico-existencial humanista e da “concepção político-social em que o primado do indivíduo estava garantido pela subjetividade da arte, pela existência de Deus e pela ascensão da burguesia”, no dizer de Cerdeira (2000, p. 69). Esse esboroamento das certezas desestabiliza cada vez mais o sujeito, tornado pelo Orpheu num “eu abstrato e desrealizante”, destituído até de seu ancoradouro espaço-temporal por causa da “consciência de uma sociedade definitivamente desinstalada pela morte de Deus” (CERDEIRA, 2000, p. 69-71).

Sem um Deus que lhe assegure a eternidade e lhe esclareça os mistérios do ser, o homem agarra-se à ciência, como novo bastião, fonte segura de conhecimento. O próprio Antena-cientista surge como o novo Deus na obra: “Prof. Domingos Antena, Aquele que por momentos foi talvez Deus, Deus Ele-Próprio.” (*AEMPA*, p. 189). Mas, morto o segundo Deus, dessacralizada a ciência, que não oferece todas as respostas que o homem busca, o narrador se sente de novo sem ancoradouro, sem certezas sobre si mesmo, sobre a mente humana e sobre a vida e a morte: “Diante dum espelho, devíamos sempre ter medo!” (*AEMPA*, p. 178); “colocando-me em face dum espelho, estremeia não me conhecendo, isto é: apavorado do meu mistério” (*AEMPA*, p. 187-188), parte de um “Mistério Maior” (*AEMPA*, p. 179). O sujeito está diante do espelho de Narciso, só que quebrado pela perda dos alicerces religiosos e científicos, por isso ávido por ultrapassar sua imagem rumo a esse mistério maior por trás do homem e da natureza. Diante das limitações da ciência, sentindo-se abstrato e desrealizado, Antena busca, na sondagem ao metaempírico (espelho de Alice), reencontrar sua inteireza, penetrando o tempo pós-morte em que estariam as respostas sobre a eternidade e a completude (ou não) do ser.

Nos trechos anteriormente citados de *AEMPA*, notamos como esse espelho moderno, a um tempo revela “a obsessiva procura de si” e “um terror de conhecer e de se conhecer” (BARRENTO, 1987, p. 30-32) ou uma atração e uma repulsa por esses mistérios. É o que se nota também no fragmento a seguir, recortado pelo narrador dos escritos do mestre: “É desolador como **sabemos pouco de nós**. Tudo é **silêncio** em nossa volta. O que é a vida? O que é a morte?... Donde somos, para onde viemos, para onde vamos?... **Mistério**. Nuvens. Sombra fantástica...” (*AEMPA*, p. 178). Com isso, não se finaliza uma síntese entre física e metafísica; entre intelecto, imaginação e sentimento; entre ciência e arte. Mantém-se uma permanente tensão, como se “o desejo de síntese esbarrasse em um muro de relativismo”, na impossibilidade de certeza, verdade e inteireza ou no “indizível”: incômodos modernos, que inviabilizam a razão e a análise científica de “servirem de instrumento bastante à criação, sem a fixação numa mitologia” ou numa mística (BARRENTO, 1987, p. 46-48).

No fragmento anterior, num jogo de espelhos, notamos o incômodo de ambos – cientista que escreveu e discípulo que destacou – diante do não-dito, do “silêncio” no discurso científico a respeito de temáticas relacionadas à morte e a mistérios metafísicos (espelho de Alice), chamados na obra de “Segredo-Total”, banidos do meio acadêmico e tidos como indícios de loucura: “homem de sisó não crê nos espectros”, como afirma o narrador de *AEMPA* (p. 178).

Ironicamente, são esses os temas que o cientista e seu discípulo pesquisam no conto, empenhados naquela “combustão cerebral que caracteriza a criação moderna e que passa numa zona que não é a do coração, nem (só a) do intelecto, mas antes da imaginação”, um “sentir pensando, que é o fingimento da escrita” moderna, segundo Barrento (1987, p. 25-27). Nas palavras do cientista ou nos fragmentos-cacos que delas sobraram, notamos a subjetividade inesperada de uma primeira pessoa que se derrama

(espelho de Narciso) em interrogações, exclamações e reticências, diante dos enigmas da existência humana (espelho de Alice), marcas de um ressentimento perante as limitações do conhecimento científico e dos seus métodos objetivos de investigação.

São esses fragmentos-cacos que sobram do cientista esmigalhado e de seus escritos soltos que o narrador precisa juntar para contar a história. Sentindo-se igualmente em cacos, nesse sentido duplo de Antena, o narrador tenta encaixar os pedaços do mestre e recompor seu modelo, recompondo a obra e a imagem do cientista. A remontagem desses cacos, portanto, seria a última forma de recompor o sujeito e suas certezas, trazendo consigo a revelação ou o conhecimento sobre os mistérios do ser (si mesmo e o outro, identidade e alteridade), do tempo, da vida e da morte.

Mas, os vestígios incompletos e descontraídos impossibilitam continuamente a remontagem do quebra-cabeça. Aliás, durante essa tarefa de remontagem, o narrador percebe que, antes mesmo do esfacelamento-atropelamento fatal, o mestre e sua obra já estavam esfacelados e em cacos, perdidos e tentando se achar, diante das incertezas e do vazio da perda de sentido, como nos revelam as palavras do mestre: “Ainda que a morte fosse o aniquilamento total, ficaríamos embora sabendo qualquer coisa - por nada termos ficado sabendo, por nada termos sentido ver” (*AEMPA*, p. 188). Assim, o sujeito parece perceber que sua unidade perdida (tirada por Freud), antes foi sempre só uma miragem mesmo. Por isso, nem os cacos da obra, nem os do mestre, nem os do discípulo, podem ser reconstituídos; motivo pelo qual o discípulo deixa estar também seu conto incompleto e fragmentado. Enfim, permanecem quebradas as certezas, agora as científicas, como antes delas já ficaram as religiosas; morto o Deus e desacreditadas as explicações teológicas; morto o cientista (Antena) e desacreditadas as ciências naturais positivistas no conto.

Como vimos, ainda agarrado ao bastião da ciência, o narrador busca reler o mundo e explicar os fenômenos não explicados pelas ciências naturais, através da História, ciência social. Entretanto, também falha, deixando seu leitor sem ancoradouros e deixando para a arte o encargo de livremente especular, sonhar e se deleitar com as incertezas, sem obrigação de respostas lógicas, sem alicerces racionais.

Logo, notamos que, para além das identificações entre mestre e discípulo, ganham vulto as distinções, visto que o discípulo-narrador se descobre outro ou se desvia dos ensinamentos do mestre e se transforma. Ao desistir de buscar nas ciências naturais e, depois, nas sociais (História) outro ancoradouro, não se acomoda nem desiste da construção do conhecimento, mas aceita sua história (minúscula) de incertezas, incompletudes e instabilidades e se encanta com essa descoberta sobre sua condição, encanta-se com os seus próprios cacos, com os de seu mestre e até com os das ciências.

Neste caso, o espelho que não revela a identidade, ao menos não uma identidade una, coesa e estável, revela uma sabedoria sobre o sujeito: enquanto incompletude, instabilidade, imprevisibilidade e diferença dos modelos anteriormente formulados.

Por isso, depois de o narrador junto com o mestre Antena apostarem nas ciências naturais, nas fórmulas e sistematizações para responder suas questões; e depois de o

discípulo apostar nas ciências sociais, o narrador se desvia para a arte, a imaginação e a estética, aparentemente mais compatíveis com essa condição humana de que toma consciência o narrador: criativa, imprevisível, desobediente a padrões. Isso porque esse sujeito (o homem) que escapou de tantos rótulos e sistematizações, em face de sua complexidade e incompletude, nunca é uma obra completa. Apesar de estar sempre buscando completar-se, é perenemente incompleto e insatisfeito, transformando-se até a morte. Então, como completar e fechar uma obra (teológica, científica, historiográfica ou mesmo artística) sobre esse ser eternamente por completar-se?

Enfim, esse sujeito partido em cacos e ciente da impossibilidade de se recompor em vaso, no limiar do século XX, muitas vezes ao invés de renegar sua fragmentação, aparece encantado com o “brilho possível dos cacos”, que são como “estrelas”, para Cerdeira (2000, p. 68-69). E esses cacos: do sujeito, das ciências e das instituições são estrelas justamente porque se tornam matéria excelente para a arte, para a livre especulação e para o deleite estético, através de uma criação, que como seu criador, é incompleta, fragmentada e aberta na literatura moderna do Orpheu.

Assim, as histórias das peregrinações do mestre-vate e do narrador-discípulo, enfim convertidas em ficção pelo narrador, parecem usadas para, através da “poeticidade, destronar a suposta exatidão e a neutralidade do saber científico”, parafraseando Luci Ruas (2008, p. 265) a propósito de outra obra do século XX que posteriormente também problematiza o alcance das ciências.

4. Inconclusão

Em *AEMPA*, a tentativa de entender-se, entender o homem e o sentido da existência, parece dividir-se entre a possibilidade desejada da reminiscência circular sobre um “mundo de sua anterior metamorfose” e a niilista de “aniquilamento total” do “corpo intruso rechaçado” (LOPES, 1990, p. 86), na morte do professor, atropelado pelo mistério que sondava. O último conhecimento obtido, então, parece ser o nada por nada, como indicam apontamentos do mestre, recortados por observações do aluno:

Em pequeno – aponta ainda o sábio – colocando-me em face dum espelho, estremecia não me conhecendo, isto é: apavorado do meu mistério. (...) Parecia-me antes, não que me desconhecia, mas que já soubera outrora quem fora – e que hoje me esquecera, sendo impossível recordar-me por maiores esforços que empregasse.

E isto só vem apoiar a teoria das reminiscências – logo das vidas sucessivas, pela qual se chega a conceber a eternidade da Alma. (...) Ainda que a morte fosse o aniquilamento total, ficaríamos embora sabendo qualquer coisa – por nada termos ficado sabendo, *por nada termos sentido ver*. (*AEMPA*, p. 187-188)

Essa exacerbada consciência do nada, do vazio do ser que, por vezes, arrebatava Antena e o narrador, mais que a certeza (des)encantada de ser “caco”, revela o (des)gosto de

julgar que esse “eu que se ignora” não se encontrará jamais (CERDEIRA, 1990, p. 72). Ou seja, esse ser que se desconhece em plenitude ontológica não vê perspectivas de passar a se conhecer ou de conhecer efetivamente todos os fenômenos que o envolvem.

Mesmo assim, o narrador parece persistir nessa busca desesperançada de compreensão do eu, do outro e do mundo, (re)configurando o conto como novo “conjunto de instruções”, ainda que cheio de lacunas, incertezas, como as que recebeu do mestre. Isso faz para que o leitor, convertido em discípulo, opere agora sua própria perscrutação e sua “refiguração do mundo” (RICOEUR, 1994, p. 118), através de sua leitura, a partir de seu próprio ponto de vista. Aliás, é o que parece ter feito antes também o mestre Antena para com o seu discípulo, que agora deixa seu legado ao leitor do conto.

Logo, no espelho quebrado do mestre, seguindo as pistas deixadas pelo professor, o narrador-discípulo relê e tenta concluir as experiências e a obra deixadas por Antena. O discípulo pega o bastão da ciência deixado pelo mestre, avança com ele o quanto pode e passa-o para seu discípulo-leitor em forma de arte. O leitor será o próximo a se inquietar diante da obra e a tentar preencher os “buracos, lacunas e zonas de indeterminação” do texto, que “desafiam a sua capacidade de configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno de desfigurar” (RICOEUR, 1994, p. 118). Assim, o mestre-escritor deixa o discípulo-leitor “quase abandonado”, carregando “sozinho o peso da tessitura da intriga”, de forma que a nova escrita se torna esboço de/para leitura, ou qualquer escrita se torna sempre esboço para/de leitura, como diria Ricoeur (1994, p. 118). Mas, essa nova escrita é um legado confuso que o mestre-narrador deixa ao seu aluno-leitor, nos dois casos cacos embaralhados e perguntas sem respostas; enfim quebra-cabeças faltando peças, enigmas da “esfinge gorda” atravessando seu espelho quebrado.

Notamos no conto, como em muitas obras dos integrantes do Orpheu, o dilaceramento do sujeito, de suas certezas, instituições, ciências, artes, produções e recepções; e um “dilaceramento temporal na consciência da fragilidade da memória, incapaz de uma recuperação plena da História” (CERDEIRA, 2000, p. 73). Torna-se a escrita “do passado uma ficção”, e a memória um “abismo entre os tempos passado e presente” que não pode evitar “o vazio, nem suturar a rasura a não ser pela construção de uma ficção” (CERDEIRA, 2000, p. 73). Por isso, a reconstituição do passado para o narrador de *AEMPA*, ironicamente, é uma ficção e acaba divulgada como conto, não como texto acadêmico-científico, já que este se quer conclusivo e objetivo, enquanto a ficção aceita melhor as subjetividades, vazios, insólitos e inconclusões.

Ao início da obra, o narrador de *AEMPA* parece seguro do método que deve usar e igualmente seguro de que, seguindo-o, obterá resultado satisfatório ao fim da investigação. Por isso, prudentemente se cala, como vimos (“homem sensato, calei-me”, *AEMPA*, p. 173), esperando que, depois, resguardado por um discurso histórico-científico, pudesse apresentar sua versão, fundamentada com testemunhos e documentos, comprovada e verossímil. Contudo, cada vez que se depara com o insólito, ou com o enigma que é qualquer ser e que é a vida, vê-se desamparado pelos recursos científicos. Por isso, desiste de elucidações e “publica” o que Barrento chama de literatura de “beco

sem saída”, labirintos e enigmas (1987, p. 125), de onde nem a ciência, nem o racionalismo são capazes de salvar o homem.

Desta forma, os vestígios perseguidos pelo narrador-discípulo e, antes dele, pelo mestre Antena, como também pelos investigadores de polícia e jornalistas, indicam a princípio pretensão racional ou científica. Mas, as sucessivas falhas sugerem uma incapacidade de, no uso da razão, da ciência e do empirismo, resolver-se o caso.

A linguagem surge como única forma de vitória sobre a morte (DUARTE, 2008, p. 14-15), inclusive sobre a morte do sentido; e a linguagem literária surge como forma de se aproximar mais do indizível. Com isso, fica valorizada a arte como fonte criativa e inovadora de conhecimento, e como salvação estética, num mundo sem religiões e sem ciências salvadoras. No dizer de Ricoeur (1995, p. 195), a arte, subjetiva e sem limites para a invenção, constrói uma “significação salvadora” na busca de um “tempo monumental do mundo”, oposto à morte e ao breve intervalo da vida material. E fica valorizada não apenas a produção artística do narrador, mas também a recepção do leitor-discípulo, o qual, com sua criatividade, precisa preencher lacunas, seguir e analisar pistas, apreciar cacos-estrelas e usá-los para (re)construir os quebra-cabeças e enigmas da esfinge gorda.

Se o narrador constrói um relato inventivo, mais que histórico; o cientista também não se isenta da imaginação criadora na formulação das suas hipóteses no conto; nem o policial e o jornalista, com suas hipóteses “sherlockholmescas” e folhetins sensacionalistas. Desta forma, diluem-se as fronteiras entre ficção e História-Ciência no conto, em que avulta não apenas a admiração do narrador pelo vate-Antena, como também uma desconfiança não apenas da ciência, mas sobretudo do positivismo, da técnica, do discurso jornalístico e também do senso comum. Por isso, o narrador problematiza tanto os métodos e saberes populares e religiosos, quanto os da polícia-justiça, do jornal, do cientista e até os seus próprios. Portanto, a narrativa configura várias formas de “recusa a assentar-se no tapete das certezas” cristãs ou humanistas confortáveis, como ensina Cerdeira (2000, p. 68, 71). Recusa-se o narrador a acomodar-se a qualquer verdade, a qualquer conhecimento fechado, religioso ou científico, senso comum ou jornalístico. Por isso, desconsidera as hipóteses do povo e da religião: milagre; da polícia: “sherlockholmescas”; dos jornais: sensacionalistas; ou mesmo as de Antena, não comprovadas no conto.

Essa recusa às certezas e essa perscrutação conduzem ao “nada-vazio ontológico”, à “inapetência para o estar no mundo” (Cerdeira, 2000, p. 71) e à sensação de falência do indivíduo e de precariedade das instituições, como vimos. Mas, não à desistência da sondagem, da busca do conhecimento e da indagação, já que o narrador continua sua pesquisa e incentiva o leitor a pesquisar também, mesmo sem perspectivas de se chegar a respostas definitivas.

Assim, *AEMPA* consiste em mais um exemplo de perseguição ao não-dito, de desvio dos padrões e de contestação aos discursos ortodoxos na obra de Sá-Carneiro e no Orpheu. *AEMPA* consiste em mais uma das confissões de falência do sujeito e das insti-

tuições na obra do autor de *A Confissão de Lúcio*. Mas, não de desistência do conhecimento e da busca de sentido para o ser e para a vida, ainda que ao fim de toda investigação se chegue ao vazio. Aliás, muitas vezes, o vazio acaba sendo mesmo o único sentido encontrado por esses textos sá-carneirianos. Entretanto, se por um lado, a perscrutação ao mistério traz frustração e vazio; a indagação e a pesquisa consistem em formas de resistência à insignificância, ao menos preenchendo tempo e vazios, evitando a esterilização e a imobilidade definitiva, ou protelando a vida e ainda desafiando o tempo e a morte.

Enfim, em tempos de relativismo, depois de tantos Deuses mortos (“que nós, os homens, criamos continuamente”, *AEMPA*, p. 189), o narrador escolheu como o seu novo Deus a Arte, um Deus permissivo, e cada leitor que escolha o seu.

Resumo: Este trabalho pretende demonstrar como o elemento insólito, muitas vezes ligado ao tempo, é usado em *A Estranha Morte do Professor Antena*, de Mário de Sá-Carneiro, para abalar alicerces do sujeito e da sociedade, destronando o positivismo. Para tanto, começamos com considerações sobre o (1) insólito no conto, a partir de estudos de Todorov (2004), Campra (2008) e Ricoeur (1994, 1995). Em seguida, abordamos abalos a (2) certezas científicas nas Ciências Naturais e na História, problematizando fontes históricas, como memória e testemunho, bem como problematizando metodologias de construção do discurso científico no conto. Depois disso, passamos a considerações sobre o abalo ao (3) sujeito cartesiano, refletindo sobre a imagem do espelho, recorrente na obra sá-carneiriana, de acordo com estudos de Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) e Gomes (2014). Terminamos este trabalho defendendo o quanto (4) a inconclusão na obra literária é valorizada como criativa fonte de conhecimento em Sá-Carneiro.

Abstract: *The objective of this article is to show how the unusual element, often linked to time, is used in Mário de Sá-Carneiro's narrative ("A Estranha Morte do Professor Antena") in order to undermine the foundations of the subject and of the society, consequently dethroning positivism. For this purpose, we will firstly discuss the (1) unusual in Sá-Carneiro's narrative, based on Todorov (2004), Campra (2008) and Ricoeur's (1994; 1995) studies. In the sequence, we will examine how (2) scientific certainties in Natural Sciences and History are shaken by Sá-Carneiro, therefore problematizing historical sources, such as memory and testimony, not forgetting the methodologies allocated by Sá-Carneiro in his short narrative. Our next step is to consider the shaking of the (3) Cartesian subject by focusing on the recurrent image of the mirror in Sá-Carneiro's works, supported by the investigations of Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) and Gomes (2014). Finally, we seek to defend the idea of inconclusion of the literary work as a creative source of knowledge, an aspect much valued by Sá-Carneiro.*

Résumé: *Ce travail a pour but de démontrer à quel point l'insolite, si souvent lié au*

temps, est employé dans A Estranha Morte do Professor Antena, de Mário de Sá-Carneiro, pour ébranler les fondements du sujet et de la société, en mettant en question les bases du positivisme. Dans ce but nous commençons par des considérations sur la présence de l'insolite dans ce conte (1) à partir des études de Todorov (2004), Campura (2008) e Ricoeur (1994, 1995). Ensuite nous cherchons à voir comment l'utilisation de l'insolite ébranle les certitudes scientifiques (2) dans les Sciences Naturelles et dans l'Histoire, en mettant en question les sources historiques, telles que la

mémoire et le témoignage, aussi bien que la méthodologie de construction du discours scientifique dans le conte. Ensuite nous passons à des considérations sur le sujet cartésien (3), en analysant l'image du miroir qui apparaît fréquemment dans l'oeuvre de Sá-Carneiro, tel que l'ont vu les essais de Cerdeira (2000), Lopes (1990), Barrento (1987), Ruas (2008) et Gomes (2014). Nous finissons ces réflexions en défendant l'idée selon laquelle l'inconclusion dans l'oeuvre de Sá-Carneiro est mise en valeur comme base fictionnelle de connaissance dans l'oeuvre de l'auteur.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRENTO, João. *O Espinho de Sócrates: Expressionismo e Modernismo – Ensaios de Literatura Comparada*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. [Tradução de David Jardim Júnior] 15a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, pp. 123-127.
- CAMPURA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “A aventura suicida da modernidade”. In: *O Avesso do Bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira. “Apresentação”. In: *De Orpheu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008, p. 11-16.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOMES, Rafael Santana. *Lições da Esfinge Gorda*. [Tese de Doutorado] Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- LOPES, Teresa Rita. “A viagem no tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa através dos Professores Antena e Serzedas”. In: *Revista Colóquio/Letras*. N.º 117/118, Set. 1990, p. 83-91.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. [Tradução: Constança M. César] Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e Narrativa II*. [Tradução: Constança M. César] Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.
- RUAS, Luci. “De Profundis Valsa Lenta, de José Cardoso Pires”. In: *De Orpheu e de Perséfone: Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008, p. 265-284.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A Estranha Morte do Professor Antena”. In: MOISÉS, M. (org.). *O conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 171-189.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ABISMOS DE FOGO

Rafael Santana*

*Para Teresa Cerdeira, que me
ensinou a ver a linguagem
literária como um espaço de
promessas, encantos e amavios.*

Revisito minha memória cultural. Assalta-me de repente o verso de uma canção popular brasileira: “Mora na filosofia: pra que rimar amor e dor?”. Verdadeira lição de teoria literária, aprendo com esta música que o trabalho formal não é apenas um mero adorno despiciendo; aprendo que, em se tratando da poesia, o jogo rítmico contribui – e muito – para a construção do próprio eixo semântico do poema, e que por isso mesmo rimar *amor e dor* seria uma tautologia necessária, nunca anódina! Vem-me à cabeça outra canção popular. Decido utilizá-la como mote das reflexões que aqui pretendo desenvolver. Os versos que dela mais me interessam dizem o seguinte: “A burguesia fede / A burguesia quer ficar rica / Enquanto houver burguesia / Não vai haver poesia”. Encontro-me pois diante de uma letra forte, provocativa, como costumam ser muitas das letras de Cazuza. Prontamente contrastei ambas as melodias e percebo que, ao passo que a primeira demarca uma similaridade *conceitual* entre amor e sofrimento, a segunda acentua uma disparidade *consensual* entre poesia e comércio. Se a rima consoante entre *amor e dor* nos põe frente a conceitos que se coadunam, a rima – também consoante – entre *burguesia e poesia* parece colocar-nos, muito pelo contrário, frente a um contraste aparentemente insolúvel: burguesia combina com poesia ou vice-versa?

Octavio Paz, poeta-crítico que não poucas vezes se debruçou em reflexões sobre as especificidades do poético, afirma, já em sua primeira obra teórica de grande impacto, que a poesia moderna, inserida que está no seio da sociedade capitalista, não abdicou, muito surpreendentemente, dos sortilégios do arco e da lira, como se poderia num primeiro momento imaginar. Se o tempo da produção em massa é em princípio um tempo inóspito à poesia porque mormente interessado no valor da troca e do lucro imediatos, o exercício poético surgiria nesse mesmo tempo reificado como um gesto de resistência diante das afrontas do mundo mercadológico. Não por acaso o crítico mexicano sinalizou, com extrema perspicácia, que “a poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês” (2012, p.40).

Em Portugal, país que goza de uma larguíssima tradição lírica de indiscutível qualidade, o desafio de conciliar os valores burgueses mais pragmáticos com o dispên-

* Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

dio algo característico da poesia¹ foi pressentido e comentado já na primeira metade do século XIX, quando um artista como Almeida Garrett se perguntava: “Pois este é um século para poetas? ou temos nós poetas para este século?...” (2013, p.72). Ao postular o seu lugar na primeira tertúlia oitocentista portuguesa como o de um *Poeta em anos de prosa*, Garrett está também a erigir um questionamento: como dizer a poesia – aqui entendida a partir das coordenadas do idealismo romântico – num século de barões corruptos, precisamente traidores dos mais belos *ideais* que herdara dos projetos humanitários do Iluminismo e da Revolução Francesa? Se a prosa foi considerada na sociedade de oitocentos como uma forma mais apta a atender à demanda de uma produção que se queria em larga escala, em outras palavras, se ela foi compreendida como mais propícia a educar uma sociedade nova que consigo trazia a novidade de um público-leitor mais abrangente, onde e como ficaria agora, nesse tempo novo e com um público diverso, o espaço a ser destinado à poesia? Acusando o século de barões de ser *chato, vulgar e sensabor*, ou melhor, frisando, de outro modo, que *a burguesia fede* por valorizar apenas o lucro, as cifras, o papel, o vil metal, Garrett aponta sua angústia em relação ao aparente descompasso entre burguesia e poesia.

Não era ainda o tempo das revoluções poéticas de Baudelaire. E talvez Garrett não se tivesse dado conta de que para ser *lírico no auge do capitalismo* ou, ainda benjaminianamente, de que para escrever poesia num período em que a arte se encaminhava para *a era de sua reprodutibilidade técnica*, era preciso que o poeta se desvencilhasse de sua aura, de sua profética coroa, tornando-se anônimo ao imiscuir-se na massa informe e caótica da cidade cosmopolita. E aqui nos encontramos novamente frente a um impasse! Como dizer o espírito cosmopolita em Portugal, território marcado por uma cultura periférica diante das grandes potências da Europa industrializada? Eis o desafio que, no que tange à poesia, coube a Cesário Verde enfrentar.

Ciente do aparente descompasso ou, para dizer com Camões, do *desconcerto* entre burguesia e poesia, Cesário buscou revitalizar o verso lírico, conferindo-lhe forma e conteúdos até então inusitados na tradição poética portuguesa. Pensando o modo muito particular como o autor de *O sentimento dum ocidental* se apropria dos postulados de Baudelaire para adequá-los lúcida e criticamente ao contexto de uma cultura periférica, Leyla Perrone-Moisés se pergunta: “Seria Cesário a prova de que uma poesia moderna enquadrada e normalizada é possível?” (2000, p.129). A esse instigante questionamento, acrescento – mais que motivadamente – uma provocação de Jorge Fernandes da Silveira: “No fundo, os poemas de Cesário expõem [...] a tentativa de encontrar os termos (impossível?) para a rima consoante entre burguesia e poesia” (2003, p.158-159). Refletindo sobre a pergunta de Leyla Perrone-Moisés e sobre a afirmação interrogativa de Jorge Fernandes da Silveira, eu ousaria dizer que, ao apostar na força de trabalho como um elemento articulador de mudanças, Cesário Verde é, no contexto da

¹ Que fique claro que subjazem a estas reflexões alguns argumentos de Georges Bataille (2005), para quem a poesia ocupa o lugar do luxo, das despesas inúteis e/ou excedentes, se compreendida a partir da lógica utilitária do mundo do trabalho.

literatura portuguesa finissecular, o exemplo mais concreto da possibilidade de articular uma poesia moderna inserida no princípio burguês da ética do trabalho. Encontrando os termos possíveis para a rima consoante entre burguesia e poesia, Cesário compõe “um livro que exacerb[a]” e ultrapassa tão radicalmente a concepção poética de seu tempo histórico que apenas os poetas de *Orpheu*, no início do século XX, seriam capazes de destacar a modernidade de sua obra, que rompe com toda uma longa tradição lírica portuguesa de veio sentimental. Ao comporem poemas pequenas narrativas de passeio nas quais o leitor não raras vezes se depara com a criação de personae fictícias – sujeitos ficcionais pobres, “quase Jó[s]” – que em nada se assemelham ao abastado autor empírico Cesário Verde, este poeta inegavelmente moderno está a um passo da heteronímia pessoana, não fosse que, como afirma Helder Macedo, “os heterónimos de Pessoa são projecções da sua consciência de si próprio; as *personae* de Cesário são caracterizadas no contexto” (1999, p.25). Respondendo ao processo de *autognose da pátria*² que desde Garrett vinha sendo empreendido no Portugal do século XIX, Cesário revitaliza o projeto humanitário das utopias oitocentistas de um modo espantosamente heterodoxo, abrindo a cena de uma nova modernidade estético-poética em Portugal.

Cesário Verde é de fato um poeta seminal para os artistas de *Orpheu*, e assim também para Mário de Sá-Carneiro, escritor que em princípio dizia considerar-se apenas um prosador e não um poeta. Com efeito, na obra sá-carneiriana Cesário aparece como referência intertextual explícita desde *Princípio* (1912), a primeira coletânea de novelas que Sá-Carneiro publicou em vida. Nela o poema *Ironias do desgosto* exerce a função de mote do conto intitulado *Loucura*, cujo enredo se resume *grosso modo* a uma tentativa de driblar o fluxo do tempo, no intuito de fixar espasmodicamente os efêmeros instantes de beleza. Não me interessa contudo deter-me na análise desta narrativa. Interessa-me antes pensar a gênese da poesia no universo literário de Sá-Carneiro, e, para tanto, inevitável se faz retornar a Cesário Verde.

Posicionando-se sempre como o líder de sua geração, Fernando Pessoa dissera esta frase – hoje já célebre – integrando-se a um nós coletivo: *Cesário ensinou-nos a ver*. Ora, Sá-Carneiro aprendeu também ele a ver com Cesário, de modo a imitar sua temática e seu estilo no poema *Simplemente*, reintitulado, num segundo momento, de *Partida* (1913). Ao empreender o processo de reescrita deste poema que em princípio se dividia em duas partes, Sá-Carneiro decidira elidir todo o seu primeiro movimento³

² Utilizo o termo cunhado por Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*.

³ Oscar Lopes acentua que “[...] a juvenil lírica, novelística e dramática de Sá-Carneiro não se afasta muito da tradição realista; a novela *Loucura (Princípio)* inspira-se num poema de Cesário [...] Mas mais significativo é o seguinte facto: o poema *Partida*, que inicia o seu primeiro livro de versos, *Dispersão*, e que se apresenta como sendo uma sua introdução, foi originariamente concebido e escrito como um poema em duas partes, com o título geral de *Simplemente*; a primeira parte é eliminada na redacção definitiva e, como facilmente se reconhece e o autor declara [...], não passa de uma ‘imitação de Cesário Verde’, onde se imagina a vida ‘**honesto, sã, trabalhadeira**’ de uma rapariga que o autor diz ter visto numa rua de Paris; a segunda parte reage contra o realismo e a simpatia social dessa imitação e exalta uma escalada ‘em busca da beleza’, ‘até além dos céus’, numa

mais imitativo do estilo do poeta de *Esplêndida*, afirmando: “E a imitação de Cesário Verde – como se tratava na ocasião dum puro divertimento sem amanhã – foi propositada! Mau gosto, é claro. Mas eu estava a brincar. Simplesmente da brincadeira nasceu uma coisa com algumas belezas. E aproveitei-a” (1995, p.758).

Reagindo, num processo algo semelhante ao da heteronímia pessoana, à sua inexistência enquanto Sá-Carneiro diante dos temas e do estilo típicos de Cesário, o futuro autor de *Dispersão* assinalaria ainda em sua correspondência literária: “Resolvi substituir toda a primeira parte do ‘Simplesmente’ por esta única quadra:

Ao ver passar a vida mansamente
Nas suas cores serenas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito”.
(1995, p.775)

E, modificando ainda mais o poema, Sá-Carneiro chegaria finalmente à sua última versão:

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.
(1996, p.9)

Se a rasura proposital que Cesário empreendera em sua *leitura antropofágica da lírica baudelaيرية* foi a de urdir uma poesia moderna que contudo não rejeita a ética do trabalho – e que por isso mesmo reitera, de modo bastante crítico, é claro, as utopias mais saudáveis do mundo burguês (lembre-se, por exemplo, o *cheiro salutar e honesto a pão no forno*) –, Sá-Carneiro, indo voluntariamente ao encontro de Baudelaire e dos estetas finisseculares, fala em sua poesia, a um só tempo, *com* e *contra* Cesário. É bem essa a natureza da resposta um tanto provocativa que em 1914 ele dera em entrevista, ao ser indagado sobre as principais obras da então moderna literatura portuguesa. Diante de tal questionamento, eis as suas considerações: “Frisantemente, o livro do futurista Cesário Verde, ondulante de certo, imenso de Europa, ziguezagueante de esforço” (*apud* Martins, 1990, p.195). Como bem sinalizou Óscar Lopes (1995), a sedução inicial de Sá-Carneiro por Cesário acabou por converter-se num *repto*, gesto laudatório e corruptor que simboliza antes de tudo uma aposta contra o autor de *Cristalizações*. Por outras palavras, se o sujeito lírico de Cesário quase sempre mantém o seu olhar agudamente focado na vida humana e em seu quotidiano – que deseja de-

linguagem que nas estrofes iniciais parece meramente saudosista, mas que acaba por definir o estilo pessoal de Sá-Carneiro, com as suas metáforas exaltadas e megalómanas e a sua profusão de sinestésias” (1995, p.574, negritos meus).

vassar por meio do *real* e da *análise* –, Sá-Carneiro, em via oposta, elege deambular e divagar narcisicamente pelos labirintos de si próprio, com vistas a contemplar, em onanismo, a genialidade de suas próprias ideias.

Pensar Sá-Carneiro e seus pares é tarefa fundamental para que se possa estabelecer uma leitura mais aprofundada de sua poesia. Diferentemente de Pessoa, o poeta de *Manucure* não escreveu textos críticos sobre a literatura e as outras artes; tampouco nos deixou uma carta semelhante à da gênese dos heterônimos, epístola que, hoje bem o sabemos, pode e deve ser lida na clave do jogo ficcional, e é bem por aí que já estou a enveredar. Até onde se sabe, Sá-Carneiro escreveu apenas *ficção*, no sentido mesmo etimológico do termo, e por isso mais amplo, de *fingimento*, de invenção. Com efeito, grande parte de sua correspondência literária configura-se como uma longa ficção epistolar. Lá estão inscritas suas ideias para contos e novelas, para projetos futuros e, até mesmo, certas concepções poéticas daquele que inicialmente insistia em dizer escrever poesia por puro diletantismo: “Como há escritores que nas suas horas vagas são pintores, eu, nas minhas horas vagas, sou poeta – na expressão de escrever rimadamente, apenas. Eis tudo” (Sá-Carneiro, 1995, p.749). A esta carta endereçada a Pessoa, datada de 26 de fevereiro de 1913, segue-se outra, bem próxima, de 10 de março do mesmo ano, em que Sá-Carneiro retoma o conceito de poeta-diletante: “Enfim, para mim, entre a poesia e a ‘literatura’ há a mesma diferença que entre estas duas artes e a pintura, por exemplo. As minhas horas de ócio são ocupadas, não a pintar, como o Bataille, mas a fazer versos. Puro diletantismo” (*Ibidem*, p.758).

Ora, sabemos que nem Sá-Carneiro nem a maioria dos artistas de sua geração fizera da literatura e das artes um instrumento de *trabalho*, se considerarmos o vocábulo em seu viés mais pragmático. Convém lembrar aliás que Sá-Carneiro nunca trabalhou nem converteu a sua atividade literária num meio de sobrevivência material, como foi o caso de um Camilo Castelo Branco, por exemplo. Decerto que Cesário Verde, poeta que antes mesmo de Sá-Carneiro sofrera a dor da incompreensão – “A crítica segundo o método de Taine / Ignoram-na” (2003, p.52) – tampouco obteve lucros com a sua poesia. “Um prosador qualquer desfruta fama honrosa / Obtém dinheiro, arranja a sua coterie”, dirá ele, acrescentando: “E a mim, não há questão que mais me contrarie / Do que escrever em prosa” (*Ibidem*). Todavia, se em Cesário a ética do trabalho é ainda uma aposta no futuro, em Sá-Carneiro ela será antes o lugar da recusa: “Ganhar o pão do seu dia / Com o suor do seu rosto’... / – Mas não há maior desgosto / Nem há maior vilania” (1995, p.102). Para o autor de *Indícios de ouro*, os pilares principais da sociedade burguesa – que são o *indivíduo*, a *família conjugal* e a ética do trabalho – pertencem, todos eles, ao mundo dos *lepidópteros*, termo que utilizava para qualificar as pessoas insensíveis e de espírito vulgar, em suma, para qualificar os burgueses.

Cesário Verde também sabia, como Sá-Carneiro, que *a burguesia fede* e que o capitalismo avassalador submetera a poesia a um incontornável estado de crise. Mas a meu ver a diferença mais significativa entre ambos os artistas está na capacidade que o poeta finissecular tivera de fazer erigir a força épica das varinas em meio ao *fedor do peixe podre*

a gerar focos de infecção. Mesmo diante do artificialismo desumanizador e asfíxiante da cidade, mesmo diante das disparidades sociais, mesmo diante da ruína do presente, Cesário ainda aposta no trabalho como uma atividade regeneradora do homem e, metonimicamente, da própria nação. Em **Resumo:** se em Cesário há, ao fim e ao cabo, uma *aposta no útil*, em Sá-Carneiro há, muito pelo contrário, um proposital *gozo no inútil*.

Claro está que a gênese da atividade poética não se encontra, no universo literário de Sá-Carneiro, exatamente no poema *Partida*, o primeiro do conjunto de 12 textos que em vida publicara sob o título de *Dispersão*. Os seus chamados *Primeiros poemas* – vários deles, inclusive, bastante piegas – fazem parte, muito justificadamente, de sua obra completa, como que a atestar as iniciativas titubeantes de escrever poesia por parte de um adolescente talentoso. No entanto, é necessário salientar que quando compôs diversos dos seus *Primeiros poemas* Sá-Carneiro ainda não havia tido o privilégio de desfrutar da experiência parisiense. Ao transferir-se para a grande capital latina em fins de 1912 com a excusa de estudar Direito na Sorbonne, o jovem escritor recém-chegado de uma Lisboa que declaradamente rejeitava – por considerá-la uma cidade provinciana e de espírito filisteu – entrega-se em Paris a uma existência de diletantismo, travando conhecimento, no espaço cosmopolita da metrópole francesa, com figuras ímpares como Santa Rita Pintor, bem como com tendências literárias diversas, tais como o decadentismo reverberante, o cubismo deslocador de sentidos e o modernismo em ascensão. A esse respeito, recorde-se ainda a já referida carta a Pessoa, de 10 de março de 1913, em que Sá-Carneiro ensaia estas reflexões sobre o cubismo e, mais largamente, sobre as estéticas de vanguarda:

No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que, *sem estar doído*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um *sonho*, um *som*, um *estado de alma*, uma *deslocação do ar*, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. *E nós compreendemo-los*. Por quê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo (1995, p.754-755, grifos do autor).

A investida contra aqueles que intentam reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas em suas telas é, na concepção de Sá-Carneiro, o traço mais distintivo – e por isso mesmo mais admirável – do cubismo. Se a pintura cubista é capaz de causar no leitor/espectador a sensação de torpor advinda de uma conjunção que se estabelece paradoxalmente através da desconjuntura de suas formas; e mais, se as figuras plasmadas na tela cubista podem ser lidas como *qualquer coisa de intermédio* porque propositamente compostas para causar naqueles que as contemplam o impacto da confusão e, por conseguinte, do deslocamento dos sentidos, note-se que muita dessa interpretação sá-carneiriana sobre o cubismo adentra a própria materialidade

de sua escrita, desejosa de dizer *os sonhos, os sons, os estados complexos de alma, as deslocamentos do ar*, enfim. E repare-se que a esse suposto indizível, a esse aparente estado de inefabilidade, Sá-Carneiro vem acrescentar – justificada e motivadamente – a voz sedutora e obsedante de Mallarmé, artista que revolucionou a linguagem poética de seu tempo ao levá-la não raro até ao paroxismo da incompreensão. Por ser – perdoem-me a anacronia – barthesianamente consciente de que *mudar a língua* pode por vezes significar *mudar o mundo*, Mallarmé fizera de sua experiência na poesia uma espécie de laboratório no qual a maquinaria de linguagem, diga-se, o construto estético do texto, era levado a um *quase* limite da explosão.⁴ Rechaçando as cristalizações da linguagem, ou melhor, rejeitando as comodidades do discurso, o autor de *Um lance de dados* compõe uma obra cujos sentidos escapam a qualquer leitura que se queira imediata. Dir-se-ia, com Barthes, que o poema mallarmeano é um espaço de palavras no qual os sentidos estão sempre deslocados, *em suspenso*, recusando-se deste modo ao dogmatismo, aos estereótipos, ao fascismo da língua.

Aos olhos de Sá-Carneiro os poemas de Mallarmé afiguram-se como verdadeiras telas capazes de baldar os sentidos, por promoverem o deslocamento do olhar do leitor que se aventura num mergulho profundo neste imenso e revoltado mar de palavras. Insisto no significante *tela* porque foi precisamente através desta imagem que Sá-Carneiro pensou compor pela primeira vez – e ficcionalmente – as suas próprias teorias sobre a linguagem poética. Quando esboçou o projeto de escrita do conto *Asas* (1914), texto que é ao fim e ao cabo uma teoria da poesia,⁵ ele revelou a Fernando Pessoa, em carta datada de 7 de janeiro de 1913, um pouco daquilo que já começava a delinear-se como as suas novas ideias artísticas:

⁴ Marcos Siscar, poeta e crítico cujos trabalhos mais recentes se têm focado no tema *poesia e crise*, acentua que “Se os momentos altos da poesia da tradição (baseados na repetição métrica ou rítmica) são descritos como ‘orgíacos excessos’, a poesia do presente, em seu estado de sombra e arrefecimento, para Mallarmé, seria a poesia dos ‘deliciosos quases’, bem ao gosto da Decadência *fin-de-siècle*. [...] A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição” (2010, p.108-109).

⁵ Numa brevíssima nota de 1952, Jorge de Sena já apontava para uma leitura nesse sentido. Ei-la: “Segundo Sá-Carneiro, «a Arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase e no *movimento* peculiar a cada ‘circunstância’ dos seus poemas». Descontada a fraseologia pretensamente impressionista, tão típica de Sá-Carneiro e de todas as revistas efêmeras do seu tempo, isto aplica-se quase exactamente, como é obvio, ao poeta extraordinário que Sá-Carneiro se preparava para ser. E o dizê-lo de um «outro» que se inventa é muito daquela geração com os seus Caeiros, Campos, Violantes de Cysneiros, etc., admiravelmente teorizados no «Ultimatum» de Álvaro de Campos. Simplesmente a heteronímia, tão plena e vitoriosamente conseguida por Fernando Pessoa, como expiação da *alteridade* do mundo moderno que nele próprio se espelhava, era em Sá-Carneiro menos um «*movimento* peculiar a cada ‘circunstância’ dos seus poemas», que em Pessoa o foi; e mais, de facto, o timbre desperado de uma alteridade irresoluta «eu não sou eu nem sou o outro». E irresoluta, por profundamente incerta na própria natureza do poeta e não na da sua poesia, que, miraculosamente, com uma originalidade que ninguém no mundo pode disputar-lhe, transformou em imagens fulgurantes, de um equilíbrio que só certo dandysmo perturbou, a mais trágica consciência de frustração que já houve em Portugal” (s/d, p.181-182, grifos do autor).

Acerca de ideias novas, esta nascida ontem à noite: um artista busca a perfeição – é esta a sua tortura máxima e desfaz e refaz a sua obra. Vence: atinge a perfeição e continua a querer fazer maior: porém, a tela em que trabalha evolui-se por fim, dilui-se, torna-se espírito – desaparece. *Esse artista ultrapassou a perfeição*. É possível que em vez dum pintor faça dele um músico. Não dou a isto, por enquanto, grande importância. *Diga você a sua opinião* (1995, p.734, grifos do autor).

Não será o protagonista deste conto futuro nem um pintor nem um músico, como era a proposta primeira de Sá-Carneiro, mas sim um poeta. Em nova carta a Pessoa, datada de 21 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro reestrutura o projeto inicial desta sua narrativa, modificando os rumos de seu enredo. Eis então o que se define:

Asas – É a história do artista que busca a perfeição e a ultrapassa sem a conseguir atingir (além-perfeição). Eu dava a este conto – cuja ideia lhe expus outro dia – o título de *Asas*, querendo simbolizar a perfeição que não se pode atingir, porque, ao atingi-la, evolui-se, bate asas (1995, p.740).

Se o projeto inicial do conto pressupunha a aventura pelos campos da pintura ou da música, a teoria poética a ser desenvolvida ao longo deste texto que tivera seu curso modificado pressupõe agora uma espécie de excursão pelas diversas áreas do saber, através do intermédio da *literatura*, espaço plural que, como magistralmente apontou Roland Barthes em sua aula inaugural no Collège de France, nunca parte da arrogante prerrogativa de saber *alguma coisa* mas sim da generosidade de saber *de alguma coisa*.

Ao considerar as especificidades da poesia, Sá-Carneiro declara o intuito de conferir aos seus versos uma “beleza plástica” (*Ibidem*, p.749). Por outras palavras, ao poeta interessa trabalhar não só com ideias mas “também com o som das frases” (*Ibidem*), plasmando no próprio corpo do poema, dirá ele, “a harmonia que existe nos passos da dança” (*Ibidem*, p.763). Repare-se pois que as artes plásticas, a linguagem, a música e o balé convergem para a formação da teoria poética de Sá-Carneiro, teoria que se quer ela própria atravessada, interseccionada, pelo elemento pictural, pela melopeia, pelos ritmos musicais, pelos movimentos leves e céleres da bailadeira. Assim é que Petrus Ivanowitch Zagoriansky – esse é o nome do poeta-protagonista do conto *Asas* – materializa no espaço da escrita esse seu corpo quase etéreo de ideias fluidas:

– Acredite-me, cada vez melhor me convenço de que a atmosfera é uma fonte inesgotável de beleza inúmera. Convém que nós, os artistas, aprendamos, hora a hora, a devassá-la... Saber a Distância! compreender o Ar... o espaço, que nunca é imóvel – e vibra sempre, coleia sempre... A mínima oscilação, só por si, vale um motivo de Arte – é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada e emersa... Fantasie um corpo nu, magnífico, estendido sobre colchas da Índia, em um *atelier* de luxo... Mas de volta, meu amigo, de volta, tudo será esse corpo – só a beleza purificada desse corpo!... Soçobrará o resto, desarticula-se-á em redor, focado o ambiente nessa apoteose – alabastros de convergência!... Depois é o próprio corpo que, de tanto haver concentrado, se desmorona em catadupas de oscilações afiladas, loiras, viciosas... Abrem os seios gomos de ar crispado, as pernas derrotam colunatas – agitam os braços múltiplas grinaldas; os lábios palpitam incrustações de beijos... Tudo se abate de Beleza! E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, que ondeiam livres, em vórtice – e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam... *Todo o ar vive esse corpo nu!* (1995, p.485-486)

Para além das múltiplas pulsações sinestésicas que aí promovem a convulsão por meio da *con-fusão* de todos os sentidos – “Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos” (1995, p.491) – acentua Zagoriansky –, o que poderia levar-nos portanto a pensar na tradição simbolista de um Rimbaud ou de um Verlaine, por exemplo, para além dessas múltiplas pulsações sinestésicas, repito, o que mais de perto me interessa destacar neste excerto é a consciência que nelese exacerba do texto enquanto corpo erótico, edifício de linguagem, construto de palavras. Desejoso, tal qual Mallarmé, de promover uma espécie de alquimia, diga-se, de transmutação da matéria vil em essência pura capaz de dizer a *ideia mesma e suave da flor ausente de todos os buquês*, ou seja, de formular uma linguagem poética autocentrada, que, assim como os passos da bailadeira, se voltasse autotelicamente para si mesma, Sá-Carneiro empreende, pelos sortilégios da ficção, o exercício de outrar-se através da máscara de um poeta russo vanguardista – e lembremos que a vanguarda russa era por ele assumida como um grande elemento de sedução!

Ora, se o lugar da linguagem muitas vezes se configura, para o escritor, como o próprio espaço da sedução, aqui entendido etimologicamente como o lugar do *desvio*, não será difícil inferir que o que seduziu o olhar de Sá-Carneiro tanto para as vanguardas quanto para a poesia de um Baudelaire, de um Rimbaud e de um Mallarmé foi sempre a “possibilidade de uma nova linguagem que [esses] outro[s] lhe oferec[iam]” (Perrone-Moisés, 2006, p.18). A perda da aura, a “vidência” lograda através do desregramento dos sentidos e a poesia que se pensa enquanto construção são temas recorrentes na literatura sá-carneiriana. Esta consciência da autorreferencialidade da arte permite que Sá-Carneiro compreenda o texto – muito barthesianamente – como um “anagrama do corpo” (2006, p.24), como um envoltório fendido, em outras palavras, como uma pele a ser voluptuosamente percorrida em todas as suas zonas erógenas. Daí o erotismo pujante com que ele formula esta sua teoria da poesia – seios, pernas, braços e lábios são convocados nesta reflexão sobre o poético, como que a definir de outro modo, com outra linguagem, o conceito proposto por Octavio Paz, para quem “o erotismo é uma poética corporal e a poesia uma erótica verbal” (1994, p.12).

Na teoria da poesia desenvolvida em *Asas*, texto cujo título sugere algo de tão leve e de tão etéreo como o vento, um narrador em primeira pessoa isenta-se portanto de narrar a sua própria história em prol da história de um outro, apresentando-nos a personagem de Petrus Ivanowitch Zagoriansky, poeta russo ficcional que almeja lograr a construção de versos perfeitos, *sobre os quais a gravidade não tenha ação*. Trata-se, como já se disse, de um texto que promove toda uma reflexão sobre a arte, em especial a poesia, e, para o caso, a arte e a poesia modernas, inscritas nas correntes cosmopolitas, historicamente próximas ou mesmo contemporâneas de Sá-Carneiro. Datado de outubro de 1914 mas tendo sido publicado em pequenos fragmentos desde janeiro de 1913, o conto *Asas* é certamente um ensaio em prosa, é o desenvolvimento da teoria poética que daria origem aos poemas mais significativos de Sá-Carneiro, que integram os conjuntos *Dispersão*, *Indícios de oiro* e *Últimos poemas*. No conto, o poeta Zagoriansky está em busca de uma arte fluida:

– Uma arte fluida, meu amigo, uma arte gasosa... Melhor, meu amigo, melhor – gritava-me Zagoriansky no seu gabinete de trabalho, aonde pela primeira vez me recebia – *uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação!*... Os meus poemas... os meus poemas... Mas ignora ainda! Coisa alguma prenderá os meus poemas... Quero que oscilem no ar, livres, entregolfados – transparentes a toda a luz, a todos os corpos – sutis, imponderáveis... E hei-de vencer!... Não atingi a Perfeição, por enquanto... Bem sei, restam escórias nos meus versos... Por isso a gravidade ainda atua sobre eles... Mas em breve... em breve... ah!... (Sá-Carneiro, 1995, p.490, grifos do autor).

Repare-se no uso do vocábulo *escórias* para definir o não alcance da perfeição poética. No fundo e na superfície, Sá-Carneiro já refletia sobre a poesia desde 1913, quando de fato começou a escrever poemas mais seriamente. A busca do *ouro absoluto* é uma constante de sua obra, e não é por acaso que ele pretendia reunir, sob o título alegórico⁶ de *Indícios de ouro* (conjunto publicado postumamente por iniciativa dos presencistas), alguns dos poemas que publicou, em 1915, no primeiro número de *Orpheu*. Ora, sabemos que as escórias são os resíduos que se formam aquando da fusão dos metais, e *Indícios de Ouro* é um título motivado, que aponta a um só tempo para a busca incompleta e para o logro parcial do metal lavrado. Fundindo palavra com palavra, Sá-Carneiro promove a união dos seus metais-metáfora no texto, visando a alcançar o máximo grau de abstração através da poesia. Em toda a obra sá-carneiriana, reitero, há como que uma busca incansável pelo *ouro absoluto*, do qual a realidade exterior oferece apenas pequeníssimos *indícios*.

Buscando “obter a Perfeição – ‘esse fluido’” (1995, p.490), Zagoriansky quer plasmar uma arte gasosa compondo poemas em que as palavras estão tão milimetricamente encaixadas – e formando um conjunto tão harmônico – que a introdução de qualquer outro elemento faria desmoronar todo o construto do texto. Na busca de escrever poesia com *ideias*, com *sons*, com *sugestões de ideias* e com *intervalos*, Zagoriansky intenta estetizar o volátil por meio da formulação de uma *poética do ar*, que propaga a ânsia de reproduzir o acelerado movimento do mundo moderno através de palavras leves e céleres. Ao fim e ao cabo, o poeta russo ficcional repensa a ética e a estética da poesia, na busca de poemas que lograssem inscrever simultaneamente a intensidade da vida moderna e o olhar inebriado do indivíduo que transita, em vertigem, pela cidade caótica e sedutora, lançando-se em meio a multidões, cafés, bulevares, *music halls*, fábricas titânicas, automóveis velozes e notícias de última hora, rapidamente divulgadas em todos os meios de comunicação. É esta modernidade do movimento que Zagoriansky quer alcançar na poesia, deparando-se não raro com a imperfeição, com o vácuo da escrita.

Desde a primeira página do texto, o russo é apresentado como um ser vago, lí-túrgico e unguido pelo mistério. Seduzido por ele, o narrador do conto torna-se um grande amigo do poeta e de sua família, com quem goza as horas de lazer. Anos se passam e Zagoriansky continua a polir os seus versos, cuja perfeição nunca é atingida.

⁶ Utilizo o termo *alegoria* em seu sentido benjaminiano de desvio da doxa, de oposição à associação imagética algo cômoda e imediata que, para o teórico alemão, caracterizaria o *símbolo*.

Um dia, inesperadamente, ele afirma ter enfim concluído a sua obra, sobre a qual a gravidade já não atuava mais. Para a surpresa do narrador – que almejava ler aquela que seria a escritura mais original e genial do mundo –, o caderno de versos do poeta encontrava-se praticamente vazio, restando deles apenas um curto trecho introdutório. “Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por voos mágicos!...” (1995, p.495), revela Zagoriansky. Como numa espécie de “feitiço medieval”, “de *envoûtement* de missa negra...” (*Ibidem*) – as expressões são do próprio narrador – os poemas ter-se-iam imaterializado, a representar, simbolicamente, os amálgamas da linguagem.

Não estamos longe das reflexões de Blanchot em *A parte do fogo*. Discorrendo aí sobre a *literatura e o direito à morte*, o teórico francês nos faz perceber que o literário “se edifica sobre suas ruínas” (1997, p.292), o que pressupõe portanto a aceitação do falível, do precário, do inacabado. Refletindo oximoricamente sobre a escrita e o lugar do vazio, Blanchot assinala ainda que *o nada* da escrita é inusitadamente o lugar onde “tudo começa a existir: grande prodígio” (*Ibidem*).

O estágio de perfeição atingido pelo poeta russo criado por Sá-Carneiro coincide com o desaparecimento de sua obra e com a intensificação de sua loucura (mortes por metáfora). Em outros termos, é a morte, é o vazio das palavras, que as torna paradoxalmente plenas de sentido, porque o “vazio é seu próprio sentido” (*Ibidem*, p.300). Consciente de que a linguagem literária é feita de inquietudes, Blanchot chega à conclusão de que “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (*Ibidem*, p.312). E é precisamente com uma morte simbólica que a obra do poeta Zagoriansky se realiza desaparecendo.

Em *Da soberba da poesia* (2012), Marcos Siscar também se debruça em reflexões sobre a linguagem e a crise, assinalando que a poesia moderna, de Baudelaire a Mallarmé, dos modernistas aos surrealistas, pressupõe uma inevitável experiência da *queda* ou do *afundamento*. Se os artistas finisseculares e modernos assumiram não raro a máscara da frivolidade e da indiferença, escrevendo e inscrevendo-se sob o signo da rareza – “O meu destino é outro – é alto e é raro”, acentuam os versos de Sá-Carneiro (1996, p.11) – isto não pressupõe contudo que eles (os artistas) tivessem gozado do privilégio de um eterno “estar nas alturas” ou do alcance da totalidade, pois é *dramatização da consciência do falhanço*, o *gesto sacrificial e teatralizado* de esmagar-se a si próprios, que caracteriza a experiência da soberba do poeta e da poesia modernos. Para terminar gostaria de propor uma leitura para o poema *A queda*, que encerra, em gradação descendente, o conjunto de *Dispersão*:

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,
 Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
 E gira até partir... Mas tudo me resvala
 Em bruma e sonolência.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,
 Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
 Eu morro de desdém em frente dum tesouro,
 Morro à míngua, de excesso.
 Alteio-me na cor à força de quebranto,
 Estendo os braços d'alma – e nem um espasmo venço!...
 Peneiro-me na sombra – em nada me condenso...
 Agonias de luz eu vibro ainda entanto.
 Não me pude vencer mas posso-me esmagar,
 – Vencer às vezes é o mesmo que tombar –
 E como inda sou luz num grande retrocesso,
 Em raivas ideais ascendo até ao fim:
 Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....
 Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

(1996, p.31)

Dispersão inicia-se motivadamente com o poema intitulado *Partida* e encerra-se não menos motivadamente com o poema *A queda*, fazendo-nos pensar numa espécie de movimento pendular que se constrói, todo ele, em alternâncias constantes de aná-bases e catábases. Se *Partida*, poema que, como vimos, recebera num primeiro momento o título de *Simplesmente* que se configurava como uma imitação dos temas e do estilo típicos de Cesário Verde, se caracteriza desde as suas primeiras estrofes como um metafórico trajeto em graduação ascendente – É subir, é subir além dos céus; É partir sem temor contra a montanha; Sombra, vertigem, ascensão, Altura –; *A queda* se constitui não menos alegoricamente como o fim de um itinerário figurado, de uma desregrada viagem onírica e orgiástica que, à moda de Rimbaud, se mostra também elocosa de lograr uma *vidência outra*, que ultrapassasse a mera percepção precária e limitada dos sentidos corporais. Esse gozo sá-carneiriano no excesso – capaz de *sacudir loucura*, de *suscitar cores endoidecidas* portanto de promover uma ultrapassagem das limitações do senso comum – parece ter o seu modelo no pequeno poema rimbaudiano justamente intitulado *Départ*, no qual se lê: “Vi demais. A visão se revia pelos ares. Tive demais, sons de cidade. à / tarde, e ao sol, e sempre. Soube demais. As paradas da vida. / – Ó sons e visões! Partida entre afetos e ruídos novos!”.

A experiência do excesso permite ao sujeito que se entrega à orgia do desregramento sensorial o alcance de uma vidência outra, a contemplação de um saber outro, que contudo não se faz perene e/ou absoluto: *saber demais*, no que concerne a Rimbaud; *saber a Distância*; *compreender o Ar*, no que tange a Sá-Carneiro. A consciência do precário, do transitório, do falhanço é aliás uma das coordenadas sempre presentes na poesia finissecular e moderna, que tão bem releu Baudelaire. Na obra de Sá-Carneiro, seja ela em verso ou em prosa, a figura do artista insurreto, teatralmente avesso às limitadas convenções sociais, mostra-se sempre na ânsia de alcançar uma *aura outra*,

insubmissa,⁷ capaz de reconsagrá-lo através da perversidade, da subversão, da transgressão. O que Baudelaire um dia ousou nomear de *beleza maldita* Sá-Carneiro classificou em seu tempo como *beleza errada*, considerando assim a falha, a errância discursiva e a morte como categorias inseparáveis do fenômeno poético da modernidade. Foi o logro da *beleza errada*, o disse ele próprio, a mira final de sua obra.

Petrus Ivanowich Zagoriansky, o poeta russo fictício que é afinal a máscara através da qual Mário de Sá-Carneiro dissemina as suas próprias teorias poéticas, fascina e inebria o narrador do conto *Asas*, “impressionando-[o] muito o seu aspecto aureolado” (1995, p.484), a sua *aura insubmissa*. Vago e disperso, Zagoriansky manifesta a ânsia de ultrapassar os parcos limites da sensorialidade vulgar, com vistas a alcançar no espaço da escrita aquela sonhada – mas sempre impossível – *Grande Obra* que lograsse fixar o fugidío e o errante de uma atmosfera sempre em movimento. Suas “frases de chama” (*Ibidem*, p.489), violentas, excessivas, desassossegadas, que se inscrevem evidentemente numa modernidade que tem em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé os seus paradigmas, cumprem um percurso não menos significativo que é o do alegórico sacrifício da vítima, que neste caso não é outra senão o próprio poeta. Do grego *allos* (outro)+*gourein* (discurso), a alegoria é etimologicamente o *discurso-outro*. O processo discursivo da alterização, do devir-outro, é portanto um modo alegórico de escrever o *eu* e de estar na linguagem. Exacerbando a consciência da ruína, diga-se, da impossibilidade do centramento de um discurso unívoco, a alegoria é espaço movediço *par excellence*, **atmosfera-linguagem** onde os signos se encontram em constante processo de deslizamento, recusando-se à fixação. Se a poesia baudelaireana se inscreve num trânsito dinâmico entre *spleen e ideal* (ascensão e queda) e na experiência autodestrutiva de descer ao *fundo do abismo para encontrar a novidade do desconhecido*, não nos esqueçamos de que a poesia finissecular e moderna, herdeira de Baudelaire, pressupõe ela também a descida ao inferno em Rimbaud e a não menos abismal experiência “DO FUNDO DUM NAUFRÁGIO” em Mallarmé.

É essa volúpia no esmagamento, na alegórica e voluntária vitimização do artista capaz de converter o discurso de um *eu* disperso no discurso de um *outro* embrionariamente heteronímico – *qualquer coisa de intermédio*– que Sá-Carneiro valoriza em sua obra. Baudelaire sinalizava em *Le Voyage*: “Nós queremos, tanto esse fogo nos queima o pensamento, / Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? / No fundo do Desconhecido para encontrar o novo”. Em Sá-Carneiro impulso autodestrutivo alegorizado na descida ao fundo do abismo tem a sua variante incontornável no signo *fogo*, que no poeta de *Dispersão* ultrapassa o lugar da mera referência isolada,

⁷ O conceito de *aura insubmissa* foi cunhado por Edson Rosa da Silva que, a propósito de Baudelaire, assinala: “A poesia lírica da modernidade joga por terra a aparência da beleza, põe às claras sua carcaça e sua decomposição. Busca, no entanto, um meio de reencontrar seu brilho, sua forma e sua essência divina, através de uma *aura insubmissa* que, apesar de tudo, da técnica, da ideologia burguesa e do valor de mercado, ainda pode garantir a magia do poeta” (2004, p.106, grifos do autor).

ganhando o peso de uma *métaphore fillée*. É na costura dessa grande tela-tecido composta de reluzentes fios de ouro em ininterrupto processo de combustão que Sá-Carneiro alegoriza a vida e a obra dos artistas iconoclastas da modernidade, que, desejosos de assinalar a poesia de suas próprias existências insurretas, exercem em si próprios a violência de mergulhar nos *abismos de fogo*. Em palavras suas (1995, p.499):

Resumo: Trata-se de artigo que visa a pensar a gênese da poesia no universo artístico de Mário de Sá-Carneiro, poeta que empreende a sua crítica literária no seio da própria escritura ao fazer dela um espaço de reflexão sobre as especificidades da arte. Elegendo como precursoras algumas figuras hiper-representativas da modernidade tais como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, Sá-Carneiro inscreve a sua poesia na esteira de toda uma linhagem de poetas transgressores, para quem a escrita se configura sobretudo como um corpo a corpo com a linguagem.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, Modernismo, Poesia Portuguesa do Século XX.

Abstract: *The aim of this paper is to think the genesis of the poetry in the artistic universe of Mário de Sá-Carneiro, a poet who undertakes literary criticism from within his own writings while reckoning with the specificities of art. Following the path of some of the iconic figures of modern times,*

such as Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé, Sá-Carneiro inscribes his poetry in a tradition of a whole lineage of poets for whom writing is above all a hand-to-hand with language.

Keywords: Mário de Sá-Carneiro, Modernism, Twentieth Century Portuguese Poetry.

Résumé: *Il s'agit-là d'un article qui a pour but de penser la genèse de la poésie dans l'univers artistique de Mário de Sá-Carneiro, poète qui entreprend de faire sa critique littéraire au sein même de l'écriture transformée espace de réflexion sur les spécificités de l'art. Choissant comme précurseurs quelques figures hyper-représentatives de la modernité telles que Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, Sá-Carneiro inscrit sa poésie dans la lignée de poètes de la transgression, pour qui l'acte d'écrire devient surtout une lutte dans le tissu même du langage.*

Mots-clés: Mário de Sá-Carneiro, Modernisme, Poésie Portugaise du XXe siècle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
 _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
 BATAILLE, Georges. *A parte maldita: precedido da noção de despesa*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2005.
 BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Coordenação da edição e prefácio de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2010.
- LOPES, Óscar. Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário. In: Santos, Gilda *et al.* (org.). *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p.566-582.
- MARTINS, Fernando Cabral. Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções. In: *Colóquio/Letras* n. 117-118. Lisboa: Setembro-Dezembro de 1990, p.193-199.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SENA, Jorge de. *Estudos de literatura portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- SILVA, Edson Rosa da. Da impossibilidade de cantar e de contar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. In: *Semear* n.10. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2004, p.93-106.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Cesário, duas ou três coisas. In: Silveira, Jorge Fernandes da. (org.). *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p.153-166.
- SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- _____. *Poesia e crise. Ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. São Paulo: UNICAMP, 2010.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Organização de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. São Paulo: L&PM, 2003.

Literatura Brasileira

VIAGEM E VERTIGEM EM *GALÁXIAS* DESINFORMANTE INICIAL

Francyne França*

Organizados em torno do eixo temático “o livro como viagem e a viagem como livro”, os cinquenta fragmentos que compõem as *Galáxias* de Haroldo de Campos se alimentam de diversos assuntos caros ao antigo e ilustre tema da viagem. Como nas grandes narrativas marítimas – ou nos diários de bordo –, o texto passeia por eventos históricos, mitológicos e cotidianos, percorrendo múltiplos cenários nos quais aventura-se pela cultura, pela arte, pela literatura e pela linguagem. Mas *Galáxias* não é um livro de viagem. O elemento central de suas antiestórias não é o objeto do relato, mas o relatar em si. O texto de Haroldo gira em torno de um enredo que não é composto de ações, mas de acontecimentos linguísticos, nos quais o material semântico apenas empresta o seu corpo para uma odisseia cujas peripécias se passam na linguagem, não fora dela.

“Seduzia-me fazer uma experiência de abolição ou rarefação dos limites entre poesia e prosa”, disse Haroldo a respeito de *Galáxias*, explicando que o percurso de seu poema longo se desenvolve “no sentido não propriamente de uma épica [...], mas de uma epifânica” (CAMPOS, 2002, p. 42). Na prosa, segundo a imagem proposta por Octavio Paz, o sentido é “algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem [...] para uma mesma direção” (PAZ, 1982, p. 130). Em *Galáxias*, a trilha dessa flecha não leva a lugar algum: tal qual uma miragem, o enredo sempre desaparece antes que possa ser alcançado. Como veremos, os impulsos narrativos do livro esbarram em estruturas de linguagem que não permitem ao leitor seguir decodificando o texto somente pela via estritamente semântica: com a ruptura da cadeia discursiva ele é colocado diante de um abismo semântico, de uma aparente falta de sentido que não lhe dá outra opção senão encarar a camada sensível da língua. Quer dizer, quando o objeto do relato é elidido – para usar a expressão de Andrés Sánchez Robayna (1979) –, a forma do texto emerge como uma mensagem endereçada ao intelecto, mas também aos olhos e aos ouvidos: um corpo a se decifrado com o corpo.

Haroldo chamou o primeiro e o último fragmento de *Galáxias* de formantes, expressão tomada de empréstimo do músico francês Pierre Boulez, que assim designou as estruturas de conteúdo fixo e ordenação livre que se integram em suas sonatas: “o intérprete, dentro da peça passa a ter possibilidades de escolha [...] mas as possibilidades serão delimitadas pelo compositor” (CAMPOS, 2010a, p. 20). O elemento formante, portanto, delimita o raio de ação do sujeito, submetendo a obra de estrutura

* Mestre e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

aberta – “*um livro onde tudo seja fortuito e forçoso*”¹ – ao “necessário controle sobre o acaso” (CAMPOS, *op. cit.*, p. 21). Em *Galáxias*, estando fixos no começo e no fim do texto, os formantes “balizam o jogo de páginas móveis, intercambiáveis à leitura” (CAMPOS, 2004, p. 119), demarcando os limites do percurso textual.

Como um prelúdio – ou um preâmbulo, bem ao modo do poema épico –, o formante inicial² faz uma espécie de apresentação do livro, antecedendo e antecipando os traços que determinarão a realidade geral do projeto: “*um livro de viagem onde a viagem seja o livro/ o ser do livro é a viagem*”. Além de inscrever o ponto de partida da viagem, o primeiro fragmento fornece as coordenadas do trajeto pelo qual o leitor acaba de se enveredar. Não apenas uma apresentação, mas o que poderíamos chamar de um manual de instruções, o texto de abertura apresenta os procedimentos compositivos que vão estruturar todo o livro, fornecendo a chave interpretativa com a qual ele pode ser lido.

As primeiras palavras de *Galáxias*, “*e começo aqui*”, desferem um golpe no silêncio, fundando a fala ao mesmo tempo em que dão a ver – “miradouro aléfico” (CAMPOS, 2004, p. 119) – a imagem do livro inteiro. Um texto no qual os sentidos nascem nas ruínas da estrutura discursiva, *Galáxias* é um caminho que leva irremediável e incessantemente ao começo. O começo, todavia, não é o ponto fixo do qual nos distanciamos à medida que a nossa jornada pelo texto avança, mas o momento em que se rompe a continuidade das ideias, e a linguagem, restituída a sua integralidade verbivocovisual, inaugura um sentido para além do encadeamento lógico das palavras.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da*

O CD *isto não é um livro de viagem* registra a leitura oral, executada pelo próprio autor, de alguns dos fragmentos de *Galáxias*, entre os quais, o formante inicial. Curiosamente, em sua leitura Haroldo ignora a conjunção aditiva que abre o texto, dizendo apenas “começo aqui”. A partícula elidida pelo poeta, no entanto, será determinante para a interpretação que darei à passagem. Pronunciada com o som de /i/ – considerando uma variante largamente disseminada no Português do Brasil –, a vogal /e/ se encadeia, pela rima em –i, com a palavra “aqui”. A conjunção que se realiza na partícula átona – repetida outras cinco vezes ao longo do trecho – estabelece uma imprevista relação não com a forma análoga que aparecerá logo em seguida, mas com a sílaba tônica da palavra “aqui”. Conforme o ritmo da oralização que estou propondo – correspondente, na terminologia musical, ao compasso quaternário –, distribuem-se, pelo

¹ Por uma questão de limpeza gráfica, as citações do formante inicial, que serão muitas, não estarão referenciadas. Fica aqui estabelecido que todas as citações destacadas em itálico pertencem ao primeiro fragmento, que é originalmente grafado dessa forma.

² O fragmento completo foi anexado ao final deste artigo.

trecho, oito acentos com intervalos de quatro sílabas poéticas, começando pela primeira, como ilustro a seguir:

**< e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço**

No ritmo do texto, a vogal átona se converte no tempo forte do compasso quaternário, isto é, no elemento de maior destaque dentro do conjunto de quatro sílabas que ela introduz. Situada no ponto de partida do formante inicial e, portanto, no grau zero do percurso textual de *Galáxias*, a batida inaugural marca o momento decisivo em que se funda o gesto da escritura. Plena de carga simbólica, essa diminuta materialidade vocálica rompe o branco da página com a força de um vulcão em erupção, expelindo “*milumaestórias na mínima unha de estória*”. De modo geral, conjunções são elementos sintáticos que conectam dois termos de modo mais ou menos simétrico. As aditivas são as conjunções conciliadoras por excelência. Mesmo entre as coordenativas – que se assemelham pelo caráter não hierárquico das relações que estabelecem –, as aditivas se destacam como elementos especialmente apaziguadores. Sutilmente disruptivas, as adversativas e as concessivas, por exemplo, relacionam pela diferença, provocando certo desequilíbrio entre os elementos que associam. A aditiva, por sua vez, cria uma relação de equivalência, de soma, e de continuidade semântica. No início de *Galáxias*, no entanto, a conjunção aditiva assume um caráter ambíguo, pois introduz a fala e interrompe estrondosamente a duração do silêncio. Uma imagem da gênese do sentido e, portanto, da própria imagem poética, este átomo de linguagem dá a ver, em sua instantânea e fugaz novidade, a única coisa que importa no texto: o começo da viagem. “*O fim é o começo*”, diz uma passagem do mesmo fragmento, na qual a palavra “fim” deve ser compreendida sob um prisma, do qual se projetam, por um lado, a ideia de finalidade, ou destinação; por outro, a de extremidade, ou acuidade, o limite entre o ser e o não ser. Esse começo a um só tempo se anuncia pelo discurso – “*e começo aqui*” – e se realiza concretamente pelas palavras, que reiteram o impulso iniciático a cada vez que o acento silábico se abate sobre o texto e produz uma nova interrupção na continuidade da frase.

Em certo sentido, como afirmou Haroldo,³ *Galáxias* tem “uma estrutura de estória detetivesca, já que a intriga é constantemente interrompida, suspensa, e o leitor fica

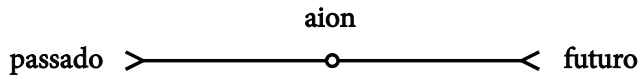
³ Em “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)”, entrevista publicada em 06/10/1984, no Caderno de Programas e Leituras do *Jornal da Tarde (O Estado de S. Paulo)*, e posteriormente reeditada para *Metalinguagem e outras metas*.

à busca do ‘quem’ e do ‘quê’ do texto” (CAMPOS, 2010b, p. 272). No trecho em análise, o narrador, por assim dizer, fixa um ponto de partida narrativo: “*e começo aqui e meço aqui este começo*”. A informação de caráter semântico, no entanto, não se desenvolve. Assimilado pelo corpo do texto, o discurso se dilui em um bloco sonoro no qual o conteúdo abstrato introduzido pelo pano das ideias se transforma em realidade concreta no corpo do texto. Com um esquema fonético no qual se alternam consoantes fricativas com oclusivas (produzidas, respectivamente, pela passagem e obstrução do ar) e vogais arredondadas com fechadas, o trecho é marcado por ciclos de duração e ruptura, que inscrevem o começo e os sucessivos recomeços na materialidade mesma da linguagem: “*este começo e recomeço e remeço e arremesso*”. Os constantes cortes a que esses sons e os seus tons submetem o texto produzem um balanço ondulatório – do tipo onda contra rocha –, que por sua vez também é violentamente interrompido: antes que o ritmo se transforme em automatismo, o discurso se reconstitui – “*quando se vive sob a espécie da viagem*” –, paradoxalmente, como força desordenadora, interrompendo o movimento cadenciado em vias de se estabelecer. Aqui a restauração do encadeamento discursivo promove a subversão de sua própria lógica: ao invés de compartimentalizar, conduzindo o leitor exclusivamente pela margem abstrata, o texto restitui a integralidade da linguagem, impedindo que a leitura se reduza a puro deleite sonoro.

Ao final da passagem, o discurso há pouco reconstituído novamente se interrompe: um abrupto corte sintagmático suspende o sentido que então se erigia, em uma construção que a um só tempo prenuncia e dá a ver o princípio geral que regerá a estrutura do texto em *Galáxias*, no qual a interrupção do gesto discursivo vem para fundar um gesto estético, entrelaçando o narrativo e o poético em um movimento de incessante retorno ao “*fim-comêço*” do sentido: “*o que importa/não é a viagem, mas o começo da*”.

A relação que se estabelece entre a prosa e a poesia pode ser colocada nos termos da oposição entre continuidade e ruptura. A prosa funda uma temporalidade de duração, que se desenvolve coextensivamente ao discurso e produz sentido pelo encadeamento das ideias que se sucedem. Uma metafísica instantânea, nas palavras de Bachelard, a poesia opera no domínio da simultaneidade. Lembremos de *Igitur ou a loucura de Elbehnon*, livro de Mallarmé no qual a meia-noite não marca mais uma hora no relógio do jovem personagem que dá título à obra, mas consoma a imagem de um tempo imobilizado, de um instante limítrofe entre o hoje e o amanhã, no “ponto de junção do seu futuro e do seu passado já idênticos” (MALLARMÉ, 1990, p. 75). Em *A lógica do sentido*, Deleuze confronta duas leituras mutuamente exclusivas do tempo, o Cronos e o Aion: “um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e preenche; e o outro é pura linha reta na superfície, incorporal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria” (DELEUZE, 2011, p. 65). Cronos, portanto, é o tempo do relógio, o tempo que é determinado pelo movimento da terra e que rege os ciclos do universo físico, transformando dia em noite e noite em dia; primavera em verão, em outono, em inverno, e novamente em primavera. Aion, por

sua vez, é o tempo subjetivo que cada indivíduo carrega consigo, um tempo “incorporal que se desenrolou, tornou-se autônomo desembaraçando-se de sua matéria” (DELEUZE, 2011, p. 65). Sucessivo, o tempo cronológico se repete regularmente: os minutos nas horas, as horas no dia, os dias na semana e assim por diante. O tempo aiônico, pura linha reta, conforme o descreveu Deleuze, é um tempo irrecuperável, “fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro” (DELEUZE, 2011, p. 65).



O Aion é o acontecimento puro, o momento de uma absoluta particularidade que Deleuze chama de *hecceidade*. De origem latina (*haec*, que significa isto), a expressão designa a espaciotemporalidade inerente a todo evento, algo como “aquagoridade”: “não perguntaremos, pois, qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2011, p. 23). Segundo a temporalidade do Cronos, a meia-noite – notação que indica determinada posição do sol em relação à terra – se repetirá diária e indefinidamente pela eternidade. A meia-noite de Mallarmé, uma realidade aiônica, uma *hecceidade*, jamais realizar-se-á uma segunda vez. Ao descer as escadas em direção à cripta de seus antepassados, Igitur – personagem nomeado pela conjunção latina que expressa justamente o sentido de conclusão – penetra neste preciso ponto, onde, fugindo do passado e do futuro, o tempo se encerra. A esse tempo interrompido, cuja duração não mais é dada pelos ponteiros do relógio – “horas vazias, puramente negativas” (MALLARMÉ, 1990, p. 57) –, Bachelard propôs chamar de “*vertical*, para distingui-lo de um tempo que foge horizontalmente” (BACHELARD, 2010, p. 94). Uma temporalidade instantânea própria da poesia, que

valendo-se de palavras ocas, [...] faz calar a prosa ou os trinados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, ela produz seu instante. É para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida (idem).

A produção de um estado novo da linguagem, atividade por excelência da poesia, em *Galáxias* tanto se representa como se realiza pela interrupção da cadeia de ideias que alimentam o gesto narrativo. A lógica discursiva escorre por esses vãos semânticos onde se formam também vazios temporais, nos quais se findam e renovam o sentido e o tempo. Em ambos, a suspensão da continuidade se impõe como um evento disruptivo que a um só tempo leva ao fim e ao começo: não ao fim nem ao começo, mas ao “*fim-comêço*”, imagem norteadora do livro como um todo.

escrever

*mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço*

“Arabescos que não se deixam concluir” (CAMPOS, 1976, p. 91), esses impulsos discursivos remetem à narrativa infinita de *As mil e uma noites*, uma referência que será retomada algumas vezes ao longo do livro e que estará especialmente presente no fragmento “passatempos e matatempos”.

Com uma estrutura de conto de fadas – “nada mais aliciador para um leitor ávido por estórias”, como bem observou Marília Garcia (2007, p. 198) –, “passatempos e matatempos” é o signo do desejo jamais saciado. Na esteira das aventuras do “minimimino” – personagem que busca uma estória, enquanto nós, leitores, buscamos o sentido do texto –, o fragmento percorre a trilha de uma série de clássicos da literatura universal, que se consomem em narrativas engastadas (TODOROV), cujos desfechos não deixar-se-ão alcançar. Uma estória levará a outra estória, que levará a outra estória, que levará a outra estória: de Sherezada à Bela Adormecida, da Bela Adormecida ao país das maravilhas, então à Dânae e ao cisne mallarmaico. Perseguindo, como o rei Xariar, uma conclusão que jamais se nos apresentará, tropeçamos nos súbitos desvios de rota, que se inserem no texto como alçapões pelos quais a narrativa desaba, levando consigo a esperança de chegar ao fim da estória.

“passatempos e matatempos” como que encena os passos do leitor de *Galáxias*, que caminha movido por um desejo de estória. Quer dizer, o desejo de que as palavras lhe contem uma estória e de que a estória que elas lhe contam esteja plenamente abarcada por essas palavras. O que não acontecerá. Ao modo de Derrida, o livro de Haroldo proclama “*acabar com a escritura para/começar com a escritura*”, apontando aí para a realidade que transborda, quando se rompe a linha de raciocínio que delimita o sentido estrito das palavras. Para *acabarcomeçar* com a escritura, é preciso que a voz que nos fala – ou a mão que nos escreve – *arremece*: meça e ao mesmo tempo arremesse, num jogo de lance e enlace, no qual o fio da meada se transforma, pelo entrelaçamento das camadas da linguagem, em trama textual. Radicalmente metalinguística no plano do conteúdo, a escrita em *Galáxias* se volta para si também pelo trabalho na materialidade da linguagem; uma escrita cujos sentidos não se encerram ou mesmo se estabilizam nas palavras que os produzem; um “*escrever sobre escrever*”, no qual os sentidos se mantêm em estado de permanente deveniência, sempre mais adiante, no “*futuro do escrever*”.

um livro ensaia o livro

*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
-começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece*

Um livro de ensaios que é um incessante ensaio de si mesmo, como o trecho nos informa, *Galáxias* é um exercício de reflexão, mas também uma prática de experimentação da linguagem. Escrever um livro é reescrevê-lo indefinidamente, ensaiando inúmeros arranjos de palavras até encontrar a forma capaz de dizer os sentidos e os sensíveis que se quer produzir. Referido como ideia – “*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro*” –, o ensaio adere ao corpo do texto, convertendo-se, durante a continuação da passagem mencionada, em um verdadeiro ato de fala. O conceito de ato de fala, que tomo emprestado do campo da Pragmática, está relacionado com o efeito produzido pelas declarações performativas, isto é, aquelas que se realizam simultaneamente como enunciado e como ato. É o que ocorre em sentenças como: peço desculpas, ordeno que saia, declaro aberta a sessão, entre outras. Como o nome sugere, a teoria dos atos de fala engloba todas essas construções, que, ao serem proferidas, exercem, de fato, alguma ação sobre o real. Ou ainda: ocorre um ato de fala quando dizer é o mesmo que fazer. No trecho, o processo passa subitamente da menção ao ato. Dessa forma, o ensaio deixa de ser tema e se converte em procedimento de composição textual. O caráter ensaístico extrapola a dimensão semântica e se instala no corpo do texto, operando pequenas e sucessivas modificações na estrutura das palavras: fim se transforma em fina; depois em afina; e, finalmente, em refina. Colocando em evidência o procedimento de depuração textual, o trecho fala sobre edição de texto, ao mesmo tempo que realiza o ato de editar as palavras. Esse processo de afinamento e refinamento se reforça pela massiva ocorrência da letra “f”, consoante que se produz pela fricção do ar entre os lábios e os dentes, os quais operam como um verdadeiro funil, restringindo a um espaço mínimo a passagem do som. Ao final, ou melhor, no “*fim-comêço*”, no espaço tempo da palavra tornada experiência, a linguagem tensionada pela função poética, convertendo-se de funil em fuzil, lança os dados e nos arremessa ao abismo.

Galáxias é escrita que se torna escritura, sem no entanto deixar de ser escrita. Como Xerazade, o “narrador” de *Galáxias* é “*sobrescravo*” de sua narrativa. Escrever é escrever sobre alguma coisa. Porque a escritura é feita de forma, mas também de conteúdo. E o percurso do texto – uma busca pela unidade entre um e outro, entre o corpo e o espírito da linguagem – não dura mil e uma noites nem mil e uma páginas, mas “*milumanoites*” e “*miluma-/páginas*”: concreto e abstrato aí não apenas se somando ou aproximando, não se justapondo tampouco avizinhandos, mas se aglutinando e se constituindo mutuamente. Nesse “*umbigodomundolivro*” ou “*umbigodolivromundo*”, onde a linguagem se dobra e se redobra, voltando-se para dentro de si e ao mesmo tempo para fora, “*noites e páginas/mesmam ensimesmam*”. Lembremos que na vida intrauterina a mãe está carnalmente ligada ao filho pelo umbigo, lugar onde se tornam um só e o mesmo corpo. E o livro evocado por Haroldo, “*um livro onde tudo seja não esteja*”, o livro total de Mallarmé, pretende-se o elo perdido entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre a fala e o silêncio, entre a tinta preta e o branco da página.

um livro

*é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro*

Como a espiral estampada em sua capa,⁴ o livro de Haroldo a um só tempo se condensa na minúscula concretude de uma “*mínima unha da estória*” e se expande ao infinito, como rastro silencioso que não se deixar capturar pelas palavras. Uma estória que não pode ser contada, somente “descontada”: “*nãoestória*” inenarrável porque da ordem do sensível, para muito além do compreensível, algo que por não ser propriamente alguma coisa pode ser qualquer coisa, pois tudo depende

*da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenbures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro*

A aglomeração de figuras negativas transforma o nada, entendido aqui como vazio pleno de prováveis, em realidade objetiva com existência verbivocovisual. Dotado de corpo, voz, volume e medida – exatas quatro linhas –, o nada assume estatuto de fenômeno positivo, que se revela com a mesma força pela materialidade do texto e por sua dimensão semântica. Juntas, as camadas da linguagem produzem um sentido que não reside em uma ou em outra, mas nasce de sua síntese, em um “processo de compor [em que] duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLOSA *apud* CAMPOS. 2010a, p. 56). Esse nada que é tudo, todavia não é a soma das partes, mas a “*somassuma de tudo*”, quer dizer, a soma da soma: o “*assomo do assombro*” quando das palavras se extrai o sumo – este, cuja presença apenas subjacente, o texto, sem mencionar, nos faz entrever.

No primeiro fragmento, como se vê, as noções de começo e recomeço extrapolam o horizonte do puramente discursivo e assumem a condição de verdadeiros fenômenos sensoriais: compreensíveis e ao mesmo tempo sensíveis pelo leitor. Não apenas uma informação lógica comunicada pelas palavras, mas uma *hecceidade* – para usar a expressão deleuziana –, os sentidos do texto, de natureza estética e não semântica, resultam da articulação dos significantes com os seus significados. Esses sentidos, embora até certo ponto previstos pelo autor, somente se realizam na presença do leitor, em uma instância que se funda quando a oposição entre o sujeito e a obra se transforma em ambivalência. Radicalmente privada de um lugar fixo, essa instância – que poderíamos chamar de espaço de fruição – se sustenta em equilíbrio instável, do tipo que só é alcançado em movimento, como o que se produz pelo malabarista: “alguém que ad-

⁴ Na edição da Editora 34, que mostra um registro da série *Objetos Gráficos*, de Mira Schendel.

ministra três objetos onde só cabem dois. Nesse caso, tem que introduzir o conceito de tempo. Na verdade, o malabarista é aquele que encontra o lugar no tempo” (MEIRELES *apud* MAIA, 2009, p. 72-3). Um sutil ato de malabarismo,⁵ o texto de Haroldo equilibra o material e o imaterial da linguagem – dimensão em que também se inclui a carga subjetiva do leitor –, reunindo múltiplas e sucessivas realidades no espaço de um tempo único, imobilizado. “Enquanto o tempo da prosódia é horizontal”, diz Bachelard, “o tempo da poesia é vertical” (BACHELARD, 2010, p. 94), porque dura não em continuidade, mas em intensidade: “a meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura” (BACHELARD, 2010, p. 94).

Libertos da progressão cronológica, os sentidos do poema, portanto, habitam o território do Aion, realidade entretempos, ou extratempórea, da qual o tempo é abolido: “*fim-comêço*”, “*onde a migalha a maravalha a apara é maravilha*”, onde o nada é tudo, onde a centelha – risco malogrado no fósforo, eterna faísca – insistentemente sibila. Caminhando para o extremo limite entre o escrito e o branco da página, lá onde findar-se-á o formante inicial, uma cadeia de estruturas fonêmicas produz um padrão sonoro que lembra, embora efetivamente não o seja, uma sucessão de sufixos diminutivos – favila, lumínula, maravilha, vanilla e vigília (nas últimas três palavras, dependendo de como se as pronuncia, emerge ainda uma noção insular, a solidão do elemento sólido mergulhado em matéria fluida) –, que nos levam a uma aproximação fractal, a um mergulho microscópico em ínfimas estruturas linguísticas de onde se projeta a imagem do livro inteiro. Da conjunção “e” que inaugura a fala, ao murmúrio da fagulha que resiste sem permanecer, o deslocamento pelas *Galáxias* de Haroldo segue nos guiando para o abismo vertiginoso, para a falha da fala, onde a linguagem se põe a falar: “*descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois comêço a fala*”.

⁵ Tomei emprestada a expressão do título de uma entrevista concedida ao crítico de arte Ronaldo Brito pelo artista plástico Cildo Meireles, que usa a figura do malabarista como metáfora de seu conceito-síntese de território.

Resumo: *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é composto por cinquenta fragmentos textuais, dentre os quais não são intercambiáveis à leitura somente o primeiro e o último – denominados formantes inicial e terminal –, que se fixam no começo e no fim do livro. Objeto deste ensaio, o formante inicial demarca o ponto de partida da viagem que se inicia e dá a ver a trilha acidentada que o leitor atravessará nas páginas móveis, a um só tempo informando e formando o projeto e o percurso textual do livro: a dissolução da fronteira entre a poesia e a prosa, através da interrupção do fio discursivo e do entrelaçamento verbivocovisual da linguagem. Como um manual de instruções, o formante inicial – ou *desinformante*, como preferi chamar – fornece a chave interpretativa do livro, no qual a aproximação dos gestos poético e narrativo se realiza sobre as ruínas da cadeia lógica e do sentido estritamente semântico.

Palavras-chave: *Galáxias*; Haroldo de Campos; viagem; escritura.

Résumé: *Galáxias*, de Haroldo de Campos, est composé de cinquante fragments textuels, parmi lesquels seuls le premier et le dernier semblent ne pas être interchangeables à la lecture, appelés d'ailleurs des formants initial et terminal qui se fixent au début et à la fin du livre. En tant qu'objet de cet essai, le formant initial souligne le point de départ du voyage qui commence et donne à voir la voie accidentée que le lecteur sera contraint à traverser à travers les pages mobiles du texte, de façon à pouvoir informer et former le projet et le parcours textuel du livre : la dissolution de la

frontière entre la poésie et la prose, par l'interruption de la ligne discursive et de l'enchevêtrement verbivocovisuel du langage. Tel un manuel d'instructions, ce formant initial – ou ce désinformant, si l'on préfère ainsi le nommer – fournit la clé interprétative du livre, où le rapprochement des gestes poétique et narratif se réalise sur les ruines de la chaîne logique et du sens strictement sémantique.

Mots-clés: *Galáxias*; Haroldo de Campos; voyage; écriture.

Abstract: *Galáxias*, by Haroldo de Campos, is composed of fifty textual fragments, among which only the first and the last – called initial and final “formants” and fixed in the beginning and end of the book –, cannot be read interchangeably. The initial formant, which we take as our subject in this essay, defines the starting point of the journey and announces the rough track the reader will cross in the moveable pages, at once informing and forming the project and the textual course of the book: the dissolution of the boundary between prose and poetry, through the interruption of the discursive line and the verbivocovisual interweaving of the language. Like a manual, the initial formant – or uninformant, as I preferred to call – gives the interpretative key of the book, in which the approximation of the poetic and the narrative gestures take place over the ruins of the logical chain and the strictly semantic sense.

Keyword: *Galáxias*; Haroldo de Campos; journey; writing.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GARCIA, Marília. “A lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas: superfície e enigma nas Galáxias de Haroldo de Campos”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 1, pp. 193-209, jan./jun. 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a loucura de Elbehmon*. Lisboa: Hiena Editora, 1990.
- MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- PAZ, Octavio. “A imagem”. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. “A micrologia da elusão”. In: CAMPOS, Haroldo. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANEXO – FORMANTE INICIAL DE GALÁXIAS

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do comêço afinila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nescas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem

*onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e desconto
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*

“O AMOR É QUE É O DESTINO VERDADEIRO”: DO EROS EM GUIMARÃES ROSA E OSMAN LINS

Lyza Brasil Herranz*

O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se unindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. (...) Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida.

“BURITI”, GUIMARÃES ROSA

Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo.

AVALOVARA, OSMAN LINS

Na estrutura arquitetônica que reúne e organiza as sagas de *Corpo de baile* (1956) e sustenta o romance *Avalovara* (1973),¹ dois nomes fundamentais da literatura brasileira do século XX se encontram: Guimarães Rosa e Osman Lins. Na verdade, muitas são as veredas que aproximam os dois escritores, cujas obras, originais desde o gênero híbrido a partir do qual se engendram suas narrativas essencialmente poéticas, constituem-se como experiências literárias revolucionárias nas quais o Amor ocupa uma posição privilegiada, sobretudo nos livros mencionados.

Em *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, toda a natureza, humana e telúrica, vive sob o signo da potência erótica, e a Vida se realiza na alegre conjunção da alma e do corpo. Composta por duas metades articuladas por uma estória parabática,² “O recado

* Mestre em Literatura Brasileira/UFRJ e professora de Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II.

¹ As citações de *Corpo de baile* estão indicadas pela sigla *Cb*, seguida da página do livro, e foram retiradas da edição comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006; as de *Avalovara* estão indicadas pela sigla *Av*, seguida da página do livro, e são da 6ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

² A parábise, originalmente, reporta-se à comédia aristofânica, ao momento em que, suspensa a ação dramática, o coro, na figura do corifeu, interpela diretamente a plateia sobre a peça e o fazer teatral. Essa intervenção

do morro”, a obra, construção em abismo, reproduz essa mesma estrutura em cada uma das partes, cabendo à segunda o hino de louvor à força cosmogônica de Eros, já pre-nunciada em “A estória de Lélío e Lina”, situada no final da primeira metade do livro.

O romance mitopoético *Avalovara*, de Osman Lins, considerado pelo próprio autor o marco de sua plenitude literária, funda um novo cosmos sob o magistério sa-grado do Eros cosmogônico. Partindo de uma estrutura baseada nos símbolos da espiral (tempo) e do quadrado (espaço), narra-se o Encontro ou a União, a conjunção carnal e espiritual de duas personagens, Abel e ♀, como realização de um projeto de Conhecimento, Amor e Literatura com convergência de Homem e Mundo.

I.

Tomando como exemplo três personagens femininas de *Grande sertão: veredas* – Nhorinhá, Otacília e Diadorim –, Benedito Nunes defende, no estudo “O amor na obra de Guimarães Rosa”, que a tematização do amor na obra desse escritor repousa sobre a ideia de uma ascese erótica: “A relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, (...) traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates em *O banquete*, de Platão” (NUNES, 2009, p. 138). A originalidade de Rosa residiria na maneira como ocorre a escalada: nesse perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, não se eliminariam os estágios inferiores por meio dos quais se atinge o alvo superior. Assim, para alcançar a beleza mais pura e elevada de Otacília, Riobaldo “deverá pagar tributo à sensualidade de Nhorinhá – sensualidade que não o detém, e que lhe serve de escala, de via de acesso em direção a Otacília” (*Ibidem*, p. 139).

Perde-se, entretanto, a imagem de um escalonamento quando, como o próprio crítico reconhece, “nos desafios das recordações do jagunço, as duas imagens, embora sem perder os atributos que lhes pertencem, vão, pouco a pouco, se interpenetrando, uma produzindo a imagem da outra, e, nesse intercâmbio, enriquecem-se mutuamente” (*Ibidem*, p. 140). Além disso, ainda que nessa trajetória rumo ao inteligível, o espírito não suprima a carne, abolindo-a, o sexo, ato vital para o romancista, seria apenas um degrau na subida, “aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros*” (*Ibidem*, p. 141).

Logo, não é a esse Eros, cujo amor aos belos corpos passa, gradualmente, à incorporeidade do belo em si, à Ideia da Beleza, que se reportam as obras de Rosa e de Osman. Nas sagas rosianas e no romance osmaniano, os encontros amorosos não se realizam no domínio abstrato da alma divorciada do corpo, porque o Eros celebrado por esses autores se contrapõe justamente ao reivindicado por Platão.

metalinguística inserida pelo comediógrafo na trama das ações foi expandida pelo filósofo Friedrich Schlegel a outros processos criativos, tornando-se um princípio de composição artística.

Em *De l'Éros cosmogonique*, título da tradução francesa, o filósofo alemão Ludwig Klages formula sua concepção de Eros cosmogônico, potência capaz de religar os polos opostos do mundo:

Eros é dito elementar ou cósmico na medida em que o indivíduo tomado por ele se sente animado e invadido por uma espécie de corrente elétrica, comparável à do magnetismo, de modo que, independentemente de suas fronteiras, as almas mais distantes podem se adivinhar dentro de um elã comum; ele transforma o meio no qual se dão as ações que separam os corpos, nomeadamente o tempo e o espaço, em um elemento onipresente que nos abarca e nos envolve como um oceano; assim, ele religa, apesar de suas diferenças para sempre inalteráveis, os *polos do mundo*. (KLAGES, 2008, p. 85-86, grifo do autor)³

Categoricamente contrário à ascese erótica proclamada n' *O banquete*, Klages explica que, no êxtase, “*não é, como acreditamos, o espírito do homem que se liberta, mas a alma; e ela não se liberta, como acreditamos, do corpo, mas, justamente, do espírito!*” (*Ibidem*, p. 91, grifos do autor).⁴ Para ele, o homem é o único ser que se debate entre a vida universal e uma força extra-espácio-temporal cuja existência separa os polos, desanima o corpo e descorporifica a alma: o espírito. O êxtase – “*ardor desmesurado*”, “*arrebatamento cristalino*” (*Ibidem*, p. 84, grifos do autor) –⁵ decorre então da reunião de todas as coisas, propiciada por Eros, em cuja natureza os opostos se harmonizam.

Na *Teogonia*, de Hesíodo, Eros nasce como princípio gerador, junto ao Caos, à Terra e ao Tártaro, e o vigor erótico une a maior parte das entidades originárias no processo cosmogônico. No poema hesiódico, Eros e Afrodite constituem-se como divindades cósmicas mais construtivas do que destrutivas, apesar de Eros ser nomeado “solta-membros”, porque subjuga e derrete o coração de mortais e imortais. Nas tragédias gregas, como em *Hipólito*, de Eurípides, ou *Antígona*, de Sófocles, o par Eros-Afrodite assume, geralmente, caráter destrutivo e, pouco depois, apresenta teor moralizante nos diálogos platônicos. Para poetas latinos como Ovídio, Eros volta a assumir o aspecto dual nas figuras de Vênus Pandemos ou Vulgar e Vênus Celeste ou Urania. Esta última presidia às relações amorosas socialmente aceitas e ligadas à virtude; a primeira, nascida da união de um ser mortal com um imortal, presidia às relações ligadas à gratificação física. Desse modo, o amor celeste passou a ser atribuído à alma e o amor vulgar ao corpo. Essa dupla genealogia de Vênus, denominação latina de Afrodite, introduziu a metafísica de Eros, já que cada uma simbolizava um dos mundos da teoria

³ “*L'eros est dit élémentaire ou cosmique dans la mesure où l'individu qui est saisi par lui se sent animé et envahi par une sorte de courant électrique qui, comparable en cela au magnétisme, fait que, sans égard à leurs frontières, les âmes les plus éloignées peuvent se deviner dans un élan commun; il transforme le moyen même de toutes les actions qui séparent les corps, à savoir l'espace et le temps, en l'élément omniprésent qui nous porte et nous entoure comme un océan; il relie ainsi, en dépit de leur différence à jamais inaltérable, les pôles du monde*”.

⁴ “*ce n'est pas, comme on l'a cru, l'esprit de l'homme qui se libère, mais l'âme; et celle-ci ne se libère pas, comme on l'a cru, du corps, mais, justement, de l'esprit*”.

⁵ “*fureur déchainée*”, “*ravissement cristallin*”.

de Platão. A distinção entre amor carnal e amor espiritual, com a decorrente valorização deste e depreciação daquele, é uma distinção da metafísica platônica que não existia na poesia lírica arcaica e não existe em obras como *Corpo de baile* e *Avalovara*, romance cujo eixo condutor – verdadeiro fio de Ariadne nesse labirinto narrativo – é a relação sexual entre Abel e ♀, que inicia e finaliza o livro: “Por isso o meu romance, que se desenvolve a partir desse núcleo central, tem o significado básico de uma narrativa de amor. A ideia-chave, inclusive, seria a da descrição de uma múltipla relação sexual, em que o clímax fosse a exploração do orgasmo” (LINS, 1973, p. 4).

Em *Avalovara*, é através do sexo que se chega ao Amor e ao Conhecimento. Ele é a única passagem, a “porta junto à qual se contemplam ou avaliam” (*Av*, p. 20), o limiar do Paraíso, representado pelo tapete sobre o qual os dois se amam. Com imagens de animais e plantas diversas, o tapete é o próprio jardim do Éden ao qual eles se fundirão. Durante o rito carnal, que se desenvolve principalmente nos temas R, E e N do livro,⁶ as figuras do tapete (coelhos, gamos, pássaros, folhas, flores, cordeiros etc.) se misturam aos corpos de ♀ e Abel, perdidos os limites – gráficos, inclusive – que os separam: “Cruzamentos e trocas minha língua em meu ouvido por trás do pássaro na árvore um seio e um braço levantado grita a sua boca no meu fêmur e o coração que bate na garganta (minha? sua?) pertence a algum bicho” (*Av*, p. 373). Na poesia erótica do romance, são parafrazeados versos do *Cântico dos cânticos*:

O licor a que sabe a sua língua quente, Abel, não será então filtrado com palavras? Evoca-te, seu hálito, mirra e violetas, uvas, sarmentos, folhas secas queimando, ou o que te embriaga é o odor das palavras através das quais suscita esse pequeno universo entre doméstico e vinário? (*Av*, p. 308)

É igualmente do repertório imagético do *Cântico dos cânticos* que se apropriará o narrador de “Lão-Dalalão” ou “Dão-Lalalão (o devente)” para revelar todo o fascínio de Soropita diante dos meneios sedutores da mulher, Doralda, que, tal como Sulamita nos versos bíblicos,⁷ é comparada à égua: “Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas – andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (*Cb*, p. 480). Na cena em que Doralda oferece o corpo erotizado ao marido, os sons, os perfumes e as cores com os quais o narrador,

⁶ Na complexa arquitetura do romance, o quadrado sobre o qual opera a espiral é constituído por vinte e cinco quadrados menores e cada um contém uma letra do palíndromo latino “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”. Cada letra da frase palíndroma corresponde a um dos oito temas: R – “♀ e Abel: encontros, percursos, revelações”; S – “A espiral e o quadrado”; O – “História de ♀, nascida e nascida”; A – “Roos e as cidades”; T – “Cecília entre os leões”; P – “O relógio de Julius Heckehtorn”; E – “♀ e Abel: ante o Paraíso”; N – “♀ e Abel: o Paraíso”. É o movimento espiralar de fora para dentro, ou seja, das extremidades para o centro do quadrado, que determina a ordem em que aparecem e reaparecem os temas, e a extensão dos segmentos de cada fio narrativo ao longo da obra.

⁷ Lê-se em *Cântico dos cânticos*, 1:9: “A uma égua dos carros de Faraó eu te comparo, ó amada minha” (BÍBLIA, 2002, p. 602).

sintonizado com a visão extasiada de Soropita, descreve a mulher, remetendo à trama imagética do *Cântico*:⁸

– “*Tu é bela!...*” O vôo e o arrullo dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer. (*Cb*, p. 544)

As imagens somáticas e telúricas evocadas na narrativa se correspondem porque o erotismo de Doralda se alastra por toda a natureza com a qual ela se identifica através do arrullo e do voo dos pássaros, da vastidão das chapadas, dos odores florais, da pureza dos animais e do som festivo dos sinos da alegria: “No conjunto sinfônico das sa-gas rosianas do sertão, o hino de amor à vida encarnada no corpo constitui o motivo dominante das narrativas enfeixadas no corpejante gesto de baile da vida que se representa em ritmo de transe” (SOUZA, 2006, p. 11). Nesse sentido, a obra de Guimarães Rosa – e a de Osman Lins – encena a experiência amorosa como uma possibilidade concreta de reconciliação do homem com a natureza, como destaca Octavio Paz: “o amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles” (PAZ, 1994, p. 193).

O vínculo nupcial do corpo e da alma promove a religação do homem e da mulher com a força formativa da natureza. Na hierogamia prodigalizada pela divina potência de Eros, o êxtase da conjunção carnal do feminino e masculino abre as portas da percepção para o mundo circundante, e não apenas para o relacionamento intersubjetivo. A unidade polarizada de dois em um ou de um em dois, que singulariza a sexualidade erotizada, não se limita ao universo humano, mas se estende por todo o reino da natureza. (SOUZA, 2006, p. 10-11)

Em cena de sedução semelhante à de Doralda e Soropita, na qual a mulher inicia o marido no regime de fascinação do amor, em *Avalovara*, ♀ despe-se diante de Abel, mas, ao contrário de Doralda, não se deixa apenas apreciar: “despe o vestido, joga-o no meio da sala e atira os cabelos para trás com um movimento de cabeça. (...) se precipita sobre mim – o voar dos seus cabelos nesse gesto – e tal é o ímpeto do nosso abraço que o meu peito se abate contra o seu” (*Av*, p. 351).⁹ Mênades do séquito de Dioniso,

⁸ Lê-se em *Cântico dos cânticos*, 4:1-4: “Como és formosa, amada minha, eis que és formosa! os teus olhos são como pombas por detrás do teu véu; o teu cabelo é como o rebanho de cabras que descem pelas colinas de Gileade./ Os teus dentes são como o rebanho das ovelhas tosquiadas, que sobem do lavadouro, e das quais cada uma tem gêmeos, e nenhuma delas é desfilhada. Os teus lábios são como um fio de escarlate, e a tua boca é formosa; as tuas faces são como as metades de uma romã por detrás do teu véu./ O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para sala de armas; no qual pendem mil broqueis, todos escudos de guerreiros valentes” (BÍBLIA, 2002, p. 603-604).

⁹ Nesta mesma cena, Abel fica extasiado com o corpo de ♀ tanto quanto Soropita ficara diante de Doralda: “Sinto, como se abrisse ou se rompesse o frasco, o perfume lancinante e vejo à plena luz do dia a magnitude do seu corpo, de si apenas ornado e dos reflexos que o embebem” (*Av*, p. 351).

sacerdotisas do templo de Eros, ♀ e Doralda opõem-se a mulheres como Maria Behú e Dona-Dona, personagens de “Buriti”. Sobre esta última, afirma o narrador que “não era imaginável entre as belas grandes árvores, num jardim da banda do Oriente, num lugar de agrado” (*Cb*, p. 656). Para participar da vida sagrada do Éden, é preciso que a mulher tenha “fogos no corpo”, como segreda Rosalina, velha-em-flor, a Lélío em “A estória de Lélío e Lina”: “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração” (*Cb*, p. 322-323). Nesse sentido, a prostituta ganha um relevo excepcional na obra de Rosa e, para ela, o escritor forjará um novo vocábulo: “prostitutriz”, como Riobaldo se refere à Nhorinhá.¹⁰

Mas o amor carnal é e não é tudo, como bem observou Benedito Nunes: “o amor carnal nada é se perde as suas ligações com o todo, com o processo cósmico do qual faz parte” (NUNES, 2009, p. 143). Retirando-se o contexto platônico atribuído pelo crítico, já que a erotização do corpo, que atua como suporte sensível da comunhão anímica, neutraliza a cisão metafísica, todos os personagens cumprem um desígnio maior do que eles próprios. Em *Avalovara*, o Amor liga-se à Busca de Abel – “toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o quê” (*Av*, p. 380), diz ele, ao final do romance – e, em *Corpo de baile*, é a força através da qual se celebra a vida em si mesma e a alegria de viver, encarnada em personagens como Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, cuja alegria “quase brincalhã” (*Cb*, p. 306) a torna “diversa de todas as outras pessoas” (*Cb*, p. 306), e Maria da Glória, de “Buriti”: “Alegria, era a dela. (...) A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorçada, carecendo de amor” (*Cb*, p. 661-662).

“Buriti” é a estória que encerra *Corpo de baile* no momento em que a obra atinge seu clímax: é a festa da natureza erotizada, que envolve tudo e todos. A estrutura se articula sob a forma de um jogo de simetrias entre dois universos: o humano, representado pelos moradores da fazenda Buriti Bom, principalmente Liodoro, e o telúrico, centrado no Brejão-do-Umbigo, sobre o qual paira o imponente Buriti Grande. À medida que a narrativa se desenrola, entre os dois universos se estabelece uma trama sutil de aproximações, que se torna cada vez mais evidente na relação especular entre Liodoro e o Buriti Grande, colossal palmeira que surge na paisagem – e na narrativa – com sua forma desmesurada: “Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. (...) Plantava em poste o corpulento roliço (...). E, em noite clara, era spectral – um só osso, um nervo, músculo. (...) Sua beleza montava, magnificava” (*Cb*, p. 692-693).

¹⁰ Antes de se casar com Soropita, Doralda era mulher pertencida de todos e os apelidos Dola, Dadá e Sucena sinalizam seu antigo desempenho profissional, cuja memória atormenta o marido. Sobre a relevância dessas mulheres na narrativa rosiana, é ainda de Rosalina este outro ensinamento: “Nosso Senhor, enquanto esteve cá embaixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma puras-vingens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, aí, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena...” (*Cb*, p. 348).

O *Buriti-Grande*. O que era (...): a palma-real, com uma simpleza de todo o dia, imagem que se via, e que realegrava. O que ele assunga mais não é uma flor, é o palmito, coisa comestível. Para levar o prazer de o sentir ali, nem se carecia de o olhar demorado. A gente ia passando. Mas ele deixava, no corpo e no espírito, um rijo dôce-verde sombreável, que era o bater do coração, uma onda d'água, um vigor na relva. (...) O amor não precisava ser dito. (*Cb*, p. 701-702)

Em “Buriti”, a árvore gloriosa e descomunal assume a dimensão de uma entidade mítica, totêmica, representando a força onnipresente e onipotente de Eros, que preside soberano ao ritual da vida. A simbologia fálica do Buriti-Grande fica ainda mais clara em outra passagem, quando Miguel visita pela primeira vez o Buriti Bom e Gualberto o leva para conhecer a palmeira:¹¹

– Maravilha: vilhamara! (...) Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam corôá-lo de flores. O rato, o préá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. (...) – “*Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...*” Tinha dito o Chefe Ezequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. (*Cb*, p. 680)

É como um *falo maior* que o Buriti-Grande impõe sua presença e infunde sua energia no espaço circundante, sobretudo no Buriti Bom, alterando o comportamento sexual de seus moradores. Dessa maneira, quanto mais intenso se torna o movimento erótico na fazenda, Liodoro, que era “como o Buriti-Grande – perfeito feito” (*Cb*, p. 819), não mais se satisfaz com o habitual gole de restilo partilhado com o compadre, recorrendo ao vinho do buriti: “O vinho-doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. (...) Bebia-o Lala, todos riam de sua alegria, era a vida” (*Cb*, p. 797-798). O vinho do buriti assume um caráter místico-religioso ligado ao ritual eucarístico cristão:¹² morto o buriti, o seu “sangue” se faz vinho e a sua “carne” se faz pão.

Aos pés do Buriti-Grande, na várzea que se estende à beira-rio e que ele domina com sua forma imponente, localiza-se um pântano de umidade viscosa e uma espessa camada de vegetação, que recobre a superfície das águas: “Lá dentro, se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa. (...) Flores que deixam o grude dum pó, como borboletas pegadas; cheiram a úmido de amor feito. Ninguém separa essas terras dessas águas” (*Cb*, p. 694). É da seiva dessa mata umbrosa que o Buriti-Grande se alimenta e vice-versa; afinal, se o “palmeirão descomunado” (*Cb*, p. 652), “teso, toroso” (*Cb*, p.


¹¹ O Miguel, de “Buriti”, é o mesmo Miguilim, de “Campo geral”, que retorna ao final de *Corpo de baile*, juntando as duas pontas da vida e da obra. No personagem adulto aparecem alusões a episódios da infância, vividos e narrados na outra estória.

¹² “O burití é a palmeira de Deus” (*Cb*, p. 258), exclama a Moça, por quem Lélío se apaixona, em “A estória de Lélío e Lina”.

663), representa a parte masculina do impulso erótico, o Brejão-do-Umbigo encarna a parte feminina da sexualidade. Há em todas as imagens do pântano alusões não só ao órgão genital feminino, mas ao próprio ato sexual: desde os “longos caules que se permutam flores para o amor” (*Cb*, p. 735) ao muco de que se ungem os ramos ali mergulhados para tornar mais suave o contato entre eles.¹³ Da mesma forma que o Brejão-do-Umbigo, durante o dia, oferece à vista uma superfície serena e florida, à luz do dia o mundo do Buriti Bom parece mergulhado numa água calma e tranquila – até a noite cair sobre o casarão. Nesse momento, começam a vir à tona todos os desejos profanos, que se traduzem em manifestações triunfantes de Eros: “Aqueles dias! (...) Eram só as noites” (*Cb*, p. 792), dirá o narrador sobre os encontros noturnos, cada vez mais frequentes, de Liodoro e Lala, mulher consciente de que “para a verdade do amor, era necessária a carne” (*Cb*, p. 673).

II

Em entrevista concedida a Geraldo Galvão Ferraz, Osman Lins afirma: “O amor, para mim, teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso de um ser humano com outro” (LINS, 1979, p. 165). A originalidade da concepção amorosa osmaniana está no fato de que o Amor ocupa o centro de um tríptico formado também por Vida e Pensamento. Através de uma série de conjunções e simetrias, o Amor conduz à realização do ser humano em todas essas esferas; o Paraíso alcançado ao final representa a integralização do projeto global de Conhecimento a que esse livro se propõe, que se estende também à criação literária. Assim, a correspondência metaficcional estabelecida entre a sala em que as personagens principais adentram no início do romance e o texto que está sendo escrito evidencia o ponto de convergência fulcral e propiciatório: a linguagem, a Palavra Poética.

Em *Avalovara*, há uma íntima relação entre Amor e Literatura. Com Roos, a mulher com quem tem sua primeira experiência amorosa, irrealizável, Abel, que é escritor, sente-se insatisfeito com sua produção artística. Com Cecília, embora redescubra um conto escrito anos antes, o sentido de escrever ainda lhe escapa: “Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida” (*Av*, p. 197). Somente no corpo de , onde germinam todas as palavras do mundo – lin-

¹³ Em outra passagem, as flores do Brejão saem “de entre escuros paus”: “Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; (...). E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis, a ida deles, os buritis radiados, rematados como que por armações de arame, as frondes arpepiadas, mas, sobressaindo delas, erecto, liso, o estirpe – a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda – um desmedimento – o buriti-grande. (*Cb*, p. 680).

guagem em gestação –, Abel encontra a Palavra que o sagrará escritor. Se “no começo era o verbo”, como está no Velho Testamento, e dele fez-se a carne, em *Avalovara* é da carne que se chega ao verbo, pois ☽ guarda em si o que nomeia o mundo. Possui-la é, portanto, possuir-se da linguagem, sua carne é uma jazida de palavras. Seu corpo é o N, núcleo pulsante da narrativa. Amado-o, Abel chega ao Conhecimento do Amor, ou ao Amor como forma de Conhecimento, e ao Conhecimento da Poesia.

Em *Corpo de baile*, a relação entre Amor e Poesia configura a própria estrutura da obra: se as últimas estórias se articulam em torno de Eros, as primeiras ligam-se à atividade encantatória dos contadores de estórias, concentrados na primeira metade do livro, que se metamorfoseiam através desse ato poético, como é o caso de Joana Xaviel, que se transmuta aos olhos de Manuelzão em “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”:

Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa, demão um ressaltado de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (*Cb*, p. 165)

A “estória de amor” a que se refere o título se desenrola na fina sintonia existente entre Joana e Camilo, que habitam o mesmo espaço imaginário das estórias que criam. Em seu artigo “À busca da poesia”, o poeta Pedro Xisto se refere a esses personagens como “videntes em poesia” por possuírem uma fala poetizante que nasce das coisas quando ditas. São eles que vivem “a vida em seus valores primordiais e evocativos, a vida dos entreveros e das destinações” (XISTO, 1983, p. 120). Seja recitando versos ou ditando preceitos, contando estórias ou apenas sentindo em palavras, esses personagens comungam do movimento íntimo das coisas do mundo para, através da poesia, transformá-lo em linguagem. Habitam um espaço entre a natureza e o convívio social dos Gerais. Para o poeta, é assim que Rosa faz ressaltar “de dentro destas estórias generalistas, as estórias de outros Gerais – os da Poesia” (*Ibidem*, p. 121).

Diferente do que acontece nas sagas rosianas, o encontro das personagens principais de *Avalovara* está relacionado a outros alinhamentos e encaixes perfeitos na narrativa:

Eis, porém, que esta não é mais e simplesmente a tarde onde um encontro ocorre: ultrapassa, nosso encontro, a condição de episódio aprazível e arma-se em fecho ou ápice de uma estrutura que o transcende. Não está em jogo o seu êxito, mas a sagração de tudo o que, em nossas existências, dizemos ou fazemos. Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo. (...) Devemos completar, mediante rítmica e feliz ordenação, o complexo arcabouço a nós confiado. (*Av*, p. 318-319)

Assim, os dois se conhecem no dia de um eclipse solar e a busca de ambos perfaz o número 3. Abel surge na vida de ☽ após Inácio Gabriel e Olavo Hayano; ☽ é a tercei-

ra mulher de Abel, após Roos e Cecília. Dentro da simbologia numérica de *Avalovara* e outras obras de Osman Lins, como *Nove, Novena*, o número 3 desempenha papel fundamental, porque configura uma realidade complexa, em perpétua tensão e movimento.

O número 1 representa uma unidade unitária, eternamente idêntica a si mesma. É o princípio de negação, interiorização e autofechamento que dá origem a um “eu”. Na relação com Roos, Abel não ultrapassa o seu próprio insulamento, porque o amor platônico não se concretiza. O número 2 simboliza uma dualidade que não alcança o repouso vibrado de uma mútua convergência: “Se 1 e 1 formam 2, o duelo não se abranda, a união não se consuma, e coisa alguma pode florescer. Logo, 2 ainda não é encontro, mas confronto. Apenas 3 é Amor” (FARIA, 2005, p. 214). O filósofo francês Henri Corbin, um estudioso de Ibn ‘Arabī, pensador andaluz da passagem do século XII para o XIII, explica que a estrutura de cada ser é representada como um *unus ambo*, sua totalidade sendo constituída por seu ser numa dimensão divina e humana: “nem o *um* que é *dois* nem os *dois* que são *um* podem ser perdidos, porque eles só existem na medida em que eles formam um todo essencial interdependente” (CORBIN, 1981, p. 300). O Amor é precisamente o *um* que é *dois*, e o *dois* que é *um*, isto é, o Amor é o três: “O mistério do 3 alenta nossa existência subjetiva e intersubjetiva. Cada um de nós é um composto dual, um agregado de matéria e espírito, que precisa convergir na sabedoria do 3” (FARIA, 2005, p. 215).

Apenas com ♀, Abel alcança esta consumação, encontra “o nexa, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o deserto, a trama” (*Av*, p. 297), enfim, a Unidade que, no sexo, faz seus corpos adquirirem a forma de um hermafrodita: “nós, bicéfalo, (...) macho-fêmea, (...) meus seios, meus colhões, meu duplo sexo. Que me falta a nós?” (*Av*, p. 363).¹⁴ Com Cecília, ele vive uma experiência vertiginosa de conhecimento ao penetrá-la e ser admitido ao mundo do seu corpo, mas uma outra espécie de convergência, no dia em que Sol e Lua passeavam juntos em seus cursos separados, determina o desenlace trágico deste enlace amoroso.

Para Abel, esse amor é a própria visão da Cidade: “a Cidade um dia anunciada, buscada, cujo encontro obseda-me e por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência e alivia-me o fim da busca: à luz do meio-dia, descortina-a” (*Av*, p. 371). Para ♀, significa sua libertação e o retorno do pássaro Avalovara: “O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade (...); empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (*Av*, p. 260).

Segundo Martha Paz, em “Avalovara e o pássaro de fogo”, Avalokiteshvara é o Bodhisattva mais reverenciado do budismo Mahayana do Tibete, da China e do Japão e uma tradução do nome, proveniente do sânscrito, compatível com “o contexto da

¹⁴ À medida que ambos vão se aproximando do orgasmo, a linguagem dos dois entra em transe e as falas se confundem de modo que muitas vezes torna-se difícil distinguir o que é pensamento de Abel ou fala de ♀.

doutrina budista, baseada na compaixão por todas as criaturas deste mundo, pode ser expressa no seguinte significado: o Senhor que olha de cima com piedade” (PAZ, 2014, p. 425). Na simetria alcançada por Osman Lins, os elementos “Avá”, que quer dizer “para baixo”, “lo” (do verbo *lok*, que significa “observar”, “ver”) e “vara” (de *Ishvara*, “Senhor” ou “Mestre”), garantem a permanência, no nome do pássaro, das características de uma divindade, que, em sua imensa compaixão, olha e zela, com seus mil braços, por todos os seres humanos em busca de ajuda e está atenta, com suas várias cabeças, aos clamores do mundo. Além disso, Avalovara, “em seus imensos espaços de voo, observa e protege a Inominada, ao mesmo tempo que acompanha os amantes em sua trajetória rumo ao conhecimento (*Ibidem*, p. 424).

É a esse conhecimento que se chega quando ambos atingem o orgasmo, momento em que todos os fios que se tramavam em torno do Encontro de Abel e ♀ se entrecruzam: a frase musical do relógio de Julius Heckethorn, a cidade-pássaro-avalovara, o eclipse, a cena paradisíaca do tapete, o gesto do Portador, em que ressoa a violência militar, e a cantata de Carl Orff. Na narrativa, as cenas de amor são embaladas pela música e fragmentos do texto de *Catulli Carmina*.

Inspirada em poemas de Catulo, *Catulli Carmina* é a segunda peça musical da trilogia iniciada com *Carmina Burana* e finalizada com *El Trionfo di Afrodite*. Há uma forte conexão na narrativa entre a relação sexual de Abel e ♀ e o ritmo frenético e envolvente da cantata, sob o qual decorrem os momentos voluptuosos do romance. O início do rito carnal se dá ao som do coro que, na peça, exalta os anseios sexuais de rapazes e moças: “Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina*. A penumbra da sala parece iluminar-se com a entrada imediata do coro. *Eis aiona! Eis aiona! tui sum*” (*Av*, p. 42). A música liga-se ainda à sinfonia composta no romance: “Os coros arcaicos e os versos latinos do long-play, o compasso do relógio, nossas palavras gastas e mesmo assim verdadeiras, beijos mudos, gritos contidos, tilintar das pulseiras nos seus braços” (*Av*, p. 323).

O tiro desferido por Hayano às 5h, no instante culminante do sexo, efetivamente leva Abel e ♀ ao Paraíso: eles cruzam o limiar e se integram ao tapete, unindo-se à representação através de misteriosos fios. Para os dois, a única maneira de perpetuar esse encontro amoroso seria transformá-lo num Encontro cosmogônico, o que fazem ao optar pelo mais radical dos ritos – o sacrifício: “♀ instrui-me para o encontro, não mais um encontro como os outros, mas o encontro total, decisivo – amadurecemos para isto (...) Encontro decisivo” (*Av*, p. 328). Segundo Mauss e Hubert, que analisam os sacrifícios nos textos sânscritos e na Bíblia, “os ritos de morte eram extremamente variáveis, mas cada culto exigia que fossem escrupulosamente observados” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 40). ♀ e Abel sabem que estão sendo observados por Hayano – os olhares entre as folhagens, a sombra na sala – e o aguardam: “abro em cruz os braços, clamo ou julgo clamar o seu nome – e o tapete me recebe entre pássaros e flores, um tiro” (*Av*, p. 359). Libertação e Reinício, a Morte, que ilumina todo o sentido da Vida, é desejada pelos amantes: “nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude” (*Av*, p. 380). Mas a Cidade de Abel permanece inominada. E na frase musical falha a pe-

núltima nota: “A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo” (*Av*, p. 32).

O caos está sempre presente, e é para conter, ainda que momentaneamente, seu ímpeto e sua força dissipadores que a obra é planejada em seus mínimos detalhes como meio de possibilitar o engendramento de um cosmos. Este, para não perecer, precisa ser controlado: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (*Av*, p. 25). Embora não se vincule, estritamente falando, ao gênero poema em prosa, *Avalovara* – e *Corpo de baile* – merece tal denominação. Afinal, o poema em prosa é uma arte cuja natureza antinômica remete a um todo regido por dois princípios articuladores: um anárquico e destrutivo, que equivale ao uso da prosa, sempre contrária às regulamentações métricas, e outro orgânico e construtivo, que corresponde à organização em poema, já que é exigência própria da poesia a constituição de uma forma. No romance osmaniano, o quadrado vale pelo princípio orgânico e construtivo, enquanto a espiral responde pelo princípio anárquico e destrutivo. Desse modo, a forma da escrita – o poema em prosa – desdobra-se na forma do romance – o quadrado e a espiral. Sendo a obra governada simultaneamente pelas duas formas geométricas, novamente o 3 assegura o acordo de complementaridade entre contrários, que, só reunidos em tensão complementar, confirmam a harmonia do rigoroso estatuto da composição.

Resumo: Dois dos maiores autores da literatura brasileira do século XX, Guimarães Rosa e Osman Lins, tematizaram o Amor em suas obras de forma inédita e inaudita ao evocar o poder cosmogônico de Eros, divindade que reúne em seu ser os opostos separados pela tradição metafísica. Em *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, e *Avalovara*, de Osman Lins, a gaia ciência erótica vigora em conluio com a Vida e conduz, na primeira obra, à Alegria, e, na segunda, ao Conhecimento, que se estende à própria criação literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

Résumé: Deux des plus grands auteurs de la littérature brésilienne du XXe siècle, Guimarães Rosa et Osman Lins, ont thématisé l'Amour dans leurs œuvres d'une façon in-

édite et inouïe en évoquant le pouvoir cosmogonique d'Éros, divinité qui réunit en elle-même les côtés opposés séparés par la tradition métaphysique. Dans Corps de baile, de Guimarães Rosa, et Avalovara, de Osman Lins, le gai savoir érotique prend une place importante dans une entente fertile avec la Vie et conduit, dans le premier cas, à la joie, e dans le second, à la Connaissance, ce qui s'étend à la création littéraire elle-même.

Mots-clés: Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

Abstract: Two of the greatest authors of the twentieth century Brazilian literature, Guimarães Rosa and Osman Lins, thematized Love in their works in a very original way by evoking the cosmogonic power of Eros, a divinity that gathers in its being the

opposites separated by the metaphysical tradition. In Guimarães Rosa's Corpo de baile, and Avalovara, by Osman Lins, the erotic science works with Life and leads, in the first work, to Joy, and in the second to

Knowledge, which extended to the literary creation itself.

Keywords: Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BÍBLIA SAGRADA: *Velho Testamento e Novo Testamento*. São Paulo: Hagnos; Rio de Janeiro: JUERP, 2002.
- CORBIN, Henri. *Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabī*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- KLAGES, Ludwig. *De l'Éros cosmogonique*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. “Avalovara: o pássaro-existência de Osman Lins”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1973, Caderno B, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/86472?pesq=acyr castro](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/86472?pesq=acyr%20castro)>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PAZ, Martha Costa Guterres. “Avalovara e o pássaro de fogo”. In.: HAZIN, Elizabeth (org.). *Lins-critura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Eros e Psiquê em ‘Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)’”. III Congresso de Letras da UERJ (CLUERJ). Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cpalestras%5Cronaldes_demelo.pdf> Acesso em: 22 fev. 2017.
- XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Literaturas Africanas

O PLANALTO E A ESTEPE: DESLOCAMENTOS ESPACIAIS, APRENDIZAGENS DIALÉTICAS

Beatriz de Jesus dos Santos Lanziero*

O espaço não é o “fora” da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro. Ou, dito de outra forma: nos romances europeus modernos, o que ocorre depende muito de onde ocorre.

(MORETTI, 2003, p.81)

A partir da epígrafe, antropofagicamente, esse artigo se constrói. Seu objeto de estudo não consiste em romance europeu moderno. Deslocando-se desse centro epistemológico, propõe-se a elaborar leitura crítica da obra *O planalto e a estepe*, de Pepetela, refletindo sobre o espaço como elemento estruturante da narrativa em conjunção com o tempo, formando unidades indissociáveis, cronotopos como “centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance” (BAKHTIN, 1988, p.355). Embora o texto em questão apresente ampla extensão do espaço, Angola constitui-se como referencial, lugar de onde se parte e ao qual se retorna em movimento circular repleto de dinamismo e mudanças.

Para pensar o elemento espaço como de fundamental importância para a construção do romance *O planalto e a estepe*, pode-se partir do título. Aí já estão colocados os referenciais espaciais que nortearão (“sulearão”, para respeitar a proposta romanesca) a escrita e a enunciação. O planalto, o Sul (a Huíla, a Serra da Chela, os rochedos da Tundavala) e as estepes da Mongólia, a plana, árida e calcária estepe. Ao título, outro paratexto pode ser associado: na abertura do primeiro capítulo, epigraficamente colocado, insere-se excerto marcadamente lírico, agenciador de relações que vão perpassar a obra, mesclando três principais elementos da narrativa: personagens, tempo e espaço, com ênfase neste último. O planalto relaciona-se ao azul dos olhos dele; a estepe, ao castanho dos olhos dela. O sujeito poético apresenta o convite, solicitando o leitor a refletir sobre último elemento enunciado: entrar no azul equivale a pensar conjuntamente Angola e infância e juventude de Júlio, o narrador-personagem.

Os olhos dele continham o céu do Planalto.

Na Huíla, Serra da Chela. Dezembro, quando o azul mais fere.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. e Coordenadora de Língua Portuguesa do ISERJ (FAETEC)

Nos olhos dela estavam gravadas suaves ondulações da estepe mongol. Tons sobre o castanho.
Entremos no azul. (PEPETELA, 2009, p.9) Grifos nossos.

Fragmentos como esse irromperão em alguns pontos do texto, causando certo estranhamento no leitor, mas, ao mesmo tempo, guardando íntima relação com a narrativa principal. Construídos em linguagem poético-metafórica, afiguram-se repletos de imagens dialéticas, contrapondo-se à realidade autoritária que insiste em expurgar as contradições do mundo. Esses trechos também testemunham o caráter de abertura do gênero romance, como o caracteriza Bakhtin, forma imanentemente em processo, gênero em devir¹, palco de múltiplas vozes, escrita híbrida.

Adentrando o azul, chegamos ao relato em primeira pessoa. Autobiografia urdida através de espaços-tempos em transformação. Esse percurso existencial resume-se “a uma larga e sinuosa curva para o amor” (PEPETELA, 2009, p.9). Sujeito em trânsito, Júlio desloca-se e esse movimento enforma a narrativa. A viagem e o amor constituem seus principais eixos, narrar elaborado no entremear de história individual e coletiva, do local ao global, na constante mudança de espaços. Romance de deambulação, a obra perspectiva personagem cuja “cabeça cresce com as verdades que nela entram”. Ele narra itinerários que o conduzem a aprendizagens diversas. Ganha países, perde amigos. Em caminhar dialético, sem se desterritorializar e se sentir exilado, enreda espaço e tempo, formando-se o que Bakhtin denominou cronotopo, a fim de apontar a indissolubilidade da relação espaço e tempo, categoria capaz de consubstanciar o tempo no espaço:

Entendemos o cronotopo como uma categoria conteúdoístico-formal da literatura (...)

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (BAKHTIN, M. 1988, p. 211)

No romance em questão, os espaços afloram e trazem os tempos. Em resenha crítica da obra, “Aquela geração por outras terras: um romance geográfico”, Luiz Veiga defende a relevância do elemento espaço para construção do romance e da leitura. Rita Chaves, em “Pepetela: romance e utopia na literatura angolana”, aponta, em parte da obra romanesca desse autor, o retorno “à linha de força do sistema literário angolano”,

¹ O romance apresentaria, em contraposição à epopeia, particularidades fundamentais como: “a tridimensão estilística”, relacionada ao plurilinguismo; a “transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias”, a quebra da hierarquia temporal; e “uma nova estruturação da imagem literária”, o contato máximo com o presente, com a contemporaneidade da obra, fato este diretamente relacionado à abertura do romance. BAKHTIN, 1998, pp. 397-429.

o problematizar a construção da identidade. Dentro dessa perspectiva, o espaço destaca-se e “atua como elemento de forte significado”¹. Em relação a *O planalto e a estepe*, ainda se pode afirmar que, em contraste com os romances imediatamente anteriores², o espaço angolano, agora estendido, volta à cena.

De Angola a Angola, passando por Portugal, Marrocos, Rússia, Argélia, Mongólia e Cuba, desponta a história local em conjunção com a global. Viaja-se pelo período colonial, passando pela luta de libertação, independência nacional e guerra civil, até a suplantação do regime socialista e emergência de um sistema predador em que vigoram conchavos, corrupção, concentração de renda em meio à miséria e à fome de muitos.

Antes de se refletir sobre a conjunção espaço-tempo, destacando-se Angola como *locus* referencial, e mesmo em decorrência disso, vale apreciarem-se alguns aspectos relativos à construção da instância narrativa. O romance propõe a extensão do espaço, a partir do que simbolicamente sugere o eu lírico dos excertos, ressaltando a ligação entre as distâncias continentais, em recusa à cartografia mundial: “Os continentes são convenções, apenas existem terras separadas por mares. /Nos bolsos dos seres marinhos sempre há montes de terra seca.” (PEPETELA, 2009, p.30). Desse modo, busca-se a redução das distâncias e a ampliação pedagógica do espaço. No entanto, Angola, o Sul mais especificamente, constitui-se como referente privilegiado. Essa prerrogativa remete o leitor aos saberes locais, a visões de mundo em contraste com aquela hegemônica em contexto moderno, urbano, capitalista e colonial.

Júlio é um narrador que *re-apresenta* e representa a oralidade ancestral. Ao fazê-lo, coloca-se na contramão daquilo que Benjamin³ observa em relação ao período entre guerras, em particular ao período pós I Guerra Mundial, momento em que os soldados voltam mudos da guerra, metonimicamente apontando a privação geral da “faculdade de intercambiar experiências”, retornam do campo de batalha “pobres de experiências comunicáveis”. O narrador-personagem de *O planalto e a estepe*, aliás, aproxima-se do que o filósofo denomina de dois representantes arcaicos do narrador das histórias orais: aquele que viaja (o marinheiro) e o que permanece na terra e conhece a tradição (o camponês sedentário). Tal como os artífices do sistema corporativo, Júlio alia a maestria do camponês e a do marujo. Em movimento de interpenetração desses tipos arcaicos, está à vontade na distância temporal e espacial. A despeito da guerra, ou talvez também em decorrência dela e de seu valor simbólico de luta pela libertação, o narrador apresenta-se rico de experiências, aproximando-se do que Benjamin afirma sobre o enunciador da narrativa: “Na narrativa, o narrador retira da experiência o que ele conta: própria ou relatada pelos outros”. No romance estudado,

¹ “Essa concepção do espaço que se eleva e atua como elemento de forte significado na ordem narrativa será também um traço decisivo em obras como *Yaka, O cão e os calus* e *O desejo de Kianda*, para citar apenas três do Pepetela”. CHAVES, 1999, p.219.

² Romances anteriores: *O terrorista de Berkley, Califórnia* (2007) e *Quase fim do mundo* (2008).

³ Referências ao texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. BENJAMIN, 1994, pp. 197-221.

encontram-se referências à tradição oral e adotam-se estratégias que a ela remetem. Logo no início, o narrador problematiza a questão do tempo, a partir de enunciado proferido meio ao acaso, comprometendo-se a explicar como o racismo o perseguiu a vida inteira, caso tivesse tempo. Em tom proverbial, frequente no romance em questão, inaugura rememoração acerca do modo como os velhos dos kimbos concebem o tempo e com ele relacionam-se:

O tempo é um atleta baroteiro, toma drogas proibidas, corre mais que todos. Por isso são sábios os velhos dos kimbos, nunca querem agarrar o tempo, deixam-no passar por eles, as peles devem ser rugosas e o tempo entranha-se nelas, deslizando com mais dificuldade. (PEPETELA, 2009, p. 13)

Há o reconhecimento da sabedoria ancestral em relação à maneira de conceber o tempo no âmbito da tradição e do espaço rural e, simultaneamente, a crítica ao espaço citadino e à concepção de tempo acelerado e devorador que o embasa:

O tempo goza com nossa estúpida vaidade, passa por nós como um foguete, nos torna seus escravos. Os velhos dos kimbos não correm atrás, antes ficam parados contemplando as formigas fazendo carreiros no solo seco ou os pássaros sulcando riscos no espaço. Tantos riscos desenham os pássaros no espaço! Só é preciso saber ver.

Então, o tempo passa devagarinhovagarinho, como solitária gota de chuva se desprendendo com dificuldade de uma folha de árvore mutiati. (PEPETELA, 2009, p.14)

Essa reverência à tradição, ligada aos saberes oralmente veiculados, denota o estar à vontade no tempo, atitude vinculada ao saber ancestral e tradicional. Deste universo, o narrador retira a lição necessária ao artífice do contar, a palavra é tecida sob o tempo da paciência e da contemplação.

Outro ponto a ser considerado consiste no caráter aforístico de muitas sentenças proferidas pelo narrador-personagem, muito frequentes até o capítulo “As guerras e os silêncios”. Talvez, a capacidade de dar conselhos atenuem-se nesse ponto, embora a guerra não tenha silenciado o narrador guerrilheiro. É conhecido o caráter proverbial das narrativas orais. “Provérbios são ruínas de antigas narrativas”, fragmentos de narrativa que evocam e constroem sabedoria, sugestão de continuação da história e aconselhamento: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Aqui vale ressaltar que não consistem em mero jogo de representação a Nota Prévia e a Dedicatória do romance. A imbricação entre literatura e vida, ficção e realidade, limites tênues, está a serviço de conferir “aquela substância viva da existência” ao narrador. São muitos os exemplos desses enunciados aforísticos, repletos de poeticidade e sabedoria: “O valor da pele é o seu calor”, “A memória prega partidas, como a vida”, “A solidariedade é um dom”, “O homem só gosta da diferença, sobretudo a que o favorece”, “Quando se faz o indesejado, só resta sonhar”, “Só para os profetas e os

escritores as palavras são sagradas”, “É na capacidade de perder e ainda assim lutar que está a grandeza”, “Nunca se sabe responder à questão da definitude, eis o homem”⁴.

Também evocam traços da oralidade, a narrativa de legitimação de Júlio no comando de tropa em plena luta pela libertação e independência de Angola e a inserção de fábula para a defesa (estratégia de autoconvencimento) do diálogo com o marido de Sarangerel. Em relação à primeira, o narrador-personagem assume o papel do narrador tradicional e conta, à volta da fogueira, feitiço que blindara seu corpo para o combate. História recontada, compartilhada, “cochichada de boca a orelha” e que lhe confere autoridade no comando, no narrar. A segunda é inserta no meio do relato do reencontro entre Júlio e Sarangerel. Nesse momento da narrativa, fez-se necessário confirmar a sabedoria desta última ao insistir no diálogo, conversa entre os dois homens que se viam, pode-se inferir, como rivais. Mais uma vez, tal como no começo - de modo circular, pois o romance já se aproxima do desfecho -, Júlio recorre aos mais velhos, sekulos do seu kimbo, associando a filosofia ancestral de seu povo à que Sarangerel também representa, a sabedoria das civilizações antigas. Desse modo, surge a fábula protagonizada pelo leão e o elefante, que, aconselhados pelo cágado, conversam e evitam combate fratricida. Pedagogicamente, aponta-se a saída para os conflitos, a resolução das tensões no plano da história individual pode estender-se para o da coletiva. Mais uma vez a sabedoria ancestral, veiculada na tradição oral, enforma a lição.

Considerada a enunciação marcada pelo seu lugar, o Sul de sua vida, a reflexão deve avançar pela construção cronotópica do romance.

A sul, a infância e juventude

Este tempo-espço, dialeticamente metaforizado como mergulho no azul, corresponde ainda ao jugo do colonizador, ao mundo da cisão entre brancos e negros, da dicotomia entre colonizados e colonizadores, não houvesse alguma contradição, dado o olhar dialético do narrador. Júlio menino branco, filho de colonos portugueses pobres, para quem o “valor da pele é o seu calor”, descobre o colonialismo e o racismo do regime fascista português, dirigindo irônica crítica à farsante política multirracial. Na escola, eram quase todos brancos, poucos mestiços: “Não me lembro de nenhum negro na escola. Mas devia haver, pois se dizia Salazar construiu uma Angola multirracial” (PEPETELA, 2009, p.13). O episódio da iniciação sexual de Júlio também corrobora a preponderância do racismo na Lubango colonial. A prostituta negra despreza João, filho de Kanina (empregado da família Pereira) e amigo de Júlio, porque aquele primeiro é negro e, deitando-se com negros, não seria aceita pelos brancos: “E os brancos é que têm dinheiro” (PEPETELA, 2009, p.18). Nesse cronotopo, as contradições co-

⁴ As sentenças foram todas retiradas do romance analisado. PEPETELA, (2009), pp. 12, 14, 17, 22, 28, 43, 94, 106.

locam-se, tornando as questões mais complexas. A cisão entre brancos e negros e brancos pobres e ricos. Júlio, apesar de ser branco, experencia a condição de margem social, representada pela palavra *mapundeiro*, termo ofensivo usado por outros brancos. Designação muito diversa de *chicoronho*, *corruptela* de *colono*. Todavia, o narrador também alerta: “No entanto, éramos ricos se comparados com os negros, nossos serviçais” (PEPETELA, 2009, p.18). O branco *mapundeiro* é amigo de pretos, subversão que não passa impune naquele contexto colonial, fascista e racista: “Um dia dois homens com chapéu cinzento na cabeça encostaram-me a um canto do liceu. Então és tu o bolchevique amigo dos pretos... (...) Estamos de olho em ti, vê se tens juízo” (PEPETELA, 2009, p.21). É o padre indiano, professor de Filosofia, cujo objetivo consistia em “ensinar a pensar” e com quem Júlio “cochichava verdades”, que vai elucidar o sentido das ameaças feitas pelos dois homens. Esclareceu o sentido de bolchevique e criticou duramente, pelo viés religioso e cristão, denotando coerência entre pensamento, palavra e prática, o racismo e o colonialismo:

Jesus Cristo disse para sermos todos irmãos e eu fazia muito bem em ser amigo de todos, não havia nisso pecado, antes pelo contrário, pecadores eram os que diziam só os pretos podem ser amigos dos brancos, não o inverso. Esses são racistas e são colonialistas. (PEPETELA, 2009, p.23)

Nesse sistema, apregoavam-se contraditórias orientações, variáveis de acordo com o interlocutor: brancos não podem ser amigos de pretos, mas estes devem ser amigos daqueles. Desponta a intransigência dos discursos e das práticas em âmbito colonial, a intransitividade do real, em contexto onde a amizade é destituída de reciprocidade. O professor indiano ainda ressalta a diferença entre *colonialista* e *colono*, *chicoronho*, sugerindo a Júlio a legitimidade de sua condição, importante lição para quem vivenciará a constância de um mundo dicotomicamente construído:

Fiz o professor repetir e ele disse, não confundas com *colono*, *chicoronho*, isso é outra coisa, são apenas pessoas que vão para outras terras, neste caso os que vieram de Portugal para cá porque lá morreriam de fome. Colonialistas são os que querem que os africanos sejam sempre inferiores, sem direitos de gente na sua própria terra. (PEPETELA, 2009, p.23)

De ideias avançadas, o padre indiano contrasta com o padre Matheus. Este ensinava a resignação e a subserviência. Kanina insistia em reproduzir essas lições aos filhos João e Job, em especial a este último. Job e Júlio compartilhavam a “perplexidade dos vivos” e a contrariedade a obedecer ordens que não compreendessem. Ao narrador, por ser branco, eram permitidas certas rebeliões. Ao outro, eram negadas. Em 1961, quando ocorreu a grande revolta no Norte, Job foi assassinado por “colonialistas armados em milícias de autodefesa”: “...lhe deram um tiro numa noite, no ano seguinte à minha partida. Que tinha posse de terrorista foi a desculpa para o assassinato. Há sempre quem aceite uma desculpa, mesmo não sendo boa. O silêncio caiu sobre ela”. (PEPETELA, 2009, p.26)

Mais à frente, o narrador personagem retorna ao perigo da preponderância do silêncio e da falta de contestação, da imposição de postura submissa. Essa reflexão aproxima dois cronotopos muito diversos e soa como heresia ao ser elaborada por um revolucionário socialista: Angola colonial e Moscou aliada à luta pela libertação. O narrador alerta em seu já conhecido tom proverbial: “O não discutido, o não contestado, obviamente é inexistente. O mundo perfeito, redondo, dos silêncios” (PEPETELA, 2009, p.113). Dessa perspectiva, ler o romance significa exercitar e aprender a guerrilha contra o silêncio que impõe absolutos.

De Coimbra a Moscou: amor, revolução e algum desencanto

Ao deixar Angola para estudar em Portugal, Júlio inicia viagem muito mais distante e metaforicamente descrita como “uma fenda tão grande como a de Tundavala”, ruptura espaçotemporal profundamente sentida e determinante. Aqui a geração da utopia é novamente ficcionalizada. A fermentação ideológica da revolução brota no seio da metrópole, tendo como palco a Casa dos Estudantes. O jovem estudante de Medicina não se identifica com o curso para o qual ganhara bolsa. Outra vez, a linguagem proverbial jorra: “Quando se faz o indesejado, só resta sonhar” (PEPETELA, 2009, p.28). As leituras, os diálogos, as revoltas em Angola no início de 1961 transformam a contrariedade em inquietação. Exacerba-se a necessidade de engajamento na luta pela independência. O personagem “sonha de olhos abertos”, o tempo é de contestação, utopia e luta; o espaço, demasiadamente pequeno e opressor:

Coimbra e Portugal eram terras de gente temente ao poder, respeitando os mandantes, dobrando a espinha perante uns gângsteres de feira. Havia o perigo de nos habituarmos, ficarmos iguais a eles, aceitando, de coluna em curva. Servis. Discutíamos isso, esbracejávamos, que fazer? (PEPETELA, 2009, p.29)

A saída encontrada pelo personagem corresponde ao movimento de construção do romance e à natureza do cronotopo de indissolubilidade espaço-tempo: a transposição de espaço. A convite de um mais velho de Benguela, viaja ao Marrocos. Júlio reconhece a sua África, no plano da imaginação e no da realidade: os cheiros, o mugir dos bois; a solidariedade. A vontade de lutar orienta os passos. No entanto, na luta contra o colonialismo, as raças continuam dividindo os grupos:

Era um grupo misturado, todas as cores. Depois dividiram-nos. Os mais escuros iam combater. Receberiam treino militar na fronteira entre Marrocos e Argélia. Os mais claros tinham bolsas de países amigos, iam estudar para a Europa. A razão era não existirem condições subjetivas para os mais claros participarem da luta armada. Traduzindo em miúdos, os mais claros ainda não eram suficientemente angolanos para arriscarem a vida na luta pela Nação (...) Fiquei desiludido, sobretudo humilhado. (PEPETELA, 2009, p.31)

A despeito da desilusão, Júlio ganha mais espaço-tempo de revolução, no caminho a Moscou. Já na capital russa, o africano branco de olhos azuis causa estranheza e desconfiança: “Quem garantia não sermos espíões infiltrados pelo regime do fascista Salazar para minar a pátria do socialismo?” (PEPETELA, 2009, p.29). No lar de estudantes, novamente a surpresa, misto de curiosidade e suspeita: “Um branco quase louro era angolano e queria lutar pela independência? Então não eram os brancos que colonizavam Angola?” (PEPETELA, 2009, p.29). A ideia da raça na superficialidade da pele e no azul dos olhos gera cisão.

Os vínculos de amizade, dada a solidariedade, um dom aliás - de acordo com a sabedoria aforística romanesca-, constroem-se entre africanos. Reuniram-se Júlio, Jean Michel, Moussa e Salim; encontraram-se Angola, Congo, Senegal e Tanzânia, respectivamente. Agruparam-se contrariando os princípios do internacionalismo proletário. Este vai se revelar como discurso vazio, sem práxis que o embase. Aquelas identificações, ainda que provisórias, sustentam-se em laços de solidariedade efetivos, norteados pela representativa utopia de Mandela: o grupo, a sociedade, a nação arco-íris:

Um continente inteiro arco-íris, com todas as cores do mundo. É sonho? É sonho, sim. Mas é lindo. Os meus amigos do Lubango, correndo atrás dos bois, não pensavam de outra maneira. Hoji-ya-Henda e Che Guevara também não. Para mim isso chega. (PEPETELA, 2009, p.29).

A par do racismo, agenciador da reunião dos estudantes africanos, Moscou aparece como espaço regido por controle, autoritarismo e medo. Muito distante da expectativa de lugar revolucionário e libertador. As dúvidas se apossam de Júlio. O princípio da contradição parece expulso do pensamento dialético. Na sala de aula, o processual e contraditório é ensinado como imediato e uniforme; o particular e mutável, como universal e fixo. O narrador ironicamente nomeia a dúvida de pensamento subversivo, aprendera a pensar, mostra-se contrário a ideias marteladas:

Pensamentos subversivos os meus. Leis pretensamente universais e imutáveis numa disciplina que dizia nada é imutável? Contradições. Exactamente, o princípio da contradição, pedra de toque da dialética. E depois, na prática, era tudo feito para ser eterno e recusava-se a contradição, sobretudo na política? Era só um incômodo, talvez passageiro. Aprendi lições, mas não interiorizei todas. (PEPETELA, 2009, p.40)

Júlio questiona os discursos laudatórios do regime, anuladores da divergência, arquitetos de verdades absolutas estabelecidas à distância de qualquer fratura destoante do horizonte histórico definido idealmente pelo partido comunista russo:

Estávamos, com a ajuda do comunismo, sempre a avançar para o futuro risonho, brilhante como auras, graças aos nossos líderes bem-amados, imortais, quase seres míticos anteriores à humanidade, do tempo em que os deuses faziam filhos. Alguns desses filhos sobraram, eram nossos líderes. (PEPETELA, 2009, p.41)

A ironia põe em xeque o discurso da universidade e do partido. Júlio e Jean Michel compartilham dúvidas. Os próximos eventos narrativos vão desnudar ainda mais a farsa do internacionalismo proletário, da apologia à liberdade, da solidariedade entre nações socialistas, povos irmãos.

No capítulo, “Luar em Moscovo”, a curva chega ao ponto: irrompe o amor. Na contramão dos equívocos gerados pelo não compartilhamento de códigos, nesse caso, o desencontro linguístico conduz à conjunção de almas. Júlio chama jovem moça mongol, a de olhos castanhos, senhora das estepes, de Lua Cheia, referência galhofeira ao seu rosto arredondado: Sarangerel. Ela confirma o nome, corrigindo o que julgara um deslize. “Não é Lua Cheia, quer dizer Luar” (PEPETELA, 2009, p.50). Júlio omite a brincadeira, o lirismo arrebatava o personagem e o discurso: “Assim é o amor”. Em alusão a Shakespeare, o narrador-personagem/amador profere: “Pobre é o amor/Que pode ser contado” (PEPETELA, 2009, p.51). Desfaz a ambiguidade do verbo contar e arrisca-se a narrar sua história de amor. O rapaz ateu, estudante de economia sob a égide do pensamento socialista científico constata: “Existem milagres”. A proximidade aumenta com o tempo, mas o idílio acaba. A despeito da resistência e da luta, converte-se em elegia. Tal qual Romeu e Julieta, o casal não pôde vivenciar o amor. Sarangerel, filha de ministro da defesa mongol, namora às escondidas e engravida. Descoberta a relação, a família poderosa e prestigiada, não admite a união com um rapaz estrangeiro. Júlio tenta argumentar e, apesar de sua visão crítica marcada pela dúvida, ainda apela para as identificações políticas entre os povos. Sarangerel não confia nos supostos laços:

Bolas, e o internacionalismo proletário? A Mongólia, como país socialista, apoia a luta dos povos oprimidos. O meu povo é colonizado e eu sou um lutador pela liberdade do meu povo. O meu Movimento é aliado do Partido dele, tem de ser sensível a esse argumento. Agarremo-nos à política, ela pode nos ajudar.

Saragenrel segurou minha mão. Com as duas, como era seu hábito.

- Não conheces meu pai. Não conheces a Mongólia. Acho até que não conheces os países socialistas. (PEPETELA, 2009, p.64)

Jean Michel apoia o amigo, no entanto, desprovido de ilusões pondera:

...há racismo, e o racismo nem sempre é de branco contra negro ou de negro contra branco, há entre todos os grupos. E o marxismo não extirpou esse cancro, meu irmão. (...) Aqui os casamentos são fáceis... Até podem casar rápido, ... Mas é preciso que Olga alinhe e convença um funcionário de estatuto superior. (PEPETELA, 2009, p.64)

Depois de tentativas infrutíferas de agenciamento do casamento por intermédio dos russos, Jean Michel reúne os estudantes africanos para definirem alguma estratégia, a fim de auxiliar o casal de amigos. Afinal, a criança de Júlio e Sarangerel pode simbolizar a tão apregoada união entre os povos. Resolvem recorrer à Organização de Solida-

riedade Afro-asiática, solicitando a providência do casamento. A inação da organização demonstra a hipocrisia do proclamado internacionalismo proletário. Salim, mais afro-asiático que os dirigentes da organização, chama para si a tarefa de encaminhar a solitação. Em síntese, questiona como seria possível falar em união intercontinental, norte orientador da criação da referida organização na conferência de Bandung, se o casamento entre uma mongol e um angolano não era permitido? Desse modo, Salim desnuda os discursos demagógicos, por associação entre a micro e macro história. E, mais uma vez, o que se constata no plano do indivíduo, aplica-se ao da coletividade.

Na sequência do insucesso da empreitada movida pelos jovens, Sarangerel é raptada a mando do pai e levada para a Mongólia. Júlio passa a receber retalhos de informações por Nara, mongol, colega de Sarangerel do lar de estudantes. Por meio de cartas à colega, Sarangerel dá notícias. Fala de forma genérica para não chamar a atenção dos censores, que, sem dúvida, liam as correspondências. Sobre Júlio, paira o silenciamento. Este compreende a necessidade do silêncio, mas observa:

Sabem o que é sentirem-se apagados, escorraçados da história? Talvez não saibam, poucos hoje em dia viveram as experiências de colonização ou de escravos, que significa exatamente a não existência, o terem sido de repente apagados do mundo, da vida, da memória, transmutados em não-seres humanos. Esperava que Sarangerel ainda me amasse; ... Ela não escreveria nada podendo ser interpretado como um desejo de plano de fuga. (PEPETELA, 2009, p.100)

Essa reflexão associa história individual e coletiva, entretecendo fios e significados, e promove o salto espaçotemporal da Europa a África. Antes do retorno a Angola, duas paradas e breve visita à Mongólia: o treino militar no sul da Rússia, a permanência em Argel até a convocação para a luta armada. A desconfiança em relação aos brancos permanecia. Era difícil romper com séculos de opressão promovida por brancos ou a mando deles. O envolvimento de guerrilheiros brancos na luta pela libertação não era visto como engajamento desinteressado. Uns enxergavam-nos como gente inimiga infiltrada, outros pressentiam oportunismo de angariar posições políticas para não perderem as fortunas nacionalizadas: “Uns e outros rejeitavam a participação directa, para um dia não terem de conceder a nacionalidade angolana a brancos filhos de colonos e deles voltarem a receber ordens e humilhações” (PEPETELA, 2009, p.107). Na Argélia, consegue viajar à Mongólia em curta e extremamente controlada passagem. Contempla, sem se aproximar, menina que afirmam ser a filha:

Eis o resultado da mistura de cabaças.

Não havia monstros de duas cabeças, oma-kisi comedores de gente. Não havia estranhos rumores no vento.

O mel tinha dominado a manteiga ou o contrário.

Harmonia tinha sido criada.

Uma criança normal era o remate do amor deles.

Como não soluçar no grande silêncio da estepe? (PEPETELA, 2009, p.100)

A linguagem poética confirma e conclui o que os mundos absolutos recusam-se a admitir: os rumores familiares nos ventos, a harmonia na reunião das diferenças. A frustração temporariamente irreversível no plano do indivíduo projeta-o no da realização da luta armada.

O retorno a Angola, um desvio por Cuba

O processo de retorno do narrador-personagem ao espaço angolano, inclui passagem pelo Congo e perpassa diferentes tempos: da luta armada ao fim da guerra civil. Contrariamente ao que pensara, vai fazer a guerrilha na Cabinda, ao Norte, como Sem-medo⁵ e seu grupo, desenvolvendo forte ligação com o Mayombe, “a floresta-rainha”. Júlio aborda a guerra contra o colonizador como guerra fratricida. Perspectiva bastante diferente daquela defendida pelos guerrilheiros de *Mayombe*. Esse olhar torna a questão ainda mais complexa e, ao mesmo tempo, confirma e aprofunda as convicções políticas do narrador/guerrilheiro e o valor de sua escolha: a identidade chicorinha desponta, mas, em nome da liberdade nacional, corre o risco de ceifar a vida do irmão. E não idealiza sua atuação. Atenua, por outro lado, papel heroico do sujeito, caminhando na direção contrária à configuração de caráter esférico e sem rasuras dos que empreendem luta, ao ver, por exemplo, a guerra fratricida como a preponderância de uma “humanidade animal”.

No cronotopo da guerrilha, destacam-se o papel de comando de Júlio em sua relação com a terra e os saberes tradicionais. Abordou-se esse aspecto, ao discutir-se o papel do narrador. Outra questão que merece menção diz respeito ao batismo do guerrilheiro. Júlio autoneomeia-se Alicate, em movimento crítico e subversivo às constantes reificações sofridas pelos serviçais negros do Sul, de quem fora roubada a humanidade, no período colonial. O efeito do nome é cômico, o que atenua ou mesmo suplanta seu caráter contestador. Observa-se o duplo movimento de reverência e deboche ao herói/guerrilheiro.

Alcançada a independência, dá-se o retorno ao Sul. Júlio vai a Lubango e daí a Luanda para assumir cargo burocrático, longe das frentes de combate. A passagem do tempo é referenciada na brevidade da frase: “Houve guerras, acordos de paz, guerras, eleições de 1992” (PEPETELA, 2009, p.132). O narrador chega a general e se vale da posição para, por meio de contatos com os soviéticos, tentar aproximação com a Mongólia. As tentativas de saber de Sarangerel são pontuadas por conversas com assessor russo e avaliações sobre os rumos dos governos da Rússia e de Angola. Em espaço-tempo de corrupção, e a despeito de transitar pelos círculos do poder, Júlio mantém sua integridade:

⁵ Personagem do romance *Mayombe*, de Pepetela.

Não fiquei no entanto rico, vivendo sempre do meu salário de oficial superior. Até sabia como fazer as coisas, nem exigia imaginação, bastava copiar outros colegas e guardar as comissões que me queriam constantemente oferecer em negócios legítimos. Mas eu não cedia em princípios de probidade, participava ou propunha negócios, recebia as comissões e depois estas eram religiosamente entregues ao ministério, com as contas certinhas. (PEPETELA, 2009, p.141)

Faz apenas uma concessão, para viajar ao encontro de Sarangerel em Cuba e apresenta outras denúncias do desmando da classe dirigente, atitude predadora antes mencionada:

A desorientação me fazia minimizar os escrúpulos, que se lixe, ao menos por uma vez posso aproveitar das relações de amizade nas cúpulas e usufruir da organização débil da administração. Para um benefício pessoal. Dei muitos anos com o coirão na merda, também tenho direito. Nunca quis, quando era responsável, açambarcar terrenos de dez mil hectares ou mais, como muitos fizeram, para quintas de fim-de-semana, ou terrenos entre dois rios para explorar minas de diamantes, nunca aceitei sequer guardar um tanque blindado como recordação de guerra... Ao menos que me arranjassem uma viagem a Cuba. (PEPETELA, 2009, p.149-50)

Esse é o lugar do reencontro do casal. Em espaço socialista, Júlio avalia os regimes que separam: “Afastaram-nos um do outro só por sermos de países diferentes, por um ter olhos castanhos e o outro azuis. E ao mesmo tempo gritavam vivas ao internacionalismo e à amizade eterna entre os povos. Tudo mentira!” (PEPETELA, 2009, p.155.).

Cuba não o trai, é a ilha do vento do norte, do mar bravo e, paradoxalmente, da reconciliação. Local de exercício da dialética na perspectiva romanesca, a representação da Ilha de Cuba afasta-se da comum percepção desse espaço como símbolo de isolamento e confinamento. O espaço insular reúne, agrega, ata laços rompidos em movimento oposto ao explicitado por Júlio em sua avaliação dos regimes socialistas.

Em palestra à Associação Cultural José Martí da Baixada Santista, Pepetela rememora as relações transatlânticas entre Cuba e Angola e a história desta última nação desde a fundação do MPLA (1956) até o Acordo de Paz que pôs fim à guerra civil em 2002. Ao falar do apoio cubano, em um primeiro momento, lembra-se do marinheiro Hernandez, no contexto de fermentação da luta armada:

O primeiro cubano que trabalhou para a independência da Angola foi um marinheiro que se chamava Hernandez. Regularmente ele ia a Angola e fazia a ligação Angola, Portugal e Brasil. Ele levava documentação de Luanda a Lisboa, onde havia um núcleo de pessoas que lutavam pela independência da Angola. (...) Essa é a primeira relação que estabeleço entre Cuba e Angola. Hernandez ajudava no contato com grupos clandestinos que estavam em Portugal e muitos deles eram dirigentes do movimento de libertação. (PEPETELA, 2016)

Outro momento a que o escritor refere-se é o da passagem de Che Guevara pelo Congo em 1965. Nessa oportunidade, costuma-se dizer que o MPLA solicitou apoio a Cuba, visando o treinamento de guerrilheiros. Pepetela afirma:

Os cubanos, de fato, estavam em Angola. Mas como instrutores e não como militares. Isso era a desculpa que mundo ocidental dava por causa do apoio ao FNLA e a África do Sul para combater a ‘influência comunista’ em Angola. (PEPETELA, 2016)

Alcançada a independência em 1975, logo é deflagrada a guerra civil, Angola pede apoio a Cuba, quando o MPLA era atacado pelo Norte e pelo Sul:

Estava claro que haveria uma guerra e os cubanos nos ensinaram como era ter um exército regular. Sabíamos o que era uma guerrilha, mas não o que era ter um exército, os cubanos viraram instrutores. Não havia tropa cubana de combate em Angola. (PEPETELA, 2016)

Naquele contexto, em que a liberdade e paz desencontram-se, os três movimentos pela libertação enfrentam-se (MPLA, UNITA e FNLA), em meio à Guerra Fria, momentos em que os blocos socialista e capitalista disputavam a hegemonia do mundo, agravando ainda mais a situação de um país arrasado. Pepetela destaca que Cuba apoiou Angola a despeito da contrariedade apresentada pela URSS. Segundo o escritor, esta última era contra a intervenção cubana, visando forçar a fusão entre MPLA e FNLA:

A União Soviética era contra a intervenção cubana em Angola. Não recebemos desde 1973 uma só bala da União Soviética, porque queriam nos obrigar a algumas condições, como fusão com a FNLA. Havia um pacto entre Estados Unidos e União Soviética sobre a África. (...) Houve esforço enorme de Cuba e o exército cubano ficou em Angola até 1989. Mas não só o exército, mas sim milhares de professores, médicos, enfermeiros e técnicos de outras áreas, a troco de muito pouco. Se houve internacionalismo, foi de Cuba. Falo com emoção sempre porque vivi, não porque me contaram. (PEPETELA, 2016)

Essa fala emocionada, no remontar da memória do vivido, revela o vínculo afetivo entre as nações e explica a presença dos cubanos no imaginário angolano, na “consciência das pessoas”, tal como aponta áudio de autoria de Glória Sousa⁶. A cooperação cubana, durante a guerra, principalmente suprimindo quadros no plano civil, deixou vestígios indeléveis. A recuperação deste espaço pela ficção aponta para as marcantes ligações decorridas no plano do real vivido.

Em Cuba, o futuro consubstancia-se em retorno do amor mediado pela habilidade de Sarangerel em criar situações de diálogo. Talvez Maiakovski não se tenha equivocado, tal como o sujeito poético dos excertos líricos afirmou⁷. Na verdade, poeta

⁶ Conferir áudio intitulado “As relações entre Cuba e Angola” disponível em: <http://www.dw.com/pt-002/as-relacoes-entre-cuba-e-angola/a-6531804>.

⁷ PEPETELA, 2009, p.89. Considera-se o seguinte fragmento do romance: “A cabaça de mel quebrou, por ação da manteiga. /Ou foi o contrário. /Nas fábulas da vida, algumas misturas são intoleradas./Porém, com palavras doces, amigas./Maiakovski estava equivocado./As palavras não são sinos de redenção”. Quanto ao poema de Maiakovski, conferir o texto “Fragmentos”, p.97, traduzido por Augusto de Campos, disponível em: 150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/poemasrussos-site.pdf.

russo sabia do “pulso das palavras a sirene das palavras”. Palavras mansas astutamente tecidas ressoam e materializam a possibilidade do encontro. Antes do retorno de Júlio a Angola, Sarangerel comunica-lhe a escolha de com ele viver, delineando o caminho da realização, a vivência do amor.

O porto de afeto, em um espaço sem tempo

A chegada de Sarangerel coincide com o fim definitivo da guerra civil, confirmado pelo “silêncio da paz” que caiu “de repente sobre a terra martirizada” (PEPETELA, 2009, p.178). A terra continua sofrendo duros golpes. Moussa, o senegalês dos tempos de Moscou, chega a Angola para negócios. Pequeno empreendedor, não consegue aplacar a sede dos chefões em busca de “suculentas comissões”, em detrimento do Estado e contra o interesse público. Os dirigentes visavam as multinacionais, o grande capital estrangeiro europeu. Ao que o senegalês constata: “- Pobre África, viramos as costas uns aos outros e quem lucra é o antigo colonizador” (PEPETELA, 2009, p.180). Forma-se uma classe dirigente a serviço do grande capital. Uma vez mais, no cronotopo Estado-nação Angola, opera-se a denúncia da atitude predatória da classe dirigente de um país já mergulhado na economia de mercado. Pode-se lançar mão do conceito de “colonialismo interno” para explicar tal atitude. Essa categoria, segundo Pablo González Casanova, está ligada à história de territórios antes colonizados, cujos povos, “minorias ou povos colonizados pelo Estado-nação” (CASANOVA, 2006, 410), vivenciam, depois da independência, seja ela formal ou resultado de luta pela libertação, condições semelhantes às que caracterizam o colonialismo ou neocolonialismo internacional. Os exploradores nativos substituem os anteriores e associam-se às forças internacionais e transnacionais. Dão-se, no interior de uma mesma nação, relações do tipo colonial, na medida em que “hay en ella una heterogeneidad étnica, en que se ligam determinadas etnias con los grupos y clases dominantes, y otras con los dominados”⁸ (CASANOVA, 2006, 415). A partir dessa definição, podemos associar a denúncia realizada pelo romance às consequências da parceria entre colonização internacional (e transnacional) e colonialismo interno apontadas por Casanova. Em síntese, aquela parceria expropria e despoja pequenas propriedades agrárias, criando empobrecimento, desemprego e baixos salários para as populações e trabalhadores das áreas subjugadas. Forjam-se territórios colonizados, aos quais se soma a articulação de recursos destinados a megaempresas. A asfixia da produção e dos produtos locais se agrega ao impulso dado aos trustes estrangeiros unidos ao grande capital nativo, público e privado.

⁸ “Há nela (na nação) uma heterogeneidade étnica, em que determinadas etnias se ligam aos grupos e classes dominantes, e outras aos dominados”. Livre tradução a partir do original citado.

Reunidos com Júlio e Sarangerel em Angola, os familiares desta última contrastam a “exuberância da terra e a variedade das paisagens” com a “miséria humana elevada ao máximo dos expoentes” (PEPETELA, 2009, p.181). Pelo olhar qualitativamente crítico dos parentes de Sarangerel, a realidade vem à tona, em oposição à visão pacificada do turista, superficial e hipócrita. A geografia humana e social revelam o estilhaçamento provocado pelas guerras e reforçam crítica à ação predatória dos poucos privilegiados, dado o “colonialismo interno”:

De gente sem pernas por causa das minas vivendo em aldeias quase abandonadas. De crianças indo descalças pelas avenidas e com ventres inchados pela fome e pelos vermes. De velhos decrepitos e seminus vagando pelos vazios da existência. De lixos fétidos percorrendo ruas. De doenças se propagando pelos rios e ares contaminados. (PEPETELA, 2009, p.181)

Depois de três anos, a morte suspende o tempo e o amor. Júlio, no entanto, vive-o em sua intensidade, tal qual defende o eu lírico de Vinícius de Moraes, “Que não seja imortal posto que é chama/Mas que seja infinito enquanto dure”⁹. “A indejada das gentes” apresenta-se sem tragédia, em profundo compartilhamento de olhares. Troca de tintas azuis e castanhas, mistura de manteiga e hidromel.

A partir do “Epílogo”, redimensiona-se pista dada ao leitor na página 151: “Nem imaginam o quanto é bom não precisar de fazer contas ao tempo, porque ele se tornou eterno ou inexistente”. O romance se insere na tradição das narrativas póstumas. Nesse ponto, é feita a síntese do percurso temporal do narrador-personagem. A integridade de Júlio - filho de Júpiter, deus do dia -, aquele que é “cheio de juventude”, é novamente referida. Dá-se processo de aprendizagem, mas a ética se mantém. Júlio aprende a desilusão, mas não sofre o desencanto distópico. O amor o sustentou, não o fez sucumbir à corrupção ou ao suicídio. “Enovelou suspiros” e “respirou fundo” como proclama o texto lírico enxertado. Nos seus olhos habitavam rostos:

Há rostos que aparecem em combates
Moscas zumbindo sobre corpos apodrecendo
Ao cheiro do sangue seco.
Rostos há que não são moscas
Não rondam mortes sem sangue
Trazem apenas melancolia e uma réstia de esperança.
Assim ela lhe aparecia em combates
Ternura, meiga ausência. (PEPETELA, 2009, p.127)

Na inexistência do tempo, o espaço resiste como forte referencial, bússola que surpreendentemente aponta para Sul, “o grande Sul. O Sul da minha vida” (PEPETELA, 2009, p.188). O narrador-personagem insiste nessa orientação.

⁹ Versos do amplamente conhecido “Soneto da fidelidade”, de Vinícius de Moraes.

Desse modo, a ficção pode simbolicamente apontar a necessidade de revisão hegemônica dos paradigmas culturais, políticos, filosóficos, epistemológicos disseminados pelo capitalismo colonial. Seguindo de perto Boaventura de Sousa Santos, o Sul, do ponto de vista metafórico, pode ser designado como espaço de diversidade epistemológica, campo de desafios, que tentam reparar perdas historicamente causadas pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. De certa maneira, essa concepção coincide com o Sul geográfico. A sobreposição, no entanto, não é total, porque, por um lado, no interior do Norte geográfico, encontram-se classes e grupos sociais vastos submetidos à dominação e, por outro lado, dentro do Sul geográfico, há pequenas elites locais que se beneficiam da dominação. Estas, mesmo depois da independência, continuam a exercê-la sobre classes e grupos sociais subordinados. Para além dos variados modos de dominação, o colonialismo correspondeu à subordinação epistemológica, à supressão de formas de saber próprias dos povos/nações colonizados. Aos saberes da divergência e da resistência, Santos denomina “epistemologias do Sul”, “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre os conhecimentos” (SANTOS & MENESES, 2009, p.13). Assim, ressignifica-se e se potencializa “o Sul da minha vida”, de muitas vidas. Saber, além de significar poder enquanto potencial para, consiste na construção ontológica de mundos.

Na exaltação em tom poético do Sul, encerra-se o romance. Flagra-se a vida em plena morte, morte plena do tempo na imensidão do espaço. Com essa imagem dialética, conclui-se a leitura, a dialética que falta ao mundo, ensinada no narrar de uma aprendizagem dos espaços e do amor.

Resumo: Este artigo objetiva apresentar leitura crítica do romance *O planalto e a estepe*, de Pepetela, refletindo sobre a unidade espaço-tempo como elemento estruturante da narrativa, formando o que Bakhtin denominou de *cronotopos*, “centros organizadores dos principais eventos do romance”. A reflexão acompanha o narrador em primeira pessoa, sujeito em deslocamento e em processo de aprendizagem.

Palavras-chave: narrativa literária; referências espaço-temporais; *cronotopos*; história, geografia; memória.

Résumé: Cet article a le but de présenter

une lecture critique du roman O planalto e a estepe, de Pepetela, tout en réfléchissant sur l'unité spatio-temporelle comme un élément structurant du récit, ce qui constitue la notion de cronotopos selon Bakhtin, en d'autres termes, "des noyaux organisateurs des principaux événements du roman". Cette réflexion suit de près le narrateur en première personne, en tant que sujet en déplacement et en processus d'apprentissage.

Mots-clés: récit littéraire; références spatio-temporelles; *cronotopos*; histoire ; géographie; mémoire.

Abstract: This paper aims to present a critical reading of the Pepetela's novel *O*

planalto e a estepe, reflecting on the space-time unity as structuring of narrative, forming what Bakhtin called chronotopes, “organizing centers of the main events of novel”. The reflection follows the narrator,

individual who moves, in processo of dialectical learning.

Keywords: *literary narrative; space-time benchmarks, chronotopes; history, geography, memory.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CASANOVA, Pablo Gonzáles. “Colonialismo interno. [Una redefinição]. In: BORON, Atilio A., AMADEO, Javier & GONZÁLES, Sabrina (comp.). *Teoría marxista hoy*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2006.
- CHAVES, Rita. “Pepetela: romance e utopia na história de Angola”. *Via Atlântica*, São Paulo, n.2, jul. 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48795/52871>. Acesso em: 08 de jan. 2017.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- PEREIRA, Conceição. “Identidade e diferença em *O planalto e a estepe* de Pepetela”. *Navegações. Ensaio*, v. 6, n. 1, p. 91-98, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/face/ojs/index.php/navegacoes/article/download/.../9811>. Acesso em: 09 jan. 2017.
- PEPETELA. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.
- _____. Trechos de palestra proferida na Associação Cultural José Martí da Baixada Santista. In: *Bloco*. O blogue da José Martí. “Como Cuba ajudou na independência de Angola”. São Paulo, 22 dez. 2016. Disponível em: <http://www.josemarticultural.org/bloco/como-cuba-ajudou-na-independencia-de-angola>. Acesso em: 09 jan. 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SOUSA, Glória. “Como Cuba ajudou na independência de Angola”. *DW Made For Minds. Notícias/Internacionais*. [Áudio] Berlim, 20 mai 2011. 9min e 56s. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-002/as-rela%C3%A7%C3%B5es-entre-cuba-e-angola/a-6531804>. Acesso em 09 jan 2017.
- VEIGA, Luiz Maria. “Aquela geração por outras terras: um romance geográfica”. *Revista Crioula*, São Paulo, n.7, mai 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/download/55261/58890>. Acesso em: 08 de jan. 2017.

DO RÁDIO AO PALCO: A EXPERIÊNCIA RAPSÓDICA DO TEATRO DE ONDJAKI

Jorge Valentim*

Eu prefiro vãos literários, com estéticas pessoais, e o vão literário deve ser livre. [...] Todos os caminhos são válidos, para todos os escritores.

ONDJAKI. ENTREVISTA, 2006.

Artista multimodo. Talvez, esta seja uma das maneiras mais adequadas para se iniciar alguma reflexão em torno do projeto de escrita de Ondjaki, escritor angolano, nascido em 1977. Galardoado, recentemente, com o Prémio José Saramago de 2013, com o seu romance *Os transparentes*, foi na poesia e na ficção (literatura infanto-juvenil, contos e romances), entretanto, que iniciou sua carreira e consolidou, ao longo de 15 anos de produção ininterrupta, uma trajetória já reconhecida pela crítica como uma das mais relevantes dentro da literatura angolana contemporânea.

Pertencente à primeira geração de autores nascidos numa Angola pós-independência, Ondjaki viveu de perto e intensamente as expectativas e os sonhos iniciais de toda uma época que alimentava rumos esperançosos para a nação recém liberta. Tais anseios ficam patentes em obras como *Bom dia camaradas* (2000), *Os da minha rua* (2007) – título distinguido com o “Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco” – e *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008) – romance condecorado com o “Prémio Jabuti / Categoria Juvenil”.

Depois de passar por diferentes gêneros, Ondjaki surpreende o público leitor com uma nova obra (*Os vivos, o morto e o peixe-frito*, 2014), aterrissando no campo do teatro. Munido de uma perspectiva inovadora e rasurante, este novo texto do escritor angolano incita diversas reflexões, seja na ordem da sua categorização genológica, seja na sua construção efabular. Antes, porém, de sublinhar algumas reflexões em torno destes recursos, vale a pena apresentar sucintamente os agentes e os passos da trama desta peça de Ondjaki.

* Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Sub-áreas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da UFSCar. Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara.

Contextualizada numa “capital lisboeta de frios e tanta africanidade” (Ondjaki, 2014, p. 17), a ação decorre inicialmente em torno das necessidades das personagens, que vão surgindo ao longo da fila de atendimento do prédio de serviços para estrangeiros. Mana São, personagem angolana e benguelense, procura saber se o filho recém-nascido em solo português poderá obter a sua cidadania portuguesa; Titonho, cabo-verdiano de Santo Antão, tenta ajudar sua amiga e vizinha, Dona Fatu, em como proceder diante do falecimento do marido (na verdade, o *morto* referido no título da peça); Manguimbo, angolano de Luanda, almeja uma prorrogação do seu visto de turista, em virtude de novas negociações em Lisboa; Makuvela, jovem moçambicano interessado na obtenção da nacionalidade portuguesa; e, por fim, J. J. Mouraria, jovem são-tomense nascido em Lisboa e morador do bairro apontado no seu nome, dono de uma articulação pretensiosamente pomposa e desarticulada de uma língua portuguesa quase incompreensível entre os seus conterrâneos e esbanjador de uma sapiência superficial, cujo discurso deflagra uma apropriação intertextual deslocada e irônica, mostra-se interessado em como obter o almejado “Bilhete de Identidade amarelado” (Ondjaki, 2014, p. 25), instrumento capaz de dar aos africanos a possibilidade de “circular por nações nunca dantes frequentadas” (Ondjaki, 2014, p. 26):

J.J. MOURARIA: Atendo pelo internacional nome de Jota Jota Mouraria, originário barrigalmente das terras de São Tomé e Príncipe, mas já vindo ao mundo nesta capital lisboeta de frios e tanta africanidade. É verdade, Jota Jota Mouraria... (*Pausa.*) O Jota Jota é de raízes familiares, o Mouraria é de afinidades urbanas, muito prazer, minha senhora...?

MANA SÃO: ...Conceição, mais conhecida por Mana São, e este (*aproxima-se de Titonho*) é o Seu António, mais conhecido por Titonho.

J.J. MOURARIA: E as coordenadas geográficas, já agora?

TITONHO: Eu sou de Cabo Verde, Santo Antão, e a minha prima (*olhando para o Segurança*) Mana São é do sul de Angola, província de Benguela.

J.J. MOURARIA: Verdadeiramente encantado por esta repentina confraternização palopiana. (*Pausa.*) Então o amigo é um morabezístico juramentado, e a prima Mana São vem das correntes frias de Benguela... Que maneira mais otimística de começar o dia, folgo muito em vê-los aqui nesta nossa cidade afro-européia.

Todo este diálogo inicial parece ditar o tempero da trama de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, no sentido de que indica personagens vindas das mais diferentes regiões dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) preocupadas em obter a cidadania portuguesa, o que lhes daria uma série de benefícios não só em solo português, mas no trânsito por outras vias europeias. Na verdade, todas elas reunidas num espaço designado como “Migração-com-fronteiras” já indica que o trânsito desejado, muitas vezes, esbarra na burocracia e no impedimento de deslocação. Cada uma das necessidades parece diluir-se e não chegar ao seu objetivo final, em virtude de impedimentos construídos pela máquina política que, no lugar de viabilizar o requerimento e a obtenção de direitos, parece sentir um prazer singular em promover barreiras e fronteiras, diante de qualquer tentativa de movimentos migratórios. Neste sentido, o diálogo

travado entre a funcionária Solene e a angolana Mana São constitui um momento sintomático para tal reflexão:

MANA SÃO: Minha senhora, eu acabei de ter um filho e gostaria de saber se ele poderá ter nacionalidade portuguesa.

SOLENE: Isto não é nada fácil.

MANA SÃO: Sim, compreendo. Mas é possível?

SOLENE: Depende.

MANA SÃO: De quê?

SOLENE: De vários fatores. De múltiplas conjunturas.

MANA SÃO: Mas disseram-me que agora há uma lei que já prevê esta situação. A criança nasce cá, a mãe está legal, ela pode ser portuguesa.

SOLENE: A lei não prevê, a lei contempla. Mas, de qualquer modo, nem mesmo contemplar é fácil.

MANA SÃO: Mas a senhora não tem essas informações?

SOLENE: Quais?

MANA SÃO: Das condições para a criança ter a nacionalidade portuguesa.

SOLENE: Bem, vejamos. (*Pega na caneta, começa a fazer no papel um breve desenho.*) A criança nasceu cá?

MANA SÃO: Sim, há menos de um mês.

SOLENE: Então não é uma criança. É um recém-nascido.

MANA SÃO: Sim...

SOLENE: E a senhora reside cá?

MANA SÃO: Sim, já resido há muito tempo.

[...]

SOLENE: E há quantos anos a senhora está cá?

MANA SÃO: Há cinco ou seis anos, aproximadamente.

SOLENE: Tem que ser mais exata, minha senhora. “Aproximadamente” é algo que vai de cinco minutos até 500 anos. E há uma grande diferença. Imagine que você não me convidou para ir à sua casa... (*Pausa*) Mas eu vou. (*Pausa*) Uma coisa é ficar cinco minutos, outra é ficar 500 anos... Compreende?

MANA SÃO: Mas é que eu não sei exatamente o número de dias que estou legal em Portugal.

SOLENE: Mas terá que saber exatamente esse número. É disso que vai depender a nacionalidade.

MANA SÃO: Por uma questão de dias?

SOLENE: Até por uma questão de horas. A senhora tem de estar legal há mais de seis anos. E olhe que os anos bissextos poderão ajuda-la... Ou não.

MANA SÃO: Mas...

SOLENE: Senha amarela às riscas número 445... (Ondjaki, 2014, p. 53-56)

Ora, não há como não observar a fina ironia tecida pelo autor ao chamar a funcionária, que mais parece preocupada em não atender ou fornecer uma informação válida, de Solene, visto que o cerimonialismo anunciado no seu nome, na verdade, não se cumpre, ao contrário, deixa transparecer uma atitude de enfrentamento, porque vê no outro um convidado inesperado e indesejado, e, por causa disto, precisa travar com ele algum tipo de contato. Daí, valendo-se de sua posição, a funcionária esboça ter uma satisfação incontida em livrar-se logo da pedinte indesejada, forjando todo o tipo de

impedimento possível, desde imputar ao filho de Mana São a condição de “recém-nascido”, e não de criança, até exigir desta uma precisão numérica dos seus dias de permanência em solo português, contando, inclusive, com as horas e os anos bissextos.

Se os diálogos iniciais parecem, realmente, indicar o caminho satírico de Ondjaki, em olhar de maneira acidamente cômica para determinadas situações verossímeis aos utentes dos serviços de fronteiras, não se pode esquecer, aqui, um aspecto importante, não mais na esfera das redes temáticas e da criação das personagens, mas já anunciado na disposição das rubricas e das indicações de gestos e expressões das personagens. Trata-se da adequação deste texto e do seu caráter flexível em relação ao seu espaço de realização e performance.

Escrito “para ser apresentado/lido pela primeira vez, via Rádio (RDP África), durante o África Festival 2006 (Portugal)” (Ondjaki, 2014, p. 237), conforme informação do próprio autor, *Os vivos, o morto e o peixe frito* configura-se como um “original radiofónico” (edro Barbosa, 2003, p. 138), ou seja, como um texto cuja mensagem assenta-se “exclusivamente em códigos de natureza sonora (a palavra, o som musical, o ruído)” (Pedro Barbosa, 2003, p. 138), dada a natureza de sua transmissão. Interessante observar que, mesmo diante da afirmação de Ondjaki, não haveria como fugir desta suspeita, sobretudo, porque o autor deixa pistas muito pontuais sobre a natureza da origem do texto e do seu espaço de realização e transmissão. Basta, neste sentido, observar uma personagem, como Mário Rombo – nítida ironia ao personagem “Rambo”, encarnado pelo ator Sylvester Stallone, muito conhecida nos anos de 1980, sendo ela própria uma herança incômoda do período pós-guerra do Vietnã, na sociedade norte-americana – que, escondido atrás da intrepidez do irmão, Quim, sempre que se sente incomodado com uma situação ou uma interferência, repete um onomatopaico “Hummm!”. É claro que esta sinalização sonora pode ser um indício da preocupação do autor em marcar a personagem e suas aparições na transmissão radiofónica, mas gosto de pensar que também se trata de uma bem sucedida utilização do cômico – entendido aqui, não como gênero, mas como recurso estilístico na efabulação dramática (D’ANGELI e PADUANO, 2007; ROCHA, 2006) – no sentido de que ela pode até estampar uma certa valentia e coragem, mas, no fundo, as suas preocupações são bem outras. Para além do bem-estar da filha Mina e do neném que carrega no ventre e da necessidade de fazer J.J. Mouraria honrar o seu papel de pai, sua inquietação fica patente porque ele quer assistir o jogo Angola x Portugal, saboreando um delicioso peixe frito, iguaria que, nesta altura, não se encontra fácil, dada a sua procura como prato de principal degustação dos angolanos para ver a disputa entre as duas equipas na Copa do Mundo de 2006:

MINA: Pai, o Jota tem razão. A situação é muito mais séria do que vocês pensam...

QUIM: Mina!, deixa o jovem falar, seja como for, ele é que vai dizer!

MINA (*Para J.J. Mouraria*): Diz, amor...

MANGUIMBO: Diz, sobrinho.

NADINE: Diz, filho...

J.J. MOURARIA: É que estou muito nervoso devido ao jogo de Angola com Portugal...

MINA: Ó Jota, caramba, um pouco mais de coragem... Todo mundo já percebeu que tou grávida...!

MARIO ROMBO (*Levanta-se da cadeira*): O quê?!

QUIM (*Imitando o mesmo gesto e o mesmo grito que Mário Rombo*): O quê?!

MANGUIMBO (*Atrasado*): O quê?!

(*Instala-se a confusão geral. Muito espanto de todos.*)

NADINE (*Para Mário Rombo*): Ó filho, tem calma...

QUIM (*Pega na pistola*): Ó mano, tem calma.

MINA: Ó pai, tem calma...

MÁRIO ROMBO: Hummm!...

MANGUIMBO: Tenha calma, camaradas... O que é preciso é resolver os problemas do povo...
(Ondjaki, 2014, p. 149-150)

Diante de uma celeuma coletiva e do medo de J.J. Mouraria em proferir verbalmente que sua namorada carrega um filho seu, as palavras finais de Manguimbo, o angolano suspeito de estar envolvido com contrabando de diamantes, são carregadas de uma ironia cortante. Afinal, como “resolver os problemas do povo”, se aqueles menores e inseridos dentro de uma célula familiar parecem estar longe de uma resolução harmoniosa? Os receios do jovem Mouraria, ao lado das reações assustadas do pai de Mina e repetidas, quase como num eco coralístico, pelas demais personagens envolvidas na situação, contribuem para fazer desta cena uma das muitas em que, nesta obra teatral de Ondjaki, também se possa observar aquela “representação satírica do real” (Inocência Mata, 2001, p. 150), de que nos fala Inocência Mata, posto que, para além das múltiplas e diversificadas formas de refletir sobre os usos da língua portuguesa, dimensionados nas falas das personagens, há aqui uma nítida aposta de ironização dos vários agentes que compõem, por um lado, o microcosmo da sociedade angolana – representado pela família de Mário Rombo e por Manguimbo e Mana São –, e, por outro, o macrocosmo das comunidades dos países de língua portuguesa – figurado pelas personagens portuguesas e pelas africanas nascidas em Portugal.

Outro aspecto interessante nesta cena reside na sequência de aparição de cada personagem, culminando com a exclamação sonora onomatopaica de Mário Rombo, até à conclusão irônica de Manguimbo. Não se pode negar, portanto, a singularidade performática deste texto teatral, que fornece nítidas pistas de ligação com o “original radiofónico”, a que nos referimos anteriormente. No entanto, se esta categoria carece, segundo Pedro Barbosa, de um “elemento fundamental para que possamos ter a ousadia de equiparar com o teatro: o elemento visual” (Pedro Barbosa, 2003, p. 138), a obra de Ondjaki nasce desta originalidade radiofônica, mas a ela não se restringe, visto que existe uma preocupação do autor em registrar a transitoriedade e a movimentação das personagens por diferentes espaços, de modo que estes surgem numa sequência que vai das filas do “Edifício Migração-com-Fronteiras” (Ondjaki, 2014, p. 11) ao balcão do “Bar Schengen” (Ondjaki, 2014, p. 45) – onde J.J. Mouraria começa a sus-

peitar que as atividades de exportação e importação de Manguimbo envolvem o comércio de diamantes –, da portaria do “Prédio de Mário Rombo” (Ondjaki, 2014, p. 58) à porta do apartamento Dona Fatu – locais específicos de encontro e reunião das principais personagens da trama –, para, enfim, chegar-se ao interior, aos cômodos da morada de Mina, onde se dá a revelação da gravidez desta, a tentativa de J.J. Mouraria em fugir do compromisso conjugal e a expectativa de fazer Manguimbo ter uma diarreia e despejar todas as pedras preciosas, que supostamente engoliu, na retrete do banheiro de Nadine e Mário Rombo. Enfim, toda esta agilidade de mudança de cenas, como se fossem quadros quase instantâneos, remete ao processo de cenários móveis, tão característicos de certos espetáculos teatrais televisionados, bem como a situações cômicas, que deflagra o olhar agudo de Ondjaki em mostrar personagens que almejam o trânsito, mas que, por razões diversas, acabam sempre em adversidades que as impedem de se mover.

Ou seja, *Os vivos, o morto e o peixe frito* tem a transmissão num meio de comunicação como sua marca de nascença (o rádio), no entanto, não se pode imputar sobre este texto uma impossibilidade de trânsito para outra categoria genológica, neste caso, o Teatro. Isto, sem falar, nos recursos que deixa subliminarmente anunciado, como os trazidos dos espetáculos teatrais transmitidos pela televisão. Aliás, mobilidade e rompimento de fronteiras entre gêneros parece ser uma aposta do seu autor, visto que, a entrada no frontispício dum texto dramático, de maneira geral, dá-se pela apresentação nomeada das personagens, com suas funções e cargos, além da descrição dos espaços por onde elas irão circular. Pois bem, Ondjaki passa por cima destas normas, elimina esta apresentação inicial e dá ao leitor a oportunidade de circular ele próprio pelas cenas, procurando, nos gestos e nas falas das personagens, perceber as nuances das disposições espaciais, bem como de ir conhecendo um a um todos os agentes participantes das cenas, sem uma antecipação prévia do que fazem, de onde são e vem ou por onde circulam.

Vale lembrar que tal iniciativa reitera a “dramaticidade” da obra em estudo, ou seja, aquele “somatório das categorias distintivas do texto teatral” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24), situado especificamente num “contexto de relações ao nível textual” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24). Ao mesmo tempo, toda esta movência fluida de espaços e a sua sequência ininterrupta por onde as personagens circulam e se dão a perceber sublinham também a “teatralidade” de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, posto que esta permite “distinguir um espetáculo teatral no conjunto das outras modalidades de espetáculo” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24), centrando-se, portanto, no “nível de discurso cénico” (Pedro Barbosa, 2003, p. 24). Ou seja, de elementos que extrapolam a dimensão textual e revelam os instrumentos de execução performática do texto teatral.

Quero com isto já frisar que a minha leitura do texto de Ondjaki considera *Os vivos, o morto e o peixe frito* não um “original radiofónico” ortodoxo e fixo, ou seja, desprovido de certas qualidades textuais e cénicas, mas como Teatro, ou seja, como

obra de arte que, na exata definição de Pedro Barbosa (2003) em sua *Teoria do Teatro Moderno*, é capaz de reunir e somar a dramaticidade com a teatralidade. Neste sentido, aquela ruptura de regras estruturais pré-estabelecidas para a criação e a apresentação do texto dramático parece ser um indicativo sintomático da estética pessoal do seu autor e do vôo livre que ele opera sobre uma categoria genológica. Vale dizer que este seu teatro nada apresenta de comum ou trivial. Talvez, por isso, o leitor depare-se com um alerta na contracapa da edição portuguesa: “Uma peça de teatro como se fosse um romance. Ou o inverso”. Em outras palavras, trata-se de teatro singular na sua disposição textual e cênica, mas também de um texto ímpar no tratamento e na construção da matéria efabulatória.

E um dos aspectos mais significativos para se perceber tal traço distintivo reside na aplicação exemplar de Ondjaki daquela lição deixada por Décio de Almeida Prado sobre a indissolubilidade existente entre as categorias enredo, personagem e espaço. Segundo o ensaísta brasileiro, no teatro, as três aproximam-se de tal forma que é quase impossível pensar na separação destas e distanciá-las do gênero romanesco, posto que,

As semelhanças entre o romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela lenda, é possível imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal. (Décio de Almeida Prado, 1974, p. 83)

Ou seja, trazendo da sua prática ficcional a agilidade e a fluidez das personagens num trânsito entre espaços diferentes, Ondjaki interliga todos eles, tendo como fio condutor a presença e as vozes das suas personagens que vão acenando para uma sintonia com cada espaço físico onde se passa ação, ao mesmo tempo que insere outros que, a princípio, poderiam se sentir deslocados. É com esta ênfase que o leitor logo se depara com personagens que partilham de um mesmo bem comum – a língua portuguesa – ainda que, muitas vezes, ela seja articulada de maneira propositalmente descontextualizada.

Assim, toda a ação inicia a partir de um edifício, ironicamente chamado de “Migração-com-Fronteiras”, visto que, se a primeira expressão, conforme já assinalamos, conota uma ideia de livre movimento, este esbarra exatamente na impossibilidade do direito de ir e vir que as linhas fronteiriças parecem impedir. Na verdade, Ondjaki revela a experiência dolorosa de submissão aos trâmites burocráticos que os imigrantes africanos (e de outros lugares) estão sujeitos em solo estrangeiro. Das intromissões do Segurança à impaciência da funcionária Solene, cada uma das personagens vai tentando driblar as imposições e os impedimentos, alguns, inclusive, com o objetivo de se livrar o mais rápido possível dos problemas para poder assistir ao jogo de futebol Angola x Portugal, pela Copa do Mundo de 2006, na Alemanha.

Aliás, este é o dado que permite situar a trama nos anos iniciais do século XXI, além de funcionar como uma espécie de situação espelho do contexto representado. Há uma disputa entre dois países de língua portuguesa (Angola e Portugal) que ocorre num campo de futebol, localizado num espaço político, social e econômico hegemônico dentro do cenário europeu (Alemanha). Enquanto no âmbito esportivo, as duas equipas travavam literalmente uma batalha campal para seguir adiante no campeonato de futebol – jogo vencido por Portugal (1 X 0) –, fora dele, os vivos (Mario Rombo, Quim, Nadine, Mina, Manguimbo, J.J. Mouraria, Fatu e Titonho) e o morto (o marido de Dona Fatu) compõem um outro grupo, onde as diferenças e os distintos sabores que a língua portuguesa disseminou e as discrepantes formas de ver o mundo e de se comportar socialmente entre duas gerações diferentes (a dos que viveram nos seus respectivos países e depois se mudaram para Portugal, ao lado dos que já nasceram em solo estrangeiro e foram absorvendo atitudes, gestos, falas e performances que despertam o estranhamento daqueles) se destacam a cada quadro.

Daí, o ruído na incompreensão do português empolado e, por vezes, deslocado de J.J. Mouraria – filho de são-tomenses, nascido em Portugal – por parte tanto dos africanos, quanto dos portugueses. Ainda assim, são essas dissonâncias que acabam por dar à língua proferida pelos agentes fictícios um quase estatuto de personagem na trama, já que ela também, presente nos diálogos, não se estabelece e não permanece em cena de maneira tranquila. Muito pelo contrário, são essas tensões que corroboram a densidade e a riqueza das diferenças culturais e linguísticas desta grande comunidade de falantes de língua portuguesa.

Para Ondjaki, tal distinção parece constituir a marca daquele vôo livre que o escritor necessita para criar, mas também se torna um instrumento rico de criação, a partir do momento em que estas diferenças são colocadas a nu, sem graus de hierarquia, almejando, quem sabe, um convívio pacífico entre elas. Por outro lado, não se pode esquecer que esta experiência não chega a ser uma novidade no contexto literário da literatura angolana, e ele próprio sinaliza para este reconhecimento, quando, no pórtico do texto, sublinha a presença intertextual de Manuel Rui (*1 morto e os vivos*, 1993). Afinal, “contaminada de diálogos” (Ondjaki, 2014, p. 9) que o autor usa aceitar, esta peça não deixa de revisitar alguns contos da coletânea de Manuel Rui. A preocupação em torno do jogo de futebol, por exemplo, relembra, sob certo aspecto, algumas cenas da vida de Kalakata e suas experiências como guarda-redes nos jogos de bola com os amigos de rua, em “O rei dos papagaios”. Também o morto (o marido de Dona Fatu) e o tão desejado peixe frito não deixam de recuperar lances do funeral e das nuances gastronômicas presentes em “De um comba”.

Assim, fazendo confluir na sua composição uma série de recursos caros às escritas dramáticas contemporâneas, Ondjaki parece apostar numa experiência rapsódica, no sentido delineado por Jean Pierre Sarrasac, posto que, também em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, se contempla aquela “explosão do próprio mundo” (Sarrasac, 2003, p. 230), e, aqui, dos seus componentes de língua portuguesa, a partir de uma dissemina-

ção de diferenciados temperos. Segundo o ensaísta francês, os traços mais visíveis do fenômeno rapsódico são: “A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida)” (Sarrazac, 2003, p. 230).

Ainda que o diálogo filosófico não seja uma tônica para o autor em estudo, é inegável que outros recursos são manipulados para a composição desta peça. As situações intertextuais com os contos de Manuel Rui, a composição flexível de personagens que circulam em cenários móveis, ágeis e contínuos, a utilização de recursos sonoros como marcas de personagens, a língua portuguesa construída sob os mais diferentes matizes numa rede marcada pela diversidade, a origem radiofônica e a sua ultrapassagem a esta categoria genológica, além da comicidade de determinadas cenas, não deixam de se constituir as marcas aproximativas desta peça de Ondjaki com as “características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais” (Sarrazac, 2003, p. 230), descritas por Jean Pierre Sarrazac. São elas, a meu ver, que possibilitam perceber uma certa demarcação do gesto de descoser e recoser de Ondjaki, partindo da performance do rádio para a do palco, sem esquecer toda a sorte de instrumentos que o Teatro, naquela concepção de Pedro Barbosa (2003), pode oferecer, tanto pelo viés dos recursos textuais, quanto pelo campo dos expedientes extrateatrais.

Fato é que, ao lado de outros títulos importantes, como *A revolta da casa dos ídolos* (1980), de Pepetela, e *As colheitas do Senhor Governador* (2010), de João Maimona, gosto de pensar que *Os vivos, o morto e o peixe frito* (2014), de Ondjaki, constitui uma experiência rapsódica teatral muito bem sucedida. Seja do ponto de vista discursivo e retórico, com uma percepção aguda das possibilidades estéticas e dos experimentos criadores do texto teatral, seja do âmbito temático, com uma ampla gama de tratamento nas diversidades e diferenças culturais dos países africanos de língua portuguesa, ou, ainda, levando em consideração a apreensão de fatores externos que compõem a dimensão performática. Em todas estas áreas, o Teatro de Ondjaki constitui mais uma peça importante no seu projeto de escrita ao repensar uma Angola pós-1975, com seus cidadãos inseridos não apenas no espaço continental africano, mas, agora também, fora dele, carregando com eles, as dúvidas, as cicatrizes de um tempo passado com marcas latentes, as expectativas de antigas e novas gerações em estado de trânsito e de migração e os sonhos de um futuro por vir.

Neste sentido, a cena final, com Mina, grávida, e J.J. Mouraria numa cena de amor regada a peixes secos, prontos para serem divididos e repartidos entre os moradores do prédio, sugere que, no lugar de se pensar em portugueses e angolanos (ou, numa dimensão maior, africanos e demais luso falantes) numa disputa, ainda que esta seja reduzida, na trama, ao campo esportivo, é preciso compreender este conjunto de indivíduos, com suas “identidades em diferença” (Laura Cavalcante Padilha, 2005, p. 25). Por isso, encerro este percurso de leitura do Teatro de Ondjaki com o pensamento de

Laura Cavalcante Padilha, no sentido de perceber que o uso comum da língua portuguesa pelas diferentes personagens de *Os vivos, o morto e o peixe frito*, vindas das mais distintas regiões com as suas bagagens e heranças culturais, pode viabilizar a criação de um “fecundo espaço de mútuas possibilidades de entendimento no qual igualmente proliferam muitas cumplicidades e inúmeras histórias entrelaçadas” (Laura Cavalcante Padilha, 2005, p. 25-26).

Ao entrelaçar todas as histórias e trajetórias, Ondjaki concretiza uma instigante experiência rapsódica no seu Teatro, onde todas estas questões vem à cena. A exemplo de J.J. Mouraria, nos momentos finais da peça, ele também não deixa de ter uma atitude consciente e preocupada para com os problemas e aspectos colocados em reflexão ao longo do texto, e, ao mesmo tempo, generosa para com o seu leitor, afinal, compartilhando o pensamento de sua personagem, o leitor termina com a sensação de que, em *Os vivos, o morto e o peixe frito*, “Parece que aqui há peixe para muita gente”.

Resumo: A partir dos conceitos de Teatro, de Pedro Barbosa (2003) e de experiência rapsódica, de Jean Pierre Sarrazac (2003), pretendemos apresentar uma leitura da peça de Ondjaki, observando como estes aspectos são utilizados pelo autor como ferramentas de criação. O fato de *Os vivos, o morto e o peixe frito* constituir um texto produzido para uma performance transmitida pelo rádio não reduz a sua categorização genológica, em virtude das mobilidades migratórias presentes na criação das personagens. São elas, com suas distintas bagagens culturais e articulações da língua portuguesa, que permitem pensar a trama das diferenças como uma das marcas destes sujeitos em trânsito.

Palavras-chave: Teatro – Experiência Rapsódica – Migração – Diferenças – Ondjaki.

Résumé: À partir des concepts de Théâtre, de Pedro Barbosa (2003) et d’expérience rhapsodique, de Jean Pierre Sarrazac (2003), nous essaierons de présenter une

lecture de la pièce d’Ondjaki, tout en observant le mode selon lequel ces aspects sont utilisés par l’auteur comme des outils de création. Le fait que la pièce Os vivos, o morto e o peixe frito constitue un texte produit en vue d’une performance transmise par la radio ne réduit pas sa catégorisation génologique, du moment qu’on tient compte des mobilités migratoires présentes dans la création des personnages. Ce sont ces mobilités, avec leurs bagages culturels distincts et leurs diverses articulations de la langue portugaise, qui permettent de penser la trame des différences comme l’une des marques de ces individus en transit.

Mots-clés: Théâtre – Expérience Rhapsodique – Migration – Différences – Ondjaki.

Abstract: From the concepts of Theatre, by Pedro Barbosa (2003) and rhapsodic experience, by Jean Pierre Sarrazac (2003), we intend to present a Reading of Ondjaki’s play, observing how these aspects are used by the author as creation tools. The fact that *Os vivos, o morto e o peixe frito* constitutes a text produced for a broadcast perfor-

mance on the radio does not reduce its genre categorization, because of the migratory mobilities present at the creation of the characters. With their different cultural backgrounds and joints of the Portuguese

language, they help to consider the plot of the differences as one of the hallmarks of these subjects in transit.

Keywords: Theatre – Rhapsodic Experience – Migration – Differences – Ondjaki.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno*. 2. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- D'ANGELI, Concetta & PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad.: Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- ONDJAKI. *Os vivos, o morto e o peixe frito*. Lisboa: Leya; Alfragide: Caminho, 2014.
- ONDJAKI. “Entrevista a Mânya Millen”. *Jornal O Globo*, Prosa e Verso, p. 1-2, 22 de julho de 2006.
- PADILHA, Laura Cavalcante. “Da construção identitária a uma trama das diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 73, p. 3-28, dezembro de 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 81-101.
- ROCHA, Rejane Cristina. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / UNESP, 2006. Tese de Doutorado em Estudos Literários.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama*. Escritas dramáticas contemporâneas. Trad.: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2003.

POESIA CABO-VERDIANA PÓS-75: DA EUFORIA AO DESENCANTO

Vanessa Ribeiro Teixeira*

5 de julho de 1975.

Essa é a data oficial da independência do arquipélago de Cabo Verde, mantido por cerca de cinco séculos sob domínio português. A nação, entre a euforia e a esperança, comemora a conquista da possibilidade de escrever o próprio destino.

A poesia, por seu turno, juntou-se à festa, apesar de ter-se já desgarrado do cânone metropolitano há décadas, pontualmente, desde a publicação da Revista *Claridade* e das produções de seus principais nomes, Jorge Barbosa, Baltasar Lopes (Oswaldo Alcântara) e Manuel Lopes. *Claridade* foi o marco inicial na busca por uma dicção lírica com as cores da terra cabo-verdiana, seus dramas (sobretudo, o terralongismo) e suas singularidades culturais, associadas a inovações da forma. Em 1944, surge a revista *Certeza*, que imprime um olhar crítico incisivo e politizado sobre a realidade quotidiana do ilhéu, donde se destacam a seca, a fome e a miséria como motivadores para a evasão. Com o *Suplemento Cultural*, do *Boletim de Cabo Verde* (1958), e o suplemento *Seló* (1962), do jornal *Notícias de Cabo Verde*, vemos um endurecimento do discurso crítico contra o colonialismo, associado ao compromisso de “ficar para resistir” na defesa da terra amada, assumidamente africana.

Enfim, a terra foi liberta e a poesia resistiu. Mesmo quando produzida por cabo-verdianos na diáspora; aqueles que estão fora nunca desistiram das Ilhas. A poesia pós-75, dentro e fora do Arquipélago, vai investir no discurso celebratório da libertação, na valorização da Pátria independente e na busca incessante pelas raízes da cultura cabo-verdiana. Entre 1976 e 1980, podemos destacar pelo menos duas vertentes dialogantes no que se refere à reflexão – permanente, aliás – sobre a cultura e a literatura das Ilhas.

Por um lado, afirma-se uma geração que aposta na criouldade, assumindo para a linguagem poética a excelência e a importância do crioulo falado no dia a dia do cabo-verdiano. Embora, desde Eugénio Távares, nos anos 20 do século passado, o crioulo tenha um lugar reconhecido na poesia local, com o grupo formado pelos “representantes da poesia de expressão dialetal” (Manuel Ferreira), entre eles, Sukrato, Tacalhe, Sérgio Frusoni e, sobretudo, Kaoberdiano Dambará, a língua cabo-verdiana ganha status de língua poética, saindo do lugar de elemento exótico ou símbolo da cultura popular “convidado” para a composição lírica. Com Kaoberdiano Dambará, por exemplo, o crioulo é o elemento-base da empreitada estético-poética:

* Doutora em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ) e Professora Adjunta do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ)

Nh'armum

Bo bem di londji, pirsiguido
 Na bo odjo, bo tarsê ma di ka sê kanto seklo;
 Na bo boka, um sagredo bem gardado;
 Bo kabé ê tera'l pensamento;
 Bo sangui ê mar brabo
 Tarabida kadjau na ria

Dikansa no bem kombersa,
 Xinta bo bem flam, 'm ta pidi' u!
 Nôs ê fidjo di kél um Sol,
 Nôs sangui ê kél um ta korê na vea.
 Ma ê kél: _ branco dja suparano,
 Bo ta diskunfia di mi!

Meu irmão

Tu vieste de longe, perseguido
 Trazes não sei quantos séculos nos teus olhos
 Na tua boca, um segredo bom guardado...
 A tua cabeça é uma terra de pensamento
 O teu sangue é o mar bravio
 Revolvendo calhaus na areia...

Descansa e vem conversar comigo
 Senta-te e vem dizer-me, peço-te!
 Nós somos os filhos do mesmo sol
 O nosso sangue é o mesmo
 Correndo nas veias...
 Mas é isso: o branco dividiu-nos,
 Não confias em mim!
 (In: ANDRADE, 1975, p. 129-130)

O poema de Dambará investe na tarefa de trazer o outro, o irmão distante, para mais perto. É essa iniciativa se dá tanto pelo conteúdo revelado quanto pela forma que o revela. O crioulo é a língua criada pelos cabo-verdianos, a língua que os irmana. Escrever em crioulo é já o próprio convite para a união necessária à construção do novo país.

Outro caminho aberto para a poesia pós-75 é o da construção de um discurso grandiloquente, de cariz épico, no qual a exaltação das coisas da terra (suas dores e delícias) está associada a uma atividade de intensa renovação estética. O burilar da linguagem, a subversão da forma e a exploração das potencialidades gráficas na confecção do poema, junto aos elementos-símbolo da vida em Cabo Verde (o mar, o milho, a cabra, o tambor), são as marcas da poesia de nomes como Corsino Fortes e João Vário.

Corsino, reconhecido como uma das principais vozes da lírica cabo-verdiana pós-independente, faz de Cabo Verde mote e glosa, homenageado e principal destinatário de toda a sua poesia. O projeto poético ao qual se dedicou por décadas, isto é, a

Este
 o sol a gema E não
 o esboroar do osso da bigorna
 E embora
 O deserto abocanhe a minha carne de homem
 E caranguejos devorem
 esta mão de semear
 Há sempre
 Pela artéria do meu sangue que g
 o
 t
 e
 j
 a
 De comarca em comarca
 A árvore E o arbusto
 Que arrastam
 As vogais e os ditongos
 para dentro das violas
 (FORTES, 2001 [1973], p. 16)

A poesia de Corsino Fortes, apesar de profundamente integrada à cultura cabo-verdiana, se universaliza na medida em que percebemos sua incansável procura pela inovação do verbo e do verso, numa nova perspectiva conceitual da linguagem. Para Elsa Rodrigues dos Santos,

(...) sem perder nunca de vista a comunicabilidade épica de uma nação e um povo em movimento, esse trabalho de ourives sobre a palavra escrita não é incompatível com o pendor profético conotado pela unidade mínima do som, o fonema, que faz do predador um auditor e um oráculo, um sujeito mediador entre os sons do universo e o augúrio do futuro. O profetismo, aliás, é recorrente na poesia africana, oral ou escrita. (SANTOS; LARANJEIRA, 1995, p. 232-233)

Após a década de 80, outros foram os caminhos percorridos pela lírica cabo-verdiana. Uma sombra de distopia começa a sobrevoar as Ilhas, onde só nuvens de chuva eram desejadas. A percepção de um certo vazio cultural no Arquipélago, além da constatação de que os problemas da terra – a fome, a miséria, a migração – não foram sanados, impulsiona uma poesia ora desiludida, ora urgente em reencontrar o caminho da esperança. O sentimento distópico, de uma maneira geral, vai deslocar os interesses pelos dramas sociais locais para reformulações líricas existenciais e individuais universalizantes. Apostase, também, nas reflexões metapoéticas.

O marco dessa geração de “novíssimos poetas de Cabo Verde” – palavras de José Luís Hopffer Almada – é a publicação da antologia *Mirabilis: de veias ao sol* (1991), organizada pelo mesmo J.L. Hopffer Almada. Trazendo para o título o nome de uma planta que resiste às agruras do deserto (mirabilis), a antologia reúne os nomes da po-

esia cabo-verdiana pós-75, de forma a afirmar a sobrevivência do verbo e do verso, mesmo em tempos de certo desencanto literário. Eis a apresentação da antologia, escrita por J.L. Hopffer Almada:

Fustigada pelos ventos (da incompreensão!), pelo sol (da hipocrisia!), pelos tempos vários do mau tempo literário, desse tempo querendo-se vegetação literária. No deserto cresce a “geração” *mirabilica*, feita signo na margem desértica do mar. De Veias ao sol. As veias da indagação. As veias alagadas da terra das estradas, da poeira do dia a dia, do *massapé* dos campos, do lixo dos caminhos suburbanos, do desespero recoberto de moscas, baratas e outros vermes. (...) Uma única rosa é a *Mirabilis*, e dela queda um sol de sangue. O sol da poesia *mirabilica*. (ALMADA, 1998, p. 34)

Por entre as linhas do discurso lírico de cinquenta e sete novos poetas, encontramos alguns signos poéticos do tempo, como o vazio, o tédio, a angústia, etc. Os versos de David Hopffer Almada são, nesse sentido, emblemáticos:

Tédio

Tédio. Somente tédio.
Grandessíssimo tédio.
Em volta um cheiro a merda.
Atmosfera sufocante
Magotes que se comprimem
Eu só na multidão.
Ao longe um redemoinho de sons
Dentro de mim a solidão.
Do meu peito quer sair um grito
Que não sai
Meus pés querem andar correr.
Redoma que me envolve
Forças que se esvaem
Vontade que se perde
Tempo que é prisão.
(*Mirabilis: de veias ao sol*, 1998, p. 138)

Uma ausência de projetos, um vazio, uma solidão. O homem no centro do poema pode estar em Cabo Verde, assim como em qualquer lugar do mundo. O desencanto está no indivíduo e é universal. Num ensaio escrito para a revista brasileira *Navegações* (2011, vol. 4, n. 1), J.L. Hopffer Almada aponta para esse “evasionismo temático”, processo em que Cabo Verde parece se ausentar da poesia, como uma das características desse novo fazer poético. No entanto, a pluralidade de discursos e intenções que atravessam a antologia dá-nos a impressão de que é impossível definir-lhe a rota, o que é, literariamente, bastante positivo. Diz-nos Elsa Rodrigues dos Santos:

(...) talvez esta “geração mirabilica” (...) fique na história da poesia cabo-verdiana como aquela que, numa profusão de estilos, temas e linguagens, incorporou o crioulo, o francês, o inglês, o português, a militância ou a marginalidade, ensaiando experiências tão diversas que se torna problemático resumilas. (SANTOS; LARANJEIRA, 1995, p. 248)

Por outro lado, a antologia também abre as portas para o lirismo feminino e o dizer poético singular da intimidade da mulher. Duas poetisas, aí, merecem destaque: Dina Salústio e Vera Duarte. Na escrita dessas mulheres, o amor idealizado (quase incorpóreo) perde espaço para as confissões do desejo feminino e para as ranhuras cotidianas das relações íntimas. O sujeito poético de Dina parece encolher-se a um canto da casa, que é recorrentemente imagem-símbolo do saber feminino, para questionar os caminhos dos enlaces que o destino ofertou:

Por que havias de chegar
num dia enevoadado de bruma
nessa manhã de vento forte que me roubou
a (minha) máscara?
Por que havias de entrar
num dia de porta aberta
e me surpreender nua
a um canto tiritando
procurando confusa os trapos
para me tapar?
Por que nesse maldito dia
em que desprevenida
lavava uma saudade
e arrumava a um canto
um tempo que me doía?
Por que terias que me abraçar
e me chamar mulher
e abrir a janela e inventar um sol
sussurrar uma canção?
Para quê?
Se foi o tempo de um cigarro?

Praia, 1986

(*Mirabilis: de veias ao sol*, 1998, p. 164)

O sujeito indagante assume-se como “mulher”, desconcertada, desprotegida e nua, alvo do desejo masculino metaforizado pelo “tempo de um cigarro”. Essa mulher que se desnuda para a poesia potencializa o caráter inovador da poesia mirabilística, na medida em que toma para si o protagonismo da narrativa sobre o próprio corpo.

A literatura cabo-verdiana surge-nos como terreno fértil para a produção poética de autoria feminina. Outra mulher que se destaca nesse universo é Vera Duarte. Nascida no Mindelo, contemporânea de Dina Salústio, Vera também publicou em *Mirabilis – de veias ao sol* (“Exercícios Poéticos”), além de colaborar com diversas revistas e periódicos, desde os anos 80, entre eles *Mudjer*, *Fragmentsos*, *Ponto & Vírgula*, entre outros. Em livro, publicou *Amanhã amadruçada* (1993), seguido de *O arquipélago da paixão* (2001) e *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005).

Sua poesia consegue reunir, a um só tempo, as problemáticas relações do ilhéu com o mar e com a terra, os problemas sociais, o desejo de liberdade da nação, do corpo, da mulher. Ao longo de seus versos, muitas vezes, nação e mulher são sinônimos. Segundo Maria do Carmo Sepúlveda:

(...) Sua poesia traz nítidas as marcas de uma bem definida posição política, além de deixar emergir o forte erotismo que caracteriza sua grande sensibilidade. Vera se coloca como poeta que interpreta os sentimentos e desejos de seu tempo e de seu espaço, sua obra é o extravasamento em forma de poesia do “sentir” que capta nas pessoas que a rodeiam. Assim, sua voz expressa o desejo de falar não só de suas companheiras, mas de seu povo, pois, com sua escrita, ela ultrapassa o mundo feminino e alcança o universo do humano em sua essência ilimitada (...).” (SEPÚLVEDA, 2000, p. 330)

Já em *Amanhã amadrugada*, seu livro de estreia, o cuidado com a palavra é flagrante, o que se reflete no cuidado com a terra, com as gentes, com a luta:

Ai se um dia...

Ai se um dia Outubro chovesse
a terra molhasse
o milho crescesse
e a fome acabasse

Ai se o milho crescesse
a fome acabasse
o homem sorrisse
e a terra molhasse

Ai se o homen sorrisse
a terra molhasse
a fome acabasse
e a chuva caísse

Ai se um dia...

Acordemos camaradas
As chuvas de Outubro não existem!
O que existe
É o suor cansado
Dos homens que querem

O que existe
É a busca constante
Do pão que abundante virá

Homens mulheres crianças
Na pátria livre libertada
Plantando mil milharais

Serão a chuva caindo
 Na nossa terra explorada
 (DUARTE, 1993, p. 99)

O sujeito poético revelado é um sujeito desejante, não de utópicas chuvas, mas de esperanças convertidas em ação e não somente em espera. Ao longo das quatro primeiras estrofes, a repetição de vocábulos e a aliteração dos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (“chovesse”, “molhasse”, “sorrisse”) metaforiza um círculo vicioso de esperas. No entanto, essa inércia é quebrada por um “Acordemos camaradas”. A palavra de ordem traz o cabo-verdiano para a realidade presente, que precisa de trabalho e não de súplicas.

Entre o espaço e o sujeito, entre as Ilhas e o mundo, entre a fome de pão e de letra, a poesia cabo-verdiana vem traçando caminhos diversos de concepção crítica e formal, o que permite com que ela saia do eterno lugar fundacional da busca pela identidade literária – fundamental, mas perigosamente dogmático – e aposte na potencialidade universalizante da escrita poética. Cabo Verde está no mundo, assim como o mundo está em Cabo Verde.

Resumo: A poesia pós-75, dentro e fora do arquipélago caboverdiano, vai investir no discurso celebratório da libertação, na valorização da Pátria independente e na busca incessante pelas raízes da cultura cabo-verdiana. Entre 1976 e 1980, podemos destacar pelo menos duas vertentes dialogantes no que se refere à reflexão – permanente, aliás – sobre a cultura e a literatura das Ilhas. Por um lado, afirma-se uma geração que aposta na criouldade, assumindo para a linguagem poética a excelência e a importância do crioulo falado no dia a dia do cabo-verdiano. Outro caminho aberto para a poesia pós-75 é o da construção de um discurso grandiloquente, de cariz épico, no qual a exaltação das coisas da terra (suas dores e delícias) está associada a uma atividade de intensa renovação estética. Além desses direcionamentos, deparamo-nos, também, com o lirismo feminino e o dizer poético singular da intimidade da mulher.

Palavras-chave: Cabo Verde; Poesia pós-1975; renovação estética.

Résumé: La poésie post-1975, à l'intérieur et à l'extérieur de l'archipel capverdien, investit dans le discours de célébration de la liberté, dans la valorisation de la Patrie indépendante et dans la quête inlassable des racines de la culture du Cap-Vert. Entre 1976 et 1980, nous pouvons y distinguer au moins deux voies en dialogue permanent en ce qui concerne la réflexion – continue d'ailleurs – sur la culture et la littératures des Îles cap-verdiennes. D'un autre côté, on voit s'affirmer une génération qui mise sur l'importance d'une créolité, en assumant l'excellence et l'importance du créole parlé au jour le jour pour la construction du langage poétique capverdien. Une autre voie ouverte à la poésie post-75 est celle de la construction d'un discours grandiloquent, de base épique, dans laquelle l'exaltation de choses de la terre (ses douleurs et ses délices)

s'associe à une activité de renouvellement esthétique très évident. Au-delà de ces voies déjà présentées, on retrouve aussi le lyrisme féminin et le langage poétique singulier de l'intimité de la femme.

Mots-clés: Cap Vert; Poésie post-1975; Renouvellement esthétique.

Abstract: Post-75 poetry, inside and outside the Cape Verdean archipelago, will invest in the celebratory discourse of liberation, in the valorization of the independent homeland and in the incessant search for the roots of Cape Verdean culture. Between 1976 and 1980, we can emphasize at least two dialogical aspects regarding the reflec-

tion - permanent, incidentally - on the culture and literature of the Islands. On the one hand, it affirms a generation that bets on the crioliness, assuming for the poetic language the excellence and importance of the Creole spoken in the daily life of Cape Verde. Another open path to post-75 poetry is the construction of a grandiloquent epic discourse in which the exaltation of earthly things (their pains and delights) is associated with an activity of intense aesthetic renewal. In addition to these directions, we also find feminine lyricism and the singular poetic saying of woman's intimacy.

Keywords: Cape Verde; Poetry post-1975; Esthetic renovation.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro (recolha, organização, seleção e apresentação). *Mirabilis de veias ao sol*: antologia panorâmica dos novíssimos poetas cabo-verdianos. 1ª reimpressão corrigida. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 1998.
- ANDRADE, Mario Pinto de. *Antologia temática de poesia africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975.
- DUARTE, Vera. *Amanhã amadrigada*. Lisboa: Veja, 1993.
- FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*: obra poética de Corsino Fortes. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- SANTOS, Elsa Rodrigues dos. O movimento da *Claridade*, Jorge Barbosa e Manuel Lopes. In: LARANJEIRA, José Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p. 189-198.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. Duarte: Vera poesia multifacetada no espelho cabo-verdiano. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000, p. 329-347.

Ler e depois

A CIDADE DE ULISSES, DE TEOLINDA GERSÃO

Ângela Beatriz de Carvalho Faria*

Teolinda Gersão acaba de ser publicada no Brasil pela Oficina Raquel e a comunidade acadêmica agradece! A escrita de *A Cidade de Ulisses* ou “um corpo” (de uma cidade, de um livro ou de uma mulher) “com que se faz amor” irá seduzir os leitores irremediavelmente. O texto, narrado por um artista plástico (Paulo Vaz), conta a sua história de amor por uma mulher (Cecília Branco) e por uma cidade - Lisboa - miticamente fundada pelo herói da *Odisséia*, de Homero, Ulisses, o *Polymetis* (o de muitas sabedorias ou astúcias) que, após enfrentar inúmeros desafios e aventuras, “retorna a casa” (*nóstos*) para ser reconhecido, o que possibilita a sua “volta à luz e à vida”. Ao “percorrer múltiplos caminhos entre os mitos e a História, a realidade e o desejo, a literatura e as artes plásticas, o passado e o presente, as relações entre homens e mulheres, a crise civilizacional e a necessidade de repensar o mundo”, o romance gersiano nos revela que “o olhar” do sujeito er-

rante “concentra em si a inteligência e as paixões”, ao buscar decifrar a cidade labiríntica, o próprio país, o outro com quem se depara e a si mesmo. Tal olhar, configurado em *A cidade de Ulisses*, indicia “a dialética do ofuscamento e do deslumbramento, uma evocação das cidades como um lugar de sonhos, mitos, expectativas, lugar de fruição, de decifração de sentidos e de mutações”, de utopias e distopias. Caberá ao leitor estabelecer um contato corporal com o corpo erótico do texto quadripartido para interpretá-lo: após uma “Nota Inicial”, em que a autora confessa ter estabelecido um diálogo deliberado com as artes plásticas e incorporado imagens e instalações de uma exposição de José Barrias, apresentada há alguns anos no CAM (Centro de Arte Moderna, de Lisboa), seguem-se três capítulos: “Capítulo I (1. Em Volta de um Convite; 2. Em Volta de Lisboa; 3. Em Volta de Nós)”, “Capítulo II (Quatro Anos com Cecília)” e “Capítulo III (A Cidade de Ulisses)” – nome conferido, inclusive, à exposição de artes plásticas que propõe “Visitas Guiadas” ao leitor-espectador, passíveis de desnudar o processo de criação, o olhar ou a perspectiva singular capaz de captar a cidade em crise, em uma era pós-utópica e o corpo e a alma da amada ausente. Tal exposição póstuma de artes plásticas da autoria de Cecília Branco, montada por Paulo Vaz, sobre a

* Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) e Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

legibilidade da cidade de Lisboa, organiza-se da seguinte forma: “Ulisses”, “O Enigma”, “Carta ao Pai” (sempre ausente), “Quase Romance” (metassemia de *A Cidade de Ulisses*, que entrelaça ensaio e ficção, “porque tudo era alusão, memória, projecção ou invenção de uma narrativa, repetida e multiplicada em imagens”) (GERSÃO, 2011, p.197), “Também o fado é uma narrativa”; “A Viagem do Mundo I: O Outro somos nós”; “A Viagem do Mundo II”: “A prioridade é a terra” e “Nostos”: “O regresso a casa, a Terra como um lugar habitável para a espécie humana faminta, sem tecto e sem abrigo, é porventura a utopia que nos mantém – mas até quando? – à tona de água.” (GERSÃO, 2011, p.204). Às vezes, “Lisboa surgirá como uma cidade de desejo, uma cidade de que se andava à procura” (GERSÃO, 2011, p.179), através de imagens desfocadas que privilegiam o adivinhar em detrimento do ver, o olhar oblíquo, o legível e o “o ilegível como verso e reverso de uma imagem no espelho, as palavras reflectidas ou projectadas sobre a água”. (GERSÃO, 2011, p.181), passíveis de incitar “duas vias de leitura da cidade que respondem a uma simultaneidade contraditória de entusiasmo e ironia, de envolvimento afetivo e de crítica”. Assim, “Lisboa, tal como as personagens a tinham amado, estava lá e resistia e abrir-se-ia agora ao olhar dos visitantes, como um jogo sucessivo de espelhos. De espelhos de água.” (GERSÃO, 2011, pp.204-205). Tanto a simbiologia ambivalente da água (fonte de vida, purificação, regenerescência, mas também de amargura e destruição), quanto o corpo metonímico do sujeito

insinuam-se como uma metáfora político-social, como comprovam “a presença de outras dimensões para além da superfície” (GERSÃO, 2011, p.90), as flutuações dos desejos e dos sentimentos, as instabilidades políticas inerentes à pátria, a presença instável de restos ou resíduos do passado mitificado. Um dos exemplos mais fascinantes e contundentes reside no sonho alegórico da personagem Paulo Vaz, sonho esse capaz de estabelecer uma analogia entre a vida esgarçada e destruída de sua mãe pelo pai militar, “ríspido e irascível” e o contato com uma seda, “aparentemente lindíssima” que, ao ser desenrolada em cima do balcão de uma loja, revelou-se “cheia de buracos, como se tivessem atirado rajadas de chumbo contra ela” (GERSÃO, 2011, p.100). A emotividade filtra, assim, a visão do ‘eu’ que tenta recuperar as suas vivências traumáticas, até então recalçadas, e libertar-se delas, sublimando-as. Paulo Vaz, ao montar a exposição multimídia de Cecília Branco, simultânea à sua, visa despedir-se do amor vivido, dar corpo ao passado retido na memória; eternizar a cidade compartilhada por ambos, assinalar a cartografia afetiva e política. E, em decorrência disso, várias imagens, divagações e abstrações ganharão formas concretas como, por exemplo, “o globo terrestre em equilíbrio instável”, leve como uma “bolha de ar” ou “bola de sabão”, oscilando sobre a “jangada de Ulisses” que “ameaça naufragar, submersa por ondas gigantescas, mas que volta a flutuar” (GERSÃO, 2011, p.203). Esse equilíbrio precário representaria a “utopia que irá mantê-los, até quando? – à tona de água” (GERSÃO, 2011, p.205) - provável alusão à instabi-

lidade dos conceitos nunca assumidos ou praticados pelos governantes de diversos países – “a Racionalidade e a Democracia” – representações do legado helênico. O corpo da exposição, ao “deprender a legibilidade da metrópole, apreende seus sentidos vários e em colapso, sentidos inseguros” passíveis de (des)construir o fado, a identidade do sujeito, do povo e do próprio país. Convém ressaltar que o enunciado de *A Cidade de Ulisses* emana de um locutor único (Paulo Vaz) que alude, evoca, convoca, menciona ou cita a mulher amada e já morta (Cecília Branco). No entanto, esse aparente monólogo, formado por reflexões em voz alta de um homem só, em sua estrutura interna, semântica e estilística, é, com efeito, essencialmente dialógico, pois o seu discurso encontra o discurso de outrem (imaginado ou captado pela memória e pela experiência do convívio). Paulo Vaz dirige-se, o tempo todo, a Cecília, através de vocativos, transformando-a em uma sobredestinatária perfeita, pois, afinal, “Amar uma pessoa” não “é falar-lhe quando ela não está presente”? (GERSÃO, 2011, p.177). Há, portanto, no ato da escritura, pessoas colocadas face a face, diante do leitor-decifrador do corpo do texto. O corpo da mulher amada “com que [Paulo Vaz] fez”, exaustivamente, “amor”, durante quatro anos, fragmentado e dilacerado em um desastre de carro, ressurgiu em sua totalidade, e, através da voz do amante e da exposição póstuma da sua obra, torna-se capaz de renascer. Por isso, a personagem masculina, ao “aceitar a inevitabilidade da perda” da mulher amada, descobre-se semelhante a “Orfeu, que deixa Eurídice entre as sombras e ca-

minha sem ela em direção à luz.” (GERSÃO, 2011, p.205). Paulo Vaz, ao falar de Cecília Branco (e com ela), fala de si próprio e revela-se um exímio viajante: “vai à procura de si mesmo em um outro lugar, e nenhum esforço lhe parece demais e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de chegar ao seu destino. Com sorte consegue encontrar a cidade que procura. Ao menos uma vez na vida.” Assim, após desprender-se definitivamente da imagem de Cecília (antes, por ocasião do abandono, queimara a tela aonde o seu rosto ia sendo tecido e queimara, simbolicamente, a “cama de Ulisses, construída em volta de um tronco de oliveira” – GERSÃO, 2011, p.153), atravessa o mar por amor a Sara, recusa a “versão desencantada” do *Ulisses* de Joyce e consagra a de Homero, “o maior dos contadores de histórias” (GERSÃO, 2011, p.206).

UMA HISTÓRIA DO PAÍS DAS
MARAVILHAS, À
PORTUGUESA
(CLÁUDIO, MÁRIO. *O
FOTÓGRAFO E A RAPARIGA*.
LISBOA: DOM QUIXOTE,
2015)

Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ)

Se um leitor interromper momentaneamente a leitura de *O Fotógrafo e a Rapariga* e pousar o livro aberto sobre a mesa, verá, lado a lado, uma fotografia de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, e um retrato de Alice Liddell tirado por ele. Na quarta capa do volume, o professor de Matemática, que gostava de fotografar as filhas dos seus amigos e de lhes contar histórias, e ganharia fama como o criador das aventuras de *Alice no País das Maravilhas*, aparece sentado numa poltrona de couro, o rosto curvado apoiado à mão direita, os olhos semicerrados, o olhar perdido, melancólico, como a desejar, sabendo que não poderia tê-la, a menina cuja imagem ilustra a capa do livro. Uma Alice de cinco ou seis anos, retratada como mendiga, vestida de farrapos que cobrem e descobrem o seu corpo, com

uma mão na cintura e a outra aberta em concha diante do ventre, como num convite. O rosto também oblíquo, mas numa atitude muito diferente do aparente cansaço de seu admirador: um desafio, reafirmado pelo olhar de soslaio, fixo na câmera. A expressão provocadora contrasta com a inocência do cabelo castanho liso, cortado à pajem, que emoldura o rosto. Mas o que mais chama atenção na fotografia é o pé esquerdo da menina, descalço, pisando as folhas e flores de um caneteiro. Com o joelho e o tornozelo fletidos, a impressão que se tem é de um pé prodigiosamente grande para uma criança tão pequena. Não será talvez estranho que, estampando a capa de um romance português, essa Alice Liddell faça pensar numa precoce Dama do Pé-de-Cabra, figura mítica da tradição ibérica, demônio feminino sedutor ligado ao natural, ao indomável, dotado de um poder que foge ao controle humano. A mescla de malícia e inocência, desejo e solidão sugerida pela tensão dessas fotografias justapostas, separadas e unidas por um livro, cria uma imagem fiel da narrativa de Mário Cláudio.

Se a resenha é um tanto a crônica do universo da crítica literária, afeita ao tempo do agora, destemida de datações, antes querendo inscrever-se no presente das produções e recepções, não me furto a demarcar as circunstâncias deste co-

mentário. Enquanto escrevo esta resenha de uma novela de 2015 em que Mário Cláudio recria ficcionalmente uma relação sobre a qual paira a sombra da pedofilia, mas que deu origem ao livro que revolucionou a escrita para crianças no século XIX e fundou um imaginário próprio e sempre expandido, uma outra autora do Reino Unido, J.K. Rowling, incontestavelmente a escritora de livros infantis mais bem sucedida da atualidade, é atacada por respaldar a escalção de um ator acusado de violência doméstica num filme do universo de *Harry Potter*.

O nosso tempo cobra engajamento e compromisso ético, não só das obras em si, mas de seus autores, tão acessíveis ao público pelo fenômeno de comunicação contemporâneo das redes sociais. Com esta rasura da fronteira que um dia separou a persona civil do autor de sua criação estética, pergunto-me o que teriam feito a Lewis Carroll e a *Alice* se o livro tivesse surgido num cenário como o nosso. Tantas crianças (e adultos) o teriam lido? Teriam convivido com seres fantásticos como o Coelho Branco, o Gato de Cheshire, a Lebre de Março, a Rainha de Copas, o Humpty Dumpty? Teriam imaginado e reimaginado suas figuras representadas incansavelmente, desde as ilustrações de John Tenniel, passando pela canônica animação da Disney, até a cinematografia pós-moderna de Tim Burton? O Chapeleiro Louco certamente seria barrado desse *tea party*, tendo sido encarado pelo mesmo Johnny Depp da polêmica envolvendo J.K. Rowling.

Mais: o que significa ler *O Fotógrafo e a Rapariga* no Brasil de 2017? Se o livro desvela ficcionalmente os bastidores de

uma relação ambígua reconhecendo-a como o afeto impossível e interdito que se sublimou numa obra de arte, serviria ele de argumento para recolher *Alice no País das Maravilhas* de toda estante infantil e vilipendiá-lo na memória de tantos leitores, nova vítima dos MBLs desses dias de exposições fechadas (*Queermuseu – Cartografias da diferença*, Santander Cultural – Porto Alegre e *35º Panorama da Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo) e curadores interrogados em CPIs, precisamente por suspeitas de pedofilia?

Em entrevista concedida ao jornal *Público* por ocasião do lançamento da novela, Mário Cláudio apontou que “aquilo que é mais desastroso é dizer que a relação do Lewis Carroll com a Alice era uma relação pedófila. Não era. Ele era um pedófilo, mas esta relação não era de pedofilia. [...] Esse homem fez um percurso infinito de solidão. [...] Sublimou [suas pulsões] através da literatura. Da literatura e da fotografia.”¹ Esta tese – fundada na pesquisa que o autor português dedicou às biografias de Carroll e Alice, e num conhecimento a sério de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* – Mário Cláudio vai demonstrar, literariamente, na escritura de *O Fotógrafo e a Rapariga*. É baseando-se nas imagens, peripécias e personagens das narrativas de Carroll que vai reconstruir a relação do autor com a sua musa. Se Carroll subli-

¹ CLÁUDIO, Mário. Uma perversa inocência. Entrevista conduzida por Hugo Pinto Santos. *Público*, 27 de março de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/entrevista/uma-perversa-inocencia-1689656>

mou o seu amor transgressor por meio da literatura, é a partir dela que Mário Cláudio vai perscrutar e reconstruir ficcionalmente essa relação, refazendo o caminho em sentido inverso. Por isso, *O Fotógrafo e a Rapariga* é também uma releitura de *Alice nos País das Maravilhas*.

A novela se divide em três partes. Nos extremos, narrativas em primeira pessoa – a inicial de Alice Liddell, a final de Charles Dodgson – abraçam a rememoração em terceira pessoa do tempo em que os dois foram próximos. Entremeadas ao texto, convocadas pela menor referência, oito ilustrações de Tenniel fazem com que o livro de Carroll também visualmente se imiscua à narrativa de Mário Cláudio. Na primeira sequência, encontramos uma Alice Liddell envelhecida e solitária, vivendo num presente vazio cercada pelas lembranças de chás de desani-versário, no centro de um imaginário turbilhão de páginas e páginas de histórias de animais fantásticos, atormentada por uma parafernália de mercadorias do País das Maravilhas decaído no mundo capitalista, que lhe devolvem uma imagem de si mesma como outra: “cachopa arrebitada, de cabelos amarelos” (CLÁUDIO, 2015, p. 19). “Sempre fui aquela a quem contavam histórias, o que significa que sempre se esqueciam da minha pessoa” (CLÁUDIO, 2015, p. 12), diz a personagem, agora de Mário Cláudio, extremamente consciente de ser sempre a criação de um outro. “Alice, a do livro” (CLÁUDIO, 2015, p. 91), apresenta-se ela, recordando maravilhas já inacessíveis a não ser como memória.

Também ao velho Charles Dodgson ficcionalizado por Mário Cláudio so-

brevém uma espécie de exílio permanente depois da perda de Alice, menos por providências da família da menina diante da fascinação que despertara no excêntrico professor (embora tenham sido tomadas) do que pelo amadurecimento da criança que o seduzira por ser criança. Esta a raiz dupla da impossibilidade desse amor: interdito pela moral, consumido pelo tempo. A terceira parte da novela de Mário Cláudio imagina um Dodgson deslocando-se em contínuas viagens de trem entre Oxford e Londres, esperando que entre no vagão uma menina que ele possa divertir com seus gracejos. Nenhuma delas, porém, a sua Alice, irrecuperável mesmo na personagem que criou.

Entre essas extremidades de solidão – capa e quarta capa, trecho inicial e trecho final da novela, inscreve-se o tempo de convívio de Alice e Dodgson, e a fundação do País das Maravilhas. Enquanto fazia Alice posar para sua câmera, o fotógrafo amador lhe contava histórias, e é por meio de um agenciamento poético da fotografia, de suas técnicas e procedimentos, que Mário Cláudio vai descrever a relação que se vai criando entre fotógrafo e modelo, e conceber a escritura que conta, agora, a história deles: “ora ocultando a materialidade, ora desprendendo a fantasmagoria”, como nos “banhos da revelação dos clichés” (CLÁUDIO, 2015, p. 56). Para articular esses dois planos de significação, o autor português vai buscar um arcabouço literário na sua própria tradição: a linguagem cifrada e o código imagético das cantigas de amigo galego-portuguesas, que lhe permitirão acessar, a seu modo, o imaginário a um tempo fantástico e simbólico de Lewis Carroll, e

apropriar-se dele. Depois de lidar com aves e cervos, fontes e avelaneiras frolidas, a operação metafórica das cantigas serve agora, numa exacerbação de potencialidade, a traduzir em cenário erótico a paisagem de um jardim maravilhoso.

Alicerçado nessa tradição, o trabalho de linguagem de Mário Cláudio metamorfoseia o Fotógrafo num Coelho Branco carregado de sentido fálico, articula o ato de fotografar a uma violação sexual e faz do aparecimento do animal e da entrada no País das Maravilhas a cena de uma primeira experiência erótica da Rapariga (não será ingênuo esse modo de referir Alice Liddell, protagonista de um idílio amoroso recriado à maneira medieval ibérica). Participam da construção da cena uma série de imagens herdadas das cantigas: fonte, vento, rio, flores despetaladas. Numa outra situação, é a Lagarta, “bicharoco fumante”, também fálico, que se associa a Dodgson: “Sem um mínimo de sobressalto, e até numa espécie de entrega serena, a miúda sentiu a Lagarta esgueirar-se por sob a camisa de noite, adiantando-se-lhe pela canela da perna estendida, e a acariciá-la com doçura semelhante à que o Fotógrafo colocava nos dedos, sempre que lhe corrigia uma pose diante da câmara, ou lhe apontava alguma dessas maravilhas da Natureza em que tão versado era” (CLÁUDIO, 2015, p. 47).

Também erotizados se tornam, assim, os ensinamentos do Fotógrafo, o que lhe vai valer, a ele e a Alice, quando a sua mãe, desconfiada da proximidade dos dois, tentar separá-los. Sobre tudo então, uma natureza concebida enquanto linguagem lhes servirá como um modo de

comunicação e de contato, seus elementos empregados conscientemente por ambos como um código cifrado. Alice apresenta a Dodgson uma planta, uma pena de ave, o corpo de um peixe e ele os nomeia, cientificamente: *Ranunculus peltatus*, *Anthya fuligula*, *Salvelinus fontinalis*! A estratégia lembra os “Sonetos a Afrodite Anadiômena”, de Jorge de Sena, tentativa de erotizar organicamente a linguagem valendo-se de termos pouco usados ou inventados, que produzissem um efeito de sensualidade sonora. “A lição do professor de Matemática, e afinal de tantas outras disciplinas, ficava suspensa sobre a corrente, [...] tecia uma como que cumplicidade suavíssima entre mestre e aluna [...] Enganava-se redondamente Mrs. Liddell, se supunha quebrar o elo que unia os estranhos namorados” (CLÁUDIO, 2015, p. 54)

Por fim, é também de expedientes das cantigas trovadorescas que Mário Cláudio se vale para aludir à separação do Fotógrafo e da Rapariga: a passagem do tempo e o esmorecimento do amor marcado pela mudança das estações. Depois da primavera e do verão de excursões e piqueniques em meio a uma natureza fértil e exuberante, chega o outono com o amadurecimento da menina, e seu abandono: “A verdade é que se lhe esgotara o bouquet dos cheiros pretéritos [...] tudo abafado pelo manto de folhas secas, e revolto pela gélida aragem que se lhe entranhava no corpo” (CLÁUDIO, 2015, p. 76). Sozinha, a moça passeia, e canta sua cantiga de amigo – maravilhas recontadas à portuguesa, transformadas em versos de saudade: “Menina crescida, à beira do rio, de medo transida, mas também de

frio, procura um bichinho, há muito encontrado, para seu vizinho, ou seu namorado. Sozinha vagueia, na noite de Outono, extinta a candeia, ferrada no sono. Que querem que eu faça, para ver então, um coelho que passa, de horas na mão?” (CLÁUDIO, 2015, p. 76) Nós, leitores, sempre poderemos voltar a *Alice no País das Maravilhas*, para lê-lo agora, com Mário Cláudio, como uma prova de amor.

RAINHAS DA NOITE

COELHO, João Paulo Borges. Lisboa: Caminho, 2013, 376 p.

Nazir Ahmed Can*

Rainhas da Noite, do moçambicano João Paulo Borges Coelho, dá continuidade a um projeto artístico que, a despeito de seu aparecimento tardio, em 2003, rapidamente se impôs como um dos mais instigantes dos contextos literários de língua portuguesa. Ambientado em dois espaços, Moatize e Maputo, e em dois períodos, o colonial e o pós-colonial, o romance descreve o modo como um caderno de memórias, escrito por Maria Eugénia Murilo, personagem recém-chegada da Metrópole nos estertores da década de 50, e encontrado pelo narrador em um mercado informal da capital cinquenta anos depois, dá lugar a uma investigação sobre o tempo e suas formas de confiscação. O narrador, como se explicita no Prólogo, pressente nesse caderno a chave para um enredo. O que desencadeia seu empreendimento, no entanto, é o anúncio da morte de Maria Eugénia, publicado alguns meses depois por Traversa Chassafar, antigo empregado da au-

* Professor Adjunto de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

tora, na página de necrologia do jornal *Notícias*. Eis aí os três protagonistas da história: uma narradora vinda do passado, um narrador inquieto mergulhado no presente e uma testemunha que transita como pode entre tempos.

Em um movimento raro na obra de João Paulo Borges Coelho, mas com a desenvoltura que o caracteriza, o narrador cederá sua voz a uma figura feminina do passado, regressando no final de cada um dos nove capítulos que se seguem ao Prólogo, em uma pequena seção intitulada “Notas”. No fito de interpretar as labirínticas linhas do caderno, bem como as hesitações, contradições e não-ditos de Maria Eugénia, repensa os jogos de poder e até mesmo o horizonte de possíveis de uma minúscula comunidade que gravita em torno da Companhia carbonífera de Moatize. Uma decisiva divisão se anuncia nas memórias: enquanto os homens mostravam-se “entorpecidos pelo trabalho e por uma espécie de ingenuidade que os fazia sentirem-se responsáveis por todo aquele mundo, mas nada sabendo afinal o que verdadeiramente acontecia e importava” (p. 118), as mulheres sofriam uma espécie de degradação, pois viviam em um lugar onde lhes “era vedada a possibilidade de exercerem a sua função mais fundamental, precisamente a de serem mulheres” (p. 71). A personagem-narradora não se referia, porém, às mulheres

negras, escassamente inscritas no romance, e sempre a partir da perspectiva externa de quem as vê trabalhar, nem às mulheres da Metrópole, que dificilmente acederiam em sua terra aos privilégios do mundo colonial, mas à “*nossa comunidade*” (p. 44), isto é, às mulheres “como nós que, uma vez aqui chegadas nem sequer da casa podiam cuidar” (p. 71-72). Assim, embora se situe nesse tempo de assombrosas fendas em que “a raça contava porventura mais que tudo o resto” (p. 52-53), e nesse espaço onde o “chão ruía a passos largos” (p. 155) devido à contestação que se iniciava contra a ordem vigente, após a administração decidir explorar o algodão, em detrimento do milho, agudizando desse modo o abismo entre patrões e camponeses, *Rainhas da Noite* realçará o paradoxal lugar das mulheres brancas e as formas de violência intracomunitária por elas vividas em Moatize.

O palco principal dessas figuras desbotadas no e pelo tempo será a Casa Quinze, onde vivem o senhor Simon, aristocrata belga, diretor-geral da Companhia, e sua esposa Annemarie, personagem influente, aracnídea, que toma todas as decisões importantes daquele reduzido núcleo. É ela a base da violência psicológica de que foi alvo, entre outros, Agnès Fink. Pianista premiada em Bruxelas, Agnès abandonou a Bélgica para acompanhar o marido em sua aventura africana, tendo depois se rebelado contra a paz podre do ambiente de Moatize. Seu desaparecimento é o episódio que mais envergonha o microcosmo colonial dessa localidade situada na província de Tete. De maneira fantasmática, estratégia utilizada por João Paulo Borges Coelho em

outros romances (*As Duas Sombras do Rio*, *Crónica da Rua 513.2*, *As Visitas do Dr. Valdez*), sua lembrança rondará os recantos mais recônditos das restantes personagens, acentuando os segredos de uma narrativa que, com efeito, examina silêncios e silenciamentos. Por ter desnudado a “extrema arbitrariedade de Annemarie Simon e [a] extrema cobardia da pequena comunidade” (89), Agnès inspirará a trajetória de outras duas mulheres, Suzanne Clijsters e Maria Eugénia. A primeira, que tinha na compatriota sua principal referência, procurava distanciar-se do “ambiente afetado que reinava na sala da Casa Quinze” (p. 43). Todavia, com o passar do tempo, deixa notar que “mais que descobrir pretendia impressionar”, tornando-se “vítima do seu hedonismo” (p. 179) e resvalando para aquilo que teorizava em suas conversas com Maria Eugénia: o tédio, “esse caminho a passos largos para a degradação” (p. 72). A narradora das memórias, por sua vez, será vista pelo narrador das “Notas” como uma espécie de arquétipo da singularidade, como a face de um passado desconsiderado pela contemporaneidade moçambicana. De resto, o tão característico poder demiúrgico da figura autoral em João Paulo Borges Coelho, que neste romance volta a erguer espíões do passado para condenar o presente, não impede que, pela primeira vez em sua obra, uma personagem se sobreponha, em grau de importância, à figura do narrador. Maria Eugénia, detentora de uma sensibilidade capaz de abandonar “a lógica para seguir um fio misterioso”, tendo assim chegado “à música das palavras”, conduz o narrador a interrogar a história moçambicana,

“a colocar as perguntas certas” (p. 368). Ainda que a hesitação e a contradição acompanhem seus passos, Maria Eugénia é uma heroína modelar, que se integra em uma obra pouco condescendente à atribuição de exemplaridade a suas personagens. João Paulo busca neste romance, enfim, detectar as “subtilezas que distinguiriam aquelas mulheres” (p. 179) e, por essa via, traçar o painel de um passado mais “rendilhado” do que o propagado pelos discursos do presente. Podemos afirmar inclusive que *Rainhas da Noite* dialoga, no que tange à temática, com um posicionamento que se tem robustecido no pensamento crítico e artístico dos últimos anos, especialmente em Portugal: o de ponderar a experiência colonial pelo olhar feminino para, através desse ângulo que tão pouco interesse despertou na historiografia, sondar alguns matizes do passado e identificar certos pontos cinzentos no interior da camada privilegiada.

A questão do tempo e de seu manuseamento para fins diversos é, com efeito, uma preocupação que atravessa o imaginário intelectual do autor moçambicano. Além de explicitada (“O mundo, velho ou novo, é o mesmo. Os que dizem o contrário são papagaios que vomitam uma retórica oca e mentirosa” – p. 245-246) por um narrador que roça a impaciência por se sentir atropelado pelo “circo insano” (p. 358) do presente, ela é complementada neste romance por uma fina reflexão sobre os “reforços externos” que, neste caso, são utilizados para a leitura do passado. Se as fotos visam mostrar que “o meu texto não está isento de vulnerabilidades” e que, “ao obrigá-lo a partilhar o

espaço com as imagens, a intenção não foi mais que aproximar o texto das minhas notas do texto do caderno, e com isso fazer uma espécie de vênua a este último” (p. 24), os documentos de arquivo são objeto de um enérgico escrutínio, pois representam o modo como o tempo é instrumentalizado segundo interesses específicos. Apesar de tentadores, pela abertura que favoreciam à pesquisa sobre o caderno de Maria Eugénia, os arquivos estavam “pejado de armadilhas” (p. 141): por um lado, criavam a ilusão de tudo abrangerem, mas, por outro, desconsideravam como “se escoam entretanto, e se perdem, os ódios e os amores. Os segredos” (p. 189). Por privilegiarem as narrativas hegemônicas, “destrinçando quem pertencia ao passado e de quem era o futuro” (p. 256), esses documentos distorciam o elo que poderia haver entre tempo e realidade: “Num deles, o objeto é por exemplo um Bernardo M’Boola desgastado, trémulo e doente, enquanto no seguinte o mesmo régulo é ainda jovem, ingénuo e confiante” (p. 219). Enquanto “fábrica de papéis, mas empenhada em trocar essa atividade pela produção do esquecimento” (p. 290), o arquivo passa a ser lido como um lugar de sujeira. As ratanzas que por lá pululam devem ser, por isso, interpretadas tanto em seu sentido literal quanto metafórico. O terceiro recurso utilizado, a testemunha, revela-se o mais complexo de todos. Travessa Chassafar, empregado da Casa Quinze e, depois, de Maria Eugénia, estabelece, como já referido, o elo entre passado e presente. O conhecimento que possuía, exterior ao do caderno, e a profissão que exercera (“nada melhor que os criados

para espreitar atrás das barreiras erigidas em torno daqueles pequenos mundos privados” – p. 136) o tornava “numa espécie de senhor todo-poderoso” (p. 96). Contudo, seus encontros com o narrador são marcados pela oscilação característica de quem encontra na gestão da memória um mecanismo de defesa e, simultaneamente, um caminho para a transformação. A complexidade desse encontro será reiterada pelo narrador, que assume com insistência e de modo desabrido, pela adjetivação, sua distância para com o universo cultural de Chassafar: “sua lógica enigmática” (p. 66); “punha em funcionamento a sua curiosa maneira de lembrar” (p. 186); “Na sua maneira circular de dizer as coisas” (p. 250).

Dois tempos, em suma, correm em paralelo no romance. Em primeiro lugar, o lento e arrastado período colonial de Moatize, composto por fantasmas, lutas surdas e gestos de diferenciação que, se por um lado, confirmam a contradição de um universo construído à volta de castas, por outro, visam tergiversar alguns dogmas erigidos no período que se seguiu à independência. Trata-se de um tempo marcado pela violência intracomunitária, que se indiciam nos tensos chás da Casa Quinze e se ampliam pelos rumores que “se espevitam e crescem neste lugar, como pequenos riachos serpenteando, achando caminhos entre as pedras para poderem engrossar” (p. 127-128), mas também pela natureza dessas rainhas da noite que, como a flor que inspira o título do romance, exalam mistérios que impedem sua totalização, são diversas e, pelo menos no quadro daquele limitado horizonte social, se mostram inquietas a ponto de

buscarem um sentido que as salve da inutilidade. Em segundo, o extremo contemporâneo: aglutinando e desenvolvendo a narrativa primeira, o tempo atual abriga o abandono institucionalizado e a intensidade contraditória dos não-lugares urbanos, a dinâmica da ostentação política e do desleixo civil e, sobretudo, a irritabilidade de um narrador perante o mundo que observa e o observa. De fato, o distanciamento entre o narrador e o espaço exterior é um traço que, perpassando a obra de João Paulo Borges Coelho, se agiganta neste romance.

Nesta narrativa coral que baralha as fronteiras do gênero (diário, crônica, ensaio, romance, romance histórico, romance policial) demarcando gêneros (feminino e masculino), e entrecruza, reavaliando-as, diversas fontes de investigação (caderno de memórias, fotografias, arquivo, testemunha), João Paulo Borges Coelho questiona a hierarquia e a legitimidade dos relatos sobre a passagem do tempo, desempoeira do passado algumas linhas de continuidade com o presente e radicaliza um posicionamento intelectual que, partindo da e celebrando a literatura, faz da discussão sobre a memória e a história sua pedra angular.

Referências bibliográficas:

COELHO, João Paulo Borges. *Rainhas da Noite*. Lisboa: Caminho, 2013. Nome: (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Mia Couto. *Vagas e lumes*. Lisboa: Caminho, 2014

Victor Azevedo*

Se como dizia Jorge Luis Borges “Todo poema, com o tempo, é uma elegia”, *Vagas e lumes*, de Mia Couto (Lisboa: Caminho, 2014) é a plena celebração do que vaticinou o poeta argentino. Publicado meses após a perda de seu pai, o livro é um canto de despedida [“Se partiste, não sei. / Porque estás, / tanto quanto sempre estiveste. [...] Moras dentro, / sem deus nem adeus.” (“O habitante”, p. 14-15)]. A organização dos textos poéticos está sob dois agrupamentos: as *vagas* e os *lumes*. Na primeira parte, há uma seleção de poemas, cuja temática versa, em sua maioria, sobre memórias afetivas e poéticas. São assuntos que ora, num ir e vir de versos, se assemelham às vagas do mar [“Não quero o mar.//Quero o instante / em que o oceano inteiro / se enrosca numa só onda” (“Exíguos anseios”, p. 25)], ora preenchem os espaços da memória com lembranças familiares [“E no seu ventre, / onde a luz se ajoelha, / certa vez se desenroscou / a trança cega do

Tempo.//Por isso, mãe, / os meus olhos são teus.//E eles não servem para ver.// Apenas para recordar.” (“Prematuros olhos”, p. 19)]; recordações da paisagem [trabalhando os lexemas *mar, rio, sal e terra*]; inspirações de poetas brasileiros [“(Drummond”, p. 49-50); (“João Cabral”, p. 51); (“Manoel de Barros”, p. 52-53)] que invadem o *locus* poético de maneira confessional; e, por fim, memória como desejo de viagem [“Naufrágio / não de barco, / mas de não haver viagem” (História trágico-marítima”, p. 39)]. Essa parte culmina com o poema-síntese epigramático que divide os dois blocos [“Há quem se deite / em fogo / para morrer.// Pois eu sou / como o vagalume: / – só existo / quando me incendeio.” (“Vagas e lumes”, p. 86)].

Muito se identifica, nesse novo livro, diversos dos elementos constitutivos da poética miacoutiana, a partir de *Raiz de orvalho e outros poemas*, na reedição de 2009 (Lisboa: Caminho). A viagem da memória começa pela retomada da epígrafe de René Char [“No auge da tempestade / há sempre um pássaro para nos tranquilizar / É a ave desconhecida / Que canta antes de voar”] que ganha novo significado, agora sob o signo do funéreo – ave agourenta que prenuncia a morte. O lugar da utopia que os versos surrealistas pareciam anunciar, na produção de 1980, com a retomada de símbolos da terra

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

moçambicana, se diluiu num discurso distópico [“Com as mãos em chaga / enterrado a prometida nuvem / onde esperava o repouso de paraíso.//E volto a falecer para que saírem os teus pés” (“A mãe e a nuvem”, p. 68); “Já me cansa / ter esperança.//De tanta quimera desfeita / aprendi a existir de sobras, / neste tempo de quase e nunca.” (“Quimeras”, p. 140)]. E isso se reforça ao se compararem poemas homônimos. Em *Raiz de orvalho*, o poema “Viagem”, de 1984, trazia algo de sensual em seus versos [“O beijo da quilha / na boca da água / me vai trocando entre céu e mar, / o azul de outro azul [...] //Se chorasse, agora, / o mar inteiro / me entraria pelos olhos” (2009, p. 70)], o que, em “Viagem” de *Vagas e lumes*, passa a ser desertotizado [“No caminho / tinha um rio. / E o rio / tinha da navalha / o apurado fio. / E cortou em dois o mundo. [...]//Sem terra, sem rio, sem céu, / não me restou / senão o vislumbrar / de um sonho.//[...] Depois, aos poucos, / o sonho me devorou a vida” (2014, p. 26-27)].

A segunda parte do livro apresenta alguns *lumes* em poemas que tratam da infância, do amor e da alma. De resto, percebe-se que a construção elegíaca já está na seleção de títulos de alguns poemas de ambas as partes, como “Incertidão de óbito”, “Testamento”, “Errata”, “Indiagnóstico”, “A ferida”, “O adeus ateu”, “Derradeiro sonho”, “A partida”, “Funeral”, “Impossível despedida”, “O que deixo por legado”, “Falso luto”, “Da saudade e da urgência”, “Sombra”, “Quimeras” e “Emboscada”. Essa forma poética pode ser entendida à maneira de Jean-Michel Maulpoix, para quem a elegia

não é somente o canto fúnebre de diferentes tipos de perda, como pensa Jahan Ramazani ou Diana Fuss², mas um canto da melancolia alegórica, que pode se juntar ao primeiro sentido do termo, a fim de reescrever uma cartografia da dor.

A representação da dor é elaborada no fino exercício poético intertextual, ao manter conexão com o estilo drummondiano de ver o mundo, de *A rosa do povo*, de 1945, e com as citações, em alguns poemas, sobre a necessidade de trabalhar a palavra ao modo de João Cabral de Melo Neto, de *Educação pela pedra*, de 1966.

Em “Raiz de orvalho”, poema homônimo do livro, há um indiciário de temas que se desenvolvem na obra do escritor, como o sonho, o despertar, a viagem, a infância, a varanda, a memória, o esquecimento, entre tantos outros [“Sou agora menos eu / e os sonhos / que sonhara ter / em outros leitos despertaram // [...] De quando em quando / me perco / na procura da raiz de orvalho / e se de mim me desencontro / foi porque de todos os homens / se tornaram todas as coisas [...]//como se me furtasse / à sonolenta carícia / desse corpo que faço nascer / dos versos / a que livremente me condeno” (2009, p. 39-41)]. Alguns não figuram mais no poema “Raiz” de *Vagas e lumes* [“Não é o viver que cansa.//É o não haver morto / que, em mim, não ressuscite.//[...] O meu sonho / vai lavrando noites / e não há fundura na terra / que rece-

² Esse novo conceito de elegia está sendo estudado, em sua tese sobre José Craveirinha, Virgílio de Lemos e Luis Carlos Patraquim, por Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves, doutorando da UFRJ, que, gentilmente, me forneceu bibliografia recente (Jean-Michel Maulpoix, Ramazani e Diana Fuss) sobre o assunto.

ba o meu sono.//A casa / segue a vocação da asa.//E eu, / para ser feliz, / esqueço-me que sou raiz.” (2014, p. 23-24)]. Surge o cansaço, o desejo da morte como libertação, o desconforto pela falta de adequação a um mundo de desilusão. O sujeito poético está mais maduro e veste a couraça da linguagem para ser o pirilampo que o filósofo francês Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalu-*

mes, enxergou nos escritos de Pier Paolo Pasolini, para quem, ao contrário do que preconizava Dante Alighieri (que “cada chama contivesse um pecador” [*ogne fiamma un peccatore invola*]), as *luciole* (pirilampos) eram a representação da resistência aos projetores antiaéreos fascistas de Mussolini. Os vaga-lumes eram a resistência angustiada da poesia, tal e qual em *Vagas e lumes*.

