A BARCA DOS AMANTES: MITO E HISTÓRIA

Letícia Malard

Resumo

Focalização do romance *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, enquanto ultrapasse literário das finalidades com que foi elaborado: celebração, conhecimento e lazer institucionalizados.

Sumario

Análisis de la novela *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto, en su condición de ultrapase literario de los fines para los cuales ha sido escrita: celebración, conocimiento e recreación institucionalizados.

1. A gênese do romance

No primeiro texto introdutório do romance, intitulado de "Órfãos do mar", declara Antônio Barreto:

«Enfim, eis aí a «estória», a biografia romanceada, transcrita, transcriada, ou adaptada, principalmente para a pesquisa e o lazer dos escolares de nível médio; ou nossa interpretação livre da belíssima «Lenda da Barca dos Amantes», como quiserem.» (Barreto, A. 1990, 14.)

Essa declaração aponta para duas vertentes que conduzem à origem e finalidade do romance de Barreto: O pragmatismo didático-pedagógico e a interpretação de uma lenda escandinava, a que o escritor qualifica de *belíssima*. O texto une, dessa forma, o útil ao agradável, também em dois níveis: os colegas irão utilizá-lo para pesquisa (histórica, evidentemente, tomando-se a literatura como fonte de conhecimento) e para o lazer (leitura de uma narrativa que tematiza centralmente, e em sua camada superficial, uma estória de amor infeliz, na linha tradicional de Romeu e Julieta.)

Por outro lado, Barreto não se contenta com produzir uma literatura de encomenda, apenas: lembre-se de que o livro faz parte de um projeto da Editora Lê, que convidou alguns intelectuais para escreverem literatura baseada em fatos históricos, aproveitando-se do boom mercadológico do novo romance histórico, inaugurado no Brasil com o *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (1989), que alcançou retumbante sucesso editorial. A Editora financiou pesquisas, estabeleceu prazos e lançou no mercado romances que, dialogando com a história factual, buscaram recuperar a história e a memória de Minas Gerais do Século XVIII.

Dizíamos que Barreto não se contentou com a limitação de fazer literatura utilitária e sob encomenda. Fugindo à linearidade típica desse tipo de texto, o escritor trabalhou a mitologia do mais famoso par romântico da história da literatura brasileira (Dirceu e Marília) adicionando-lhe ingredientes míticos da Europa Nórdica, ou, mais precisamente, uma das lendas mais conhecidas do imaginário daquela região. A versão com que trabalha Barreto vem estampada antes do Sumário, funcionando como um pré-texto do romance: Magnor, a Sereia do Amor Eterno, que não era peixe porque sabia fiar, nem era mulher porque podia viver na água, viveu em Haarlem até morrer. Depois de enterrada, tomou a forma de um barco o qual, quando se move, provoca os terremotos. Esse barco-dos-terremotos é uma arraia de 5 mil milhas que carrega a Escandinávia nas costas. Quando a arraia-barco navega de Oeste a Leste, leva a Arca da Infância Perdida até à Bruma da Loucura. Quando navega de Sul para Norte, carrega o Baú dos Remorsos até ao Mar de Mármore. Smogen era o amado de Magnor, a qual o expulsa de seu coração, escondendo dele os seus sonhos na barca dos amantes, tão pequena que cabia na íris de uma enguia anã. Smogen, enciumado, faz naufragar todos os barcos. Moral da fábula: enquanto o amor durar, as pessoas devem guardar seus sonhos na Barca dos Amantes. Quando o amor acabar, a barca deve ser lançada ao mar para que os deuses transportem os sonhos que um não revelou ao outro.

A versão da lenda, num discurso ilógico e hermético sob certos aspectos, aparentemente não dialoga com o amor infeliz de Gonzaga e Dorotéia. Entretanto, Barreto puxa-lhe fios que vão enredando-se no decorrer da narrativa, estabelecendo-se contrapontos e, com isso, criando-se uma leitura original e poética do amor entre o ouvitor e a adolescente, e da Inconfidência Mineira.

Dessa maneira, Barreto trabalha basicamente 03 pré-textos: a lenda nórdica - responsável pelo caráter intertextual literário do romance; os textos históricos sobre Gonzaga e sobre a Inconfidência - que respondem pela intertextualidade da verossimilhança, pela vertente do romance histórico e, conseqüentemente, cumpridor da utilidade anunciada numa espécie de Prefácio (pesquisa de alunos de nível médio); e, finalmente, o terceiro pré-texto: os versos de Tomás Antônio Gonzaga, especialmente os psicografados, indiciando ser o romance também uma espécie de ensaio, leitura romanceada de textos literários «naturais» e sobrenaturais. *A barca dos amantes* pode ser lido, portanto, como interpretação de um mito arquetípico, deslocado do Norte para o Sul do Planeta; como releitura da Inconfidência ou, se se prefere, memória histórica de Minas Gerais; como estória de amor, ratificando as origens burguesas da espécie romanesca, com um pé no real e outro na imaginação; e como ensaio histórico-literário, com Notas e Bibliografia. Pesquisa, análise, interpretação e literarização, da parte do produtor, com o objetivo final de proporcionar pesquisa e lazer para os adolescentes dentro da instituição escolar. Esse objetivo foi de muito ultrapassado. A narrativa de Barreto consiste no que há de melhor no gênero escrito em Minas Gerais nos últimos anos.

2. Os sambaquis da História

Em «Leituras e releituras da Inconfidência Mineira», Maria Efigênia Lage de Resende revela como esse movimento político é tema imbricado na questão da formação da nacionalidade e, por isso, apropriado pelo Estado no desejo de difusão e homogeneização de seu projeto nacional. A questão do Estado se relaciona à leitura que se quer difundir da História do Brasil. Resende mostra como essa leitura é feita em diferentes versões, da Monarquia ao final da década de 1920. Assim, a leitura neocolonialista de Varnhagen, o primeiro historiador da Inconfidência, norteia-se por um patriotismo sem ódio aos portugueses e à Europa, e não oferece espaço para resgatar o confronto entre Liberalismo e Absolutismo Monárquico. Para o historiador, o Movimento não passa de uma «cabeçada, um conluio».

A seguir, veio a leitura de Sousa e Silva (1860), a primeira baseada nos *Autos de Devassa*, mas pautada pela ideologia do Estado Imperial. Chega a afirmar que os inconfidentes eram republicanos porque faltava quem cingisse a coroa americana. E, se malograram, foi porque a hora da independência ainda não havia chegado. Tiradentes é visto somente pelo ângulo dos defeitos, pois estes é que interessavam à elite imperial. Nos anos que precederam a República, em cujos pilares estão os militares, os grandes vitoriosos da Guerra do Paraguai, delineiam-se os traços de construção do herói Tiradentes. Ressalta-se agora a figura do militar, do alferes, no roteiro da proclamação da República por um militar, marechal que abriu caminho para a constituição de heroicidade republicana. (Resende, M.E.L.: 1989, 14-8)

Foi como herói republicano que Tiradentes passou pelas duas ditaduras militares (1939 e 1964), como salvador da Pátria, figurado tal novo Cristo, de cabelos e barbas longos, túnica branca e corda no pescoço, numa mixagem de Jesus e Judas. Na década de 1980 assiste-se a novas e independentes leituras da Inconfidência e de seus envolvidos, Torna-se até possível que, em 1988, se traduza, e se divulgue no Brasil e em Portugal, o romance *Tiradentes*, do russo O. Ignatiev, escrito em 1966 e prefaciado por Jorge Amado, mas publicado em Moscou. Nos termos da melhor doutrina marxista-leninista, o herói é visto como homem com sede de sabedoria, que gastava o tempo livre para aperfeiçoar sua instrução, e até tomava aulas particulares de latim e de francês. É pintado também como figura querida de todos ricos e pobres - a quem ajudava sem interesses financeiros. E arremata Ignatiev: «*Se Tiradentes possuísse outro caráter, poderia ter-se rapidamente tornado um homem rico. (...) Mas Tiradentes não ajudava as pessoas para ficar rico*»

(p. 15). Essa visão anticapitalista incide também sobre o fim da vida de Gonzaga, criticado por ter morrido em Moçambique, «*rodeado pela família como um burguês respeitado.*» (p. 178).

No bojo do revisionismo histórico sobre a Inconfidência, surge o novo retrato de Tiradentes, sem barba e com a farda que provavelmente usaria na época, na condição de atual Patrono da Polícia Militar de Minas Gerais. A História começa, assim, a despir-se de seus mitos, aproximando-se da ciência pelo resgate documental. Ela, a História, é retomada pela Literatura, em releituras marcadas pelas liberdades democráticas, afastados os fantasmas da censura. Sob essa ótica, presenciamos as comemorações do bicentenário da Inconfidência Mineira. A comissão de notáveis encarregada de promovê-las, convivendo na pluralidade ideológica, não lhes imprimiu conscientemente um caráter de projeto nacional, talvez porque este não mais exista. A propalada falta de recursos financeiros serviu de máscara. Em contrapartida, mitifica-se a desestatização indiscriminada como verdadeira salvadora da pátria: O Estado que, historicamente em épocas de democracia ou de ditadura, sempre teve algum projeto formador de opinião sobre fatos históricos da nacionalidade, projeto difundido e homogeneizado, transfere este para a iniciativa privada - a Editora.

Dessa feita, e não estou entrando no mérito, a Inconfidência é apropriada pelos difusores de cultura literária no mercado: a Lê paga a Barreto e a outros para pesquisarem e escreverem literatura sobre o assunto e sua periferia, visando sobretudo ao consumo escolar. E, para que o assunto interesse, sem riscos, ao consumidor prioritário, ele deve estar tão próximo quanto possível daqueles tematizados pela mídia televisiva (a novela, o caso especial, a mini-série etc). Daí - a vertente amorosa da Inconfidência, do século XVIII, passando sua personagem central para segundo plano, uma vez que ela não oferece registro de casos amorosos celebrados nem pela poesia nem pelo imaginário popular. Se, no início da República, a juventude é educada pelo Estado sob o lema «ordem e progresso», «luta e progresso», agora o é pela literatura sob o lema do amor, da Fraternidade, do Paternalismo confundido com o Patrialismo (vejam-se as Campanhas: da Fraternidade, Contra a Fome, Adote um Menino de Rua, Amor sem Aids, Comunidade Solidária etc.). É, enfim, a ideologia do amor em pleno vigor, o amor que tudo constrói/destrói: o amor humano, o fraterno, a sexualidade, o erotismo liberto, o culto do corpo sem tabus, o corpo tocado em dança imitada dos *pop-stars* produzidos por multis e mídia. E, aliado a tudo isso, o equacionamento do sobrenatural não mais privativo do culto às grandes religiões ocidentais. Agora entram em cena o Oriente, o esoterismo, os espiritismos e sincretismos, a horoscopia, a bruxaria, o holismo, o vale-tudo.

Assim, o projeto nacional da desestatização atinge à leitura da História, deixada ao sabor do jogo mercadológico, concretizada na publicação de narrativas literárias encomendadas a escritores, cuja leitura será, por sua vez, «encomendada» aos estudantes no processo educacional. No caso específico da Inconfidência, a tematização do periférico, ou seja, o caso amoroso de poetas nela envolvidos, vem substituir o ensaio histórico-crítico-analítico do Movimento enquanto tal, a História enquanto ciência interpretativa do documento. A História passa a ser construída longe das vistas do historiador e não se lhe cobram critérios de verdade, mesmo porque está travestida de romance, poesia, mito, invenção derivada do conhecimento do real.

Que não se conclua de nosso discurso qualquer reprimenda à literatura assim produzida, principalmente no caso em pauta, mesmo porque *A barca dos amantes* é uma narrativa que prima pelo trabalho com a linguagem e, talvez por isso mesmo, acaba por deixar o evento histórico a ver navios, a invenção suplantando em muito o referencial. Não só o referencial da História como também o da literatura. Exemplifico: Os versos de Gonzaga são citados preferencialmente via psicografia de Marilusa Moreira Vasconcellos, ainda que da Bibliografia conste a edição de Rodrigues Lapa, cujo cânone não se discute. Sem discutir, também, o significado, o valor ou o interesse de um texto psicografado fora de seu contexto religioso, e mesmo da crença do romancista, poder-se-ia ler a sua presença no romance como um ingrediente de sucesso na mídia, o aqui-e-agora do acontecimento, do fato, a notícia. Gonzaga psicografado, sendo ou não uma fraude - pouco importa - corresponde ao poeta eterno, imortal sem academia, fonte inesgotável de inspiração amorosa, registro da memória infeliz de um povo que lutou em vão pela liberdade.

Gonzaga em psicografia, espírito compondo pelo instrumento de um corpo vivo, uma mulher, publicado em 12 edições até 1987, é o passado tornando-se presente, o mito em eterno retorno, porque não vivido até o limite, o acabado, o fim: o amor incompleto, a recusa do imaginário à incompletude, ou, como diz Barreto, fechando o romance: «E o amor de quem fica, transportando o oceano nas mãos, é muito maior que todos os deuses da água e do vento...» (p.184)

A palavra sambaqui, de etimologia tupínica, que, em sentido literal, corresponde a depósitos muito antigos de conchas, restos de cozinha e de esqueletos ajuntados por comunidades primitivas na época pré-histórica, aqui está sendo utilizada em acepção metafórica, ou seja: A barca dos amantes é composta de resíduos, de ossos, de cacos de utensílios relacionados à Inconfidência Mineira, ajuntados microscopicamente por Antônio Barreto e acoplados a uma lenda do Norte Europeu. Os sambaquis são encontrados em orlas aquáticas do litoral e, internacionalmente, são designados pela palavra dinamarquesa *kijokkenmodding*. Existem, também, os chamados falsos sambaquis – montões de conchas naturais formados em épocas geológicas recentes. Por esse prisma, o romance viria a ser uma montagem, hoje, portanto um falso sambaqui, de restos de um Século das Luzes Mineiro, catados aqui e ali em dificultosa pesquisa de campo e posteriormente restaurados num objeto artístico de linguagem, único e acabado. E porque entra nessa restauração a lenda, aparentemente uma estranha nesse ninho? A sinalização da resposta está no texto do autor, que serve de Prefácio, e já referido – «Órfãos do mar».

Essa orfandade caracteriza os mineiros, e pode ser facilmente rastreada em nossa literatura. Já analisamos a questão em texto sobre *Palmeira seca*, de Jorge Fernando dos Santos, tendo como subsídio a crônica «Minas Gerais», de Guimarães Rosa. (MALARD, L. 1994, p.15-31). Um percurso pela história colonial de Minas Gerais fará deparar-nos com a lendária Chica da Silva vendo satisfeito um de seus caprichos de amante do Contratador – o mar no Tejuco – também te matizado no romance de Paulo Amador, *Rei branco, rainha negra*. Vale citar:

«João pensou que Chica estava ficando doida de novo. Mas Chica era firme.

- Quero o mar no Tejuco.

O contratador conhecia o temperamento da mulher. Mandou virem engenheiros portugueses, que são os melhores do mundo nas artes da marinhagem. Levantou muralhas de pedra e areia no Rio Grande, puxou um braço de água, fez uma grande represa. Vieram de Portugal armadores de navio, e escolheram madeiras no Arraial de Baixo. Foi construído o navio que viajaria entre as margens de pedra do Rio Grande, e João tinha planos que iam além. (...)

O mar então chegou ao Tejuco. (...)

O povo fez fila, por convite de sua Rainha, e brincou de percorrer os mares do mundo. Um homem foi posto na gávea do navio, e de lá gritava quando o naviozinho abicava numa das praias artificiais mandadas fazer por João:

- Terra à vista. A cidade do Porto.» (Amador, P.: 1990. 161-2)

No texto introdutório do romance de Barreto, este fala de nossa eterna frustração, de bons mineiros que somos, de órfãos do mar. Por isso – justifica – vai buscar a lenda nórdica para servir de gancho a sua história.

A barca dos amantes, a arraia que carrega a Dinamarca no lombo, é também um sambaqui de mitos, que Barreto traz à tona para, no nível do imaginário, dar filiação aos órfãos do mar. Assim, os sambaquis da Inconfidência se transformam num romance marítimo de Minas sem mar, mar este que separa e que une uma paixão semantizada nos termos de seus códigos: a viagem de Gonzaga, no navio que o conduz ao exílio, é a arraia que conduz a Arca da Infância Perdida (suas lembranças construindo a biografia dos primeiros anos) e o Baú de Remorsos (ter posto a política acima do amor). Ao passo que Marília é a arraia azul que naufraga por séculos, todos os dias, «nos Mares de Mármore de meu próprio degredo, o meu amor.» (p. 182).

Referências Bibliográficas

AMADOR, Paulo. *Rei branco, rainha negra*. Belo Horizonte: Lê, 1990.

BARRETO, Antônio. *A barca dos amantes*. Belo Horizonte: Lê, 1990.

IGNATIEV, O. *Tiradentes*. Trad. José Milhazes Pinto. Mocovo: Progresso, 1988.

MALARD, Letícia. *Memória e História em Palmeira seca*, de Jorge Fernando dos Santos. A ficção mineira hoje: Palmeira seca. Cadernos de Pesquisa - NAPq./FALE/UFMG, n. 14, jan. 1994. p. 15-31.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. Leituras e releituras da Inconfidência Mineira. Minas Gerais. *Suplemento Literário*. Ano XXII, n,1.125. 1º jul. 1989. p.14-18.

A encenação do desejo em Álvares de Azevedo – uma leitura da *Lira dos vinte anos*

Ana Maria Clark Peres

Resumo

A partir de uma interlocução com a Psicanálise, este ensaio busca verificar a encenação do desejo na poesia de Álvares de Azevedo, através do enfoque das formações do inconsciente (sonhos), produções imaginárias (fantasias) e construções fantasmáticas, que se manifestam e se articulam sem cessar nas três partes da *Lira dos vinte anos*.

Résumé

En partant d'une interlocution avec la Psychanalyse, cet essai cherche à vérifier la mise-en-scène du désir dans la poésie d'Álvares de Azevedo, en soulignant les formations de l'inconscient (rêves), les productions imaginaires (fantaisies) et les constructions fantasmatiques qui se manifestent et s'articulent sans cesse dans les trois parties de la *Lira dos vinte anos*.

E que noites de sôfrego desejo
(...)
E como t'esperei, anjo dos sonhos
(...)
Meu amor (...)
O fogo dos teus olhos me fascina
(...)
Nas doidas cenas de meu drama obscuro.

Álvares de Azevedo

L'amour est impuissant quoiqu'il soit réciproque, parce qu'il n'est que le désir d'être UN, ce qui nous conduit à l'impossible.

Jacques Lacan

A VISÃO ROMÂNTICA

No dizer de seus teóricos, o Romantismo se apresenta como um movimento singular, no qual o artista se lança, sequioso, num afã de integridade e totalidade, "assombrado pelo fantasma de um ideal a cumprir". Valorizando continuamente o "sentimento pelo sentimento", o "desejo pelo desejo", o romântico não se permite escapar de uma inquietação e insatisfação permanentes, em perseguição incansável da "poetização da vida", ou seja, à cata da "imagem de plenitude originária perdida e de uma perfeição futura a conquistar". Mergulhado em seu sonho, infundavelmente mitificado, e num "perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece", ele não cessa de se referir, em seus versos lamentosos, à Terra-Mãe acolhedora, refúgio supremo em que espera suprir imaginariamente a nostalgia de um gozo perdido.¹

Em busca da unidade elementar, almeja "fundir-se misticamente com o universo em sua plenitude", união essa que se realizaria em absoluto enlevo e bem, e, de preferência, nas trevas da noite.²

Acreditando na possibilidade de um amor completo, da união total, o que esse artista persegue reiteradamente é a fusão dos amantes, mesmo que seja pela anulação do par: "o abraço que destruisse ou o auto-aniquilamento romperia com a dualidade cingi-la-ia no um". Em razão desse desejo de plenitude, encontramos nas produções românticas uma constante atração pelo arcaico e elementar, que proporcionariam a recuperação da "inteireza original" do homem.³

Dos românticos brasileiros, Álvares de Azevedo seria, ao que tudo indica, o mais representativo da mitificação do sonho, desse sentimento pelo sentimento, do desejo pelo desejo. Como afirma Antônio Cândido, um poeta "obcecado pelo seu drama íntimo".⁴

A ENCENAÇÃO DO DESEJO EM ÁLVARES DE AZEVEDO – UMA INTERLOCUÇÃO COM A PSICANÁLISE

Considerando o que apontam no Romantismo seus teóricos, é meu intento neste estudo ler o texto romântico a partir de uma interlocução com a Psicanálise, a fim de verificar como se constrói a poesia de Álvares de Azevedo em suas implicações com a falta e, por conseguinte, com o desejo que impulsiona o poeta na montagem de seu drama íntimo. Ora, se o sonho é um dos mitos do movimento, e se desde Freud é possível compreendê-lo como a realização de um desejo (inconsciente), é este que acaba por sustentar o drama, na variedade instigante de suas cenas. O desejo de recuperar uma plenitude perdida, a integridade e totalidade absolutas – união perfeita com o Outro, fonte continuamente renovada de enlevo e gozo.

O meu objetivo é, pois, escutar esse desejo insistentemente anunciado nos sucessivos versos do poeta, através do enfoque das formações do inconsciente (sonhos), produções imaginárias (fantasias) e construções fantasmáticas, que se articulam e se encenam na *Lira dos vinte anos*.

A MISE-EN-SCÈNE POÉTICA E SEUS VÁRIOS CENÁRIOS

"A realização (dissimulada) de um desejo (reprimido, recalcado)" - assim Freud concebe o sonho. Ou, em outros termos, enquanto produto de um desejo, que é dramatizado pelo sonhador, numa *mise-en-scène* cuidadosa. Como já foi dito, interessa-me focalizar neste momento não apenas as inúmeras referências aos sonhos (noturnos) que faz Álvares de Azevedo em sua poesia, mas sobretudo as outras encenações do desejo (fantasias e construções fantasmáticas), que proliferam sob as mais diferentes formas, nas três partes de sua *Lira*.

A fim de desvelar as coordenadas de tal processo, detenho-me inicialmente no conceito de fantasma, matriz fundamental que nos permite tecer a trama da realidade e suportar o Real. Compreendido como a maneira com que o sujeito lida com a falta no Outro, implicando-se com o objeto do desejo e, por conseguinte, com a própria falta, todas as suas definições incidem sobre sua característica mais marcante: a de encenar o Real. "Memória de um paraíso que jamais existiu", "máscara", "simulacro", é por sua via que o sujeito busca atingir o gozo absoluto, através de um artifício peculiar: coloca-se na posição de objeto do desejo do Outro, enquanto o Outro desejante se reduz da mesma forma a objeto desejado.

Ao responder por um impossível e simular a plenitude de um amor completo, o fantasma faz o sujeito gozar (o gozo aqui entendido como suspensão do desejo) não pelo objeto, mas por ser o objeto.

Paradigma que revela a verdade do sujeito, estrutura mínima que permite todas as nossas produções, podemos situar essa montagem fundamental no princípio da criação artística, na medida em que coloca em jogo o mais íntimo de cada autor. Trocando incessantemente de cenário – estratégias variadas diante do desejo do Outro – e se manifestando através de construções multiformes, tal matriz se apresenta muitas vezes encoberta por fantasias, versões diferenciadas da mesma busca de gozo.

Dessas fantasias, interessa-me destacar as produções conscientes – devaneios (ou sonhos diurnos) –, cenas que se montam arditamente e se oferecem de imediato à visão de seu criador, fascinando-o e capturando-o, com a promessa cumprida de plenitude e harmonia. De tal forma, utilizando incansavelmente os recursos que lhe são acessíveis e com os quais se compraz, fixado numa ficção que ele mesmo produz, enredado na trama de seu próprio desejo, o sujeito tenta, continuamente, tamponar a falta. Cada novo ato torna-a, entretanto, mais e mais evidente.

No que se refere à escrita poética de Álvares de Azevedo, defrontamo-nos com um movimento dramático peculiar. Se no início há uma sobrecarga de encenações, que visam a encobrir

o furo do Real, pouco a pouco se constata a fugacidade das inúmeras fantasias, implicando-se o poeta com a própria falta, em variadas construções fantasmáticas depuradas, que acabam por denunciar, tragicamente, a impossibilidade de seu sonho de amor. A morte como saída acena, no entanto, para a infinitude de seu desejo, a partir da promessa de um novo devaneio: gozar no céu, junto à amada. E de tamanha insistência (e tamanha falta) algo resta e se inscreve irreversivelmente, atualizando-se na cena instigante e complexa de sua escrita, incessantemente renovada por diferentes leituras: "Foi [é] poeta - sonhou - e amou na vida".

A LIRA DOS VINTE ANOS – OS SUCESSIVOS ATOS DE UM SONHO DE AMOR

A alusão ao sonho (sonho este fabricado pelo próprio artista) perpassa a poesia de Álvares de Azevedo em toda a sua extensão. Dormir (e sonhar) torna-se uma necessidade imperiosa do poeta, que, aliás, parece viver desses sonhos de felicidade e encantamento, incansavelmente tramados em sua fantasia. Produzem-se cenários harmoniosos, em que ele adormece, de preferência junto à mulher amada, e sonha seu amor supremo. Espectador da própria performance, satisfaz-se com as visões que seduzem seus olhos, as quais adquirem as mais variadas nuances, mantendo-se, entretanto, o seu objetivo primordial: a busca incansável de um gozo pleno. Sonhos noturnos e diurnos se confundem, dessa forma, a fim de encobrir uma falta que se revela passo a passo, alternando-se e imbricando-se idilicamente nos três movimentos de sua Lira.

Já nas epígrafes de diversos poemas se mani esta claramente este projeto: "Rêvez, chanter et soupirez"; "Dreams! dreams! dreams!"; "Sonho, falas da tímida esperança"; "Que rêves-tu plus beau sur ces lointaines plages?"; "Oh! toi que j'ai revée"; "(...) les abimes du coeur que remplit un seul rêve"; "Abandona-me a meus sonhos"; "A dream that was not at ali a dream".

A mesma insistência pode ser notada nos títulos de alguns desses poemas: "Sonhando"; "Fantasia"; "Meus Sonhos"; "Adeus, meus Sonhos".

Na primeira parte da *Lira*, descortinam-se sobretudo sonhos de ventura, de "eterno amor, eternas venturas". No leito, acalentado, o poeta dorme, indolente:

(...) é tão doce dormir,
(...)
é tão macio descansar nos sonhos!
(...)
é tão divino sorver as ilusões dos sonhos ledos.

Que ninguém turve seus sonhos de mancebo, virginais, a embalá-lo, sonhos do amor de uma donzela: "Fulgura a minha amante entre meus sonhos".

Nos seios da amada, quer viver por um instante:

Eu sonho o seio teu
(...)
De fogosas visões nutri meu peito.

No prefácio do segundo movimento, já é explicitada essa fusão sonho noturno/ diurno, que se fizera anunciar desde o início da primeira parte: de noite, o poeta sonha "as belas visões palpáveis de acordado". Uma dissimulação, no entanto, se produz, via humor. Provisoriamente, ao invés de um amor sublime, surgem situações prosaicas, percepções irônicas:

Os frades parecem sonhar o refeitório.
(...)
(...) eu mais te adoro,
Sonhando-te a lavar as camisinhas.

Apesar desse disfarce, o poeta não consegue esquecer a imagem mitificada da musa adorada: "Formosa a vejo assim entre meus sonhos!"

No final de seus poemas, não é mais o sonho de plenitude que se coloca em questão, mas sim o seu esvaziamento e a sua fugacidade. Persiste, entretanto, o desejo primeiro a mover o poeta:

O que eu sonho, noite e dia
O que me dá poesia
(...)
É o teu seio, donzela.

A fantasia de um sonho de gozo: ser objeto do sonho do Outro

Nessa variedade tão grande de cenas que estimulam o sonhador, uma fórmula se destaca, principalmente nos versos iniciais do primeiro movimento. Monta-se um devaneio, no qual o poeta fantasia o sonho (diurno e/ou noturno) da amada:

Era de noite - dormias
(...)
Sonhavas?
Ai que ainda deliro
Entrevendo a imagem tua
(...)
Tua alma de sonhos cheia.

O mecanismo é constante, mas apresentações diversas procuram realizá-lo:

- a amada dorme em companhia dele - "Aos ais do meu coração";
- se ainda não é dessa forma, ele demanda que seja: "Aqui no meu peito vem antes sonhar";
- na incerteza do poeta quanto aos desejos da musa, brotam interrogações: "Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?";
- da pergunta, ele passa, novamente, à sugestão - que ela sonhe perto dele, sonhe com ele:

E se quisesses comigo
Vir sonhar no desabrigo
(...)
Sonharias indolente...

- tão grande amor provoca nova fantasia, que transforma a amada adormecida na bela do conto de fadas:

Em um castelo doirado
Dorme encantada donzela
(...)
voam os sonhos errantes....

- na sua ficção, o desenlace é outro, contudo:

A donzela adormecida
É a tua alma santinha
Que não sonha nas saudades
E nos amores da minha...

- diante dessa desilusão, mais um devaneio se produz como recompensa: mesmo sem sonhar com ele, que ela, ao menos, durma próxima e tranqüila - "Nos sonhos junto a mim adormecia";
- o sonho é tão intenso, que inclui a própria lua, sonhadora, no cenário: "pálida como eu, sonhando amores";

Na segunda parte, o tema da amada (amante) adormecida tenta persistir:

A minha amante dorme. É uma estampa
de bela adormecida...

Instaura-se, entretanto, um corte súbito. No escape via humor, uma vez mais a suprema visão torna-se ridícula e grotesca:

Esta noite eu ousei mais atrevido
(...)
Ir espiar seu venturoso sono
(...)
Como roncava maviosa e pura!

No terceiro e último movimento, o motivo é retomado, mas, neste momento, implicando-se mais fortemente o poeta com o seu desejo e, portanto, com a própria falta:

Meu desejo? era ser (...)
A esperança que sonhas no futuro.

Tal fato acaba por provocar sua constatação de que são inexpugnáveis os sonhos da donzela:

Eu sonhava (...)
Tu parecias dormir,
Mas de balde eu quis ouvir
o alento dos seios teus.

E pior: aquilo que já se renunciara na primeira parte, manifesta-se agora como dura realidade - ela não sonha com ele:

No teu mundo ideal de fantasia
(...)
Tu não pensas em mim.
(...)
Eu não sou o ideal
(...) Que teu imaginar de encantos veste
E sonhas nos teus sonhos inocentes.

Apesar de tamanha decepção, que a deixem dormir:

(...) ela sonha cantando
Não a acordes contudo.
(...)
Ai! Teu sonho não morra tão cedo
Como a vida em meu peito morreu.

O apelo ao Outro, a demanda de amor: os significantes encenando a falta - a falta em cena

Na introdução de seus poemas, Álvares de Azevedo dirige-se aos "amigos" leitores, pedindo-lhes que aceitem sua musa, "como o consolo que foi de uma alma esperançosa que depunha fé na poesia e no amor". Imediatamente a seguir, invoca sua mãe, em cujo seio quer depositar suas fantasias renovadas. É a partir desse apelo ao Outro materno que se apresentam em cena seus sucessivos versos, insistentemente endereçados àquelas que vieram ocupar esse lugar, proporcionando-lhe a reedição do gozo (primeiro) perdido.

No que concerne à mulher amada, torna-se extensa a seqüência de vocativos: "donzela"; "donzela sombria"; "minha donzela"; "suave morena"; "virgem"; "virgem do meu amor"; "pálida virgem"; "ó minha virgem dos sonhos errantes"; "anjo"; "meu anjo"; "anjo de Deus"; "anjo de meu Deus"; "meu anjo belo de Deus"; "meu anjo lindo"; "irmã dos anjos"; "anjo dos sonhos"; "anjo das ilusões"; "meu serafim"; "filha do céu"; "senhora"; "mulher"; "mulher dos sonhos"; "ilusão de mulher"; "mulher do meu amor"; "pálida mulher"; "pálida inocente"; "pálida inocência"; "meu amor, minha vida"; "minh'alma"; "meu coração"; "minha saudade"; "minha ventura"; "minha noiva"; "ó noiva do poeta"; "ó minha amante"; "amorosa visão"; "imagem"; "querido sonho"; "ilusão ideal"; "ideal mimoso"; "Ilná"; "ó minha Ilná".

No final, quando vê desvanecer seu sonho de amor, o poeta, desesperado, dirige-se à natureza (sombras do vale, noites da montanha, arvoredos do bosque, flores, árvores, estrelas, lua, luar); à Itália; a um velho; a seus amigos; a quem o lê; aos outros poetas; a um poeta morto; ao candeeiro; a Deus; a Satã; aos próprios sonhos.

Se é tão grande a variedade de endereçamento de sua poesia, são diversos igualmente os tipos de interrogação que o poeta faz à amada, que, coerente com o movimento romântico, surge sempre pura, virginal e angelical, apesar do amor tão ardente que lhe é devotado. Da mulher de seus sonhos, quer saber: se sonha; por que sonha; aonde vai; se tem pena dele; por que não lhe dá um beijo; se sabe quem lhe fala com tanta dor; por que não lhe dirige um olhar; por que seus seios tremem; se não o ouve, não vê o sofrimento e o amor que o exasperam; se se lembra ainda de seu poeta; se nunca o olhará; por que mentiu; se sorriu do desejo que o consome. Ao verificar que o sonho é vão, passa a indagar por que, então, sonhou em demasia, por que amou dessa forma desmedida, já que se encontra tão sozinho. Assim sendo, "de que vale a glória?"

De um cadáver de poeta (na segunda parte) quer descobrir o que lhe restou de "tanta inspiração e tanta vida". A si mesmo pergunta se também deverá ir dormir com a morte, na ausência da mulher desejada. Não se arrepende, contudo, de tamanha entrega: afinal, "quem não teve sonhos?"

Na terceira parte diminui radicalmente sua demanda, explicitando-se que seu desejo de saber não passa, na verdade, do desejo de saber sobre o desejo. Como se viu, o desejo de ser *o objeto do desejo do Outro*:

Meu desejo era (...)

Ser o amante que sonhas, que desejas....

Reiteram-se, contudo, suas últimas indagações, ainda na esperança de novo enlevo e bem: o amor que nos olhos dela refletia era por ele? O suspiro era para ele? Nesse instante, já sabe, entretanto, a resposta: não. Aturdido, o poeta tenta novamente proteger-se desse confronto com o Real: "Ter amores nos sonhos é crime?"

Mas, diante de uma falta inexorável, sua indagação é dirigida ao próprio Deus: "O que me resta?"

Além de tão diversas interrogações, são também freqüentes em sua poesia demandas que se manifestam sob a forma de súplicas imperativas:

- que a amada tenha pena dele (é uma constante essa busca de piedade); que não morra, que espere por ele. Se ela dorme, que acorde e lhe dê um beijo, um olhar, que venha aprender com ele o que é amar: "Amemos! Vivamos!";

- contrariamente, se está acordada, que a musa adormeça, não sem antes lhe dar um beijo e um olhar; que ela vote ao menos um "ai" ao sonhador e lhe fale de amor.

Curiosamente, depois de tantas demandas, o poeta anuncia que nada pediu - só ousou, nos seus delírios, apertar a mão amada.

Em alguns momentos, essa súplica imperiosa é dissimulada por uma ou outra condição: se ela viesse, se ouvisse seu desejo e fosse a flor das primaveras, e soubesse da dor de seu amante, por certo teria pena de tão intenso sofrimento.

Retorna, porém, mais forte, a demanda imperativa: que ela tenha saudades do seu poeta enamorado e lhe conceda uma hora de ilusão, dando "vida à sua vida". Que não ria de seus sonhos e que vá ao seu encontro, para que possam se abraçar e adormecer unidos. Reclinando-se e descansando, que ela fale de si mesma e murmure seu "amor, ao luar: quer sonhar no colo de sua querida e reacender os desejos que dão vida à sua alma.

Ainda na primeira parte da *Lira*, não vendo atendidas suas súplicas, numa histerização crescente, o poeta se dirige às estrelas, a si próprio, a Deus, à natureza.

Na segunda parte, os vocativos (e as conseqüentes demandas) adquirem uma feição distinta: o que predomina agora é a lembrança das venturas passadas e a constatação dolorosa de sua fugacidade. Quer mais, ainda: um novo olhar. Persistem as instruções sobre o que devem fazer com o seu corpo depois de morto: que lancem sobre seu túmulo os retratos de seus pais e, sem a companhia da donzela, que a lua não o deixe "dormir solteiro". Quanto aos outros poetas, que simplesmente – prosaicamente – cortem a sua tripa.

Na terceira e última parte, um desespero crescente diante da falta que o atormenta provoca o avivamento de suas demandas: que a amada morra com ele de amor. Surgem de negações ("Não peço o teu amor"), insuficientes para abafar o desejo intensíssimo: "Ah! volta ainda uma vez!"

Ele a procura com "os lábios sedentos", desejando que a virgem de seus sonhos lhe consinta só um beijo na hora da partida e que, nessa "hora derradeira", "venha sentar-se saudosa" no seu leito de morte. E que o acalente no seu seio, proporcionando-lhe novos sonhos venturosos - "pelo amor de Deus!"

A implicação com a falta - dos devaneios às construções fantasmáticas depuradas

Em meio à produção intrincada de fantasias recorrentes e de demandas imperiosas, surgem pouco a pouco nos versos da *Lira* inúmeras construções fantasmáticas depuradas, ou seja, construções que se montam independentemente dos sonhos diurnos e/ou noturnos. (Como se viu, nessas produções elas já estavam presentes, na medida em que o poeta sonhava sempre ser o objeto do sonho do Outro.)⁵

Um olhar que captura

As construções mais freqüentes dizem respeito ao olhar, olhar este que fascina o artista e o faz viver ("Só por teus olhos eu viver podia") - e morrer de paixão.

Pelos olhos azuis de uma donzela, ele "geme", "desmaia", "empalidece", "treme" - "expira-lhe o coração": "Por que derramas tanto amor nos olhos?"

Inicialmente, há apenas a vontade que tal maravilha aconteça - "beber amor nos olhos de mulher" -, sendo rara a construção fantasmática depurada: "Volveu-me os olhos úmidos de pranto". É a noite a responsável pelos seus sonhos excessivos, já que nessa hora "os olhos têm mais ternura". A fantasia se faz tão grande, que abarca o "olhar celeste" das estrelas e a luz fascinante do relâmpago.

Na segunda parte, o que prevalece é mesmo a demanda de uni olhar, mas já aparecem construções fantasmáticas depuradas: "Vivo à luz de teus olhos namorados".

No terceiro movimento, retornam os devaneios, em que o poeta fantasia um "doce olhar de ventura". Diferentemente da primeira parte, no entanto, ele já tem consciência de que se trata mesmo de um devaneio (aliás, o poema se intitula "Fantasia"):

Eu só queria a ventura

De um olhar suave assim!

Essa constatação só faz provocar outras demandas, eloqüentes: "Volve ao amante os olhos por piedade!" Demandas cada vez mais vãs, como se verá logo adiante.

A voz que inebria

Contrariamente ao que ocorrera com o olhar da amada, o qual se presentifica mesmo fora dos sonhos, em relação à voz é rara a construção fantasmática depurada:

Quando sua voz entre harmonias
Sufoca-se de amor
(...)
Respiro o amor do céu.

O que predomina ainda é a demanda do poeta ("Quero ouvirte"), além das vozes da natureza: da rola, do sabiá, da tempestade, das "aves da aurora", do mar - e até de Jeová. Mas os "ais" e o canto da amada não se cansam de povoar seus sonhos, sobretudo as lembranças (encobridoras?) do passado:

No seu colo eu me deitava
E ela tão doce cantava
De amor e canto vivia.

Quanto aos devaneios futuros, o que espera é ouvir uma "voz divina", além, na eternidade:

Passa, quando eu morrer, no meu jazigo
Ajoelha-te ao luar e canta um pouco.

Se nem isso for possível, resta-lhe escutar a "voz das sepulturas": "Morrer! morrer!".

Na segunda parte, o esquema se mantém, manifestando-se a voz de sua querida em meio aos sonhos: "E de seus lábios o gemido escuto".

No final da *Lira*, findo o sonho, sobram-lhe apenas recordações de uma voz "que inebria docemente":

Eu sonhava que sentia
Tua voz que estremecia
(...)
E uma voz, uma harmonia
(...)
Falava em tanta ventura.

De real, apenas o consolo das vozes da natureza: "o gemido das folhas na floresta", "o eco da montanha", "o arruído das folhas secas", "o som das vagas" - "lamentos sentidos". Restos a realçar o vazio.

O beijo que entorpece

Se a voz, fugidia, da virgem adorada é incapaz de reanimar o poeta, também seus beijos não passam de promessa.

No início, ele se fixa numa esperança de gozo - morreria se os tivesse. A seguir, monta-se o devaneio - quer vivenciar "beijos divinais" -, do qual só há lembranças - de "lábios se tocando" -,

capazes de projetar novas fantasias: de beijos de amor, a "turvar-lhe" os olhos, "atear-lhe" o sangue, "enlanguecer-lhe" a fronte.

No final, resta-lhe a infinita demanda:

Meu pobre coração
(...)
Para enchê-lo de amor tu bem sabias
Bastava um beijo teu!

Não se concretiza, pois, o amor.

O seio que nutre

Tal como a voz da donzela, que se apresenta quase que exclusivamente em sonhos, o seu seio é também uma visão sublime do poeta ("doce berço do moreno seio"), que parece saber agora que se trata, de fato, de mais uma fantasia de amor, reedição simulada de um gozo antiqüíssimo.⁶

No final da *Lira*, quando o peso do Real o aniquila, descansar nesse berço perfeito torna-se seu mais ansiado projeto de felicidade, provocando uma outra construção fantasmática, trampolim para novos sonhos:

O teu seio que estremece
Enlanguece-me de gozo
(...)
Faz-me viver venturoso!

Viver e - finalmente - morrer no seio amado expressa-se como sua última e imperiosa demanda:

Quero a delícia que o amor sonhava
Deixai que eu durma ali e que descanse,
Na morte ao menos, junto ao seio dela!"

Os braços que enlaçam

Novamente, em devaneios que alimentam sua vida e sua poesia, visões o extasiam:

Vejo num leito a imagem dela
Palpitante, que dorme e que respira
Que seus braços me estende.

Na morte, que lhe concedam, ao menos, descansar nos braços desejados.

A dura realidade do prazer que escapa

Se a depuração das construções fantasmáticas, principalmente com relação ao olhar, já revela uma progressiva implicação com a falta (a voz, os seios e os braços mantêm-se sempre envolvidos em fantasias), há momentos em que essa falta se radicaliza, insuportavelmente dolorosa. Apesar (ou por causa) de tantas encenações, o poeta se sente só - não viveu, de fato, apenas sonhou -, não é amado da forma planejada:

Mas quis a minha sina que seu peito
Não batesse por mim nem um minuto.

Não teve o seio almejado, que fantasiou em "doiradas noites":

Oh! nunca em fogo teu ardente seio
A meu peito juntei.

Nem os beijos e abraços perseguidos:

Oh! nunca à virgem flor das faces belas
Sorvi o mel das longas despedidas...

Manifesta-se, portanto, o mesmo mecanismo fantasmático, agora invertido: "Tu não pensas em mim" - "Meu Deus! ninguém me amou".

Um olhar que não há

Na primeira parte da Lira, como se viu, ser olhado pela mulher amada foi a tônica dos vários poemas. A partir do segundo movimento, contudo, o que começa a predominar é uma outra realidade: o poeta não é olhado como tanto desejou.

A princípio ainda se trata de uma dúvida:

Esse amor que em teus olhos refletia
(...) era por mim?

Mas logo a resposta se impõe: "Oh! não era por mim!" Sem o olhar que o iluminava, entre sombras e trevas ele passa a viver: sombras dos "fantasmas de amor", da "noite terrível" da morte, das "ermas grutas". Percebe, então, que sua fantasia foi vã e se cala na treva, a "treva medonha e maldita". Em noite sem lua, um céu enegrece: "Apagou-se teu sol da mocidade". Esta escuridão só faz realçar a imagem sonhada (e luminosa) perdida: "Foi-se a minha visão" - "Minha alma dorme em treva completíssima".

Na terceira parte, o tema é repetido: "tenho os olhos meus na escuridão".

No final, sintetiza-se esse momento de dor:

Sem ti o mundo é um deserto escuro
E tu és a minha vida".

O poeta não se cansa, porém, de demandar ser olhado, nem que seja pela própria morte: por "um olhar que a morte envolve em luto".

A voz que se perde

Fugidia e fugaz, a voz da musa se apresenta desde o começo como algo ilusório. Mesmo na primeira parte, o poeta já constata: "Ah! se nunca te ouvi". Mas houve sonhos tão fortes, que, inevitavelmente, acabaram por se diluir: "Agora vivo no deserto d'alma". Embalado ele chama pela amada, implora outra ilusão: "Tudo é silêncio".

O fim do sonho/Um sonho sem fim? – a atualização de um objeto perdido na cena da escrita

Sendo o sonho uma constante nos versos de Álvares de Azevedo, a sua fugacidade, como se viu, é também incessantemente destacada: toda ilusão tem seu fim, toda fantasia se desvanece um dia:

A tua imagem
(...)
A minh'alma perdia.

Um primeiro ponto que se ressalta é o fato de o poeta acreditar que os sonhos (assim como o amor e a poesia) são sempre dementes e que, por isso, estão fadados a terminar. Na segunda parte da Lira, tal idéia é continuamente desenvolvida:

De que vale o poeta? - um pobre louco
Que leva os dias a sonhar - insano
Amante de utopias e virtudes.

O próprio poeta afirma sentir-se "um doido em sonhar tantos amores". Seus sonhos se mostram enganosos ("Esperança que mentiu!"), já que ele sempre lembra: "Tudo! tudo morreu" - "Aqui tudo se perdeu".⁷

Tanto amor, tantas venturas sonhou, "mas hoje o coração desbota, esfria", e o encanto de seu sonho "se evapora". O confronto com tamanha decepção não é capaz, porém, de enfraquecer seu desejo, tampouco suas demandas, que, aliás,

parecem intensificar-se cada vez mais: "Imploro uma ilusão" "eu sofro tanto". Rompendo a tela, onde ele pintara seus "doirados sonhos", a visão amada se esquiva, provocando o fracasso reiterado em abordar o gozo:

Ó meus sonhos de amor e mocidade
Por que ser tão formosos, se devíeis
Me abandonar a beijar meu travesseiro".

Na terceira parte, é novamente o despertar que causa o desespero:

Eu sonho findo o martírio
e acordo pregado à cruz!

Já que viver sem tais cenas se revela intolerável, morrer é a saída possível: "Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro". De tão imenso gozo encenado em sonhos de ventura, sobram-lhe lembranças e saudades: "É doce reviver mesmo chorando".

Quer mais, no entanto: sonhar de novo. E as demandas, no clímax do desespero, ganham nova força: "Voltai, sonhos de amor e de saudade!" Caso não seja viável esse desejo, que ele morra no leito dela e vá gozar seu amor na eternidade: "Com ela sonharei eternamente". À amada, o adeus final: "Levo no coração a tua imagem".

Para além da morte, o sonho quer resistir. O poeta vacila, entretanto, desiludido: "De meus sonhos de amor nada resta..."

Ou melhor: se se considera o segundo movimento de sua *Lira*, agora "resta um poeta morto".

Fim da encenação?

Não creio.

Retomando os últimos momentos da *Lira*, sentimos a vida do poeta se esvaír em poemas desesperançados. Seu drama experimenta as derradeiras súplicas. Mas de "tanta inspiração e tanta vida", nem tudo se perde nesse ato final. No cenário intrincado e adornado de sua escrita - "cantos primeiros espontâneos do coração" -, algo se inscreve irreversivelmente, perpetuando-se, incansável, nos versos lamentosos de sua *Lira* solitária.

De tamanhos sonhos e tamanhos desencantos, resta-nos hoje sua poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

BOSI, Alfredo. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. v.2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Trad. J. Meyerson. 8.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre XX - Encore*. Paris: Seuil, 1975.

NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada.)

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Notas

1. Cf. NUNES, 1978. p.51-74.
2. Cf. BOSI, 1978. p.239-256.
3. Cf. ROSENFELD, 1978. p.275-293.
4. CÂNDIDO, 1975. p.15.

5. Se se considera a matriz fantasmática como o que de mais infantil há em nós (Cf PERES, 1995), a atualização reiterada de tal matriz nas três partes da *Lira*, através das mais variadas construções fantasmáticas, nos revela a reincidência desse "infantil" na escrita poética de Álvares de Azevedo.

6. Na poesia de Álvares de Azevedo, são constantes, como se viu, as referências (explícitas ou implícitas) ao Outro materno e a conseqüente manifestação de traços infantis. Por exemplo, as alusões repetidas aos seios da mulher amada, transformados em "doce berço", nos introduzem na dimensão de um infantil temático, que se conjuga com o infantil estrutural, atualizado pelas construções fantasmáticas.

7. Vale assinalar que é justamente nesse "engano", ou nessa "mentira", que se revela a *verdade* do sujeito, a verdade fantasmática.

Notações (in)significantes em Machado de Assis

Ruth Silviano Brandão

Resumo

Este texto analisa aspectos aparentemente secundários ou difíceis de interpretar em alguns contos ou romances de Machado de Assis.

Résumé

Ce texte analyse des aspects apparemment secondaires ou difficiles à interpréter dans certains contes ou romans de Machado de Assis

1) Miss Dollar:¹ de tout mon coeur

Não à toa uma cadelinha e não um cachorrinho; não à toa portadora de uma coleira que funciona como uma carta de amor – *de tout mon coeur* – ; não à toa nomeada Miss Dollar, esta aparentemente figurinha insignificante ou, no mínimo secundária, do conto homônimo de Machado de Assis pode revelar a não insignificância de certos mecanismos aparentemente menores da ficção machadiana.

Aliás, a crítica sempre se posicionou de forma um pouco negativa em relação aos primeiros contos. Para ela, o autor ainda não era dono de uma técnica narrativa mais depurada, como viria a revelar em seus textos posteriores. Costa Lima, referindo-se a um conto de 1872, *A parasita azul*, vai se referir a ele, em artigo de 1983, "Machado e a inversão do veto", como "anterior à fase de maestria machadiana."²

Entretanto, já em "Miss Dollar", esse primeiro conto de seu primeiro livro em prosa, o narrador já exhibe mecanismos que, pelo menos, anunciam o futuro contista. Já se verificou mesmo como temas, imagens, metáforas aparecem em alguns contos ou episódios de romances e mais tarde se repetem em outros escritos do autor.

Reafirmando um lugar comum que diz da precedência nos textos ficcionais de questões que muitas vezes mais tarde as ciências vão elaborar, podemos dizer de "Miss Dollar" como o conto encena um sujeito que se mostra dividido por sua própria enunciação, reveladora da relação oblíqua que separa o sujeito do sexo, como diria Lacan³ ou o sujeito do dinheiro.

No artigo citado de 1983, Luiz Costa Lima, afirma que:

Como Machado vivia em um meio provinciano e sob um Estado clientelístico, precisou desenvolver uma técnica que Flaubert não teria necessitado: a técnica que temos chamado a técnica em palimpsesto, i.é., formada por duas camadas, uma aparentemente cordata, a esconder da tinta visível a virulência crítica, deposta na segunda⁴.

Quando faz esta afirmação, Costa Lima está se referindo a romances como *Madame Bovary* de Flaubert e *Dom Casmurro*, *Brás Cubas* e *Quincas Borba* de Machado. Entretanto, poderíamos lembrar "Miss Dollar" e tantos outros textos, em que se encena um narrador indigno de confiança, na expressão de Wayne Booth, e a que os críticos tanto recorrem para falar do narrador machadiano.

Quanto à observação de Costa Lima, não sei se é possível afirmar tão categoricamente sobre as razões de Machado para construir as estratégias de sua ficção. Num texto aparentemente tão inocente, o tema romântico do casamento e do dinheiro parece corriqueiro. No romance urbano de Alencar, por exemplo, tudo gira em torno dessas questões. A mocinha rica sempre se casa com o pretendente também rico e, se ele é pobre, torna-se ou revela-se rico, por algum estratagem. A sexualidade é embelezada pelo amor aparentemente desinteressado e a ficção se resolve de acordo com o senso comum.

Em "Miss Dollar", para o leitor um pouco mais atento, as coisas se desmitificam de forma bem menos rósea. Observe-se que, desde o primeiro parágrafo, o narrador já cria uma suspeita sobre a identidade de Miss Dollar: "Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem

saber quem era Miss Dollar."(MD, p.27) Ora, se Miss Dollar remetesse apenas à cachorrinha e nada além dela, não haveria motivo para guardar segredo, que aliás o narrador não guarda, apenas dá uma falsa pista sobre sua importância.

Note-se que Miss Dollar se perde e é encontrada, faz um trajeto, da casa da viúva Margarida à casa do herói, médico que não pratica a profissão, pois ficou rico com a invenção de um elixir. Se o médico não precisava de dinheiro, Margarida também era rica e temia casar-se de novo, com medo de que os possíveis pretendentes pretendessem apenas os bens que lhe couberam por herança. Como o falecido marido, por sinal, "que teve unicamente em vista gozar da riqueza dela."

Ora, como a viúva amava Miss Dollar, Mendonça amava seus vários cães de nomes imponentes:

A coleção de cães era uma verdadeira galeria de nomes ilustres. O mais estimado deles chamava-se *Diógenes*; havia um galgo que acudia ao nome de *César*; um cão d'água que se chamava *Nelson*; Cornélia chamava-se uma cadelinha rateira, e *Calígula* um cão de fila, vera-efígie do grande monstro que a sociedade romana produziu.(MD, p.32).

Anteriormente já se tinha dito que, para o dono, "o cão pesava tanto como o amor"(MD, p.28). Para resumir, vamos ressaltar o nome de Miss Dollar, que, se remete a dinheiro, é também *Miss*, falta.(cão, amor e falta) Vamos lembrar que a cachorrinha funciona o tempo todo como uma carta, uma carta que expõe letras que devem ser traduzidas. Ressalte-se também que o dito *de tout mon coeur* se exhibe claramente em sua coleira: diz tudo meu quero, podemos ouvir, ou *De tudo eu quero, ou dito meu quer*, para nossas orelhas brasileiras. Note-se, além disso, que todas as cartas de amor convencionais trocadas entre os amantes falham ou são devolvidas ou censuradas. Mendonça, o herói, diz mesmo o seguinte: "acho-me diante de um enigma que meu coração desejaria decifrar".(MD, .37). Ora, o "enigma" e sua decifração estavam absolutamente visíveis.

A "carta" perdida que é ela, nada tem de fechada ou indecifrável, aliás é mais uma carta aberta, exibindo, ao contrário da indiferença de sua dona, seu texto não censurado, em relação a Mendonça. O texto da carta, "*de tout mon coeur*", mostra-se o tempo todo, na superfície do texto, na superfície do pescoço de Miss Dollar, que, se tinha nome de moeda, não deixava de circular, como circulam as mulheres, nas sociedades ditas primitivas.

Além disso, em contraponto à rigidez da Margarida, Miss Dollar só falta pular sobre o novo e aparentemente rejeitado pretendente. Acrescente-se que no canil de Mendonça só há referência a uma cadela, que, entretanto, já dera cria, ao contrário de Miss Dollar e de Margarida.

A relação hipócrita com o dinheiro revela-se de imediato no texto, e os caminhos pulsionais se traçam claramente da casa da viúva, para a casa de Mendonça e daí para seu quarto, tudo conduzido por Miss Dollar. Todas as demais peripécias e delongas para que finalmente o par de amantes se encontre são secundárias. No final do conto, Miss Dollar já tinha feito seu papel, e o texto acaba com sua morte, já que, então, as cartas tinham sido lidas.

Com Freud, retomado por Lacan, o sujeito sempre falta lá onde se supõe que esteja: *Wo Es war soll ich werden*⁵; lá onde isso era, eu devo advir. Grosseiramente falando, Miss Dollar sempre estava onde Margarida ausentava-se, e esta só proclama seu desejo depois de tortuosas estratégias que a ficção constrói.

O que importa, nesse conto, não seriam tanto as relações da sociedade patriarcal com a sexualidade e o dinheiro, mas a maneira como o desejo é aí encenado pelos desvios de um sujeito que não sabe dele, diferentemente da maneira como o realismo usualmente o faz, i.é, via um sujeito consciente, sabedor de seus atos, sempre explicável, compreensível, pressuposto pelo senso comum.

Eu penso que a literatura pode encenar esse sujeito fugaz, sujeito que se eclipsa, mas nem sempre da mesma maneira como o sujeito falante nosso de cada dia o faz. A literatura sempre encena, representa duplamente. Nos textos em que a sintaxe permanece intacta, o sujeito do significante se representa metaforicamente. Naqueles que rompem o tecido languageiro, através dos estilhaçamentos sintáticos, a própria errância do sentido, a perda da referencialidade aponta quase diretamente para essa vacuidade que seria o lugar do sujeito de uma inteiridade apenas imaginária.

Num conto posterior, numa fase mais elaborada, Machado de novo constrói uma personagem que os críticos contemporâneos, como Costa Lima, no mesmo artigo citado, podem chamar de histórica, por sua relação peculiar com o desejo.

2) A ponta que sobra

Curiosamente, desde o título, "A desejada das gentes"⁶, o narrador fala de uma certa Quintília, divina Quintília, amada e desejada por todos os cavalheiros da época. Discute-se, fantasia-se sobre ela nos "entre-atos".das peças encenadas, no não gratuitamente chamado Teatro Provisório. Nos intervalos, encena-se, dramatiza-se algo, sem se saber exatamente o quê, já que Quintília não se deixa amar, nem conhecer: "*Dous confessaram haver tentado alguma coisa, mas sem fruto; e todos pasmavam do celibato da moça que lhes parecia sem explicação.*" (ADG, p.506).

O narrador e seu amigo, estudantes de direito que eram, disputam e apostam sobre o amor de Quintília, dela só se sabendo que é de uma beleza absoluta. Nada de casamento com ela, entretanto, apesar da sedução que provoca. Mais tarde, separados os amigos, que não suportaram o peso de tal competição, um deles, Nóbrega consegue uma nomeação de juiz, na Bahia, onde acaba morrendo: "morreu apaixonado com um simples Werther" (ADG, p.50?).

Interessante essa nomeação e esse lugar da legitimação do direito, que não é o lugar da realização, mesmo que breve, do desejo. Talvez seja mesmo o lugar da morte do desejar.

Ao narrador, alguém diz que Quintília "estava morta por casar" com ele. Morta ao pé da letra, pois o que lhe coube foi a esperança, o eterno esperar, o gozo da espera, da suspensão, da irrealização.

Quintília, enfim, casou-se com ele "à beira da morte", "às portas do nada". Que nada é exatamente este? E que morte? Enfim, que casamento, que apenas exhibe o impossível do casal? Ou será a permanência da imagem da amada, numa petrificação que vai (per)durar na memória e daí, desse lugar, fazer a escrita. A escrita da morte de Quintília? Entretanto, se essa é uma escrita que se produz da perda, do luto, não se poderia dizer dela que é uma escrita melancólica, como a de Cantiga de esponsais?, escrita do impossível de dizer a perda. Escrita que passa pelo feminino, lá, na voz da amada morta, impossível lá, que ecoa no Outro desconhecido, mas portador da nota perdida que se fez música e texto.

Essas mortas de Machado não se parecem com as de Alencar, corpos que perpetuam uma imagem do amor, da idealização da mulher, no seu brilho fálico, na sua plenitude imaginária.

São, antes, um indizível, um nada, um resíduo que passam pelo feminino e causam o texto. Têm a ver com uma indecidibilidade, como no caso da Flora de *Esau e Jacó*, de uma impossibilidade do sim, do um. Talvez a isso a crítica tenha chamado o pessimismo de Machado, talvez a isso possamos chamar a impossibilidade da relação sexual que não cessa de não se escrever. Como afirma o narrador de *Esau e Jacó*:

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro. (EJ, p.976).

E sobre o tempo, alguns contos tematizam justamente a sua mais que fugacidade, sua vacuidade e inapreensibilidade, como em "Uma senhora". Mais do que uma personagem fundada na verossimilhança realista, D.Camila, alegoricamente, sustenta a idéia de um tempo heraclítico, em que tudo muda e passa, apesar do desejo de permanência e imortalidade.

Em relação aos textos a que me referi, Costa Lima também aponta a questão da indecidibilidade: a Flora de *Esau e Jacó*, herdeira das indecisas Quintília, ou a Isabel de "A parasita azul" (conto de Histórias da meia noite de 1.873) não resolve seus impasses amorosos e artísticos.

Referindo-se à Quintília de "A desejada das gentes", ao Mestre Romão de "Cantiga de esponsais" e ao Pestana de "Um homem célebre", Costa Lima fala também de uma esterilidade e de uma impossibilidade: impossibilidade do amor, impossibilidade de criação. A segunda - a de

criação- teria sua causa "na própria ingrata natureza",⁸ diz ele sobre Mestre Romão e na satisfação do público de Pestana, que se contentava com a repetição de suas polcas.

Uma das saídas para os artistas seria uma solução externa ao próprio ato de criar: o estabelecimento de um mercado, uma questão de editor e a circulação do produto-artístico:

Ora, Romão e Pestana não conheceriam nenhum equivalente à situação de mercado, muito embora a narrativa do segundo o mostre ligado, não a uma relação de mecenato, mas a um editor. Com que pois contavam? Tinham à sua disposição um público apenas um público rarefeito, que se contentava em consumir peças fáceis e obras escritas em linguagem fluente, embaladas em retórica e nativismo.⁹

A esterelidade artística tinha por base a "carência socio material", principalmente. Quanto à Flora de Esaú e Jacó, converge riam nela a impossibilidade de optar no plano amoroso entre os irmãos pretendentes, pois os gêmeos que tentavam ser diferentes, na verdade eram idênticos e, no plano da arte, na escolha por uma forma de arte.

Basicamente, amor impossível para as mulheres e impossibilidade de realização autoral para os homens.

Entretanto, retomando Quintília e Flora, Costa Lima esbarra na histeria feminina e remete a Freud e ao umbigo do sonho, que para ele impediria "uma indagação rigorosa", pois "abre a cena para o imaginário" (ou seria o real?) Afirma ele: "Pois o próprio dos discursos onde assenta o imaginário é não terem um fundo de estabilização semântica, sendo assim interpretativamente dispersivos".¹⁰

Histeria, umbigo, desconhecido. Se Flora se encadeia com outros temas que dizem da realidade política do Brasil, "Quintília é a ponta que sobra";

Por meio de Flora e da tematização da eleição afetiva combinada à política, Machado contorna a questão da histeria feminina e a dispõe em um esquema textual passível de ser interpretado.¹¹

Se Quintília é a "ponta que sobra", talvez seja mesmo pela gratuidade da sua morte: morte que não aponta para nenhum sentido, que não justifica nada, em termos metafísicos. Pode apontar apenas para o nada que é o objeto de desejo, tanto que é a desejada das gentes que apenas gozam com seu desejar, desejar que faz texto, no final das contas, como o próprio texto que é o conto.

Se esse "à beira da morte", esse "às portas do nada" tem alguma função é a de fazer escrita, não tendo nenhuma referencialidade que lhe seja externa. Lembramos uma outra personagem, não à toa uma mulher que não se decide entre dois pretendentes, e sonha com "estrelas duplas, que nos parecem um só astro": a Maria Regina de "Trio em lá menor" de Várias histórias. Das duas estrelas, ela deseja um astro esplêndido, inteiro, único.

Essa visão de um mundo imperfeito, Costa Lima viu na ficção de Borges, um mundo da *antiphysis*, em que não há harmonia na natureza, pois "a natureza nada tem de submissa e transitiva ao livro, nem muito menos o livro remete a alguma natureza. *Antiphysis* significa, na verdade, ausência de correspondência, perda de lastro."¹²

A concepção gnóstica do mundo percebido como erro em Borges¹³ não corresponderia à afirmação seguinte do narrador machadiano, em "Trio em lá menor", referindo-se à impossibilidade do sonho de Maria Regina?: "Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou" (TLM, p.524).

O conto termina com a seguinte afirmação: "É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá..." (TLM, p.525).

Se Borges vai aos limites da representabilidade, construindo uma poética do pesadelo, na medida em que desconstrói o sentido e torna impossível a interpretação, Machado já anuncia o ficcional sem lastro, sem uma garantia externa de verdade, mas de forma menos radical que Borges.

Enfim, se a ficção da *antiphysis* pode chegar a um ponto cego e irrespirável, esse é o limite do literário para um crítico tão marcado pelo Logos, como Luiz Costa Lima:

Procuramos revelar que a peculiaridade de Borges está em compor uma ficção que, lucidamente, procura controlar e esmagar toda mimesis; em ser uma produção que pretende se esgotar nas manobras que prevê. Mas este orgulhoso projeto tem um limite. Em certo ponto da análise, vemos a ficção dobrar-se sobre si mesma, escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrário, apresentar seu ponto cego¹⁴.

E a questão da arte e os limites do campo literário continuam a demandar respostas, que, parece, nunca serão únicas e definitivas, pois cada vez mais os signos proliferam e os sentidos enlouquecem.

Uma outra autora que trabalha com a articulação psicanálise e literatura, Shoshana Felman, em seu livro *La folie et la chose littéraire*, polemiza um tipo de leitura psicanalítica com tendência a explicar e interpretar a literatura e afirma:

Desejando controlar a literatura, a psicanálise justamente se cega aí: para denegar, para não ler a subversão de sua própria mestria, sua própria castração. A ironia é que, julgando a literatura do alto de sua posição de Mestre, a psicanálise (...) se encontra no lugar do ponto cego¹⁵.

Que dizer desse ponto cego a que os dois críticos se referem, a partir de posições teóricas tão diferentes? Esse lugar do puro silêncio e do não-sentido poderia ser ponto onde a porta que gira para o nada pode também girar para a escritura?

Notas

1. Machado de Assis. Miss Dollar. pp.27-44. O conto *Miss Dollar* será referido nas citações pelas iniciais MO e pelos números das páginas correspondentes.
2. Costa Lima, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. p.243.
3. Quem não vê a distância que separa a desgraça da consciência da qual, por mais possante que seja o burilamento em Hegel, pode-se dizer que não é ainda senão suspensão de um saber, do mal-estar da civilização em Freud, mesmo se é só no sopro de uma frase como que renegada que ele nos marca o que ao lê-lo, não pode se articular de outro modo senão como a relação oblíqua (em inglês dir-se-ia skew) que separa o sujeito do sexo? (*Escritos*. p.281)
4. Costa Lima, Luiz. *O controle do imaginário*, p.259-260.
5. Lacan, J. *Escritos*, p.284.
6. Machado de Assis. A desejada das gentes. pp. 504-511. O conto *A desejada das gentes* será referido nas citações pelas iniciais ADG e pelos números das páginas correspondentes.
7. Machado de Assis. Cantiga de esponsais. pp. 386-390.
8. COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*, p. 249.
9. Idem, p.251.
10. Idem, nota (1) da p. 246.
11. Idem, p. 252.
12. COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*, p. 239.

13. COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*, p. 274.
14. COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*, p.254.
15. FELMAN, Shoshona. *La folie et la chose littéraire*, p.336.

Bibliografia

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1: *Esau e Jacó*, pp.946-1093.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962..v. 2. *Contos fluminenses*. pp.27-44: Miss Dollar; *Várias histórias*. pp.504-511: A desejada das gentes; pp.497-504: Um homem célebre; pp. 519-525: Trio em lá menor; *Histórias sem data*. pp. 386-390; Cantiga de esponsais.