

# Sursun Corda: eis o palhaço do espelho

193

**Cristiano Moreira**

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:**

No ano de 1969 o escritor pernambucano Osman Lins publica o livro de ensaios *Guerra sem testemunhas*. Este livro figura como um ensaio ficcional no qual a voz do autor e narrador se funde ainda a outra vinda de uma epígrafe. O livro de ensaios abre com uma epígrafe retirada de dois poemas do poeta pernambucano Deolindo Tavares (1918-1942). A partir desse episódio será pensado o estatuto autobiográfico através da ideia de espelhamento, a partir de poemas de Deolindo Tavares e do ensaio-ficção de Osman Lins.

**Palavras-chave:** espelhos; ensaio; autobiografia; poema

**Resumen:**

En 1969, el escritor pernambucano Osman Lins publica el libro de ensayos *Guerra sem testemunhas*. Este libro se presenta como un ensayo ficción en que la voz del autor y narrador se funde a outra sacada de un epígrafe. El libro de ensayos se abre con un epígrafe tomado de dos poemas del poeta Pernambuco Deolindo Tavares (1918 - 1942 ). A partir de ese episodio se pensará el estatuto do autobiográfico tras la idea de espejos desde los poemas de Deolindo Tavares y ensayos-ficción de Osman Lins .

**Palabras-clave:** espejos; ensayo; autobiografia; poema

Seus textos me são familiares e ainda desconhecidos. Essa é a minha certeza, como ocorre verdadeiramente com todos os textos que me importam.

Jacques Derrida, *As mortes de Roland Barthes*

Em tempos de pensar o estatuto da literatura latino-americana contemporânea através de especulações diversas sobre as formas de narrar e os desdobramentos resultantes em espetáculos de realidade ou de escritas autobiográficas ou autográficas, tentaremos aqui um exercício espectral, fantasmático ou fantasioso para colocar em jogo escrituras de um poeta e de um romancista sob a égide do “moderno” e sob um tecido bem esticado por onde se tramarão e timpanizarão ideias acerca das variedades de reflexos e das migrações possíveis de um texto a outro (exatamente o que fazemos aqui), mimetizando a lança de um tear em movimento, trespassando fios para compor tapeçarias ou como estranhamento de um olhar no reflexo de uma vitrine, ou ainda, de agulhas perfurando corpos textuais como uma máquina semelhante à da colônia penal, inscrevendo no corpo deste texto “aqui” aquilo para o qual foi designado, qual seu crime. Assim as inscrições são de alguma forma uma sentença, ao extremo a pena de morte. Ainda glosando: *hay cadáveres*. Vale dizer que em todo texto se expressa a experiência da voz, da glossolalia, principalmente quando lidamos com poemas e, mais ainda, quando o acesso ao poema acontece por uma fresta, por uma brecha no tempo marcada pela epígrafe. Isso se verá mais adiante.

## II.

Em 1969 o escritor pernambucano Osman Lins publica um livro de ensaios intitulado *Guerra sem Testemunhas*, sobre as dificuldades dele diante da máquina editorial, da economia do mercado dos livros, e sobre os leitores e o ofício de escrever. O livro de ensaios é iniciado como espécie de diário da obra, no qual o autor confessa suas dificuldades frente à página em branco.

Há quantos dias, já escritos de modo provisório trechos intermédios deste livro ao fim do qual espero estar mais lúcido, menos entregue às múltiplas correntes externas e às inclinações interiores que com tanta frequência nos governam a todos, há quantas semanas, oprimido ante problemas obscuros, cálculos inúteis, soluções obtidas e

logo recusadas, venho sentar-me a esta mesa, de onde me levanto – perplexo e intranquilo – sem haver acrescido ao trabalho uma só frase? (1974, p. 13)

Este texto de alguma maneira inaugura, na obra de Osman Lins, uma guinada autográfica que deixará marcas posteriores em *Avalovara* (1973) e em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Osman Lins produz estes textos à margem da virada autobiográfica empreendida por Philippe Lejeune (1975) e que será desdobrada posteriormente por Paul de Man, Jaques Derrida, Alberto Moreiras, entre outros. Segundo Lejeune,

195

En los textos impresos, toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo de este. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. (1991, p. 51)

Acontece que, para além do pacto autobiográfico, Osman Lins não ajusta as identidades de narrador e biografado, pois o nome do biografado difere da firma como em *Marinheiro de Primeira Viagem*, livro de relatos de sua primeira viagem à Europa como bolsista da Aliança Francesa em 1961. Nesse livro Osman Lins utiliza a máscara de narrador e conta em terceira pessoa os acontecimentos da viagem.

Eis a última etapa da viagem. Tempo de sentar-se e de escrever, penetrar nestes meses que passaram, **tentar parcialmente refazê-los**. Que se evoquem, hoje, o desembarque em Bordéus, num sábado de Carnaval, as primeiras horas neste continente. O dia era cinzento e frio. Brilhavam, nas frontarias escuras, os cartazes de publicidade, com peixes vermelhos e verdes, parecendo feitos de rosas e folhagem... **Acaba de chegar a Lisboa**, está num velho hotel – cujo nome, por displicência ou fadiga, não reteve – e onde jamais voltará a hospedar-se, mesmo que um dia aqui regresse, pois virão em breve demoli-lo, por causa do metrô. (1980, p. 7) [grifo meu]

Na epígrafe acima, o autor afirma que será uma tentativa de rememoração, ou seja, o texto irá passar completamente pelo processo de reelaboração e esse procedimento inevitavelmente desfigurará os fatos ocorridos. Depois o autor continua o relato em terceira pessoa, complicando assim a figura do narrador das memórias. Por fim,

o fragmento do livro alude à imagem do hotel como ruína futura, sintomaticamente como o próprio texto que começa a empreender. O relato da viagem de Osman Lins à Europa passa do vivido ao narrado. Nesta passagem as imagens não se sustentam a não ser escoradas pelo texto, ou seja, sustentadas pelo estatuto da ficção comum a toda escritura enquanto vestígio de algo que já foi. Assim como o metrô passará sob as ruínas do hotel, a experiência passará pelo crivo da ficção. Há semelhante imagem no luto postulado por Jacques Derrida ao escrever sobre as mortes de Roland Barthes. No momento em que lemos a citação acima, as imagens desencadeadas pela leitura da inscrição assemelham-se ao *punctum*, aquilo que se desprende da imagem, ou de outra maneira, a imagem que me atrai para a cena, aquilo “que surge da cena e me transpassa” (Cf. DERRIDA, 2008, p. 264-336).

A epígrafe se ajusta ao trabalho aqui desenvolvido ou em desenvolvimento como uma espécie de firma ou epitáfio, um sobre-escrito. A epígrafe, portanto, é um traço que se soma ao texto como se outra voz se dissesse junto à minha. Esta que assina, aqui, este eu firmado. A narratividade leva assim o leitor para dentro do texto, o texto por sua vez soa as vozes de sereias encantando o leitor para o naufrágio no real.

Paul de Man de certa maneira reforça esse procedimento em um texto publicado na mesma década, *Autobiografia como desfiguração*. Neste texto, que segue um rastro derridiano, abole a necessidade de vínculo com o real, com algo semelhante ao fato originário que desencadearia o relato. Como havia dito antes a respeito de Osman Lins – autor de *Marinheiro de Primeira Viagem* e de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* –, transfere uma certa rostidade à máscara narrativa semelhante ao recurso da prosopopeia. A prosódia desses narradores possui ritmos próprios e diferentes uns dos outros, mesmo originados pela mesma firma. O mesmo empresta sua voz a outros distintos, “la voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara en una cadena que queda de manifesto en la etimologia del nombre del tropo, *prosopon poien* [sic]: conferir una máscara o un rostro.” (DE MAN, 1991, p. 118).

O ápice desse procedimento é alcançado por Osman Lins em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, livro de 1976. Nesta narrativa temos a elaboração de um diário escrito por um professor de ciências naturais. No diário ele tecerá comentários e críticas a respeito do livro escrito por

sua recém-falecida amante Julia Marquezin Enone. Ocorre que o livro inédito de Julia Enone é homônimo ao livro firmado por Osman Lins. O produtor do diário, o professor, por sua vez sofre problemas de memória e se questiona nas páginas do diário sobre sua identidade e o destino de seu livro. Quem sou eu? é a pergunta deixada pelo narrador.

Este tipo de posicionamento do narrador ou ensaísta anuncia em sua obra o problema da centralidade do sujeito já postulado por Michel Foucault em 1969 diante da pergunta de Samuel Beckett “que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala?”, antes porém, Roland Barthes denunciava a morte do autor<sup>1</sup> no emblemático ano de 1968. Como dobra sobre o assunto e exercitando o próprio da literatura, ou seja, sempre reinscrever-se, Giorgio Agamben volta ao assunto postulando que “o sujeito não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo - a- corpo com os dispositivos em que foi posto”, a saber: a própria escritura, o espaço a ser preenchido (a extensão da qual falava Noé Jitrik em “La extensión”, conferência pronunciada na abertura do CELEHIS - Congresso internacional de literatura latino-americana em Mar del Plata, em novembro de 2014).

A intenção aqui não é retornar a estes bem conhecidos textos, mas utilizá-los como imagens dialéticas para compor um bastidor ou uma rama tipográfica para imprimir outro texto composto com os caracteres (tipos) osmanianos. O que acontece na narrativa de Osman Lins está próximo daquilo que Leonor Arfuch escreve em *Memoria y autobiografía – exploraciones en los límites*, publicado em 2013. Ou seja, que a conversa ainda rende mais de quarenta anos depois e isso se explica porque se trata de literatura. Assim escreve Arfuch que “hay distintos tipos de sujetos en los márgenes: literalmente – y literariamente – en los borradores, en esas inscripciones que la mano nerviosa dejó en el borde del manuscrito, en las tachaduras que marcan el paso vacilante de la inspiración” (2013, p. 22). No referido ensaio, a autora trabalha com narrativas em forma de diários, testemunhos, entrevistas que mantêm um tipo de relação com arquivos e correspondências que vem à luz. Um exemplo bem recente aparece no Brasil com a publicação de uma novela

---

1 Em certo momento do diário em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, escreve o narrador: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (2005, p. 5).

de Mario Levrero, *Deixa comigo*, que traz no final uma entrevista com o autor, feita por ele próprio. Apesar disso não deixamos de lê-la como tal. É significativa a diferença do título original *Deja en mis manos*, pois está nas mãos do escritor a tarefa de inventar as experiências com a linguagem.

Relembro que Osman Lins, em 1969, em *Guerra sem testemunhas* e, com maior astúcia no livro de 1976, *A rainha dos cárceres da Grécia*, opera este tipo de escritura que ainda hoje é especulada, por exemplo, por textos de Juan José Saer sobre o “Conceito de Ficção” e, não passa ao largo, as “Literaturas pós autonômicas” de Josefina Ludmer. Creio que muito lucidamente Jorge Wolff tenha escrito em um ensaio chamado “Cesar Aira, o escritor airado”, que o que está em jogo são os “limites entre a experiência e seus modos de apresentação... modos de ler-escrever-inventar a experiência moderna e contemporânea” (2014, p.217).

### III.

O narrador ensaísta de *Guerra sem testemunhas* vê-se na dificuldade diante da página, poderíamos dizer diante da imagem que lhe impõe a impronta, que exige a presentificação e provoca novamente o fluxo do tempo. Sabe, contudo, que o paradoxo se instaura na medida em que a tinta da letra impressa (logos) estancaria o tempo e ao mesmo tempo a articulação das imagens promoveria, novamente, uma abertura, uma fresta, uma crítica, como cunha que abre espaços para novas perspectivas espaço-temporais. Sente-se, portanto, “numa espécie de transe, recebendo o influxo de obscuros mundos, dos quais fomos excluídos e com os quais, mesmo assim, como agraciados, teríamos uma espécie de misterioso comércio” (1974, p. 15).

Ao referir-se ao transe, o autor admite o trânsito entre sua obra e as invasões no seu texto, das obras de outros autores ou mesmo o trânsito da intuição que busca na memória das leituras, elementos que contribuam para a produção de determinado trabalho. Este estágio se assemelha ao coeficiente criativo do qual falava Marcel Duchamp quatro anos antes, em 1965, no pequeno texto sobre o ato criativo:

Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético

sobre o que está. fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (2009, p. 2)

No prefácio a segunda edição do livro em 1974 esclarece que, “entrelaçam-se nos dez capítulos do ensaio, duas correntes: uma confessional e uma polêmica”. O que ele não diz, mas que é inevitável, é que entre o documento (confessional) e o monumento (*polémos*, a obra), entre essa membrana semelhante ao tímpano derridiano<sup>2</sup>, é impressa a ficção e a partir dela a especulação. Mas o tímpano é também a membrana dupla que recebe a pressão de dentro e de fora, a saber, que essa membrana é superfície de impressões, segundo Derrida:

Em termos de prensa manual, não há, pois, um tímpano, e sim vários tímpanos. Dois bastidores de matéria diferente, geralmente de madeira e de ferro se colocam um dentro do outro, se alojam, se se pode dizer desta maneira, um no outro. ... Entre os dois a folha. Se trata, pois, de um aparato e uma de suas funções essenciais será o cálculo essencial da margem. Uma manivela faz girar o carro sob a platina eu então, com ajuda da barra, baixa sobre o pequeno tímpano. A folha então é impressa em um de seus lados. (1991, p, 32)

Dessa palavra se tratará aqui, de espectros, de aparições ou mesmo de epifanias. Diante delas a reverência como se fosse aparição de uma imagem sacra. E em reverência lemos aquilo que é essencial para continuidade do presente texto.

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz do outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividirá ambos a plenitude e o peso do pronome “eu”. (LINS, 1974, p. 18)

Chegamos ao confim da fala, no lugar onde, segundo Silvia Molloy, acontece a “combinação incongruente, de textos possíveis, que servem ao escritor como impulso literário, mesmo quando essa escrita concerne

---

2 Em termos de prensa manual, não há, pois, um tímpano, e sim vários tímpanos. Dois bastidores de matéria diferente, geralmente de madeira e de ferro se colocam um dentro do outro, se alojam, se se pode dizer desta maneira, um no outro. ... Entre os dois a folha. Se trata, pois, de um aparato e uma de suas funções essenciais será o cálculo essencial da margem. Uma manivela faz girar o carro sob a platina eu então, com ajuda da barra, baixa sobre o pequeno tímpano. A folha então é impressa em um de seus lados.

diretamente ao eu” (2004, p. 32). Osman Lins opera assim uma dobra na linguagem em seu ensaio, dobra que caracteriza sua escrita como barroquizante nos anos 60 e 70 depois da publicação de *Nove, novena*, período em que surgem as formas geométricas com mais ênfase em suas narrativas<sup>3</sup>. Neste texto ocorre a fissura do sujeito autônomo centrado em sua liberdade. O narrador de *Guerra sem testemunhas* oferta seu duplo cujo nome, sua natureza significativa justifica sua aparição na medida em que possibilita o jogo biográfico produzindo uma nova mobilidade que se configura, de acordo com Raul Antelo em um texto sobre outro livro de Osman Lins, como “um jogo de signos, ordenado conforme a natureza do significante, que tende sempre aos limites e à transgressão das próprias regras e articula diferentes posições do sujeito, combinando distintos egos de forma simultânea” (ANTELO, 2001, p. 216).

Para continuar seu texto finalmente anuncia como a reverência, como marco fundacional de seu ensaio, a aparição do estranho (*unheimlich*) instaurando o caráter dúbio e espelhado do livro:

A partir dessa frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, V e V, V e U. A voz estranha – cobra sem dentes – enrola-se em minha língua, nova cabeça apareceu no meu ombro, com quatro olhos contemplo ou contemplamos...outro homem saltou de dentro de meu corpo, está contra a parede, debruçado à mesa, de frente para mim, tem meu rosto e meu nome, e ínfima parcela do que sou, e observa-me a mim Willy Mompou, que também o espreito. (LINS, 1974, p. 18)

A partir daí os ensaios são alternados entre a fala do narrador/autor (Osman Lins) apresentada com dois triângulos acoplados formando um losango e a voz de Willy Mompou firmada com as iniciais. Vale dizer que as imagens de ambos funcionam como dobradiças – os triângulos e as iniciais W e M operam a dobradiça –, que nos permitem entrever a estirpe bastante grande dos duplos ou *Doppelgänger*<sup>4</sup>.

3 Desde o livro *Os gestos*, com o conto chamado “O Vitral”, a geometria passa pela obra de Osman Lins. Obviamente que se acentua em *Avalovara* e em *A rainha dos cárceres da Grécia*, mas é singular neste ensaio pensar que em *Guerra sem testemunhas* a operação geométrica é ainda mias ousada por se tratar, em princípio, de um livro de ensaios realizado por um narrador bifronte, o que vale dizer contemporâneo conforme quer Giorgio Agamben.

4 Estes espelhamentos aparecem em Osman Lins em operações narrativas como em *Avalovara*, a exemplo do palíndromo Sator-Arepo-Tenet-Opera-Rotas, as irmãs Hermenilda e Hermelinda e a personagem inominada que é duas vezes nascida, tem vide

Osman Lins, por sua vez, deteve-se no ciclo de poesia Willy Mompou. Cito abaixo os poemas em prosa de Deolindo Tavares pertencentes ao ciclo Willy Mompou de onde Osman Lins recortou as epígrafes:

**Retrato de Willy Mompou, o Poeta Louco**

Os olhos de Willy Mompou são profundos como escuros poços, e sua frente é um desfiladeiro onde escorrem os pensamentos do poeta de mistura com o suor agônico que muitas vezes se confunde com lágrimas. Os cabelos de Willy eram negros como as asas de um corvo, mas quando Willy regressou da última viagem, eles se tornaram louros como espigas de milho douradas pelo sol. Assim se verdes os cabelos de Mompou, pensareis que o louco tem um agitado mar revolvendo seus pensamentos. **O corpo de Willy é semelhante ao de um cão, de um junco agitado pela brisa.** Isso equivale a dizer que Mompou é o primeiro bailarino que não possui um palco. É preciso que saibais, que o corpo do poeta tem a forma de um ataúde. Os braços longos se arrastam, como se ele fosse um símio; suas mãos são aduncas garras, espadas e elas acusam o próprio Willy; os pés do mísero sempre o levam por caminhos ásperos, para destinos que ele próprio traçou. Seu coração pulsa suavemente, à semelhança de uma leve pancada em tênue cristal. A alma de Willy deve ser lembrada neste ligeiro retrato porque ele acredita que ela está ligada ao seu complexo corpo. Portanto a alma de Willy às vezes é alva como um lírio da montanha, outras vezes é como uma nuvem ligeira, mas sempre negra como as primeiras noites do mundo. (1988, p. 159)

**Willy Espia o Banho de Judith**

O lascivo Mompou olhou a irmã que se banhava, e era um poema entre sargaços e algas marinhas brilhantes como estrelas. Ardentes raios de sol ocultaram a virgem do poeta para que ela não fosse raptada pelos fogosos centauros marinhos. Mas um adolescente nu e hercúleo, que havia sido gerado sob o mesmo signo da irmã de Willy, violou-a ante o desgraçado irmão. **Willy chorou e suas lágrimas se transformaram em conchas e ouriços de pontas aguçadas.** E quando a guerreira pode se libertar, correu para Willy e este encontrou-a mais casta e serena. E os ouriços e conchas de formas ambíguas se transformaram em flores para grande alegria do anjo triste e erótico que é Willy Mompou.

Então a complexa Judith ao aspirá-las enlanguesceu e hoje está para sempre irremediavelmente morta. (p. 161)

Cão e junco: ideia de errância e acaso. Concha e ouriço: ideia de perfeição e hermetismo. Ambas foram sacadas de poemas em prosa de Deolindo, a primeira de “Retrato de Willy Mompou, o poeta louco” e a segunda retirada de “Willy espia o banho de Judith”. A epígrafe

---

representada como um signo apenas, um sinal tipográfico, uma imagem sobrevivente.

funciona como uma brecha que nos deixa ler, perceber que o leitor de poesia seleciona a citação a partir da prosa, sua vocação se revela pelas escolhas que faz a partir de determinada inspiração, mas definida por seu gesto de prosador.

A descrição do poeta louco e as imagens com as quais o poema em prosa é construído mostram que Osman Lins prefere as imagens mais tensas, imagens que evocam a situação decadente do poeta. É contra a decadência que escreve *Guerra sem testemunhas*, é contra a decadência da narrativa que escreve *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São os olhos de Willy Mompou “profundos como escuros poços, e sua fronte é um desfiladeiro onde escorrem os pensamentos do poeta de mistura com o suor agônico que muitas vezes se confunde com lágrimas”. Este Willy Mompou parece ser um personagem que oscila entre apolíneo no primeiro trecho e dionísio no poema em que observa o banho da irmã. Apolíneo segundo a concepção nietzschiana que o aproxima do sonho e dionísio mais próximo à embriaguez (Cf. NIETZSCHE, 1998, p. 30).

Na segunda prosa, o olhar lascivo deste poeta é o olhar erótico, que obsidia a obra até alcançá-la. Semelhante a *La maja desnuda* de Goya que se oferece ao olhar observador, a irmã torna-se guloseima ao irmão ‘canibal’. Há, assim, uma ambivalência tanto na aceção da castidade de Judith que se regenera “quando a guerreira pode se libertar, correu para Willy e este a encontrou mais casta e serena. E os ouriços e conchas de formas ambíguas se transformaram em flores para grande alegria do anjo triste e erótico que é Willy Mompou.”. Os ouriços e conchas apontam para o escritor em sua solidão. A solidão, poderíamos arriscar, é autêntico espaço autobiográfico.

Na epígrafe do livro, Osman Lins inscreve dois fragmentos de poemas do poeta Deolindo Tavares<sup>5</sup>. Os fragmentos, como foi

---

<sup>5</sup> Deolindo Tavares nasceu em Recife em 1918-1942, cursou um ano a faculdade de direito e trabalhou nas redações do *Diário de Pernambuco*, *Diário da Manhã*, *Revista Renovação* e no *Caderno Acadêmico*. O temperamento bastante tímido sugere o “gouche” drummondiano. Na faculdade de direito, Gilberto Freyre o compara à presença de outro jovem poeta, o baiano Castro Alves e lembra sua passagem pela Faculdade de Direito em Recife, escreve que “o poeta adolescente ligou para sempre a escola de juristas às inquietações sociais do país e à história da literatura brasileira” (MEIRA, 1955, p. 6). Gilberto Freyre diz ainda que se Deolindo permanecesse mais de um ano na Faculdade de Direito, a velha escola teria se enriquecido com a força da personalidade do jovem poeta. A diferença entre os jovens poetas Castro Alves e Deolindo

mencionado, foram recolhidos da série de poemas do chamado Ciclo Willy Mompou. Os poemas foram publicados em edição póstuma organizada pelo poeta e crítico Fausto Cunha em 1952<sup>6</sup>. Os poemas do referido ciclo eram inéditos e faziam parte de um plano de Deolindo de transformá-los em romance, talvez tivéssemos algo semelhante a *La novela de la poesia* de Tamara Kamenszain. Outra especulação. O fato é que estes poemas se apresentavam como lâminas, como imagens denunciando os vínculos que Deolindo mantinha com a estética de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Adalgisa Nery para ficar apenas com os poetas citados em seus poemas, ou a quem tem poemas dedicados. Um dos poemas, inclusive, faz referência a fotomontagens realizadas por Deolindo e Jorge de Lima. O poema é *As pombas se recolheram...* Neste poema encontramos os procedimentos da montagem, da colagem que resulta em uma imagem de restauração cujos sinais (assim como Murilo Mendes e Ismael Nery) conflitantes de um catolicismo complexo e reflexo nos garantem ao menos vislumbrar a transitoriedade da ideia de indivíduo.

As pombas das cornijas das catedrais arrulham,  
Enquanto os pássaros constroem ninhos  
Nas naves abandonadas que dão refúgio e paz.  
Somos autômatos solitários e de cabeças decepadas  
(1988, p. 55)

Em diversos poemas encontramos a impressão especular nos poemas, sempre buscando o reflexo, a imagem duplicada como se o poeta buscasse a aura de sua própria figura, que bem poderíamos dizer, é uma triste figura. Esta situação tornou-se mote para que o olhar sobre si mesmo naquilo que podemos ler em sua poesia em poemas como processos de geração de duplos, de espelhamentos, de imagens falenas como o “Poema ante o Espelho”.

---

Tavares, segundo Freyre estava entre a voz e o silêncio. À eloquência de Castro Alves, a mística de Deolindo. A voz descendo fácil ao silêncio.

O poeta Breno Accioli escreveu no suplemento “Autores e Livros” do *Jornal A manhã* publicado mensalmente no Rio de Janeiro, que Deolindo era motivo de chacotas entre outros estudantes. É poeta que após deixar o curso de direito, sai de Recife para ir ao Rio em 1939, local que o comove e desaponta profundamente. Breno Accioli relata que na visita feita ao amigo Jorge de Lima no décimo primeiro andar de um edifício onde Jorge possuía o consultório médico. Deolindo olhava as avenidas repletas no Rio de Janeiro. Deolindo chorava diante da cidade que o impressionara. Iara luminosa.

<sup>6</sup> Antes desta edição da editora Pongetti, havia sido realizada outra organizada por Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e João Cabral de Melo Neto.

**Poema ante o Espelho**

Não há luz nas minhas faces  
não há calma em meus gestos,  
não há força em meus movimentos,  
não há beleza nem serenidade em nenhum de meus  
membros.

Tudo se oculta para mim,  
e, contudo, não sou culpado  
ante minhas imagens e semelhanças.

**SOU UM AUTÔMATO!**

Represento a comédia e o drama que escreveram para  
mim;

sou como um lago como água límpida na superfície  
e corrompida no fundo.

Desejaria ser um lírio  
e não passo de mísero lótus.  
repousam minhas raízes  
no lodo de todas as profundidades.

Sou desejado e tenho nos olhos  
um ímã de que levará o amigo à perdição.

**Meu corpo é misteriosamente duplo;**

meu corpo é um pântano

Traíçoeiro e mortal;

Se me debruço em algum mar

Vejo-me nu e belo como um harmonioso deus;

Permaneço entre a superfície e o fundo

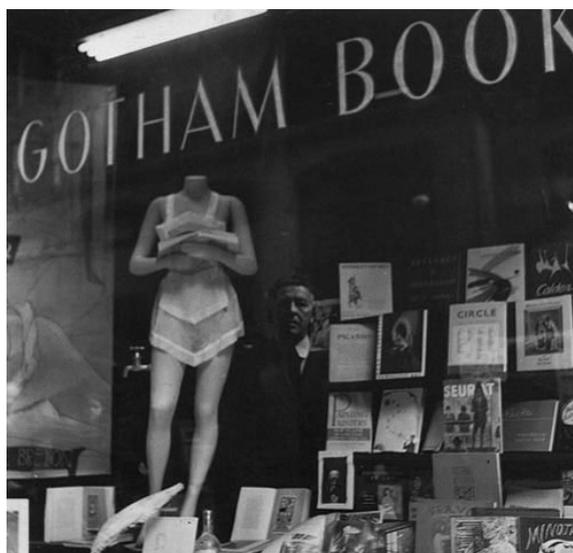
Como uma flor, peixe, ou alga marinha.

Tenho nos olhos um ímã que levará o amigo à perdição!  
(1988, p. 47)

Nas edições organizadas pela Cia. editorial de Pernambuco e na edição mais completa, feita por Fausto Cunha em 1952, apareceram duas versões do poema. A primeira está dedicada a Lúcio Cardoso e a segunda, esta transcrita aqui, foi publicada em 1939 na *Revista Renovação* editada pelo poeta, tipógrafo e pintor Vicente do Rego Monteiro.

Importa aqui perceber que a problemática dos espelhos vem sendo cada vez mais discutida. Alguns anos antes a revista *Minotaure* publicara um texto de Pierre Mabile chamado “Espelhos” no qual postula o ofício do artista em criar simulacros e acabar por acreditar nestes duplos; diante destes percebe sua autonomia e posteriormente inicia uma busca por sua sombra, por sua imagem que já não encontra a não ser desfigurada. Cito Mabile: “O artista continua olhando a sua representação como participando da realidade, com sendo uma parte da realidade que pode ser subtraída. Ao dedicar sua vida a fazer simulacros, acredita no valor deles”. (s/d, p. 20)

Outro aspecto que conturba a tomada de consciência do eu, também questionado por Mabile é o da reprodutibilidade técnica. Sabemos que em 1936, Walter Benjamin publica o célebre ensaio e que os temas haviam sido abordados de alguma maneira em “Pequena história da fotografia” e “O autor com o produtor”. Vale lembrar que *Guerra sem Testemunhas* está muito próximo da discussão desse texto de Walter Benjamin publicado em 1936. Neste sentido Pierre Mabile escreve que “a grande novidade moderna se apoia em que, graças aos processos mecânicos que permitiram a representação automática das coisas, o artista se encontra despojado da necessidade social de ser uma espécie de espelho comum” (p. 20). Para Duchamp o vidro e os espelhos sempre foram matéria de trabalho, desde “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo” ou “O Grande Vidro”, até as experiências fotográficas como em *Lazy Hardware*, uma fotografia do reflexo de Duchamp e Breton diante vitrine da Gotham Book em 1945, que originou a capa de *Arcano 17*, livro de André Breton.



Lazy Hardware – 1945

Este espelho oferecia a Deolindo uma imagem desfigurada, e se alguém quer pensar uma autografia suportada por poemas há em Deolindo este exercício sugerido por Paul de Mann de autobiografia com desfiguração. Deolindo Tavares tem poemas muito mais próximos de uma autografia desfigurada, na medida em que o poeta se inscreve na página, nos versos do poema e se apresenta ao leitor na figura do palhaço que aparece em mais de um poema. Leiamos aqui o poema “O Palhaço”:

Vestiram-me esta mísera roupa de palhaço,  
 e pelas estradas, sob todas as noites, sob todas as estrelas  
 caminho, caminho sempre.  
 Vejo que as mangas estão bem curtas,  
 também as calças estão bem curtas,  
 mas caminho sempre,  
 sem circo,  
 sem trapézio,  
 sem arena,  
 sem amores caminho sempre.  
 Antes de minhas exibições,  
 Tenho como espelho o espelho dos grandes lagos  
 Onde se miram os frágeis juncos,  
 Onde repousam os inquietos pirilampos.  
 Mais tarde,  
 quando eu arrancar enfim a máscara,  
 boiará o azul, o branco, o roxo e o negro,  
 cores do meu desespero, cores de todos os risos.  
 Sou de uma *troupe* única no mundo:  
 Vestiram-me uma roupagem que não é minha,  
 e ela comprime meu coração meu cérebro e minh`alma;  
 sou de uma *troupe* única no mundo,  
 porque meus comparsas não cobrem jamais o rosto  
 e têm-no tranqüilo até a morte.  
 De mim, todos riem, sou o palhaço universal,  
 mas se pudesses por acaso  
 olhar minha face na hora em que escrevo este poema,  
 oh, decerto cegarias ante tanta beleza e tanta luz! (1955,  
 p. 30)

No poema de Deolindo o palhaço nômade “sem circo/ sem trapézio/ sem arena” é um *flanêur* saturnino, o duplo do *Camponês de Paris* e os pirilampos garantem a sobrevivência das imagens<sup>7</sup>, vale dizer que podemos ler este poema e outros poemas de Deolindo como parte da constelação modernista brasileira<sup>8</sup>. O Palhaço ocupa o lugar do mago, do prestidigitador, o *trickster*.

O jovem poeta estudante de direito carregou consigo a insígnia da

7 A própria característica de Deolindo Tavares, sua vida de poeta sem livro e que, no entanto, ainda fulgura ente nós, assemelha-se a “luz pulsante, passageira e frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p, 46). Deolindo foi uma espécie de relâmpago que ainda ressoa como o trovão citado por Walter Benjamin o livro das passagens.” O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”(BENJAMIN, 2006, p. 499).

8 Gostaria de notar o poema de Murilo Mendes intitulado “Meu Duplo” Publicado no livro *A Poesia em pânico de 1936/37*, ou seja, dois anos antes da publicação do “Poema ante ao espelho” de Deolindo. Tavares na *Revista Renovação*. A edição que circula de mim pelas ruas/ foi feita sem o meu consentimento./ Existe a meu lado um duplo/ Que possui um enorme poder:/ Ele imprimiu esta edição dos meus pensamentos, sonhos e amores/Feira à minha revelia.”. Não é demais lembrar de Willian Wilson de Edgar Alan Poe e da fotografia *Os Trinta Valérios* de Valério Vieira, obras que postulam a reprodutibilidade e especularidade das imagens técnicas.

modernidade, a melancolia herdada dos antecessores, o *spleen* originado por uma espécie de doença. Doença apontada por Giorgio Agamben (Cf. 2002), oriunda do desejo de espécie de continuidade de um jogo infantil, que inevitavelmente passa pela experiência de linguagem. Manifestação da angústia diante do mundo em transformação e diante do desejo de recuperar certa aura já perdida, ou dizendo de outra maneira, experiências cotidianas de vida e morte. Poderíamos dizer que o “Poema ante ao espelho” coloca o poeta diante das imagens.

As experiências especulares deste período (soma-se o ensaio de Lacan sobre o Estágio do Espelho) culminam nas atuais especulações sobre autonomia e pós-autonomia de sujeitos e escrituras. Como escreve Benjamin no livro das passagens, a linguagem é o trovão que ressoa por um longo tempo.

207

Osman Lins cria seu duplo autográfico através de um delírio, um transe e por esta operação recupera um poeta praticamente esquecido, bastardo. Lembremos aqui o que diz Gilles Deleuze em “A literatura e a vida”:

a literatura é delírio e, a esse título seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (1997, p. 15)

Deolindo Tavares recuperado, figura para Osman Lins como um ser especial, pois como sugere Giorgio Agamben o “Ser Especial” como toda etimologia vinculada ao espelho, ao duplo, aos fantasmas e por fim à mercadoria, é também imagem, uma aparência e por isso resiste. “Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie.” Com o Dar-se a ver de Deolindo Tavares por Osman Lins ergamos nossos chapéus, ou mais litúrgica e dispendiosamente digamos Sursun Corda: eis o palhaço ante ao espelho.

**BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARFUGH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles. “A Literatura e a Vida”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguração”. In: \_\_\_\_\_. *Suplementos Anthropos – La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthopos, 1991

DERRIDA, Jacques. “As mortes de Roland Barthes”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. v. 7, n. 20, p. 264 – 336, ago., 2008.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criativo*. [1965]. Disponível em: <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Cia das Letras 6ª. Ed. 2005.

\_\_\_\_\_. *A Rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de Primeira Viagem*. São Paulo: Summus, 2ª. Ed. 1980.

MABILE, Pierre. “Espejos”. In: \_\_\_\_\_. *Del nuevo mundo y otros escritos*. Trad. Magalí Sirera Manchado. Barcelona: Etcétera. 2006.

MEIRA, Mauritônio. “Editei um Deolindo de corpo inteiro”. In. *Diário de Pernambuco*, Domingo, 26 de junho de 1955.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOLLOY, Silvia. *Vale o escrito. A escrita de autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2004

MOREIRAS, Alberto. *Tercer Espacio: literatura y duelo América Latina*. Santiago: Lom, 1999.

TAVARES, Deolindo. *Poemas*. Recife: FUNDARPE, 1988.