

CRISTIANE MARIA DA SILVA

**ENTRE FASCINAÇÕES E SOLEDADES.
POR UMA MEMÓRIA ESPECULAR EM JOSÉ LEZAMA LIMA E
JOSELY VIANNA BAPTISTA**

Florianópolis/SC

2008

Cristiane Maria da Silva

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUA E LITERATURA VERNÁCULAS**

**ENTRE FASCINAÇÕES E SOLEDADES.
POR UMA MEMÓRIA ESPECULAR EM JOSÉ LEZAMA LIMA E
JOSELY VIANNA BAPTISTA**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof. DrA. Susana Scramim, como requisito para a obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis/SC

2008

A meu filho Alexandre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tiveram participação direta ou indireta na realização desta pesquisa.

Aos professores Sérgio Medeiros e Jair Tadeu da Fonseca, pelos valiosos conselhos.

Aos professores Raul Antelo e Gema Areta, pela indispensável presença durante o período de pesquisa.

À professora Maria Lucia de Barros Camargo, a quem sou grata pelas aulas e que me iniciou na paixão pela poesia.

Aos demais professores do Curso de Letras.

À minha amiga de coração Lucia de Oliveira Almeida, pelas leituras e sugestões.

À Capes, pela bolsa que me possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa e pela oportunidade de realizar um Estágio de Doutorado na Universidad de Sevilla.

A Susana Scramim, minha orientadora, que sempre acreditou em meu trabalho e me apoiou em todos os momentos.

A meu irmão Olavo, pelo companheirismo.

RESUMO

Nesta pesquisa, concentrada na poesia de Lezama Lima e Josely Vianna Baptista, toma-se como ponto de partida o mito de Orfeu e Eurídice a fim de se pensar uma nova forma de olhar o retorno de uma natureza latino-americana, resgatando num só lance a lembrança de uma utopia referente a lugar padaradisíaco e a tensão por fazer desse mesmo lugar zona de artifício e negatividade, natureza para além do princípio da naturalidade, uma vez barroca e aguda. Tal forma de confronto faz parte de uma determinada problemática latino-americana, aquela voltada à paisagem, a qual busca articular um embate e um enlace entre natureza e cultura, memória e esquecimento, luz e cegueira . Desse modo, nos parece que estaria implicada nesse movimento de olhar não uma única imagem, senão duas, e ambas não cessam de serem confrontadas , dando origem a um lugar mais originário que o espaço, ultrapassando os limites da geografia. Na presente pesquisa, intentando conceituar este lugar originário marcado pelo enfrentamento de imagens, resgata-se a denominação barroca de *soledad*, desejando, igualmente, devolver potência ao aspecto especular de seu funcionamento. A *soledad* seria, nesse sentido, um signo barroco e latino-americano por excelência, o que não significa o resgate de uma nostalgia de um paraíso perdido, e sim como retorno a um lugar sempre “incontrável” e destituído de saudade, um “entre-lugar” americano, cuja memória será sempre fruto de seu regresso especular.

ABSTRACT

In this research focused on both Lezama Lima and Josely Vianna Baptista's poetry, I start out from the myth of Orpheus and Eurydice to think a new way of looking, in which is involved the return of a nature that, at the same time it brings the memory of an utopia in regard to a heavenly place, also creates the tension of making that same place nothing more than a zone of contrivance and negativity, whose nature is beyond the principle of naturalness, as baroque and acute. It makes us think about the problematic in Latin America in terms of its landscape, which intends to articulate a confrontation between nature and culture, memory and forgetfulness, light and blindness. Thus, we feel that would be involved in that movement of the eye not a single image, but two of them, which do not cease to face up resulting in a more original place than space, overcoming the limits of geography. In this search I call it *soledad*, rescuing the "gongorinian" concept and returning power to the reflective aspect of its operation. *Soledad* would be, accordingly, the Baroque and Latin American sign, for excellence, and can not be linked to the nostalgia of a paradise, but as a return of an always "*incontrável*" place, devoid of nostalgia, the American "between-place", whose memory will always be the result of its reflective return.

SUMÁRIO

I. Introdução.....	08
II. Entre a <i>soledad</i> e o paraíso: a ilha flutuante em Lezama Lima e Josely Vianna Baptista	20
2.1. Sobre o Barroco	20
2.2. Insula: espelho reminiscente	33
2.3. CUBA LITERÁRIA	47
2.4. O paraíso inabitado em Josely Vianna Baptista	52
2.5 Josely Vianna Baptista: para além do princípio da natureza perdida.....	58
III. <i>La soledad</i> habitada	66
3.1 <i>Soledades</i> habitadas por Lezama	72
3.2. A musa paradisíaca de Josely Vianna Baptista	83
IV. O espelho ardente de Narciso	100
4.1. Muerte de Narciso	105
4.2. Muerte de Narciso: potência do hímen de Danae	106
4.3. Máscara e rio: espelho e devir	110
4.4. Espelho em chamas: Narciso e o fim da representação	122
4.5. Espelho ardente e Corpográfico	131
V. Narciso e sua <i>soledad</i> floral: flor do mal que nos mira desde sua exterioridade.....	141
VI. Considerações finais	164
VII. Bibliografia	169

I. INTRODUÇÃO

Segundo o mito, Orfeu perde Eurídice pelo olhar que lança ao invisível em busca de seu rosto amado, quando se volta para trás (da lei de Hades) no desejo de reconhecer a presença aí onde a ausência só oferece distância e esquecimento. A invisibilidade também possui sua lei, e a deste mundo hádico, pela sua invisibilidade, pode somente ser vislumbrada através do espelho que condena as almas a não possuírem fundo. Mirar esse espelho pode significar o retorno ao informe, à falta intrínseca de quem passa por ele: puro reflexo, o que fatalmente compromete a origem daquele que regressa à memória através do espelho: que não passa de um muro ou fascinação.

Quando Orfeu lança seu olhar para trás de si, precisamente num espaço onde o retorno é sempre do que não pode ser lembrado ou esquecido, depara-se com a *soledad* que a segunda morte de Eurídice oferece. *Soledad* é estar entre duas imagens: a imemorial e a reminiscente: imagem que retorna como ausência frente à lembrança. Convém lembrar o conceito de imagem imemorial tecido por Giorgio Agamben em *L'image immémorial* (1998):

Como coincidência da *potência passiva* e da *potencia ativa* é propriamente a imagem *imemorial*. A *Gleishe*, a imagem que perpetuamente retorna não pode ser lembrada. Seu eterno retorno é sua paixão onde, entre a escritura e sua dissolução, não há, segundo Nietzsche, algum tempo, *Kenzeit*. Neste sentido, Campana teria razão em escrever que “no círculo vertiginoso do eterno retorno, a imagem morre imediatamente”. Como imagem do nada, a *Gleishe* desaparece em sua permanência sempre, e é destruída por sua própria salvação. Mas para retomar mais uma vez a expressão de Campana, “essa lembrança que não lembra de nada é a lembrança mais forte”. ¹(Agamben, 1998, p.93)

¹ « comme coïncidence de *potentia passiva* et de *potentia activa* [et] es proprement immémorial. Le *Gleishe*, l'image qui perpétuellement revient, ne peut être rappelé. Son éternel retour est sa passion où, entre l'écriture et son effacement, il n'y a, écrit Nietzsche, aucun temps, *KeinZeit*. En ce sens, Campana avait raison d'écrire que « dans le cercle vertigineux de l'éternel retour l'image meurt immédiatement ». Como image du néant, le *Gleish* disparaît dans son maintie même, es détruit par son propre salut. Mais pour reprendre encore une fois une expresion de Campana, « ce souvenir qui ne se souvient de rien es le souvenir le plus fort. » Agamben, G. **Image et Mémoire**. Paris: Hoëbeke, 1978, p.93.

Se o olhar de Orfeu fascina Eurídice e a devolve pela segunda vez aos infernos, a *soledad* desta segunda morte parece também fascinar o poeta, conduzindo-o ao mundo da sobrenatureza. Entretanto, parece que lidar com a segunda morte já não implica o simples retorno ao seu lugar característico, ao esquecimento, antes favorece a devolução pelo espelho hádico de um novo tempo, dupla negatividade onde a história surge ao revés e através de uma viagem cuja direção é comprometida por seu mapa especular. Quanto mais se deseja a luz para fora da caverna, mais intensamente se vê absorvido por sua morada subterrânea. Nesse instante, Orfeu não perde mais Eurídice, mas salva sua *soledad*. Tomando como direção “salvar o nome” derridiano, poderíamos pensar a *soledad* para além de si mesma, assim como “o nomeável para além do nome”:

Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, *salvo o nome*, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar. (Derrida, 1995, p.41)

Surge aqui uma pergunta: uma segunda morte é sucessão de que conceito de vida?

O retorno do olhar de Orfeu inaugura um jogo entre presença e memória. Obscuridade e esquecimento. Ou seja, um olhar que é morte e também sobrenatureza. Tal qual um muro que faz resplandecer o vazio comprometendo a luz que surge mais adiante, no limiar entre dois mundos. Já não podemos mais falar de uma “presença amada”, e sim em “inimigo rumor”, uma ausência/presença inimiga que desde sua própria negatividade nos olha, tal como Orfeu que se vê encarado pela ausência de Eurídice, mas ao revés, através do espelho. Isso é o que podemos chamar de sobrenatureza, o que retorna após a fascinação intrínseca de uma segunda morte, uma vez que esta morte já estaria no âmbito da ficção, como um lugar ou *soledad* que seria ocupado de memória.

Se para a filosofia platônica recordar é chegar a ver o sol, para a lei de Orfeu é fixar-se na *soledad* de Eurídice, nessa obscuridade capaz de irradiar brilho, reflexo e

memória, fascinada por ser pura negatividade, por ser o que retorna e ao mesmo tempo o que nunca regressa, num desejo do que não pode ser visto. O lar para onde possivelmente retorna o rosto de Eurídice é o olho congelado de Orfeu, como uma *soledad* especular, entre a obscuridade e a luz, entre a memória e o esquecimento, habitando e habitado pela *soledad*. Habitar a *soledad* é fazer com que duas dimensões coexistam num único cristal, dobrando o sublime que fixa o olhar, fazendo transparecer o horror, buscando a memória onde ela não pode ser vista, a partir da morte, lugar desabitado.

Frances A. Yates (1966) nos lembra que arte da memória surgiu com Simonide de Céos, com sua estratégia de reconhecimento a partir do lugar ocupado pelo morto frente à destruição de todo o espaço:

Durante um banquete oferecido por um nobre de Tessalie que se chamava Scopas, o poeta Simómides de Céos canta um poema lírico em honra de seu convidado, e inclui um trecho em glória de Castor e Pólux. Mesquinamente, Scopas diz ao poeta, que não só lhe agradaria a metade da honra conferida pelo panegírico e que ele deveria pedir a diferença aos deuses gêmeos aos quais ele dedicara a metade do poema. Um pouco mais tarde, se adverte Simonide que dois gêmeos lhe esperavam fora do local e que desejavam lhe ver. Ele deixa o banquete e sai, mas não encontra ninguém. Durante sua ausência o teto da sala do banquete despenca, e Scopas e os demais convidados desaparecem sobre os escombros, os cadáveres estavam irreconhecíveis para serem identificados, para que se seus parentes pudessem fazer os funerais.. Mas Simonide se lembrava dos lugares que eles ocupavam à mesa e pôde assim, indicar aos parentes quais eram seus mortos. (...) Esta aventura sugere ao poeta os princípios da arte da memória, em que se diz inventor. Observando era que graças aos lugares onde os convidados se instalaram que ele pôde identificar os corpos, ele compreende que uma boa disposição ordenada é essencial a uma boa memória.² (Yates, 1966,p.14)

² « Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie qui s'appellait Scopas, le poete Simonide de Céos chanta un poème lyrique em l'honneur de son hôte, mas il y inclut un passage à la gloire de Castor y Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poete qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panegyrique et qu'il devait demander la différence aux Dieux jumeaux ausquels il avait dédié la moitié du poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'exterieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne put trouver personne. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus pour les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts. (...) Et cette aventure suggéra au poète les principes de l'art de la mémoire, dont on dit qu'il fut l'inventeur. Remarquant que c'était grâce au souvenir des places où les invités s'étaient installés qu'il avait pu identifier les corps, il comprit qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire ». YATES, F. **L'art de la mémoire**. Paris, Gallimard, 1966, p.14

A partir destes escombros se ativava a memória e se reconhecia o corpo desaparecido, visto agora a partir de uma ausência surgida da negatividade de um lugar para sempre vago. Onde o espelho hádico produz desmemória e ausência, será efetuada a imagem como lembrança, e a cada processo de recordação o lugar do morto será mais uma vez ativado como uma “ressurreição” do que a memória pode engendrar. Para além da morte: e ao lado dela. O olho fascinado de Orfeu, congelado frente à *soledad* de Eurídice, se faz tela, uma tela branca e mallarmaica por onde se projeta virtualmente neste lugar vazio de memória uma rede de imagens que nos farão voltar à infância da própria imagem. Recordar o tempo e a luz implica, necessariamente, o retorno ao lugar vazio que, paradoxalmente, estará sempre habitado pelo morto enquanto testemunho.

A recordação desse lugar marcado pela negatividade nos faz pensar na idéia de um eterno retorno: aqui já não há mais presença, Orfeu regressa sempre ao mesmo ponto, quando Eurídice morre pela segunda vez, e o que era *soledad* (e lembremos que a amada já vinha de uma primeira morte) retorna como imagem, como *soledad habitada*, habitada por ela mesma, fascinada. Quando Orfeu volta com seu olhar para trás de si a fim de reconhecer a presença amada, recebe a segunda morte como imagem, ativando o lugar ocupado pelo morto como possibilidade de gerar lembranças, como uma máscara, eterna e imemorial. Não haverá melhor máscara que a representada pela própria natureza, como veremos adiante.

Para a cultura egípcia as máscaras funerárias conservavam a memória do defunto como resistência frente ao tempo e conseqüentemente frente ao esquecimento, principalmente se tomadas como possibilidade de “artizar”³ o que está atrás da máscara: a memória, que do reino ausente de Hades marca sua presença na memória paradisíaca do eterno. Tal como o rosto ausente de Eurídice, sua *soledad*. A mirada de Orfeu já não se fixa na história desse rosto, mas em sua noite escura, onde o ponto morto reativa sua própria ressurreição. Neste caso não mais se pensa numa história sem morte, nem em uma memória sem ressurreição. E o que está para além da história? A imagem, como explica Didi-Hubermann:

A imagem está abertamente sobre-determinada em relação ao tempo. Isso implica reconhecer o princípio funcional desta sobre-determinação dentro de uma certa dinâmica da memória. Muito antes que a arte tivesse uma história – que começou ou recomeçou, se diz, com Vasari – as imagens tiveram, levaram, produziram memória.

³ Utilizo aqui o neologismo de José Lezama Lima, “artizar”, com o sentido de artifício.

Agora, a memória joga em todos os quadros do tempo.⁴ (Didi-Hubermann, 2006,p.22)

Nesse desejo de reler o mito de Orfeu tento em primeiro lugar apresentar o que será discutido nas páginas que seguem: o conceito de memória e fascinação em José Lezama Lima, reabilitando também o conceito de *soledad*, frente à tradição poética barroca e neobarroca latino-americana onde, a meu ver, terá início o processo de “fascinación de la memoria” americana.

Como continuação desta busca, desejo percorrer a *soledad* nos poemas da poeta paranaense Josely Vianna Baptista que, unindo poesia e artes plásticas, nos oferece um presente flórido, onde a natureza é constantemente tratada como uma pele que a todo momento é a uma só vez descascada e sobreposta. A experiência neobarroca apresentada far-se-á floral, ainda que herdeira da lição das pedras dos irmãos Campos e de João Cabral de Melo Neto, já que resgata da concretude do verbo justamente as partículas limadas de tempo, seu suplemento, entre pedra e líquen. Também da paisagem modernista Josely retira sua lição antropofágica, ou melhor dizendo, lição autopsiada, redefinindo a planta carnívora e plástica desses artistas como natureza morta e ainda assim, encantada, porque fascinadora. Além do mais, a *soledad* de Eurídice encarnada por Lezama Lima nos fará pensar também no paraíso constantemente resgatado nos poemas de Josely, paraíso este tocado pela então *soledad* histórica e barroca que, como veremos posteriormente, não pressupõe ausência de história, mas a justaposição de suas diferentes camadas temporais.

Para os poetas barrocos, o tempo retorna como “inquietante estranheza”. *La vida es una muerte, la muerte, vida*, ou seja, estamos diante da impossibilidade de um absoluto, de um Todo, de pensar o “ser” sem sua negatividade, o nada, fazendo com que a vida seja sempre fruto de ficção, reflexo de um estranho oriente, a ausência de vida. Desta forma, é inexorável a esse pensamento a noção de tempo, pois a experiência de viver não pode ser pensada fora da cadeia cronológica, justamente o que “mata” a vida pouco a pouco. A metamorfose que constitui o conceito de vida nada mais é que a negação do “ser”. Movimento da vida e permanência do “ser” surgem no teatro barroco de Narciso como paradoxos. O ser surge enquanto negatividade, enquanto ausência, e a vida, devolvida pelo espelho do tempo, é imagem, tecida de linguagem, “être d’un

⁴“La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto al tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta *dinámica de la memoria*. Mucho antes de que el arte tuviera una historia – que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari -, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria. Ahora, la memoria también juega en todos los cuadros del tiempo.”. DIDI-HUBERMANN, G. **Ante el tiempo**. Madri, Adriana Hidalgo, 2006, p.22.

instante” como diria Montaigne. Assim, o “ser” barroco vive pela negatividade de um “parecer”, de uma máscara. A distinção e sua paradoxal mescla entre vida e sobrevida, natural e sobrenatural, razão e ilusão será típica da idade barroca, em que o mito de Narciso será imagem exemplar.

Convém também lembrar que embora a noção de tempo seja preponderante para questionar o próprio conceito de “ser”, tal noção, (já constituída de negatividade), será dobrada uma vez mais em seu inverso, em eternidade. O instante será a junção entre o passado e o futuro, o que faz com que a vida seja sempre tomada enquanto sobrevida, ela será o ponto onde o ontem deixou de ser e o amanhã ainda não existe. Outra vez a negatividade barroca, fazendo da vida e do ser caras de um mesmo espelho, que não cessam de mirar-se e encontrar apenas negatividade. Incapaz de definição do ser, ao poeta resta a fictícia busca de uma identidade que se esconde atrás de uma superposição de máscaras, a toda instante elas caem apresentado a farsa, jazem uma sob as outras. Percebe-se que o ser não é nada mais que uma palavra cujas qualidades só se podem exprimir negativamente, pela linguagem, e a vida, esfacelada pelo tempo, não passa de ficção, de escritura, capaz de por uns instantes abarcar a eternidade, quando surge o poema. A importância da ficção e conseqüentemente das artes do visível parece aqui fundamental para uma reflexão sobre a vida e sobre a aparência, incluindo também seus derivados, aparato e aparição. A vida é um espelho e o espelho contém a vida, eis o sonho e o grande teatro do mundo para o poeta barroco.

Mas antes de iniciarmos nossa discussão, é importante ressaltar que desde o início desta pesquisa já se pensava numa imagem de *soledad*, com a qual dei início à análise da releitura do barroco no século XX. Esta imagem foi a de Narciso mirando-se no espelho das águas, uma vez que tal mito foi tomado pelo barroco como possibilidade de pensar a ausência, e o que reflete via espelho não passa de uma máscara sempre ligada a uma morte iminente. Pois não se pode pensar a fixidez do espelho sem a questão do tempo, este fatalmente leva o corpo à destruição. Narciso surge como reflexo de um olhar desejante, de um olhar que retorna para dar-lhe um rosto, rosto este feito de tempo. Um tempo fugaz o bastante para exprimir a eternidade de um “ver-se ver-se” valeryano, ou seja, a eternidade do encontro com a morte, o que gera a impossibilidade de pensar uma experiência concreta em termos de “ser”, se aqui se entende uma qualificação abstrata que definiria uma substância fora do tempo. Não há substância denominável pela linguagem. Há palavras, paixões, que nos enviam a outras palavras e a outras paixões, fatalmente a outros muros. Quando Narciso se encara no espelho das

águas não vê a si mesmo, lhe resta somente artifício, impelindo-a a desejar esse muro especular e para além dele mesmo, entre o ser e o nada.

Quanto ao “ser”, denominação que pertence ao vocabulário escolástico medieval, isso só pode ser apreendido pelo contato dos muros que constantemente mudam de posição no espaço do texto. O eu é um espelho cuja substancia não existe. Eis o mito de Narciso retomado pelo barroco. Nesse período ainda não podemos falar em termos de sujeito, que lhe é posterior, mas em termos de “ser” e “não ser”. O absurdo nasce do jogo permanente entre a palavra “ser” e a substancia que ela designa. A dissociação desta palavra em dois elementos contraditórios nega o todo em que fazem parte, eis o enigma do *duplo*, o ser não pode ser pensado sem o seu contrário, sem o nada, pois este o constitui por ser efeito especular, produto textual. O ser e o nada se confundem como semelhantes. E isso compromete o próprio conceito de vida no Barroco, que surge como dobra do “ser”. Narciso morre e retorna imagem, natureza artificial, sobrevida. E não podemos esquecer que ele retorna numa “soledad floral”.

Como veremos adiante, a rosa da memória tecida num poema de José Lezama Lima (*fascinación de la memoria*) será relida ou de certa forma “artizada” por Josely em sua poética, que antes de qualquer coisa se concebe como uma memória floral, fugaz e onde a natureza é o espaço perfeito para se pensar a ficção do que chamamos cultura.

A partir de uma história concebida como ausência e uma memória fascinada, a partir de imagens evaporadas pelo tempo, Lezama Lima se propõe “artizar” uma memória visual onde a *soledad* da tradição e da história surge como enigma a ser habitado pela poesia. Cabe ressaltar que tal *soledad* pode ser habitada ou simplesmente destruída, como veremos mais tarde. Romper a soledad é significá-la. Habitá-la é fazê-la imagem, “soledad que se llena consigo misma”. Paradoxo: esta imagem precede a própria imagem. Citando Lezama Lima: “A semelhança de uma imagem e a imagem de uma semelhança, unem a semelhança com a imagem, como o fogo e a franja com suas cores. Na realidade, quanto mais elaborada e exata é uma semelhança a uma Forma, a imagem é o desenho de sua progressão”(Lezama Lima, 1977, p.52) ⁵

A partir destas reflexões iniciei minha pesquisa a respeito da releitura da estética barroca no século XX, privilegiando desde o início a obra do poeta cubano José Lezama Lima. Este poeta, a meu ver, soube de fato usar a estética dos setecentos como estratégia de reler o até então “drama barroco” americano, o problema da identidade e da

⁵ “La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja con sus colores. En realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión”. LEZAMA LIMA, José. *Las imágenes posibles. Obras Completas. II*. México, Aguilar, 1977, p.152.

expressão constituintes. Também dei importância ao trabalho realizado pela poeta brasileira Josely Vianna Baptista que em *Corpografia: autópsia poética das passagens* (1992) nos apresentará a lição tomada pelos barrocos, em que a paisagem natural não passa de mais uma ilusão especular e o paraíso de um corpo desejante cuja substância não existe. Por isso a autópsia, a paisagem de um paraíso é já desde o início um corpo mortificado pelo desejo de ser originário, e como nos ensinam os barrocos, é a partir da reflexão da vida como uma das caras da morte que se faz possível realizar a autópsia, abrir a ficção e produzir vertigem.

Não será à toa que o primeiro poema de Lezama Lima se chame “Muerte de Narciso” (1937). Pode-se pensar que o drama de Narciso sempre percorreu a sensibilidade latino-americana, quando se trata da construção de uma imagem. O desejo de Narciso (um Narciso romântico, diga-se de passagem) é o desejo ocidental de identidade que a América adotou de forma problemática, uma vez que absorveu um ponto de visão solidificado pelo conceito de sujeito oferecido pelo Iluminismo, um sujeito cujos olhos se quiseram “naturalizados” pela razão (na mira de um começo). Lezama irá retornar à imagem barroca de Narciso, cujos olhos cegos vislumbram a imagem em sua condição primeira, enquanto ficção, narcose. Desnaturalizando a imagem, ou seja, o espelho recíproco da linguagem, a metáfora lezamiana neste poema vai tecendo outro espelho em que Narciso jamais se reconhece. Desta forma, em *Muerte de Narciso* pude apreender em Lezama o desejo de produzir uma estratégia de releitura da modernidade, escavando a *infâmia* que jazia sob o conceito de verdade e sujeito, a ficção por trás da fábula.

Se, para a tradição romântica do sujeito, o mito de Narciso é marcado pelo vislumbre de uma imagem subjetiva, pela intervenção barroca lezamiana se dá precisamente o contrário: é o espelho que exhibe sua própria cegueira, inaugurando micro-espelhos que diluem o sujeito em função de sua anamorfose.

Questões ligadas à identidade cultural latino-americana não são recentes nem foram pouco discutidas. A indagação “o que é ser latino-americano” impulsiona desde muito as discussões e produções artísticas latino-americanas, estas muitas vezes marcadas pela *febre mimética*, tendo como modelo absoluto os padrões europeus. Refletir sobre tais problemas requer que se indague primeiramente sobre *o que* foi dito que éramos, ou seja, questionar se desde o início não adotamos um imaginário alheio que esperava angustiadamente encontrar nas *terras incógnitas* a utópica promessa de salvação.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*, ressalta que foi com os

cronistas europeus que se deu a potencialização do conceito de “paraíso americano”, observando que tal idéia é uma das bases mais sólidas do imaginário do Novo Mundo. A América, este paraíso esquecido entre mares ignotos, seria convertida num espaço privilegiado para a utopia européia de “salvação”, com suas peculiaridades não contaminadas pela queda:

Sempre os mesmos elementos que, durante toda a Idade Média, se tinham apresentado como distintivos da paisagem do Éden ou que pareciam denunciar sua proximidade imediata: primavera perene ou temperatura sempre igual sem a variedade das estações que se encontra no clima europeu, bosques frondosos de saborosos frutos e prados férteis, eternamente verdes ou salpicados de flores multicoloridas e olorosas, cortados de copiosas águas (usualmente quatro rios, segundo o padrão bíblico), ora em lugar elevado e íngreme, ora numa ilha encoberta em que mal se conhece a morte ou a enfermidade ou mal algum. (Buarque de Holanda, 1994, p.76)

Poder-se-ia pensar, desta forma, que a visão paradisíaca da América construiu uma espécie de simulacro. O homem renascentista, que se detém mais no conjunto do painel do que na especificidade dos detalhes, munido da utopia clássica (reinante na época), construíra em seu relato uma contrafação ideal de um mundo que respondia às suas curiosidades, e também às de quem estava do outro lado do oceano. Essa terra onde todos os males se dissipavam e que, passivamente, esperava o encontro com a “civilização”, não passava de um relato ou de uma pintura de paisagem, uma ficção de América que foi absorvida pelo americano. Ser tão somente natureza e, como uma página em branco, necessitar da letra (língua) européia com toda a sua razão foi a concepção de identidade oferecida pelos europeus e aceita pelo latino-americano ao longo de sua história. Mesmo quando propunha a revolta aos axiomas europeus rejeitando a linguagem classicista (e, portanto racionalista), o latino-americano assumia como identidade sua relação com uma natureza idealizada, embora fosse ela de certa forma “inventada”.⁶

Desta forma, percebe-se que a relação entre natureza e cultura marcará fortemente as discussões ligadas à identidade cultural latino-americana. Assumir como única história a natureza (estéril, como concebiam os europeus) e, assim, aceitar

⁶ Como afirma Rubén Dário Saguier, assumir a natureza como tema é “uma evidência muitas vezes enganadora, pois os primeiros a descrever a realidade do novo continente foram os próprios conquistadores”. In. SAGUIER, R. D. Encontro de Culturas. In. **América Latina em sua Literatura**. (Coord. César Fernandez Moreno). (Trad. Luiz João Gaio). São Paulo: Perspectiva, 1979, p.16.

passivamente toda a cultura européia; ou visualizar como única identidade seu espaço natural, rejeitando a cultura do colonizador foram (e são) dois caminhos no percurso poético dos artistas latino-americanos no tocante a seu conceito de identidade. Inserida nessa discussão passei a discutir o papel da intervenção neobarroca na cultura latino-americana.

Em *As imagens possíveis* (1948) Lezama convocará a imagem como a *última das histórias possíveis*, descartando, portanto, qualquer pretensão à tão “importante” veracidade racionalista. Desconstruindo as bases da historiografia tradicional, ele vai tecendo suas *eras imaginárias*, onde a *Imago* construirá sua história. A denominação *eras imaginárias* já indica que o poeta não se importará com a veracidade dos fatos históricos, utilizando, pelo contrário, todo o poder da ficção para a constituição de seu relato. Como ele mesmo assume, em *A Imagem da América Latina* (1972), na “América, nos primeiros anos da conquista, a imaginação não foi a ‘louca da casa, mas um princípio de agrupamento, de reconhecimento e de legítima diferenciação” (p.482). Tal assertiva deixa claro que Lezama concebe que nossa história não foi construída simplesmente por fatos, mas também por lendas e mitos. Dessa forma, a história americana deve, aos olhos do poeta, ser reconstruída valorizando toda a potencialidade imagética do artista, que daria ênfase às *eras imaginárias*.

Além do mais, o poeta estabelece diversas *eras* em que a *Imago* seria travestida em história tecida pela imagem, utilizando como ferramenta a *memória espermática*. Para ele é essencial diferenciar *recordação* e *memória*, uma vez que recordar “é um ato do espírito, mas a memória é um plasma da alma, é sempre criadora, espermática, pois memorizamos desde a raiz da espécie”.⁷ (IBIDEM, p.288) Enfim, conceber a última das histórias possíveis como fruto das eras imaginárias é se impôr contra um modelo: o eternamente oferecido pela causalidade ocidental. Enquanto fruto de imaginários, o latino-americano recria sua história pela *memória espermática*, ou seja, descontextualizando os fatos e ficções

Embora a prática neobarroca tenha encontrado seu desgaste conceitual, haverá artistas que irão resgatar a postura crítica iniciada por Lezama. É o caso da poeta-tradutora Josely Vianna Baptista e do artista plástico Francisco Faria que, unidos no projeto intitulado *Corpografia* (1992), apresentarão um leque de intervenções na estética neobarroca, trabalhando poesia e arte visual, numa espécie de *curioso milagre topológico*, como eles próprios assim definem. Josely voltar-se-á aos primeiros

⁷ “es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie” IBIDEM, p.288.

questionamentos instaurados com a refuncionalização barroca latino-americana, ou seja, a relação entre natureza e cultura.

Corpografia trabalhará com o culto às ruínas, manifestando principalmente a caducidade de um conceito de paisagem, inerte e eterna, própria de uma visão classicista, preferindo, ao contrário, uma paisagem em constante devir, como a proposta por Lezama Lima. *Corpografia* promoverá um barroquismo carnosos, corporal, dando primazia à figura do corpo, tanto como grafia quanto como imagem. Apresentando ao leitor um poema esgarçado pela pele da imagem, a poesia em *Corpografia* não surge do relato promovido pela palavra, mas pelas entranhas de fonemas que se dão a ler como corpos partidos, a paisagem-corpo se faz passagem diante do olhar infante do leitor frente a este “curioso milagre topológico”, milagre advindo das formas por onde se operam os topos, os espaços, e não os tropos, as figuras de sentido. A apreensão da paisagem é proporcionada pelos corpos que se enroscam e se separam, e não pelo seu interior. Desta forma, não é o leitor quem lê a poesia, é ela que o olha e o compromete. Susana Scramim, estudiosa da obra da poeta paranaense, ressalta que mais do que “milagre topológico” poderíamos falar num “enfrentamento”:

Apesar de seus autores denominarem essa experiência como um “amálgama” em que um “milagre topológico” se realiza, gostaria de ser esse encontro mais como um “enfrentamento topológico” do que como um “amálgama”, já que neste as diferenças são perdidas. Além de ser um enfrentamento entre dois *topos* artísticos, o trabalho apresentado em *Corpografia* constitui uma retomada da interrogação sobre o próprio lugar do poema, se está submetido ao *Nomos* poético do alto-modernismo, em sua pretensão por autonomia frente a outros campos, ou se assume sua singularidade utópica. (SCRAMIM, 2007, 65)

Por não ser guiada pela lógica dos sentidos petrificados, a poesia está em constante gestação, e a paisagem, a paisagem americana promovida neste livro, ofertada pelo corpo informe que a cada passar de olhos se re-escreve, nos remete sempre a uma experiência primordial não acumulável, uma experiência fugaz como uma flechada, *punctum* que nos atravessa.

No entanto, havia algo nesta releitura que surgiu como uma lacuna. Se para a releitura do barroco o sujeito surge como “negatividade”, como teatro da ausência, como seria operar com sua memória e com sua história? Além disso, como iriam Lezama e os demais poetas lidar com o problema da *soledad* já anunciada por Góngora como destino americano herdado com a conquista? Reler a modernidade a partir da

queda da noção de sujeito, como desejam Lezama Lima e Josely implica necessariamente reler o próprio conceito de memória e de história. Memória do que e de quem? O que é uma história sem sujeito? Minha pergunta então foi em direção à memória de Narciso e à possibilidade de mais uma vez cair nas “trampas” do sujeito. Como também reler a *soledad* da paisagem americana, *soledad* que é também outro signo de Narciso, flor de memória especular. Eis sua memória, a *soledad* que a meu ver será o maior desejo lezamiano, habitar a *soledad*, o relato especular (e vazio) que nos constitui, com a própria *soledad*, fazendo com que a memória já constituída de ficção produza efeitos de história, história feita imagem.

Não podemos esquecer que fascinar, assim como encantar, subentende também a presença da morte junto aos olhos, ao olhar, e não raro resgata-se a metáfora da “aparição” ou do fantasma para provocar enlevo, até o vislumbre da decomposição do ser e seu semblante. O fascínio do olhar é o apetite do olho, é o mal do olho, que tem por função parar o movimento e matar a vida. Ou melhor, cristalizá-la. Lançá-la em outra dimensão, que no caso da arte, se quer plástica.

Esta pesquisa poderia ter se limitado somente à obra do cubano José Lezama Lima, já que foi ela desde o início o alvo principal das indagações a respeito desse lugar latino-americano marcado pela *soledad*. Entretanto, tomando a lição dos barrocos de produzir dobras e desdobramentos de imagens, decidiu-se lançar uma leitura de Josely Vianna Baptista como suplemento e possibilidade de pensar a *soledad* latino-americana no contexto brasileiro, ainda que essa indagação não esteja presente em todos os capítulos. A preocupação essencial deste trabalho foi vislumbrar a pertinência da retomada barroca na América Latina usando duas figuras básicas, Narciso e seu lugar originário, a *soledad*, um lugar de amor, porque especular.

II. ENTRE A *SOLEDAD* E O PARAÍSO: A ILHA FLUTUANTE EM LEZAMA

LIMA E JOSELY VIANNA BAPTISTA

2.1 SOBRE O BARROCO

Refletir uma imagem que perturbe é primeiramente conquistar uma leitura crítica, e esta, para os latino-americanos, seria adquirida a partir do fragmento a-histórico, da fricção barroca, de modo a desestabilizar todo o ideal logocentrista de tempo e origem. Este será tomado agora como malha textual entremeadada de várias sub-camadas ou dobras temporais. Convém lembrar o seguinte com Deleuze:

Dizer que percebemos sempre nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista. Vejo a dobra das coisas através da poeira que elas levantam e cujas dobras afastam. Não vejo em Deus, vejo nas dobras. (Deleuze, 1991 141-2)

A compreensão da origem junto ao conceito de tempo se dará de forma alucinatória, uma vez que não haverá objeto, fazendo-se então percepção do que está ausente, o tempo. A noção do temporal se desdobra ela mesma em seu inverso, fazendo do presente o ponto de junção entre o passado e o futuro, só surgindo o tempo na fugacidade de seu devir. O espaço originado junto a esta negatividade temporal é considerado por Christine Bucci-Glucksmann como barroco e *topológico*, que diferentemente do espaço cartesiano homogêneo, é aberto e serial, em devir:

Diferentemente de um espaço cartesiano homogêneo, geométrico e substancialista, a espacialidade barroca é serial, em devir e produz a metamorfose de formas, procede por recobrimento, coexistência, jogo de luzes e forças, engendramento de seres pela linha serpentina e a elipse. Trata-se um espaço topológico, que ignora precisamente a identificação e a localização fixa do objeto e repousa, como o mostrava Francastel, sobre a « ambivalência de duplas :semelhante/oposto, idêntico/outro, parte/todo ». A percepção topológica do mundo privilegia as mudanças de estados sobre as mudanças de objetos, em uma matemática qualitativa. Ou, o barroco repousa precisamente sobre uma cosmologia kepleriana (Severo Sarduy, *Barroco*) que substitui o círculo como teleologicamente perfeito e ao centro único, a elipse ao duplo espaço, entre o virtual e o ausente⁸. (Bucci-Glucksmann, 2002, p.121)

⁸ « À la différence d'un espace cartésien homogène, géométral et substancialiste, la spacialité baroque est sérielle, en devenir et métamorphose de formes, procède par recouvrement, coexistence, jeu de lumières

Assim muitos fizeram do barroco uma arte da revolução, capaz de transgredir a pureza de gêneros e desrespeitar as fronteiras entre prosa e ficção. Esse estilo barroco representaria a heterogeneidade americana no século XX. Entretanto, a releitura da estética barroca no início do século XX não seria caso isolado dos hispano-americanos. Convém lembrar a releitura realizada por Wölfflin (1984) em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* a respeito do estilo barroco dos setecentos, em que a história da arte poderia ser concebida como um campo magnético, onde forças de contração e repulsão em torno de dois pólos criam um eterno balanço de valores. Cinco campos de antíteses estruturam seu pensamento:

Linear e pictórica: ao contrário da linear, a visão pictural põe valor na relação das formas entre si, quase em maneira sinfônica de visão de espaço, enquanto a primeira se limita ainda a uma maneira analítica.

Plano e profundidade: a representação estética de uma superfície plana subentende uma arte intelectual e geométrica, por excelência. Trata-se, em suma, de situar as formas em relação a dois eixos de referência física, a horizontalidade e a verticalidade. A introdução da profundidade como terceira dimensão pode não perturbar esta decomposição analítica do espaço, se esta dimensão é dada pelas leis geométricas de percepção ocular: um espaço tridimensional é então decomposto em planos sucessivos, tornando-se assim da profundidade das leis geométricas da representação e da decomposição analítica do espaço.

Forma fechada e forma aberta: Segundo Wölfflin, uma representação será dita fechada quando a imagem é limitada nela mesma, reduzida a uma significação complexa. Inversamente, a forma aberta se desdobrará em todo sentido e, assim, esta oposição pode ser generalizada em forma de *fechamento e abertura*. A forma aberta se apresenta como um fragmento de um todo a recompor, ou como um convite a busca de um pensamento em que um só ponto inicial nos é dado. Em tal concepção, a participação do receptor é indispensável à leitura. A obra fechada, ao contrário, é vista como um monólogo, onde resta uma atitude de passividade.

et de forces, engendrement d'êtres par la ligne serpentine et l'ellipse. Tous traits d'un espace topologique, qui ignore précisément l'identification et la localisation fixe de l'objet et repose, comme le montrait Francastel, sur « ambivalence de couples :semblable/opposé, identique/autre, partie/tout ». La perception topologique du monde privilégie les changements d'états sur les changements d'objets, en une mathématique qualitative. Or, le baroque repose précisément sur une cosmologie keplérienne (Severo Sarduy, *Barroco*) qui substitue au cercle comme téléologiquement parfait et au centre unique, l'ellipse à double foyer, dont un virtuel et absent. » Bucci-Glucksmann, Christine. **La folie du voir**. Paris, Galilée, 2002, p.121)

Multiplicidade e unidade (unidade múltipla e unidade indivisível): no primeiro caso, os elementos são ligados e harmonizados em uma hierarquização voluntária, enquanto que no segundo, a unidade da obra é assegurada pela convergência dinâmica dos elementos dispostos.

Clareza e obscuridade: É verdade que há no classicismo, ao nível superior e estrutural, uma aspiração ao sol, como um complexo de Ícaro. Este sonho de transparência absoluta se manifesta essencialmente pela importância dada à disciplina, como se a ordem se confundisse com a luz. Já no Barroco o discurso obedece a uma estética da obscuridade na medida em que a imagem não coincide plenamente com a clareza do objeto. A unidade aqui reside na multiplicidade. No tocante às categorias wölflianas, Dubois esclarece:

As categorias de Wölflin têm a vantagem de pôr em relação dois estilos. Mas, é necessário lembrar que esses estilos são, sobretudo do ponto de vista do espírito; na realidade, as qualidades interferem sem cessar : qual clássico se ausenta do barroco, qual barroco não é mais ou menos clássico? Este jogo de sombra e luz é mais importante que a oposição intelectual estabelecida entre um e outra: há de fato nutrição recíproca, e uma dissecação intelectual negligente, a unidade orgânica do todo complexo da obra que não se deixa categorizar tão facilmente. De fato Wölflin tem perfeita consciência da esterilidade das oposições abstratas, ele quem associa constantemente um termo a outro, em alguns de seus capítulos, pela criação de um campo magnético bipolar no qual cada situação é tributária de forças divergentes e se define pela tensão interna resultante destas forças opostas.⁹ (Dubois, 1973, p.33-4)

Desse modo, Wölflin estrutura seu pensamento pela confrontação de contrários, definindo cada elemento da estética clássica ou barroca. Não basta definir um estilo pela sua recusa, mas é possível opor dois estilos e os definir um em relação ao outro. No entanto, com Wölflin a definição de Barroco passa a ser alcançada mediante a confrontação dos contrários e, por assim dizer, sempre ligada a uma noção negativa de estética.

⁹ « Las catégories de Wölflin ont l'avantage de mettre en relation deux styles. Mais il convient de rappeler que ces atyles son surtout des vues de l'esprit ; dans la réalité, les qualités interfèrent sans arrêt : quel classique se ressent du baroque, quel baroque n'es plus ou moins classique ? Ce jeu d'ombre et de lumière est plus important que l'opposition intellectuelle établie entre l'une et autre : il y a en fait innutrition réciproque, et une dissection intellectuelle néglige l'unité organique du tout complexe de l'ouvre qui ne se laisse pas catégoriser aussi facilement. De fait Wölflin a parfaitement conscience de la stérilité d'oppositions abstraites, lui qui associe constamment un terme à autre , en tête de chacun de ses capitres, pour la création d'un champ magnétique bipolaire dans lequel chaque situation est tributaire de forces divergentes et se définit par la tension interne résultant de ces forces opossées ». Dubois, C-G. **Le baroque: profondeurs de l'apparence..** Paris, Larousse, 1973, 33.4.

Ainda que a teoria de Wölflin apresente problemas, sua pesquisa pode ser considerada o ponto inicial do resgate do barroco ou, para muitos, a reinvenção do mesmo, inspirando um grande número de críticos, que se puseram a reler tal estética conformando-a com os valores então descentralizados que irrompiam no início do século XX. Com o desgaste da modernidade, a estética barroca seria relida por muitos artistas como instrumento para questionar e criticar todo o ideal de totalidade e historicismo assumido pelos modernistas. Fariam isso apelando ao fragmento e à desconstrução histórica. A partir daí muitos debates se fizeram sobre a reciclagem do estilo barroco, entre eles, o defendido por Eugênio D’Ors que em *Du Baroque* (1935) assume o barroco como *éon* atemporal que estaria presente em todos os períodos de desestabilização histórica:

O “éon”, para os alexandrinos, significava uma categoria que, apesar de sua característica metafísica – quer dizer, bem que ela foi estritamente esta categoria, - tinha, entretanto um desenvolvimento inscrito no tempo, possuía de alguma maneira *história*. (...) Como na dialética de Hegel, a oposição entre o racional e o real é suprimida no conceito « Éon ». No « éon », o permanente tem uma história, a eternidade conhece as vicissitudes.¹⁰ (D,Ors, 1935, p.94)

A então chamada teoria « dorsiana » da arte, na qual o barroco e o classicismo aparecem como duas constantes de um complexo cultural permanente, foi duramente debatida pela crítica, como o fez Dubois (1973), sob o argumento de que seu problema está em unir num mesmo sistema produções em que as condições concretas de origem são extremamente diferentes, isso porque postula a universalidade do espírito humano.

Além de D’ors, cabe mencionar o trabalho de Jean Rousset, *La littérature de l’age baroque en France* (1954), em que o autor potencializará o artifício na estética barroca. Nessa fase, diz Rousset, nada mais é o que parece ser, as fronteiras entre a realidade e o teatro se esvaem, e a única realidade garantida é a oferecida pela ilusão dos disfarces, das aparências. A máscara se ajustara ao rosto, sendo a face do homem, então, o entrelaçamento do natural com o artifício. Signo de ostentação, o Barroco é o

¹⁰ « Un “éon”, pour les Alexandrins, signifiait une catégorie qui, malgré son caractère métaphysique – c’est-à-dire bien que elle fût strictement cette catégorie, - avait cependant un développement inscrit dans le temps, avait en quelque sorte de *histoire*. (...) Comme dans le dialectique de Hegel, l’opposition entre le rationnel et le réel est supprimée dans le concept « Éon ». Dans l’ « éon », le permanent a une histoire, l’éternité connaît des vicissitudes » D’ORS, Eugênio. **Du Baroque**. (Versão francesa de Agathe Rouard-Valéry). Paris: Gallimard, 1935, p.94.

estilo em que “le paraître l'impose sur l'être, qui n'est plus que le support ou le prétexte”.¹¹ Nesse teatro perpétuo, o homem não poderia desfazer de sua aparência, da decoração já impregnada a seu corpo. E citando Baltasar Gracián, em quem o parecer vai triunfar sobre o ser: “A que serviria a realidade sem aparência? O grande saber consiste na arte do parecer. Um pouco ‘de ostentação’ vale mais que a realidade fechada...”.¹²

É indispensável relembrar a *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin, onde será elaborado um paradigma estético da cultura. Para Benjamin o que importa é a definição, entre os diferentes momentos do tempo, de um lugar que não esteja relacionado à causalidade. Recorrendo à teologia, pôde fundar seu pensamento para além do positivismo, a partir da filosofia da linguagem e da visão da história do romantismo alemão. Mas a recusa do historicismo implica igualmente a idéia de causalidade histórica.

Na introdução deste livro, há a passagem de um paradigma estético do conhecimento a um paradigma estético da história através da análise da *origem*. Esta noção, central no *Drama Barroco*, designa o vestígio que, em certos fenômenos privilegiados, o identifica como encarnação de uma idéia. Um fenômeno se apresenta como original quando se revela enquanto eco ou lembrança de uma idéia – ou antes, de uma palavra – em sua significação primeira. A descoberta da origem é uma experiência que porta nela mesma sua verdade, comparável ao julgamento estético de Kant, quem implica a validade universal de suas afirmações. Neste sentido, a identificação de um fenômeno como original depende de uma intuição estética. Portanto, reconhecer que um fenômeno é original é dar um julgamento da mesma ordem que a que consiste em afirmar que determinada obra é bela. Citando Benjamin:

O termo *origem* não designa o vir-a ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, e por isso mesmo completo e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual a idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (Benjamin, p.1984, p.67-8)

¹¹ ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris: Librairie José Dort, 1954, p.256.

¹² GRACIAN, Baltazar. Apud ROUSSET, op.cit. p.220.

Desse modo, para Benjamin, como em Goethe, os fenômenos originais ocupam um lugar intermediário entre o mundo das idéias e o mundo empírico, fazendo com que o sensível seja definido como o mundo em devir e da temporalidade. O original aparecerá, desta forma, como uma epifania da idéia sob os modelos de temporalidade. E segundo Stéphane Mosès:

(...) cada grande época histórica (Antigüidade, Renascimento, o Barroco) possui a mesma especificidade, a mesma característica irredutível que as grandes obras de arte, que definem cada um de seu próprio sistema de norma, de sorte que nenhuma ligação causal não pode os fazer preceder uns dos outros. As diferentes épocas históricas deveriam ser concebidas, não como as malhas de uma cadeia, mas como unidades semânticas independentes, quer dizer, segundo o termo de Benjamin, como « estruturas ». (...) Entretanto, – e aqui se atesta a sobrevivência de um paradigma teológico subjacente – os grandes momentos da história não deslizam em um processo (não linear) de inspiração teleológica : do mesmo que (Na *Tarefa do Tradutor*) a sucessão dos grandes textos literários e de suas traduções marca as etapas da restituição da linguagem em sua integridade original, igual a emergência das « estruturas » históricas escande os processos através dos quais as diferentes idéias (quer dizer, os nomes primordiais se encarnam pouco a pouco na realidade histórica.¹³ (Mosès, 1992, p.136-7)

Benjamin tece uma visão barroca da história, e isso se expõe com clareza quando ele nos fala em *alegoria*. De fato, se na introdução do livro Benjamin apresenta sua própria doutrina do conhecimento histórico, o capítulo sobre a alegoria analisa a visão da história própria da literatura sobre o barroco. Entretanto, não se trata de uma simples apresentação objetiva; a concepção da história no barroco reflete uma cultura que marca, para Benjamin, o início da modernidade. A idéia de um mundo abandonado pela graça divina inaugura, em certa medida, o grande movimento de dessacralização do mundo e da história.

¹³ (...) chaque grande époque historique (l'Antiquité, la Renaissance, le baroque) possède la même spécificité, le même caractère irrédutible que les grandes oeuvres d'art, qui définissent chacune leur propre système de norme, de sorte que nul lien causal ne peut les faire précéder les uns des autres. Les différentes époques historiques devront donc être conçues non comme les mailons d'une chaîne mais comme des unités sémantiques indépendantes, c'est-à-dire, selon le terme de Benjamin lui-même, como des « structures ». (...) Cependant – et ici s'atteste la survivance d'un paradigme théologique sous-jacent – les grands moments de l'histoire n'en dessinent pas moins un processus (certes non linéaire) d'inspiration téléologique : de même que (dans *La Tâche du traducteur*) la succession des grandes textes littéraires et de leurs traductions marque les étapes de la restitution du langage dans son intégrité originelle, de même l'émergence des « structures » historiques scande les processus à travers lesquels les différentes idées (c'est-à-dire les noms primordiaux) s'incarnent peu à peu dans la réalité historique. MOSÈS, S. **L'ange de l'histoire**. Paris, Seuil, 1992.p.136-7.

Para a arte barroca, tal como Benjamin a compreende, a história após a queda original não passa de um irreversível processo de declínio. Tudo se passa como se a visão barroca da história coincidissem também com o esquema trágico que ele mesmo havia elaborado num texto de sua juventude, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*; e a alegoria barroca, pela profusão e arbitrariedade que a caracteriza, testemunha precisamente a impotência de uma humanidade decaída que ainda tenta reencontrar o sentido original do mundo. Convém lembrar que, se no trágico, a morte se faz como ausência, no drama barroco as cenas da morte, o grotesco, o abjeto são encenados, estão presentes no texto. Para Benjamin, a alegoria é um significante privilegiado que envia, para além de sua significação estética, a uma completa visão da história, onde as diversas formas de estética barroca projetam no espaço uma dinâmica temporal petrificada. Neste sentido, as formas barrocas não exprimem nada: não passam de pura variação, signos arbitrários que não remetem a nada além de um jogo de hieróglifos sob os quais nada se esconderia e precisamente este seria o seu enigma.

Nesta estratégia de des-operacionalizar o sistema histórico-linear próprio da modernidade que “criou” o paraíso americano, artistas e pensadores americanos retomarão, no início do século XX a estética barroca como estilo contra-moderno (CHIAMPÌ, 1998). Segundo Irlemar Chiampi (1998), a revitalização crítica do Barroco na América Latina surge enquanto ferramenta contra-moderna de releitura de sua própria história, e tal resgate passa por duas fases: a da *legibilidade estética*, correspondente aos dois primeiros momentos da inserção do barroco, o modernismo e a vanguarda; e a *legitimação histórica*, instaurada pelo “novo romance”, quando a experimentação com as formas barrocas se conjuga com a atribuição de um conteúdo americano. Conforme a autora, as figuras centrais da reivindicação crítica do Barroco, considerando os processos de colonização americana, foram os cubanos José Lezama Lima e Alejo Carpentier.

Termos indispensáveis à estética lezamiana, *tensão* e *plutonismo* definem a estética barroca americana como a estética de *contraconquista*. Dos vocábulos “Reconquista” e “Contra-Reforma” Lezama Lima cria a expressão “Contraconquista”. Tal termo indica o processo de revolta do “conquistado” americano, que, numa atitude de “revanche”, irá absorver os elementos europeus e recriá-los conforme sua “curiosidade barroca”. Ou seja, se irá buscar na figura do Outro seu maior inconveniente, uma paisagem *imprópria*, desestabilizando seus conceitos mais caros. A cada mundo absorvido, um hiato abandonado, uma dificuldade admitida. Entretanto, tal

atitude não implica o envolvimento no eterno binarismo América X Europa, mas, pelo contrário, faz do Ocidente seu maior aliado. Desejar a dificuldade, adquirida pela ficção de elementos heteróclitos, não está simplesmente vinculada à apresentação da mestiçagem cultural latino-americana, é muito mais do que isso: é perturbar para se fazer ouvir, desestabilizando todo um imaginário que se quis inerte e instituído como verdade.

Em *A curiosidade barroca*, segundo capítulo de *La expresión americana*, Lezama explicita que em muitos países a estética barroca é concebida num campo de visão extremamente limitado, carente de intervenções críticas. Entretanto, há regiões em que tal estilo se instalará como uma cultura de revolta, instaurando um espaço propício ao encontro de línguas, culturas, tradições. Lezama Lima reivindicará como americana a estética barroca, negando a proposta de D’Ors e Wölfflin da “constante humana”. Para o cubano, o barroco não pode ser definido como um *éon* histórico, pois é um instrumento tipicamente americano de *contraconquista*, sendo o barroco europeu marcado *pela acumulação sem tensão e assimetria sem plutonismo*:

Das modalidades que poderíamos assinalar em um barroco europeu, acumulação sem tensão e assimetria sem plutonismo, derivadas de uma maneira de aproximar-se do barroco sem esquecer o gótico e aquela definição ultrajante de Worringer: o barroco é um gótico degenerado. Nossa apreciação do Barroco americano estará destinada a precisar: primeiro, há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo, fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica; terceiro, não é um estilo degenerescente, senão plenário, que na Espanha e na América espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, movéis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se une a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e assim mesmo, errante na forma e arraigadíssimo em suas essências. (LEZAMA LIMA, 1981, p.303)¹⁴

¹⁴“De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez única en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimesmado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias” LIMA, J-L. LA curiosidad barroca. In. La expresión americana. op.cit., p.176.

Tratando-se de Alejo Carpentier podemos vislumbrar em sua escritura uma proliferação de significantes diretamente relacionada ao conceito de *real maravilhoso americano*, operando uma reversão do estatuto de mimese de filiação realista, visto que os esforços descritivos não logram retratar pormenorizadamente o *real*, porém traduzem enfaticamente a homologação desse real maravilhoso a expensas de um fértil barroquismo verbal. A inscrição desse excesso expressivo registraria a marca diferencial do escritor latino-americano. Como nos esclarece Chiampi:

Esta espécie de “nostalgia da semelhança”, que Carpentier expressa mediante signos barrocos, pode talvez oferecer uma via de acesso aos fundamentos da retórica que ele escolheu para encenar as “essências americanas”. Lembremos que é justamente no período barroco que o pensamento ocidental rejeita o elemento da semelhança (...). E é pelo modelo barroco literário que o escritor latino-americano vai participar no cenário da cultura ocidental. Um desejo de voltar ao início de nosso (dramático) assentamento na história parece animar a *lexis* carpenteriana. (CHIAMPI, 1998, P.74)

A essa discussão será essencial resgatar a problematização do conceito de Barroco e Neobarroco tecida por João Adolfo Hansen em “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”, em que o mesmo questiona a possibilidade historiográfica de um Barroco propriamente dito. Tal negação faria do Neobarroco, conseqüentemente, nada mais que ruína do que não existe, fantasmagoria própria de um conceito pós-moderno, e, portanto, segundo o autor, sem legitimidade, de cultura. Citando o autor:

Observou-se nos últimos 20 anos um interesse crescente e polêmico pelo “barroco”, que retornou com alguma insistência em práticas artísticas e críticas contemporâneas identificadas muitas vezes como “neobarrocas”, “pós-modernas” e “pós-utópicas”. O retorno produziu e produz várias unilateralidades. O termo “neobarroco” significa “novo barroco” e implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o “neo”, e algo que seria um passado, o “barroco” entendido nos termos de Wölfflin, também chamado de “barroco histórico”, ou seja, as ruínas do século XVII. Por sua vez, “barroco histórico” parece significar duas coisas: a primeira, que houve algo efetivamente histórico, como “o barroco”, na chave de Wölfflin; a segunda, que há “barrocos” que não são históricos. Assim, por vezes o termo “barroco” de “neobarroco” também significa uma estrutura intemporal, “O Barroco”, entendida segunda a metafísica de D’Ors. Lembrando-se que “barroco” é uma invenção neokantiana e positivista do século XIX e que o século XVII não foi “barroco”, o termo “neobarroco”, como “novo barroco”, também significa – em todos os casos – o futuro de um pretérito que não houve ou pelo menos o futuro de um neokantismo de Wölfflin como um neo-

Segundo Hansen, os usos da noção de barroco só se tornaram pertinentes após a intervenção do crítico de arte Heinrich Wölfflin que, em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, nos aponta “a dupla origem do estilo”, uma voltada à forma fechada, plana, linear e clara, representada pelo estilo clássico; e uma inclinada à forma aberta, plural e obscura, caracterizada pelo estilo barroco. A grande crítica de Hansen volta-se a falta de crítica documental das letras e artes do século XVII e ainda, na completa inexistência de rigor histórico e crítico no tocante ao conjunto das obras então denominadas barrocas. Percebe-se, em sua argumentação, a forte inclinação hegeliana a respeito da evolução artística e mesmo no próprio conceito de arte. Além disso, segundo o crítico, a validade de um conceito de barroco só pode ser pensada em categorias neokantianas, o que descarta sua existência fora desse contexto. Isso significaria que o barroco é mais uma criação moderna do que um estilo histórico. Sendo assim, historicamente o estilo barroco nunca existiu.

No tocante à pertinência de um “neobarroco”, denominado pelo crítico como releitura de uma “fantasmagoria barroca que nunca existiu”, o problema torna-se ainda mais crítico, uma vez que o discurso neobarroco resume-se a um acúmulo de leitura sem hierarquização histórica nem artística, e que se oferece à recepção como experiência desmaterializada da repetição do valor-de-troca. Discurso pós-moderno, pós-utópico, o neobarroco positivaria e substancializaria a semelhança, fixando-se num conceito de identidade a-histórica a partir da desierarquização da historicidade dos objetos do passado, confirmando a condição pós-moderna da cultura contemporânea, caracterizada pela coexistência de todos os tempos sem qualquer preocupação histórica ou estética. Parece que, para Hansen, tratando-se do uso do conceito de neobarroco, o grande problema está na pertinência das “ruínas” relidas no século XX pelo grupo assim denominado. Tais ruínas seriam de existência e validade discutíveis, pois, seguindo a argumentação de Hansen, o barroco é uma criação moderna independente do rigor historicista. Resumindo: as ruínas refuncionalizadas pelo neobarroco nunca fizeram parte de um conjunto pré-estabelecido e, assim, não podem validar nenhuma releitura posterior.

Entretanto, utilizando o mesmo argumento de Hansen, poderíamos defender a hipótese de que é justamente nesta espectralização da história que o Barroco é usado como estratégia de desconstrução, é na impossibilidade de conformação aos critérios historiográficos que a malha barroca define a própria história, como produto destinado

ao olhar, *enmascaramento*. Como parte de uma natureza autopsiada, ou um corpo que se abre a sua própria desconstrução, vislumbra-se o artifício que permeia o dado histórico, surgindo ao texto barroco como negatividade. Essa lição os artistas do século XX tomarão dos barrocos dos setecentos, que pensavam a história destituída da cadeia cronológica. O tempo aqui é negatividade, e não negação, como nos ensinara Hegel. Importante aqui resgatar as palavras de Agamben que, em “Tempo e História”, nos diz:

A contradição fundamental do homem contemporâneo seria justamente não possuir ainda uma experiência de tempo adequada para sua concepção de história e por isso está angustiadamente cindido entre seu *ser-no-tempo* como fuga dos instantes e seu *ser-na-história*, entendida como dimensão original do homem. A duplicidade de toda concepção moderna da história – como *res gestae* e como *historia rerum gestarum*, como realidade diacrônica e como estrutura sincrônica que nunca podem coincidir temporalmente – expressa esta impossibilidade do homem, que se perdeu no tempo, de apoderar-se de sua própria natureza histórica. (AGAMBEN, 2001, 146).¹⁵

O impulso inicial da revitalização do Barroco como recurso aliado à compreensão das manifestações culturais contemporâneas, a partir sobretudo da década de setenta, deve sua patente a Severo Sarduy. Auto-exilado na França a partir da década de sessenta, desencadeia o furor neobarroco, influenciado pelas reflexões do grupo *Tel Quel* e pela irrupção do pensamento lacaniano na Europa. Gongorizando a tríade Derrida, Deleuze e Lacan, Sarduy, em 1972, celebra o neobarroco da revolução em *Barroco e neobarroco*.¹⁶ Neobarroco: espaço de encontros, fricções¹⁷. É do outro lado do mar que surge a irrupção advinda da pena de um exilado, irrupção esta que

¹⁵ “La contradicción fundamental del hombre contemporáneo sería justamente que no posee todavía una experiencia del tiempo adecuada para su idea de la historia y por ello está angustiosamente escindido entre su *ser-en-el-tiempo* como fuga inasible de los instantes y su *ser-en-la-historia*, entendida como dimensión original del hombre. La duplicidad de toda concepción moderna de la historia – como *res gestae* y como *historia rerum gestarum*, como realidad diacrónica y como estructura sincrónica que nunca pueden coincidir temporalmente – expresa esta imposibilidad del hombre, que se ha perdido en el tiempo, para apoderarse de su propia naturaleza histórica.”AGAMBEN, G. Tempo y historia. In. **Infancia e historia**. (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, p.146.

¹⁶ Barroco e Neobarroco (1972): texto teórico e programático onde Sarduy trata de oferecer um novo paradigma crítico que permita interpretar um modo distinto a literatura latino americana para além do realismo e do “barroco telúrico” carpenteriano. In. **América Latina em sua literatura**. (Org. César Fernandez Moreno) (Trad. Luiz João Gaio). SP: Perspectiva, 1979.

¹⁷ Conforme Raul Antelo: “La fricción arma así un sistema que no es el da presencia, sino el de la diferencia. No es tampoco el de la verificación sino el de la verosimilitud, aquel en que en valor de verdad es una mera función inscrita y circunscrita en el círculo de los valores recibidos y reconstruidos a través de la escritura. Por esa razón, la fricción critica las construcciones identitarias o disciplinarias de totalización, pero no estimula su simple rechazo, que aún actúa en la órbita de la posteridad, sino más bien su reapertura, que augura algún tipo de negatividad inasimilable” ¿Qué es la fricción. **Fr(i)cciones**. Catálogo da Exposição. Madri: Museu Reina Sofia, 2000.

atravessará o grande espelho oceânico atingindo em cheio a consciência latino-americana. Como lembra Gustavo Guerrero (1997), o “discípulo” Sarduy não absorve diretamente o labirinto do sistema poético de Lezama senão que vai percorrendo pelas bordas, conservando sempre a distância que garantisse a liberdade de interpretação. Ou seja, como bom mestre, Lezama acabou se tornando obra de seu discípulo. Sarduy recria o mestre habanero via lentes do pensamento de sua época, principalmente o lacaniano, do qual será grande estudioso. Grande parte de seus conceitos está intimamente vinculada à reflexão de Jacques Lacan, principalmente à ligada ao campo do desejo e à da linguagem como o grande Outro, que “escreve sobre o corpo” do sujeito sua constituição simbólica. Assim, fará Sarduy do neobarroco uma verdadeira pulsão de desmistificação que potencializará a escritura como o reverso de qualquer versão de realismo, questionando a transparência da representação.¹⁸ Trabalhar com a linguagem é se posicionar no campo do desejo: lá onde a falta se torna pura potência. Modificar o espelho da linguagem que oculta esse resto inassimilável (a falta que nos constitui como sujeitos desejantes) é propor uma nova membrana em que o vazio surgirá como possibilidade de questionamento de toda a presença dada de antemão. Modificando o organismo desse espelho moderno a ponto de nada mais ser do que uma fina película aquática, Sarduy pretende desterritorializar o próprio conceito de corpo: nada mais inapreensível do que (ele). Não é à toa que Sarduy terá como um de seus conceitos principais o *travestimento*, que nada mais é do que a potencialização da ausência gerada pelo artifício absoluto, extensão ou projeção do vazio original. Embora como comumente se pense, para o travesti a mulher não é o limite (pois assim seria conduzido pela presença e pela naturalidade), o que lhe importa é a teatralização do invisível, ir mais além do “natural”, perseguição de uma metamorfose infinita.

Mas o que nos interessa, sobretudo no pensamento de Severo Sarduy, está ligado à problemática do tempo barroco, que para o cubano será definido como *retombée*, causalidade acrônica, consequência de algo que ainda não foi produzido, parecido com o que ainda não existe. Para explicitar de modo satisfatório essa idéia, Sarduy estabelece como ponto de partida o cotejo entre os campos da arte e da ciência, à luz das relações entre esses dois campos nos respectivos séculos XVII e XX. Num primeiro momento, a isomorfia aludida pressupõe que a oposição do círculo de Galileu à elipse de Kepler,

¹⁸ Citando Gustavo Guerrero, “El cubano empieza a escribir en ese álgido momento de la “era de la sospecha” en que la consciencia de la ilusión del mundo se convierte en la única verdad de la literatura y con ella se impone la exigencia de un silencio que, llevando la práctica de la ironía hasta sus últimos consecuencias, denuncia el carácter fantasmático del lenguaje y de la realidad”. In. Sarduy o la religión del vacío. *Cuadernos hispanoamericanos*, 552, junio, 1996, p.35.

marcando a revolução cosmológica do século XVII, seria isomórfica às teorias cosmológicas recentes: o *Seady State* (o estado contínuo) e o *Big Bang* (a explosão que gerou o universo, cujas galáxias estão em expansão). Citando Chiampi:

No século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse retórica barroca (o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído). De modo correlato, no século XX a expansão galáctica recai em obras descentradas, ou que estão em expansão significativa, assim como o estado contínuo (do hidrogênio) recai em textos “como matéria fonética sem sustentação semântica. (CHIAMPI, 1998, p.31-32).

A seqüência de recaimentos assegura a primazia da artificialização como via possível para encarar a rede de textos que se entrecruzam. A isomorfia é aqui encarada como uma prática operacional barroca que pretende teatralizar, no âmbito do discurso literário, a incorporação pela literatura de linguagens artísticas e reflexivas entre si. Ao aquiescer à expansão desse intercâmbio estético e discursivo, a literatura engendraria, por seu turno, uma gama de simulacros. Ainda que seja em *Barroco* (1970) que Sarduy apresente o conceito de *retombée*, será em *Nueva inestabilidad* (ano) que o autor melhor situará tal denominação:

Se a referencia central do primeiro barroco foi a astronomia, assim com a atual é a cosmologia – toda a observação, com os meios de que se dispõe hoje em dia, remete às origens do universo - , é porque nessa ciência, ainda marcada como esteve no começo pelo imaginário astrológico, encontramos uma manifesta vocação totalizante, uma pulsão de síntese: seus postulados e procedimentos são como o modelo de saber de uma época, seu reflexo pontual, exaustivo. Com uma diferença essencial: a astronomia remetia a movimentos regulares, era por definição, um saber sobre o *espaço*; a cosmologia supõe toda uma história: uma origem do universo, um desequilíbrio, uma expansão, quiçá um apagão final ou de uma nova contração para retornar a um estado pontual. Se trata de um saber sobre o *tempo*, ou sobre o espaço-tempo. (SARDUY, 1972, p.1371)

Neste sentido, se a estética neobarroca é pensada por Adolfo Hansen como ruínas de algo que nunca existiu, ou seja, ruínas da ausência ou *fantasma*, devido à falta de comprovação historiográfica da existência de sua fonte, com o conceito de *retombée* sarduyano poderíamos definir o barroco como o reflexo de uma cosmologia especular. Aqui a origem só pode ser apreendida no sentido benjaminiano, uma vez que substitui a certeza de um começo: as formas que a sucede apresentam um hiato inconcebível.

Impossível, desta forma, pensar em continuidade, como desejaria Hansen, e sim em causalidade acrônica, a causa e a consequência de um dado fenômeno não pode suceder no tempo da história, senão coexistir entre espelhos. A causalidade acrônica sarduyana poderia ser relacionada ao pensamento anacrônico sobre as imagens, pois, como ressalta Didi-Hubermann, “plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen.(DIDI-HUBERMANN, 2000,p.20). Frente a imagem que nos toca, somos tocados por diferentes tempos, constituindo-nos como retorno de um passado insuficiente.

2.2 INSULA: ESPELHO REMINISCENTE

A discussão a respeito da estética e da imagem barroca na América Latina requer o estudo da estética barroca do século XVII como do século XX. Se no primeiro período já se expunha certa artificialização do próprio sujeito autor, no segundo se tentou refletir a memória daquele que nem mais poderia ser tratado como sujeito. Como estamos vendo, isto compromete o tradicional conceito de história, que por sua vez, será pensado sempre ao lado de uma latente morte. Diante da imagem, como nos diz Didi-Hubermann, estamos sempre diante de um tempo anacrônico que pode mesmo ser uma definição contrária a de história:

Diante de uma imagem – tão antiga como seja -, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se, por pouco que o deslocamento do olhar não tenha cedido de todo ao costume envaidecido do “especialista”. Diante de uma imagem – tão recente, tão contemporânea como seja -, o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, dado que esta imagem tornar-se somente pensável numa construção da memória, quando não da obsessão. Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem y que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagen tem mais memória e mais porvir que o ser que mira. (Didi-Hubermann g. 2000, p.12).¹⁹

¹⁹ “Ante una imagen – tan antigua como sea -, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo e lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea -, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en un construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobreviverá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser de mira”. Didi-Hubermann, G. Op.cit.p.12

Em *Ante el tiempo*, Didi-Hubermann privilegia a discussão a respeito do anacronismo que, segundo ele, é o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade e a sobre-determinação das imagens. Isso porque a imagem é desde sempre sobredeterminada, apresentando a uma só vez diferentes quadros que desestabilizam o parâmetro temporal da história, desfuncionalizando o passado no tocante a sua importância. Continuando:

Esse tempo que *no es exactamente el pasado* tem um nome: é a *memória*. É ela a que decanta o passado de sua exactidão. É ela a que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, consagrando-a uma impureza essencial. É a memória o que o historiador convoca e interroga, não exactamente o “passado”. Não há história que não seja memorativa ou mnemotécnica: dizer isto é dizer uma evidência, mas é também fazer entrar o lobo no curral das ovelhas do cientificismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de “decantação” do tempo. Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, ao mesmo tempo, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica²⁰. (IDIDEM, p.40-1)

Não podemos pensar em memória senão como morada de uma vida que a todo instante se refaz como eternidade, pulsando sob uma negatividade que é o espelho do tempo, cujo reflexo se reduz à ruína e sua visualização implicaria em morte, ruína esta impronunciável e, paradoxalmente, desejanse de nomeação. Desta forma, poderíamos pensar que a memória, ou pelo menos uma parte dela, é marcada pela solidão que o tempo lhe proporciona, impedindo algumas imagens de retornarem à vida. No entanto, tal interdição não passa de um jogo de espelhos, cujo efeito pode, de um lado, condenar a memória ao esquecimento, e de outro, reabilitá-la através de um tempo saturado de “agoras”²¹, fazendo da história imagem ou “efeitos” de memória, ou vida sobrevivente. É o que nos diz Lezama em *El 26 de julio: Imagen y posibilidad*:

²⁰ “Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándola a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca y interroga, no exactamente el “pasado”. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” op.cit.p.40-1.

²¹ Retiro essa expressão de Walter Benjamin que em *Sobre o conceito de história* nos diz: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história.”,op.cit. p.229-230

A imagem é a causa secreta da história. O homem é sempre um prodígio, daí que a imagem o penetre e o impulsione. A hipótese da imagem é a possibilidade. Levamos um tesouro em um vaso de barro. Dizem os Evangelhos, e esse tesouro é captado pela imagem, sua força operante é a possibilidade. Mas a imagem deve estar ao lado da morte, sofrendo a abertura do arco em seu maior enigma e fascinação, ou seja, na plenitude da encarnação, para que a possibilidade adquira um sentido e se precipite no temporal histórico. Esse tesouro que leva escondido um ser prodigioso como o homem, pode ser somente penetrado e esclarecido pela imagem. A imagem, apegada à morte, à renúncia, ao sofrimento, para que descenda e tripule a possibilidade. A história nesse rumor da possibilidade atuando no temporal, penetrando nessa vigilância auditiva do homem. Estar desperto nessa busca para que esse zumbido da possibilidade, não se encontre passeando intocados pelas moradas subterrâneas, pelo infra-histórico caprichoso e errante²². (LEZAMA LIMA, 1968, p.19-20)

Esse espelho impronunciável que nos oferta a memória, diante da negatividade dispensada pelo tempo, será o espaço inimigo, mas desejado pelo poeta barroco que no século vinte terá em Mallarmé representante maior e que Lezama irá também refuncionalizar. Com o Barroco, segundo Claude-Gilbert Dubois, “a noção de tempo se dissolve pelo desenvolvimento de suas partes inversas : o presente é o ponto de junção do passado e do futuro, quer dizer que não há nenhum ser real, porque é o ponto onde ontem não é mais e onde o amanhã não é ainda”²³. (Dubois, 1973, p.139). O mesmo autor usará a expressão “l’inconstance blanche” para tratar o tema do tempo no barroco, tempo este que se desmaterializa frente à tentativa, ainda “trágica”, de o poeta de fixar a memória deste tempo em eternidade. Isso obviamente nos remete ao poema *Salut* de Mallarmé, cujos versos “Rien, cette écume, vierge vers/ A ne designer que la coupe” e “Solitude, recif, étoile/ A n’importe ce que valut/ Le blanc souci de notre toile”

²² “La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro. Dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico. Ese tesoro que lleva escondido un ser prodigioso como el hombre, puede ser tan solo penetrado y esclarecido por la imagen. La imagen, apegada a la muerte, al renunciamento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad. La historia en ese rumor de la posibilidad actuando en lo temporal, penetrando en esa vigilancia audicional del hombre. Estar despierto en acecho para que ese zumbido de la posibilidad, no noa encuentre passeando intocados por las moradas subterráneas, por lo infrahistórico caprichoso y errante”. LEZAMA LIMA, **Imagen y posibilidad**. (Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross). Habana: Letras Cubanas, 1981, p.19-20.

²³ « la notion de temps se dissout par développement des parties inverses : le présent es le point de jonction du passé et du futur, c’est dire qu’il n’a aucun être réel, puisqu’il est le point où hier n’est plus et où demain n’est encore ». op.cit.p.139.

(MALLARMÉ,) parecem vocar o retorno da problemática do tempo barroco, frente ao espelho impronunciável de uma memória. A possibilidade de fixação está sempre ligada ao naufrágio e ao rumor das ondas que só pode designar ao próprio desastre com a quebra.

O excesso de memória se converte em hipertrofia da mesma e, se no Barroco, ainda não podemos falar desses excessos, podemos sim pensar em sua anamorfose, em que a imagem refletida no espelho da memória se apresenta como enigma de uma história tomada pelo desastre. Anamorfose definida assim por Sarduy:

Nesse operar é preciso uma leitura barroca da anamorfose, um primeiro movimento, paralelo ao do analista, assimilando em efeito o real à imagem “difusa e rompida”; mas um segundo gesto, o propriamente barroco, de afastamento e especificidade do objeto, crítica do figurado, o desassimila do real”, essa redução a seu próprio mecanismo técnico, à teatralidade da simulação, é a *verdade* barroca da anamorfose.

.....

Se a perspectiva se apresenta, desde Alberti, como uma racionalização do olhar, como a “construzione legitima” de sua hierarquização das figuras no espaço, e a realidade objetiva do funcionamento, “perspectiva secreta” (Durerro), funcionamento marginal e perverso dessa legitimidade, se associa, desde sua invenção, com as ciências ocultas, com o hermético e a magia.

²⁴(SARDUY, 1999, p.156)

Sarduy se refere a duas imagens coexistindo num espaço em que uma não cessa de interferir na outra. Ainda que a segunda imagem surja como efeito produzido pela primeira, ela mantém seu caráter enigmático, pois não se constitui como interior desta, pelo contrário, apresenta-se como *furo* da imagem, conforme nos diz Lacan. No tocante à memória, tal anamorfose apresentar-se-ia no jogo do velar e revelar, pois diante do *desengano* frente ao tempo e à própria história, o poeta barroco retorna a uma “certa” origem, de onde irá retirar efeitos de memória, vida artificial e sobrevivente. No

²⁴ “En el operar preciso de una lectura barroca de anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen “difusa y rota”; pero un según gesto, el propriamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real” esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis.

.....

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la construzione legitima” de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva del funcionamiento, “perspectiva secreta” (Durerro), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia” SARDUY, S. **Obra Completa.** (edición crítica, Gustavo Guerrero e François Wahl). SP: Scipione, 1999,p.156.

entanto, tal origem é produto de anamorfose, surge como imagem em que a catástrofe está sempre ao lado, porque sempre inacabada e em constante ressurreição. Como será visto mais adiante, em *Soledades*, Góngora refaz o percurso do peregrino que retorna às “origens”, a Idade de Ouro, à natureza, mas esta, já surge como efeito especular, como ausência de uma origem natural, como *soledad*. Assim a memória do peregrino, frente à *soledad* de sua própria história, apresenta-se como enigma, *Inimiga Amada*, ou “sobreausência”, ou seja, negatividade.

Conforme vimos em Benjamin, o espaço originário está também interligado às ruínas, pois se constitui como passagem, reino intermediário entre o *vir a ser* e a *extinção*, entre o feto e a morte. Essa origem não mais sob o prisma da presença, mas a partir da teatralização da ausência, onde a história surge ao lado da ruína, ambos inexoráveis ao cenário. As ruínas irão possibilitar a produção da memória, partindo do acúmulo de fragmentos sobreviventes. Desta forma, este instante originário será a contraposição entre vida e destruição, o que faz com que a memória seja tomada enquanto sobrevivente, arrancada da morte e fixada em ruínas. Daí a negatividade barroca, fazendo da memória e do artifício caras de um mesmo espelho, em anamorfose, que não cessam de mirar-se e encontrar apenas negatividade. Incapaz de definição de sua própria história, ao poeta resta a fictícia busca de uma memória que se esconde atrás de uma superposição de fragmentos que a todo instante se debatem com a ausência de uma origem substancial. Percebe-se que a história não é nada mais que encenação, cuja memória só ser expressa negativamente, pelo artifício da linguagem. Já areminiscência, esfacelada pelo tempo, não passa de ficção, de escritura, capaz de por uns instantes abarcar a eternidade, quando surge o poema. A importância da ficção e conseqüentemente das artes do visível são fundamentais para uma reflexão sobre história e sobre a memória, fazendo com que a estética barroca dos setecentos se torne aparato indispensável para se pensar a arqueologia da modernidade, como estratégia de releitura histórica e sua conseqüente ressurreição.

Ressurreição da história é o que nos propõe de maneira católica Lezama Lima, partindo da concepção de que a história não pode ser pensada senão ao lado da morte, uma vez que a *larva* da memória para os latino-americanos permanece ausente. A vida, portanto, não parte de uma natureza originária, mas de um começo oferecido pelas ruínas de imagens, a partir da *soledad* originária. Como nos diz Orozco-Díaz:

A beleza, pois, das ruínas, não reside em ser um elemento da paisagem, senão essa sensação de que o artificial, o artístico, se incorpora à natureza.

Diante delas sentimos esse processo de trânsito, de assimilação que a Natureza realiza convertendo o artificial em material para sua criação. (OROZCO-DÍAZ, 1988, p.234).²⁵

A ressurreição da história proposta por Lezama não pode ser pensada sem a problemática cubana no tocante a sua ausência de *larva*, pois no início do século XX Cuba ainda tentava iniciar sua história, vislumbrar a origem primordial de uma memória fecundante, habitar a *soledad* de seu começo. Em *La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)*, ensaio de 1975. Lezama desabafa:

Entre nós é quase impossível configurar uma tese ou um ponto de vista aproximativo sobre nosso passado, seja da poesia, ou da pintura, porque os diversos elementos larvais ainda não se escudrinharam, nem sequer assinalaram seu regirar ectoplasmático. Se não aparecem as larvas, como vamos abrilhantar sua envoltura? Só podemos captar o larval em mutações, em seu devir para chegar a ser um corpo, uma forma, uma matéria “artificável”.²⁶(LEZAMA LIMA,1975, p. 934)

Lezama utiliza a denominação *larva* a fim de nos situar na problemática cubana em relação à ausência de memória. Para o poeta, isto impediria a ressurreição da sua história, uma vez que é pela larva (desta memória) que possibilitaria a passagem ao mundo dos mortos – à história, condenada à ausência de imagens devido a uma memória ausente – ao mundo dos vivos – da história feita imagem. Para uma ressurreição da história ou a passagem da ausência de imagem a uma sobrevida imagética, Lezama invoca a necessidade de um estado de infância, em que a “imagem soltando suas larvas” muito bem representa esse desejo. Em *Infancia y Historia*, Agamben discute a esse respeito, nos lembrando que as larvas eram fantasmas dos mortos recentes para os romanos, e habitavam um espaço intermediário entre os vivos e os mortos. Com os ritos funerários, a larva, significante instável entre sincronia e diacronia, poderia ser ameaçadora, transformando-se em *lar*, máscara e imagem esculpida do antepassado. Citando Agamben:

²⁵ “La belleza, pues, de las ruínas, no reside em que sean un elemento del paisaje, sino esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la naturaleza. Ante ellas sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación que la Naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación”. OROZCO-DÍAZ, E. **Introducción al Barroco**. Granada, Universidade de Granada, 1988, p.234.

²⁶ “Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista aproximativo sobre nuestro pasado, ya de poesía, ya de pintura, porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado, ni siquiera señalado su regirar ectoplasmático. Si no aparecen las larvas, cómo vamos a abrilhantar el caparazón. Lo larval solo podemos captarlo en mutaciones, en su devenir para llegar a ser un cuerpo, una forma, una materia artizable”.LEZAMA LIMA, J. Op.cit. p.934.

Mas a oposição significante de sincronia e diacronia, entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, não é infligida somente pela morte. A ameaça outro momento crítico não menos temível: o nascimento. Portanto vemos que também neste caso entram em jogo significantes instáveis: assim como a morte não produz diretamente antepassados, senão larvas, do mesmo modo o nascimento não produz diretamente homens, senão “crianças”, que em todas as sociedades têm um particular estatuto diferencial. Se a larva é um morto-vivo ou um meio-morto, a criança é um vivo-morto ou um meio-vivo. Como prova palpável da descontinuidade entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e entre sincronia e diacronia e como significante instável que pode transformar-se em seu oposto em todo momento, a criança também representa ao mesmo tempo uma ameaça que se procura neutralizar e um expediente que faz possível a passagem de uma esfera à outra sem abolir sua diferença significante. E assim como a função da larva lhe corresponde a da criança, do mesmo modo aos ritos fúnebres lhe corresponde os ritos de iniciação, destinados a transformar esses significantes instáveis em significantes estáveis. (AGAMBEN, 2004, p.122-3)²⁷

Como em Agamben, Lezama irá tratar a larva como momento de suspensão ou passagem. Nesse sentido, a imagem sobrevive à morte e produz memória em um segundo nascimento, o que não passa de “supervivência” (Warbug) dos significantes do passado, destituídos de seu significado original. Através da reminiscência infantil, por conseguinte, dos instantes de passagem entre vida e morte, produz-se a máscara, a *fijeza*, que, para Lezama, irá artificializar o que sempre foi para o cubano um problema: ausência de um mito fundacional. Para Lezama, a memória se faz criadora e faculdade indispensável para o conhecimento da matéria, e isso nos remete à filosofia platônica da reminiscência. Conhecer para Platão é recordar, como se através de um espelho fosse possível reconhecer nossa divindade. Em *Filebo*, quando dialogam a respeito do prazer

²⁷ “Pero la oposición significante de sincronia y diacronía, entre mundo de los muertos y mundo de los vivos, no es infrigida solamente por la muerte. La amenaza otro momento crítico no menos temible: el nacimiento. Por lo tanto vemos que también en este caso entran en juego significantes inestables: así como la muerte no produce directamnte antepasados, sino larvas, del mismo modo el nacimiento no produce directamente hombres, sino niños, que en todas las sociedades tienen un particular estatuto diferencial. Si la larva es un muerto-vivo o un medio-morto, el niño es un vivo-morto o un medio-vivo. Como prueba palpable de la discontinuidad entre mundo de los vivos y mundo de los muertos y entre sincronía y diacronía y como significante inestable que puede transformarse en su opuesto en todo momento, el niño también representa al mismo tiempo una amenaza que se procura neutralizar y un expediente que hace posible el pasaje de una esfera a la otra sin abolir su diferencia significante. Y así coo a la función de la larva le corresponde la del niño, del mismo modo a los ritos fúneres le corresponde los ritos de iniciación, destinados a transformar esos significantes inestables en significantes estables.” AGAMBEN, G. **Infancia y Historia**. (Trad. esp. Silvio Mattoni) Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 122-3)

e do desejo, Sócrates e Protágoras se vêem obrigados a discutir os conceitos de vazio e memória, pois como lembra o primeiro, frente ao vazio, somente pela recordação é possível entrar em contato com a satisfação: “a memória é a que conduz ao desejado, o que nos faz sentir o desejo, criando a necessidade de que se satisfaça com o pensamento se revelou que todo impulso, desejo, o principio de todo visto, reside na alma”²⁸. (PLATAO, 1999, p.66) No entanto, O que acontece quando surge o vazio e não se tem esperanças de alcançar a satisfação? Tal questão nos remete aqui à discussão lezamiana sobre a ausência e memória. Ausência que será para Lezama matéria transparente dotada de potência e ficção, já que diante da “falta de um mito fundacional de Cuba” responsável pelo “vacío de nuestra expresión”, Lezama irá visualizar a possibilidade de uma teleologia insular, partindo de um orfismo barroco e insular, em que se proporá a estratégia de habitar o perdido.

Em *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), recopilação e ficção de um diálogo poético entre o espanhol Juan Ramón Jiménez e Lezama Lima, já vislumbramos o desejo de um jovem Lezama Lima de elaborar um sistema poético que, entre outras coisas, situe a identidade do cubano para além de uma mentalidade culturalmente colonizada. Propõe a “tradición de las ausencias posibles”, ou seja, o desejo de habitar os vazios da tradição com natureza excedente, artizando larvas a partir das ruínas da história. A discussão travada com Juan Ramón parte de um embate e encontro entre a *insula* e a *península*:

Lezama: No breve tempo que leva você entre nós, percebeu certos elementos de sensibilidade (coisa que nada tem a ver com a etapa atual de nossa lírica nem com o mais visível de nossa sensibilidade), que nos façam pensar na possibilidade do “insularismo”?

J.R.J. Se a pergunta é uma “saída”, que extensão lhe dá você ao conceito de “insularismo”? Porque se Cuba é uma ilha, Inglaterra é uma ilha, Austrália é uma ilha e o planeta é uma ilha. E os que vivem em uma ilha devem viver para dentro. Ademais, se se fala de uma sensibilidade insular, haveria que definir-la, ou melhor, que adivinhá-lo por contraste. (LEZAMA LIMA, 1937, p.47-8)²⁹

²⁸ “la memoria es la que conduce a lo deseado, el que nos hace sentir el deseo, creando la necesidad de que se lo llene, con el razonamiento se ha revelado que todo impulso, deseo, el principio del todo visto, reside en el alma”. PLATON. **Diálogos. VI.** (traducciones, introducciones y notas por Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó). Madrid, Editorial Gredos, 1992, p.66.

²⁹ “Lezama: En el breve tiempo que lleva usted entre nosotros, ¿ no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad (cosa que nada tiene que ver con la etapa actual de nuestra lírica ni con lo más visible de nuestra sensibilidad), que nos hagan pensar en la posibilidad del “insularismo”?

J.R.J. Si la pregunta es una “salida”, qué extensión le da usted al concepto de “insularismo”? Porque si Cuba es una isla, Inglaterra es una isla, Australia es una isla y el planeta es una isla. Y los que viven en

Sem dúvida se trata de uma pergunta paradoxal a Juan Ramón Jiménez, mas para o insular Lezama Lima é uma questão importante a ser discutida. Ainda que nos diga o poeta espanhol que em uma ilha se vive para dentro, o mesmo não cogita que o olhar do insular está dirigido para fora, seja para o bem ou para o mal. Como nos lembra Raimundo Lazo em *Historia da Literatura Cubana*:

O cubano se acostumou a olhar o mar, não por certo para viver de suas riquezas naturais; senão para esperar que por suas costas chegará o eventual de sua boa ou má sorte: os galeões das frotas coloniais que uniam a Espanha com seu imenso império hispano-americano continental, passageiras ocasiões de benefício comercial, e às vezes do contágio de alguma epidemia; o ataque assolador dos piratas de Inglaterra, França ou Holanda, ou a visita furtiva das naves do comércio clandestino com aventureiros mercadores desses mesmos países em esporádicos e perseguidos esforços por romper de algum modo o monopólio mercantil da Espanha; depois, desde princípios do século XX, a chegada dos turistas, portadores de dinheiro em divisas estrangeiras, que ao aumentar-se , parecia já que perdiam seu valor excepcional.³⁰ (LAZO, 1974,p.08)

Desta forma, não parece estranho que o título da primeira obra da história da literatura cubana se denomine *Espejo de Paciencia*³¹, surgindo como um prenúncio do destino do cubano, especular. *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa y Quesada, foi escrito em 1608. Esta obra foi encontrada em 1836 pelo escritor José Antonio Echeverría na biblioteca “Sociedad Económica de Amigos del País”. Sua primeira edição moderna é de 1838, editada por Ramón de Palma y Echeverría.

una isla deben vivir hacia dentro. Además, si se habla de una sensibilidad insular, habría que definirla, o mejor, que adivinarlo por contraste.” Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. **Obras Completas**. Op.cit. p.47-8)

³⁰“ El cubano se acostumbró a mirar al mar, no, por cierto para vivir de sus riquezas naturales; sino para esperar que por sus costas llegara lo eventual de su buena o mala fortuna: los galeones de las flotas coloniales que unían a España con su inmenso imperio hispanoamericano continental, pasajeras ocasiones de beneficio comercial, y a veces del contagio de alguna epidemia; el ataque asolador de los piratas de Inglaterra, Francia u Holanda, o la visita furtiva de las naves del comercio clandestino con aventureros mercaderes de esos mismos países en esporádicos y perseguidos esfuerzos por romper de algún modo el monopolio mercantil de España; después, desde principios del siglo XX, la llegada de los turistas, portadores de dinero en divisas extranjeras, que al aumentarse , parecía ya que perdían su valor excepcional” LAZO, Raimundo. **Historia de la literatura cubana**. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.8.

³¹ *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa y Quesada foi escrito em 1608 e somente encontrado em 1836 pelo escritor José Antonio Echeverría na biblioteca da Sociedad Económica de Amigos del País. Sua primeira edição moderna é de 1838, na revista *El plantel*, editada por Ramón de Palma y Echeverría.

Como nos diz Lezama, através da ínsula é que se mira o mar que, como num espelho, converte-se também em ilha, mar este que participa do deserto do cubano, e como extensão desse deserto se faz ponte. Entre o mar e a ilha se vislumbra a larva e estaríamos aqui participando de uma memória transatlântica. Dessa forma, o olhar cubano direcionado para fora também corresponde a um olhar para a larva: encarando o espelho com os olhos que ele nos devolve. Como nos acrescenta Vitier:

Assim, desde o princípio o mito da insularidade, que não era um fenômeno a buscar em nossa lírica como supunha Juan Ramón, senão a reminiscência da imagem mítica da ilha americana, se integra com essa paisagem de generosas transmutações, com esse espaço onde a semente formal hispânica se abre a uma tradição de pedras convertidas em guerreiros, objetos convertidos em imagens, como o exército do inca Viracocha, e a uma futuridade desconhecida. (Vitier, 1958, p.372)³²

O que se buscava com este princípio de mito insular era a reminiscência da imagem mítica da ilha americana, como a *ilha dos bem-aventurados*, e se a ilha também faz parte de um deserto proporcionado por sua condição de ser circundada pelo mar, este se transforma em espelho com o qual o cubano vai tecer sua memória de água. Se para a filosofia platônica a memória é uma faculdade de visão interior, em seu orfismo insular Lezama propõe a imagem reminescente da ilha que mira lançada para fora (que de modo paradoxal também é seu interior refletido pelo mar) e que só existe devido a sua potencialidade capaz de reconstruir memórias. Por isso Lezama resgata a distinção de Frobenius a respeito das culturas de litoral y dos interiores:

Frobenius distinguiu as culturas de litoral de terra adentro. As ilhas pranteiam questões referentes às culturas de litoral. Interessa sublinhar isto desde o ponto de vista sensitivo, pois em uma cultura de litoral interessará mais o sentimento de distância que a paisagem propriamente dita. Pode me contradizer o rico paisagismo no interior da Inglaterra. Mas este pouco serviu, já que não foi definido por nenhuma grande escola de pintura, o que nos haveria afirmado verdadeiramente que seu paisagismo era legítimo.

³² “Así, desde el principio el mito de la insularidad que no era un fenómeno a buscar en nuestra lírica como suponía Juan Ramón, sino la reminiscencia de la imagen mítica de la isla americana, se integra con ese paisaje de generosas trasmutaciones, con ese espacio donde la semilla formal hispánica se abre a una tradición de piedras convertidas en guerreros, objetos convertidos en imágenes, como el ejército del inca Viracocha, y a una futuridad desconocida”. VITIER, C. **Lo Cubano en la Poesía**. La Habana, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, p.372

Interessa-me sublinhar sua afirmação de que o insular vive para dentro, opinião que coincide com a do mestre Ortega y Gasset quando afirma que os insulares só giram os olhos aos barcos carregados de enfermidades infecciosas. (LEZAMA LIMA, op.cit, p.157).

Lezama inverte o sentido negativo do conceito de “ínsula” dado por Jiménez, pois para o cubano ela será possibilidade de abertura. A paisagem cubana refletida por essa ilha é de *lejanía*, porque contém também o mar dentro de si, seu espelho e seu fundo. Lezama lembra da denominação *ressaca*, que

Não é outra coisa que o aporte que as ilhas podem dar às correntes marinhas, enquanto os trabalhos de incorporação se alastram de um bizantismo cujo limite está em produzir no litoral um falso espelhismo de escamas podres, em palavras cruzadas viciosas.” (Lezama Lima, op.cit, p.234)³³

A ilha e o mar fazem parte de um espelho de duas caras, espelho contra espelho, operação barroca que faz com que as imagens não cessem de proliferar. Pensemos em uma ilha deserta e seu duplo, o que pode ser tanto sua salvação como ruína: o mar. A sensibilidade insular está sempre ligada a uma região mitológica e imaginária, o que faz com que a ilha esteja de alguma maneira deserta, e por mais habitada que ela esteja, contém um deserto dentro de si inabitável, porque o mar existe e poeticamente persiste. Se o mar é o espelho que faz da ilha deserto e se com a ressaca a ilha pode voltar a ser habitada com o que traz o espelho do mar, ela será somente habitada de forma imaginária, pois como estamos destacando aqui, permanecemos em região especular. Não existe original de onde partir e por isso mesmo a ilha deve ser chamada de origem.

A partir desta origem se tece um segundo nascimento, e aí a grande qualidade da ilha consiste assim em ser um receptáculo – um ovo mítico -, com ela (a ilha) a história se torna imagem. Aqui convém destacar o ensaio de Gilles Deleuze, *Causas y razones secretas de las islas desiertas*, no qual o autor defende o caráter puramente mitológico e imaginário das ilhas desertas:

A ilha é aquilo que o mar rodeia, o que se rodeia, é como um ovo. Ovo do mar, é redonda. Tudo sucede como se a ilha houvesse deslocado seu deserto

³³ “no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas, mientras los trabajos de incorporación se lastran de un bizantinismo cuyo límite está en producir en el litoral un falso espejismo de escamas podridas, en crucigramas viciosos”. Op.cit. p.234

para fora de si mesma. O deserto é o oceano ao redor. Em virtude das circunstâncias, e por razões distintas do princípio do qual depende, as naves que passam ao longe não se fixam nas ilhas. Mais que deserta, está abandonada. (...) O que significa uma vez mais que a essência da ilha deserta é imaginária e não real, mitológica e não geográfica. Por isso mesmo, seu destino fica submetido às condições humanas que fazem possível uma mitologia. (DELEUZE, 2000,18)³⁴

A unidade de uma ilha é sempre imaginária, nos lembra Deleuze, como se pudéssemos olhar através de uma superfície transparente sem ao menos estar atrás dela. Como esclarece Echevarría:

Lezama nos oferece a imagem do poeta americano que de fora mira por uma janela de cultura, debatendo-se entre olhar e não olhar. Segundo ele, se os poetas americanos não olham outros falarão de sua “nudez”. Mas, se os poetas atravessam o espaço transparente simbolizado pelo cristal da janela, onde o tempo e o espaço perdem toda sua importância, ninguém adverte como podem abrir passagem pelos fogos ameaçadores dos modelos vivos. Lezama sintetiza o problema com metáforas que são alusivas e obtusas a propósito, já que o poeta americano finca o dente no estilo de “outro” (referindo-se aos poetas europeus) trepando sub-repticiamente as “úmidas raízes do eleito.”³⁵ (ECHEVARRÍA, 2006, p.346)

Como anuncia *Especulo de paciência*, a ilha de Cuba se converte a Lezama em um espelho com o qual se vai buscar o mundo, espelho este voltado para o exterior (que é também o interior da ilha devido ao espelho do mar), e assim a origem do mundo estará entre dois espelhos, porque espelho insular. Tal como esse espelho insular, a larva por

³⁴ “La isla es aquello que el mar rodea, lo que se rodea, es como un huevo. Huevo de mar, es redonda. Todo sucede como si la isla hubiese desplazado su desierto hacia fuera de sí misma. Lo desierto es el océano alrededor. En virtud de las circunstancias, y por razones distintas del principio del cual depende, las naves que pasan a lo lejos no se detienen en las isla. Más que desierta, está abandonada. (...) Lo que significa una vez más que la esencia de la isla desierta es imaginaria y no real, mitológica y no geográfica. Por ello mismo, su destino queda sometido a las condiciones humanas que hacen posible una mitología”. DELEUZE, G. **La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas**. (ed. Preparada por Davis Lapoyade, versión castellana José Luis Prado). Valencia, Pretextos, 2000, p.18.

³⁵ “Lezama nos ofrece la imagen del poeta americano que desde afuera mira por una ventana de la cultura, debatiéndose entre mirar y no mirar. Según él, si los poetas americanos no miran otros hablarán de su “desnudez”. Pero, si los poetas atraviesan el espacio transparente simbolizado por el cristal de la ventana, donde el tiempo y el espacio pierden toda su importancia, nadie advierte cómo pueden abrirse paso por los fuegos amenazadores de los modelos vivos. Lezama sintetiza el problema con metáforas que son alusivas y obtusas a propósito, ya que el poeta americano hincó el diente en el estilo del “otro” (refiriéndose a los poetas europeos) trepando subrepticamente las “húmedas raíces del helecho.” ECHEVARRÍA, G. **Historia de la Literatura americana**. Madrid, Editorial Gredos, 2006.p.346
2006, p.346.

ele dispensada é algo que deve ser mirado mais de uma vez, e como nos recorda a filósofa espanhola María Zambrano, amiga de Lezama, a memória é uma faculdade estritamente relacionada com a visão. Não é à toa que Platão irá ler a memória através da pintura. Para além da caverna que se conhece, a memória é também pintura que se faz depois de o artesão inscrever em nossas almas a recordação. Como nos diz Zambrano, a primeira forma de visão sobre a memória é “mirar hacia atrás”, uma vez que o processo memorativo é movido pela ânsia de ver:

A experiência nos diz que não se vê quando se vai. Ao ir, se é que entendemos que o vir não seja um ir também, não se vê nem sequer aonde se vai. Se o retornar é realmente retornar e não repetição do ir, é quando o ver se apresenta. Assim testemunha o recordar, a necessidade do olhar retrospectivo. O movimento próprio do viver pessoal, único que pode chegar a sermos diáfano, é o de avançar às cegas primeiro e retroceder depois em busca do ponto de partida. A busca do ponto de partida é o motor, a verdadeira “causa movens” do recordar, do reviver para ver; um ver que é um entrever. (ZAMBRANO, 1989, p.81)³⁶

Mais que a busca de algo perdido, a criação, é, sem dúvida, a origem da memória, e se constitui em algo que sempre se revê, fazendo com que a memória seja a primeira forma de visão e o conhecimento fruto dela. Assim, o ato de “mirar hacia atrás” se constitui em um “entrever”, tal como o *miroir entr’ouvert* de Mallarmé, cujo movimento do olhar em direção à memória cria um meio transparente onde irá lograr a reminiscência. Mas o processo de recordação, deste recordar movido pela ânsia de ver, vê-se contaminado pela ânsia de apropriação e corre o risco de reduzir-se a uma simples posse do passado ao invés de ser penetração na obscuridade. Entretanto, a memória, ao oferecer à vida convertida em passado um meio novo por onde nascer, o fará devolvendo o que não lhe foi dado. Em 1941, em *Julián de Casal*, Lezama parte do “razonamiento sugestivo” de Poe para elaborar a “potencia del razonamiento reminiscente”:

Digo pensamento reminiscente, ao invés pensamento sugestivo, como Poe, pelo poderoso e pleno atrativo que esta palavra teve para os gregos. Tanto a Grécia dos mitos como a socrática mantiveram idêntico gesto em relação à

³⁶ “La experiencia nos dice que no se vê cuando se vá. Al ir, si es que entendemos que el venir no sea un ir también, no se vê no tan siquiera adónde se va. Si el volver es realmente un volver y no repetición del ir, es cuando el ver se presenta. Así lo testimonia el recordar, la necesidad de la mirada retrospectiva. El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida. El buscar el punto de partida es el motor, la verdadera “causa movens” del recordar, del revivir para ver; un ver que es un entrever”. ZAMBRANO, M. **Notas de un método**. Madrid, Mondadori, 1989, p.81.

memória. (...) Todavía em Ésquilo é mais misteriosa, sopro mais nutridor, como orvalho, névoa, a memória. (...) Desse modo a memória participa e atua no conhecimento da matéria. Recordar para um grego era um exercício, tão saudável como o conhecimento bíblico, algo carnal, copulativo. Esse pensamento reminescente favorece uma mútua aquisição, apegando o casual ao originário, revira a luva para mostrar não somente as artificiosas costuras e o orvalho da transpiração. Este pensamento reminescente, afugenta a reminiscência do capricho ou da nuvem comunicando-lhe à razão uma projeção giratória da que sai espelhada e gananciosa. (LEZAMA LIMA, 1941, p.70)³⁷

Notemos a importância da expressão “reminiscência” para a cosmovisão lezamiana, destacando a perseguição das imagens primordiais, do gérmen, pois, quando a linguagem faz aliança de imagens e “razonamientos”, surge sempre o enigma da afirmação paulina “Videmus nunc per speculum in aenigmate” (1 \cor 13: 12) que se traduz num olhar ao revés que devolve potência ao ato de “mirar hacia atrás”. Lezama, desta forma, propõe uma leitura da tradição por intermédio da memória, denominada também como “imaginação retrospectiva” e “assimilação criativa”. Em *Julian de Casal* o poeta cubano sugere a prática literária cuja base é a idéia de ressonância, processo que ele denomina como “mistério do eco”, mistério da *soledad* cubana.

2.3. CUBA LITERÁRIA

Não é possível pensar a obra de Lezama Lima sem tomar em consideração os problemas do cubano em relação a sua história e os confrontos do poeta em questão com a literatura nacional de sua época. Vale lembrar que alguns poetas viam a ilha como maldição, como prisão de onde não havia possibilidade de salvação. Um caso emblemático é o de Virgílio Piñera, que no poema *La isla en peso* (1943) demonstra toda a sua amargura de ser habitante de uma ilha:

³⁷“Digo razonamiento reminescente, en vez de razonamiento sugestivo como Poe, por el poderoso y pleno atractivo que esta palabra tuvo para los griegos. Tanto la Grecia de los mitos como la socrática mantuvieron idéntico gesto con respecto a la memoria. (...) Todavía en Ésquilo es más misteriosa, soplo más nutridor, como rocío, niebla, la memoria. (...) De ese modo la memoria es participante y actúa en el conocimiento de la materia. Recordar para un griego era un ejercicio, tan saludable como el conocimiento bíblico, algo carnal, copulativo. Ese razonamiento reminescente, favorece una mutua adquisición, apegando lo casual a lo originario, vuelve el guante para mostrar no tan solo las artificiosas costuras y el rocío de la transpiración. Este razonamiento reminescente, ahuyenta la reminiscencia del capricho o de la nube, comunicándole a la razón una proyección giratoria de la que sale espejada y gananciosa”
LEZAMA LIMA, J. “Julian de Casal”. **Obras Completas. Tomo II.** Op.cit.p 70.

*La maldita circunstancia del agua por todas partes
Me obliga a sentarme en la mesa del café.
Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer
Hubiera podido dormir a pierna suelta.*

.....

*¡ Nadie puede salir, nadie puede salir!
La vida del embudo y encima la nata de la rabia. ‘
Nadie puede salir:
el tiburón más diminuto rehusaría transportar un cuerpo intacto.*
(PIÑERA, 2000, p.67)

Depois de quase trinta anos de governo norte-americano, e este como resultado da interferência dos Estados Unidos na guerra de independência contra a Espanha, estabeleceu-se a República, em 1902, regida pela então denominada emenda *Platt*, que concedia ao país norte americano o direito de intervir no destino de Cuba. A falta de estabilidade econômica que ameaçava o progresso e os conflitos e crises políticas e sociais tiveram resultado culminante em processos de inconformidade e protesto coletivo contra a permanência ditatorial dos presidentes Estrada Palma (1906), García Menocal (1917), Gerardo Machado (1933) e contra o ditador Fulgêncio Batista. Tais fatos políticos geravam a grande crise cubana no tocante a sua identidade. Citando Raimundo Lazo:

Como conseqüência de tal estado econômico e social, os avanços da cultura, e da literatura em particular, tiveram que ser relativamente escassos, sobretudo, inseguros. A cultura vivia demasiado do remedo do exótico apesar dos protestos verbais do nacionalismo e autonomia, ainda que a autonomia cultural se constitua, muito laboriosamente, em um ideal, em particular a partir da terceira década do século. Instituições culturais, artistas e escritores têm que viver em estado de permanente desamparo, sem proteção do Estado nem o imprescindível apoio do ambiente social, dominado pela perniciosa influência de uma espúria praticidade, presente no exemplo do triunfo contínuo e fácil do político e do homem de negócios sem escrúpulos.
³⁸(LAZO, 1974,p..210)

³⁸ “Como consecuencia de tal estado econômico y social, los avances de la cultura, y de la literatura en particular, tuvieron que ser relativamente escasos, y, sobre todo, inseguros. La cultura vivía demasiado del remedo del exótico a pesar de las protestas verbales de nacionalismo y autonomía, aunque la autonomía cultural se constituye, muy laboriosamente, en un ideal, en particular a partir de la tercera década del siglo. Instituciones culturales, artistas y escritores tienen que vivir en estado de permanente

Em Cuba se pranteava a necessidade de definir a identidade nacional – a *cubanidad* – primeiro frente ao domínio espanhol e logo, frente ao norte-americano. Tratava-se, então, de um projeto político e cultural que ia desde *Nuestra América*, de José Martí, até a revolução cubana. Na década de vinte, as contradições, articuladas dentro do projeto de vanguarda cubana parecem aliviadas pelo deslocamento da antiga potencia cultural de seu papel hegemônico.

A partir dos anos trinta três poetas se destacam nas letras cubanas, Eugênio Florit, Emílio Ballagas e Nicolas Guillén. Sobressaem-se as obras dos dois últimos, em que a poesia afro-cubana e social passa a ser fator preponderante. Intentava-se percorrer uma sensibilidade cubana a partir do conceito de identidade exótica e essencialmente negrista.

Com Alejo Carpentier e o grupo minorista da *Revista de Avance* (1927-1930) inaugurava-se a vanguarda cubana, e o próprio nome da revista já revela o desejo de modernização das letras cubanas, por conseguinte, a ruptura das formas tradicionais. O que mais se destaca deste grupo é a fusão da vanguarda européia com elementos afro-cubanos, e baseado no preceito surrealista, com Carpentier se passou a cultivar o “real maravilhoso”, na procura da essência do mundo americano. Como esclarece Bella Josef:

Precursor do romance hispano-americano contemporâneo e um de seus expoentes, o cubano Alejo Carpentier procurar definir-lhes os objetivos. O romance havia sido anteriormente cenário ou fabulação pitoresca. Carpentier tratou de assumir a experiência latino-americana em sua totalidade, pretendendo dar-nos um romance épico. Define a América Hispânica em relação a outras constantes ou, segundo o termo (teoria inspirada em Sartre), “contextos” circundantes, componentes gerais de tipo social, geográfico, político, econômico, histórico. No livro “Tientos y diferencias” divide o continente em vários blocos: a montanha, o rio, a planície. Cada um é uma seção “que possui suas características próprias”. Por exemplo, a região andina com sua cultura de tipo predominantemente; o Caribe, onde há um denominador comum afro-americano”. O conflito entre civilização e barbárie, e posto de Sarmiento a Romulon Gallegos, adquire em Carpentier complexidade histórico-social ao lado da imutabilidade arquetípica. Na literatura hispano-

desamparo, sin protección del Estado ni el imprescindible apoyo del ambiente social, domiando por el esceptismo y la perniciosa influencia de un espurio practicismo, presente en el ejemplo del triunfo continuo y fácil del político y del hombre de negocios sin escrúpulos” LAZO, R. **Historia de la literatura cubana**. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.p.210.

americana o mito passou a ser compreendido na simultaneidade de suas perspectivas prováveis.

Carpentier afasta-se de um realismo fotográfico tradicional, numa duplicação da realidade. Acreditar na decisiva influência dos surrealistas para o descobrimento da América Hispânica para a cultura ocidental, não o impede de reformular o maravilhoso onírico ou poético dentro do contorno americano. (BELA JOSEFF, 1998, p. 217)

Alejo Carpentier considera que o Barroco é, antes que um estilo histórico, uma constante do espírito, e que não pode ser circunscrita exclusivamente à estética da cultura do século XVII. Coincide assim com os postulados de D'Ors, quem encontra manifestações cíclicas de elementos barrocos nas expressões artísticas de todas as épocas. Entretanto, enquanto d'Ors considera que o barroco surge em momentos cruciais da civilização que anunciam sua decadência, Carpentier pensa “esse barroquismo, lejos de significar decadência, ha marcado a veces la culminación, de la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada” (1976, p.53). Outra idéia fundamental de Carpentier em torno do Barroco é que este constitui o estilo próprio e necessário do escritor latino-americano. Em *Tientos y diferencias* (1966), Carpentier formula um modelo estético em função de uma idéia do americano como realidade essencialmente barroca, tanto em suas manifestações culturais como naturais:

Nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana, até a melhor novelística atual de América, passando pelas catedrais e monastérios coloniais de nosso continente. Até o amor físico se faz barroco na encrespada obscenidade do guaco peruano. Não temamos, pois, o barroquismo no estilo, na visão dos contextos, na visão da figura humana enlaçada pelas enredadeiras do verbo e do ctônico, metida no incrível concerto angélico de certa capela (branco, ouro, vegetação, revisados, contrapontos inauditos, derrota do pitagórico) que posso ver-se na Puebla del México (...) Não temamos o barroquismo, arte nossa, nascido das árvores, de lenhas, de retábulos e altares de talhas decadentes e retratos caligráficos e até neoclassicismos tardios. Barroquismo criado pela necessidade de nomear as coisas, ainda que não afastemos das técnicas em voga (Carpentier, 1983, p.53)³⁹

³⁹ “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota del pitagórico) que pueda

Interessante lembrar que a prolongada influência da Espanha em Cuba, assim como a possibilidade de voltar o olhar a Europa, logo após a dissolução do domínio colonial, constitui uma primeira circunstância histórica que favoreceu o cultivo da estética barroca por parte dos escritores cubanos. Também na época da revolução cubana a estética do barroco se vincula a diversos projetos ideológicos e estéticos. Seguindo as idéias de Sartre (*O que é literatura?*, 1948), os intelectuais revolucionários estabelecem uma dialética que opõe a ação e a inação, freqüentemente ligada à poesia de Lezama Lima e o grupo *Orígenes*. Sendo assim, com sua estética essencialista Carpentier acaba sendo reconhecido como o intelectual comprometido com a revolução cubana, enquanto Lezama se converte no alvo da crítica revolucionária, quem o acusa de não ser um homem de ação. Entretanto, poderíamos pensar justamente o contrário: a suposta falta de ação em Lezama constituiria já numa atitude mais que política, e sim revolucionária. O poeta renunciava, nesse momento, à figura romântica e institucional do autor, de quem se esperava, tanto no corpo da obra quanto no de seu nome próprio, a legitimação de seus ideais e a tradução de sua utopia estética em manifestação pública, no que concerne à identidade latino-americana, (cubana, principalmente).

É inegável, contudo, que frente à revista *Orígenes*, Lezama Lima comportava-se verdadeiramente como um “maestro”, assumindo a figura paterna junto a seus colaboradores que assim também o adotaram. Também é inegável a verdadeira missão que o habanero se impunha como o “señor barroco”, o poeta como mediador de uma verdade somente a ele conferida. Contudo, ainda que o pensamento lezamiano em muitas ocasiões caia na armadilha do sujeito, correndo o risco de sua própria obra cair em contradição, sua escritura mantém-se fiel a si mesma, em sua utopia estética, a única possível após uma revolução política levada a loucura pelo desejo de permanência do lugar do sujeito (Fidel Castro), como podemos concluir que foi a revolução cubana. Creio, neste sentido, que Lezama Lima, já na década de cinquenta, assume a postura do autor como *gesto*, que, como nos ensina Giorgio Agamben (2007) em *Profanações*, ao mesmo tempo em que indica um movimento, paradoxalmente revela congelamento e pausa, como uma verdadeira máscara apta para ser “posta no jogo”. A paralisia apresentada pela careta do autor está para além da morte, contudo, ou, melhor dizendo, marca constantemente a passagem de sua morte ou ausência para sua “encenação”,

verse en Puebla del México (...) No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de los árboles, de leños, de retablos y altares de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos. Barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque no alejemos de las técnicas en boga “ CARPENTIER, A. **Obras completas**. México, Siglo veintiuno, 1983, p.53.

tocando a subjetividade de maneira mais paradoxal possível, a marcada pelo desterritorialização do sujeito de seu lugar, ou como diz Agamben:

O lugar – ou melhor, o ter lugar – de poema não está, pois, nem no texto, nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através de suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho de sua ausência. (AGAMBEN, 2007, p.63).

Desta forma, a escritura em si, guiada pela lógica do paradoxo, em que o movimento e o repouso duelam entre si, não poderá conter um sentido inequívoco, mas sim a partir de um constante deslocamento que quebrará a onipotência do equilíbrio, instaurando a descontinuidade que porta em si a ausência. Ausência de raciocínios exatos e vitória da dúvida, *hiperbólica* conforme termos lezamianos. Só pela falta advém o desejo de conhecimento e pela dúvida hiperbólica nasce a poesia. Se a ilha lezamiana é marcada pela virtualidade oferecida pelo mar e ressacas, ela é também movente, emergindo em diversos espaços onde o hiato oferece a espectralização da origem. Como veremos em seguida, esta ilha surgirá na poesia de Josely Vianna Baptista reinventada em paraíso, ainda que este não passe de projeção de uma muralha barroca, *inabitada*. Inventar, nesse sentido, constitui-se no ato de operar sobre as ruínas.

2.4. O PARAÍSO INABITADO EM JOSELY VIANNA BAPTISTA

Sonhar com ilhas é sonhar com a separação, e desde já nos indica um recomeço, nos diz Deleuze. A ilha é a origem radical e absoluta. Não é ela criada do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas. Mas o filósofo nos alerta: toda ilha é teoricamente deserta. Para deixar de o ser, não é suficiente habitá-la. Mesmo o naufrago só em aparência surge rompendo a sua solidão. Cabe a ilha apenas devolver uma outra imagem, com a ilusão de movimento. Por estar permanentemente deserta, é impossível encontrá-la ou lembrar-se dela. O que nos resta

é a imagem lançada sobre ela: o mar nos devolve do outro lado, e da ilha, resta-nos apenas o sargaço, des-geografia. Só se pode habitá-la de forma imaginária, entre a sua percepção e o reconhecer-se nela, no hiato que nos circunda, como o faz o mar. Desse modo, a projeção da ilha sobre si mesma pressupõe desde já uma segunda imagem, sobrevinda a partir de uma segunda origem, an-original, porque antecede a primeira. Contraindo-se e recuando-se no tempo, a ilha participa do imemorial. Segundo Deleuze:

A propósito, é certo que a partir da ilha deserta não se opera a criação ela mesma, mas a re-criação, não o começo, mas o recomeço. Ela é a origem, mas a origem segunda. A partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para este recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o nó ou o ovo irradiante que deve bastar a todo re-produzir. Tudo isto supõe evidentemente que a formação do mundo se tenha dado em dois tempos, em dois estágios, nascimento e renascimento, sendo que o segundo é tão necessário e essencial quanto o primeiro (...) (DELEUZE, 2001 p.16)

Não é a toa que a ilha tenha sido um dos *topos* recorrentes para se tratar do mito do Paraíso, não somente pela sua localização para além do contato com o humano, mas também pela possibilidade de inaugurar um novo tempo, tempo este que sobreviveu a uma segunda origem, anterior a toda origem possível. Perdido o paraíso primordial, restaria em algum lugar sua lembrança, conformada em algum espaço fora da história, a segunda imagem, ou uma imagem sobrevivente deste ideal. O que sempre pressupõe um retorno, o de uma natureza sem mal, ou seja, sem a negatividade de uma queda, sem a interposição da linguagem humana. Não poderíamos, assim, pensar o paraíso sem a existência de um muro, como um jardim fechado, já que ao homem apenas lhe caberia uma mera projeção imaginária desse lugar. Entretanto, não podemos deixar de problematizar justamente a permanência do paraíso enquanto um lugar.

Como uma ilha desaparecida, a localização do paraíso pressupõe o constante debate com o muro das águas, e da mesma forma, como nos dizia Deleuze a respeito das ilhas desertas, um paraíso é desde sempre inabitável, constituindo-se em um lugar originário justamente por indicar um recomeço, uma invenção. Habitar o paraíso é ofertar ao vazio de sua constituição uma outra imagem, o que nos faz tomá-lo enquanto *soledad*, apenas habitável na virtualidade da linguagem. *Soledad* é a idade do sol, a origem, a primavera eterna tal como nos evoca Ovídio em *Metamorfoses* sobre a idade de Ouro. Mas somente poderemos conceber tal *soledad* enquanto o retorno da idade do sol, o que indica uma reversibilidade, retorno ao revés. Sobre o paraíso inabitável projeta-se um outro, originado da descida aos infernos, porque constituído de várias

imagens an-originais, ou seja, de espelhos. O que não destitui o viajante – mesmo ele sendo Orfeu – de buscar no espelho nada além de um túnel que o conduza à luz, que o faça ouvir novamente a língua adâmica da origem. Paraíso também seria sinônimo de nostalgia. Frente a *soledad* especular de uma paraíso inabitado, surge a saudade como desejo de lembrança. Desta forma, facilmente o paraíso deixaria de ser pensado como um lugar perdido, passaria a ser compreendido enquanto tempo perdido, primordial. E sua natureza converter-se-ia à semelhante a linguagem adâmica, pondo abaixo todos os muros que nos separam da “língua pura”. O paraíso permanece inabitado devido a queda de sua linguagem primordial. Se não podemos nomeá-lo de forma transparente, não poderemos ouvir sua mensagem e, conseqüentemente, nos é impossível a sua visualização. Para isso seria necessário traduzi-lo para nossa linguagem caída, fazê-lo já paisagem artificial.

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1923), Walter Benjamin depara-se com o drama da “linguagem paradisíaca”, a qual ainda não apresenta a dualidade da palavra e da coisa. No prefácio deste texto, ele desenvolve uma teoria do conhecimento em que toma a visão de uma linguagem primordial enquanto paisagem original da verdade. Num primeiro momento, os “nomes” que constituem a linguagem adâmica parecem substituídos pelas idéias platônicas, e a verdade seria feita a partir de uma multiplicidade de intuições fundamentais. Desde a origem, a verdade se apresenta como múltipla e descontínua, estilhaçada desde sempre, sendo impossível a síntese. Neste caso, a tarefa do filósofo, consiste, como em Platão, em contemplar as idéias em sua pluralidade e diversidade, e recuperar a reminiscência, em busca da percepção original:

A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar em tom de revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original. A *anamnesis* platônica talvez não esteja longe desse gênero de reminiscência. Somente, não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação. (BENJAMIN, 1923, p.59)

Esta coincidência milagrosa da palavra e da coisa foi perdida, mas é tarefa da filosofia reencontrá-la. Mas, ao contrário da reminiscência platônica, de natureza essencialmente visual, a anamnese a qual Benjamin faz alusão é de natureza acústica.

Como na Revelação bíblica, não é pela visão que a verdade se dá à percepção humana, mas através da audição. Neste sentido, conhecer o original significaria encontrar uma escuta primeira, entender novamente a significação original da linguagem.

Como nos diz Haroldo de Campos, em “Para além do princípio da saudade”, segundo o Benjamin de “A tarefa do tradutor” (1922), o trabalho filosófico é direcionado à transparência redentora, aquela que aponta para a reconciliação transcendental entre o homem e o ser, ou seja, o paraíso, e se equiparia ao árduo trabalho de tradução, já que ambos os trabalhos não possuem musa e ainda assim apontam para uma saudade: a da origem. Da mesma maneira em que à tradução está interdita a possibilidade de revelar a “língua pura”, somente cabendo a ela representá-la, deixando à margem a “grande saudade” da totalidade entre nome e ser, à filosofia também está negada essa revelação, restando apenas um “recordar primordial”.

Segundo Haroldo, ainda que a tarefa de tradutor benjaminiana pressuponha uma “metafísica do traduzir”, a qual ao tradutor caberia a tarefa angélica de anunciação, a “primazia arquetípica das ‘monstruosas’ traduções hoelderlinianas permite-nos dar um passo mais adiante e ultimar sua teoria, revertendo a função angélica do tradutor numa empresa luciferina” (CAMPOS, 1991, p.91). O desejo haroldiano baseia-se, nesse sentido, em converter a metafísica benjaminiana numa física, liberando o fazer humano de um original “aurático” e de um horizonte teológico da “língua pura”. Citando Haroldo:

Se pensarmos, como Borges, que o “conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço, abalaremos esta substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre “di-ferida” a respeito do “borrador do borrador” (posto que, segundo Borges, “pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao seu original, é pressupor que o borrador 9 é obrigatoriamente inferior ao borrador h – já que não pode haver senão borradores”). Ao invés de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última “hybris” do tradutor luciferino; transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como “movimento infinito da diferença” (Derrida); e a mímesis como produção mesma dessa diferença. (CAMPOS, 1991, p.91).

Nas páginas finais desse texto, Haroldo de Campos reconhece esse momento luciferino como direção para um princípio para além da “grande saudade”,

desconstruindo o raciocínio metafísico (o qual é guiado pelo conceito de pureza), *transcriando* o modelo acrescentando o que antes não havia – oferta-lhe uma luz a mais. Falamos agora de *tradução criativa* onde a originalidade se dissemina num brilho híbrido. Subvertendo a idéia de propriedade, Haroldo usurpa o alheio e o *transcria* a fim de reconstituir mais do que a informação semântica, a informação estética do original. Desse modo, o poeta-tradutor atravessa o original por um espelho transgressor em que o próprio e o impróprio se enroscam numa mesma pele: a cópia está agora sob o original. Não mais a luz da origem impulsiona a peregrinação poética, mas o espelho decaído condutor de uma luz impura (brilho sem reflexo). Fazendo fosforescer a opacidade da matéria, Haroldo vai ao encontro do lume falso do simulacro, o que o faz se aproximar da região luciferina da linguagem, (o rosto inominável de Deus sobe à superfície e se faz máscara sem fundo). O poeta não tomará a linguagem enquanto barreira à luz paradisíaca, ao contrário, construirá pela densidade um paraíso intermediário (entre-luz): lá onde Lúcifer esvazia a verdade divina. É o que ele propõe também em *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998):

Querendo ser igual e mesmo maior que Deus – pretendendo converter-se em *interpretante final* do Signo Supremo, “que a si só entende e de si só é entendido” (PAR. XXXIII, 124-125); querendo sobreexcedê-lo como novo Supersigno (...) Lúcifer, antes “*la somma d’ogni creatura*”, o “*signaculum similitudinis*” – signo (signáculo) da semelhança (...) - , outrora também nas delícias do Paraíso divino (...); Lúcifer, o “portador de luz” que um dia pretendeu-se capaz de *Lume em si*, pecou (e caiu) por excesso de presunção luminosa, por impaciência de luz (...) Donde a marca do avesso no seu nome oximoresco, que diz luz e rege trevas.(CAMPOS, 1998, p.80).

Desta forma, contrariando o trajeto dantesco – do corpo à luz – o poeta luciferino irá socavar no *entre* da palavra (seu breu gélido) o ardor deslumbrante que a fará *entre-luz*, banda fosforescente em sua corporalidade sem redenção metafísica. (Simulacros irradiando seus pequenos espelhos). Entre-espelho: o reflexo fora atravessado pelo avesso do paraíso, perdendo os sentidos não mais pela plenitude de Deus, mas pelo brilho desterrado – película poética resistente à significação.

Percebemos que estamos num novo regime de luz, na qual a luz atravessa a umbria e o véu impossível da linguagem (que separava o céu do breu), agora é a mais cintilada possibilidade. A linguagem surge assim como esse brilho que só pode estar em relação com o artifício, brilho próprio de uma constelação híbrida e avessa a qualquer

desejo de naturalidade, uma vez que sob a pele do natural irradia a película fosforescente da *poiésis*. Pensar para além do princípio da saudade equivale, assim, a tomar o paraíso somente enquanto retorno de um outro, inabitado, do qual somente poderemos lidar com suas muralhas, a úncia prova de sua existência. Muralhas barrocas, conforme estamos vendo até aqui.

Em 1935, contrariando todo um discurso que reavaliaria o Barroco como estética do artifício, como o fizeram Wolfflin e Rousset, o catalão Eugénio d’Ors se destacaria por defender a hipótese de que o barroco é secretamente animado pela nostalgia do Paraíso Perdido. Em *Du Baroque* (1935), D’Ors defenderá a hipótese de que o barroco é o estilo que valoriza o retorno à natureza, à natureza bárbara, oposto dessa forma ao classicismo, estilo da civilização. Se durante toda a sua existência o Barroco fora condenado à *maldição* por sua extrema artificialidade e hermetismo, D’Ors verá nele o contrário, o reencontro à natureza desordenada, comprometida após a influência de toda a civilização. Sendo assim, a essência desse estilo seria nada menos que o Panteísmo, o deus da natureza. Citando d’Ors:

Paraíso, começo e fim da História. No espírito da humanidade, alfa e ômega. Devido à árvore da ciência – quer dizer, pelo exercício da curiosidade e da razão - , o Paraíso foi um dia perdido. Pelo calvário do progresso – quer dizer, também pelo exercício da curiosidade e da razão, – se avança sobre o caminho que retorna. Toda história humana talvez possa ser concebida como sendo um itinerário penoso, da inocência que ignora à inocência que sabe. Mas, tudo em nós caminha em direção a um novo Paraíso, em direção a celeste Jerusalém, conhecemos os pequenos paraísos temporários onde começo é evocado e o fim previsto, onde o Éden reaparece para o homem, pela via da reminiscência ou da profecia. (D’ORS, 1935, p.38)

Facilmente é possível tomar essas palavras de d’Ors como uma valorização da naturalidade frente ao artifício gerado pela civilização. Afinal, pensar no retorno à natureza pode ir ao encontro do pensamento romântico de harmonia e contemplação, privilegiando a idealização de certa inocência oferecida pela apreciação dos sítios não tocados pela razão. Entretanto, mais adiante, d’Ors faz lembrar que “o barroco imita Fausto: vende sua alma ao diabo”, deixando claro que seu pensamento é tocado pela idéia de ruptura interior, em que a possibilidade de retornar à natureza pressupõe, contudo, um retorno descontínuo, apresentando uma beleza mais que barroca, anti-natural. Se, como nos disse Hegel, a natureza, em sua passividade, nos remete somente a um estado de pré-história, o retorno barroco da mesma anunciaria uma pós-história,

em que a memória hiper-atrofiada apresentaria a catástrofe da história ao indicar como sua conseqüência uma outra natureza, mas anti-natural e barroca, devolvida em *soledad*. Poderíamos pensar com Baltasar Gracián, numa natureza aguda, porque resultado do engenho.

Voltemos mais um pouco ao pensamento da filósofa Maria Zambrano sobre a idéia de retorno implicado sempre ao problema da memória. Em *Notas de um método* (1989), a autora apresenta uma instigante discussão a respeito da recordação que, segundo ela, sugere o retorno, um olhar para trás que não necessariamente está direcionado a um estado anterior. A primeira forma de visão é a memória e recordar, neste caso, não passa de um re-ver, o que indica que a primeira visão já está destituída de originalidade, necessitando de uma segunda imagem para existir:

A primeira forma de visão se dá olhar para trás, direcionando os olhos para isso. Husserl assinala o presente como o lugar temporal do conhecimento, que é assim apresentação. Sucede assim, e quando sucede não está certamente desprovido de legitimidade – necessidade e sentido - : se trata da busca da presença do diáfano em um pedaço de vida ou de conhecimento já existente, desprendido de sua origem, do ponto de partida. E claro está que, uma vez que se renuncia o encontro do ponto de partida, uma vez que a origem não faz sentir sua atração, o futuro como última dimensão temporal também cessa, e aparece o presente como albergue único. Por essa tomada do presente se produz uma espécie de identificação temporal entre o presente do sujeito e o passado – ainda que seja sonhado – feito presente, tornado presente. (ZAMBRANO, 1989, p.82)

Desse modo, o que escapou do fluir temporal sem ter se tornado presente, condensa-se ao ser resgatado pelo olhar. Ao resgatar esse momento, o movimento do olhar da memória é mais complexo, uma vez que o perdido não pode simplesmente voltar. Seu retorno implica uma descida do sujeito ao que não pode ser visto, justamente ao que está inabitado, e tal ação produz um meio transparente, originando olhares circulares em que estaria implicado o retorno de mais de uma imagem em tempos diversos. Toda visão é então dupla, já que envolve a imagem que retorna enquanto memória de uma outra, só que em tempos heterogêneos. Toda memória apresentaria, assim, dois semblantes especulares que não cessam de mirar-se e provocar efeitos de memória.

É nesse contexto que a poesia realizada pela paranaense Josely Vianna Baptista poderá ser pensada, enquanto uma poética que visa voltar seus olhos para um paraíso que se apresenta desde já como inabitado, mas que, no entanto, ainda gera a atração do

olhar. Como veremos em sua escritura, o “retorno ao paraíso” é evidente, mas se tomarmos esse retorno como virada ao revés: o paraíso retorna enquanto túmulo, ou cadáver, cabendo a poeta a operação de autópsia. Trabalhando com diversos espectros de paisagem e paraíso, a autora consegue tecer uma natureza não orgânica, anti-natural e, portando, anti-moderna, o corpo ofertado no poema surge dilacerado, o que impossibilita qualquer tentativa de totalização. A memória deste corpo e desta natureza não tentará recuperar a originalidade perdida no paraíso, antes, a inventa, através da justaposição de diversos tempos entre si.

2.5 JOSELY VIANNA BAPTISTA: PARA ALÉM DO PRINCÍPIO DA NATUREZA PERDIDA

Josely Vianna Baptista surge no cenário literário brasileiro movida primeiramente pelo desejo da tradução. Traduzir, como vimos na discussão haroldiana e benjaminiana, pressupõe uma transposição de uma imagem a outra, o que não necessariamente implica similitude ou fidelidade. Pelo contrário, traduzir pode evocar a deserção da originalidade em nome de outra origem, esta baseada na traição da fonte, criando outra, artificial. E neste desejo, a poeta opta pela tradução de um paraíso americano marcado por todos os infernos possíveis e por todos os espelhos, traduzindo-o, ou melhor, oferecendo-o sob a pele de outra imagem que não pressupõe facilidade frente à obra anterior. Pelo contrário, pode haver um círculo a mais nesse mundo sublunar. Obviamente estou falando da tradução de Josely Vianna Baptista de *Paradiso*, de José Lezama Lima (1986).

Parece-nos que o paraíso sempre surgiu em seu trabalho como tradução, com os olhos atentos aos mínimos detalhes a fim de oferecer como dádiva outra imagem. Ainda que desça aos infernos para apresentar ao revés este paraíso e apresentar sua costura, a luz que lhe ilumina faz parte de algumas de suas máscaras. Além de *Paradiso*, Josely traduziu de Lezama Lima o livro de contos *Fugados* (1993) e *A dignidade da poesia* (1996).

Ainda que não seja objetivo deste trabalho analisar seu trabalho como tradutora, uma vez que nessa função Josely apresenta uma produção extensa que vai de Jorge Luís Borges a William Shakespeare, parece-me interessante lembrar que a “tradução” em poesia dos imaginários que cercam nossa memória latino-americana, no tocante ao tema do paraíso, apresenta-se primeiramente entre as línguas e passa em diante às imagens.

Josely deseja traduzir, também como poeta, o paraíso, mas da maneira como ensinou o mestre lezama, de forma barroca: concebendo a imagem sempre ao lado da morte, partindo do desejo de arrancá-la deste espaço amorfo e transfigurá-lo em ressurreição. Não nos parece um dos desejos mais caros ao poeta órfico? Lezama Lima mesmo nos diz em *Introdução aos vasos órficos* (1961), que o reino órfico, ainda que vislumbre a descida ao reino de Hades, traduz canto em luz, o que não necessariamente pressupõe a ausência de obscuridade. A dualidade entre esses dois pólos é substituída pela constante troca de forças, em que uma pedra negra possa gerar luz e um paraíso iluminado possa provocar cegueira. Como nos lembra Didi-Hubermann (1987), a palavra ver ainda é uma recusa do olhar. Afinal, se pensarmos que Eurídice, para Orfeu representava o lar, o qual ele buscara até mesmo nos infernos para que retornasse ao seu espaço original, no momento em que o poeta a olha quando ainda não poderia fazê-lo descobre que o lar desde sempre estava perdido. E a missão do poeta, diante desta queda irreversível, é traduzir desse mundo noturno e especular o seu reverso: fazer o morto refletir em vida.

Por definição, o poema é o que não se traduz, nos diria Roman Jakobson, e, entretanto, aí estaria a verdadeira tarefa do tradutor, a de traduzir o intraduzível. Isso só se torna possível porque o próprio poema já é resultado de uma tradução possível e impossível. Como nos dirá Derrida em *Che cos'è la poesia?*(1992), o poema consigna a tradução do intraduzível, a experiência original do poema, sua repetição por palavras, um “ditado” cujos versos podemos sempre “saber de cor”. O poema é o que nos vêm do outro sob forma de ditado. Perto do coração, enrolado como uma bola e todavia exposto ao exterior, com seus signos agudos, o poema é como um ouriço na rodovia, intratável e absolutamente atraente: o toque só é possível mediante a ferida.

Todo o poema surge do desejo de traduzir o seu percurso desde o ponto de partida até a marca de chegada, e apreendê-lo pelo coração seria a tentativa de não deixar essa experiência esvanecer-se durante o trajeto, aprender de cor é já perder o poema traduzindo-o em outro, a cada ponto percorrido:

Você ama – guardar isso em sua forma singular, digamos na insubstituível *literalidade do vocábulo*, se falássemos de poesia e não somente do poético em geral. Mas nosso poem não se acomoda em meio aos nomes, nem mesmo em meio às palavras. Antes de tudo, está jogado pelas estradas e pelos campos, coisa para além das línguas, ainda que aconteça de lembrar-se nelas no momento em que se junta, enrolado em bola de si, mais ameaçado que nunca em seu retiro: ao acreditar defender-se é o que se perde.

Literalmente você gostaria de decorar uma forma absolutamente única, um acontecimento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o

sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. Nesse desejo da inseparação absoluta, o não-absoluto absoluto, você respira a origem do poético. Daí a resistência infinita à transferência da letra que o animal, em seu nome, todavia solicita. É a desgraça do ouriço. (....)

Assim surge em você o sonho de *decorar*. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática. Você ainda não conhecia o coração e assim o prende. Por essa experiência e por essa expressão. Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua parece distinguir da palavra coração. (DERRIDA, 1992, p.12)

Neste ensaio podemos perceber que a escritura derridiana surge em resposta, ou tradução, de algo estrangeiro, ditado em outra língua, a de outro, em italiano. Ou seja, o poema está desde sempre longe do lar, arriscando-se numa língua para ele estrangeira, e aprendê-lo de cor está longe de tomá-lo na memória de forma autômata. Pelo contrário, quando a memória deseja justamente o que lhe é impossível traduzir e de tocar, tomada pela paixão do intraduzível, o poema surge, sempre tomado pelo desejo de outro, flechado pela morada que nunca se constitui em lar. Neste sentido, o “aprender de cor” pode ser pensando como um aprender pelo corpo, operação acéfala, em que é pela memória corporal que se é possível encontrar os restos de uma paixão, é no corpo em que o ouriço deixa sua marca.

Assim sendo, podemos iniciar a discussão sobre Josely Vianna Baptista precisamente neste “aprender de cor” que nos ensina Derrida, tomando o poema como uma dádiva em que estaria implicado o texto enquanto experiência e não mais como essência, sendo que e a todo instante está dádiva está sujeita a inúmeros desgastes, a constantes trocas de ditatos, e a constantes hiatos, tradução do que ainda não retornou ao lar. No caso da poeta em questão, trata-se de um paraíso americano inabitado e, portanto, prestes a ser desdobrado em poema, ou melhor dizendo, dobrado num poema.

Em *Ar* (1991) primeiro livro publicado por Josely Vianna Baptista, podemos perceber que a autora deseja “inaugurar” sua palavra poética, tal como uma criança que pouco a pouco vai apreendendo os vocábulos de sua língua, não se preocupando com as normas de espaçamento do verso tradicional, o que muitas vezes dificulta a própria leitura de sua escrita. O paraíso já surge neste primeiro trabalho, escancaradamente aproximado, e apresentado como uma constelação barroca de letras, que como um *tromp de oiel*, apresenta-se numa profundidade que não passa de pele descascada pelo

sol, destinado à visão, o paraíso poemático oferece nada mais que seu muro, como podemos ver na primeira parte de *vizavi à parada paraíso*:

sem que o baque da queda
leve a nau a pique, nem p
perder o pico da onda que v
ai voltando, aprumar o co
rpo, deixar o vento roçar
a pele (pedaço de seda gi
rando num cé sem nuvens)
(BAPTISTA, 1991, p.17)

O que primeiramente nos chama atenção neste trecho é a disposição das palavras que privilegiam a visualidade para além do sentido do poema. As palavras se apresentam como verdadeiros fósseis, uma vez que partidas se abrem em fonemas, oferecendo justamente a brancura da página como possibilidade de recobrar os sentidos, o que pode implicar em seu contrário, como um novo uso deles. É esse hiato entrecortado por dobras infinitas o elemento essencial que impulsiona as retinas do leitor a buscar na presença paradoxal do silêncio mais uma dobra de sentido. Tal jogo que pode ser classificado como uma forma erótica e perversa de se re-aprender a ler, e é inspirado pela estética do *vazio extensionável* lezamiano, não pode promover o conhecimento imediato, mas apenas centelhas, rumores de apreensão. O sentido é reconstruído numa empresa perpétua onde o repouso só pode ser pensado como ausência.

A imagem deste paraíso encarado frente a frente, como nos dis o título do poema, é apresentada desde o início segundo uma queda inaugural cujo *baque* ou desastre poderia também ser lido como o ruído provocado quando um corpo é confrontando a outro. Entretanto, ao mesmo tempo em que nos é apresentado, esse paraíso surge também em suspenso e perdido, em algum lugar que, ainda que fugidio de agora em diante no poema, é encarado *vis-à-vis*. Tal paradoxo instaura na estrutura do poema o questionamento do próprio lugar da linguagem frente à queda. E como nos diz Josely, se o naufrágio é adiado, isso se deve ao constante retornar da onda que “volta” a apresentar o paraíso para depois perdê-lo. Neste sentido, vale lembrar que se o verso ou *versus* é comumente definido como o movimento de retorno, (para a segunda linha métrica depois que a primeira se completou), Agamben (1982) nos lembra que o verso

também é um lugar de memória e de repetição. O desastre anunciado na estrutura poemática de Josely parece vislumbrar o verso como lugar onde a memória surge pelos hiatos, oferecendo-se em suspenso justamente quando se esperava sua completa apresentação. O retorno entrevisto no verso pressupõe que não será possível dar a volta desde o início do trajeto, o retorno sempre parte de um “meio do caminho”. Assim, sendo, encara-se o paraíso como um lugar do qual nada sabemos, apreendemos somente os rastros deixados pelo desastre. Susana Scramim, em *Entre desastres, linguagens e outros hiatos* (2002), nos apresenta uma leitura do poema enquanto acontecimento único na sua singularidade e, por isso mesmo, impossível de se repetir. Isto porque o acidente já marcou a estrutura poemática, e portanto, o desastre já afetara sua capacidade de repetição. A respeito do *desastre*, a autora esclare:

A etimologia do desastre, além de evidenciar o caráter singular do processo, uma vez que se trata da queda de um astro, exhibe a estrutura do movimento que implica a queda. O dom do poema é dado, ele sobrevém não do mundo ideal, mas do céu, da cucúbita celeste, das estrelas. O movimento é o do deslocamento de um astro da órbita que o regia, ou seja, desvio da linguagem em relação a sua norma, em direção ao solo, em direção à terra, em direção a uma colisão que nada mais evidenciará do que o caráter concreto, duro e rígido da linguagem frente a um real igualmente concreto. O prefixo *des* em português deriva do prefixo *dis* em latim que além de negar a qualidade expressa pelo termo primitivo também indica a separação alguma coisa de outra, bem como mudança de aspecto. (SCRAMIM, 2002, p.112).

Josely Vianna Baptista toma a lição constelar de Mallarmé, pois não somente perturba sonoramente o verso, como também sintaticamente, instaurando uma negatividade no poema até então negada, em que a significância do poema estaria ligada à agressividade expressada contra a linguagem. Mallarmé, em *Un coup de dés* rompe com todas as convenções da prosodia. O poema não apresenta versos, e sim jatos de texto, espalhados na página como verdadeiras gotas de tinta. Por sua vez, a unidade da página corresponde na verdade a duas páginas, cujas linhas e palavras se entrecruzam. Vejamos um trecho de “Um lance de dados” traduzido por Haroldo de Campos:

da memorável crise
ou se houvesse
o evento
cumprindo em vista de todo resultado nulo
humano

TERÁ TIDO LUGAR

uma elevação máxima verte a ausência

SENÃO O LUGAR

Inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio

abruptamente que senão

por sua mentira

teria fundado a perdição

nessas paragens

do vago

onde toda a realidade se dissolve

(MALLARMÉ, 1976)

Os brancos da página, que em geral funcionam como limite da escritura tradicional, aqui cumprem de escrever o ritmo em que o texto deve ser lido. A tipologia, raramente usada como recurso estético, também apresenta, em *Un coup de dés*, uma função rítmica, já que cada irrupção de uma letra diferente impõe uma mudança de voz. Assim, em relação às formas instituídas do gênero poesia, *Un coup de dés* carrega uma forte agressividade. Com as inovações apontadas acima, Mallarmé estaria perturbando não só a unidade do verso, também a da página e da própria escritura, pela pluralidade de vozes na mesma página. A perturbação dada pelo uso dos brancos da página é ainda mais forte. Escrever com os brancos, como faz Mallarmé nesse poema, corresponderia de certa maneira a uma escritura às avessas.

Neste sentido o vis-à-vis proposto no poema de Josely é movido pelo desejo de estar diante do paraíso como um lugar mais originário que o próprio espaço discursivo (SCRAMIM, 2007), fazendo refletir da página em brancos espectros que antes eram palavras e que agora se tornaram imagens, desencadeadoras de novos sentidos. O espaçamento entre os fonemas impede que o leitor realize uma leitura “natural” das palavras, fazendo com que a temporalidade do poema inaugure um novo lugar, dotado

de negatividade, porque é um lugar para além do espaço. Isto quer dizer que já não é possível instaurar uma direção a ser percorrida pelo poema, já que sua materialidade é oferecida como uma constelação na qual já nem mais se pode calcular o tempo de sua irradiação. Diante do paraíso, como podemos observar em Josely, equivale a deparar-se com diversas muralhas temporais e reapresentá-lo de maneira a problematizar sua harmonia e sua temporalidade que, segundo, os mitos, permaneciam eternas. Neste caso, a harmonia é substituída pelo desastre, cuja negatividade gera um tempo rodeado de tantos outros tempos possíveis, o que torna a poesia de Josely uma poesia do presente, que, como veremos no decorrer deste trabalho, irá oferecer uma memória paradisíaca, porque projeção de um lugar desde sempre inabitado, e an-original.

Como vimos em páginas anteriores, José Lezama Lima resgata o lugar suspenso representado pela *ilha* para problematizar a memória americana que, segundo ele, estaria marcada por uma ausência fictícia, contendo em seu subsolo camadas e mais camadas temporais e imaginárias de onde ele irá retirar a matéria bruta para tecer sua última história americana, ou melhor, sua pós-história, já que para o poeta a história escrita pelas imagens é desde sempre arrancada da morte. Ressuscitar a história não significa manter seu funcionamento, pelo contrário, é fazer emergir de sua póstuma temporalidade linear os diversos tempos que pulsavam sob sua engrenagem. Por isso a memória retorna como lugar originário de toda a escritura, porque é desde sempre impura, e preenchida por nada menos que imagens. Josely relegerá a problematização lezamiana a respeito da memória americana, e como veremos, terá como matéria de desgaste não mais uma memória ausente contendo em suas subcamadas outras memórias possíveis. A poeta irá se deparar com uma memória hipertrofiada e saturada, em que já não é mais possível falarmos em profanação, já que tudo perdeu sua vestidura, e a própria prática barroca no presente perdera sua estratégia. Voltar ao paraíso inabitado será para Josely não a tentativa de reconstruir uma história póstuma das imagens, mas de, paradoxalmente, habitar a história com os mesmos fantasmas que a construíram, apresentando a autópsia a fim de retirar do corpo abandonado outro tipo de saber.

III LA SOLEDAD HABITADA

Sabe-se que as *Soledades* de Góngora apresentam-nos um peregrino devolvido pelo mar em sobrevida, é nesta devolução que o poema acontece. Enquanto estranho e exilado em seu próprio mistério, o náufrago parece atravessar uma história dobrada entre sua pré e pós textura, o lugar originado nesse dobrar de imagens surge para além do olhar cartográfico, ao qual somente podemos nos referir negativamente, uma vez que é instaurado pela linguagem. O náufrago é abandonado às margens desse novo lugar de palavra e de início o tempo é devolvido com ele, (v 1-6, “Era del año la estación

florida’). O tempo reinaugurado pelo naufrágio surge barroco porque florido e desde sempre fugaz e, ainda que saibamos que o referido verso indica que estamos na primavera, esta flor do tempo inaugura o poema e remete, desde o primeiro verso, a uma natureza que avança para além de seu princípio natural, porque parte de um regresso. Esse retorno à natureza no barroco é o próprio enigma da *soledad* gongorina, destituída de um começo como em um espelho cujas imagens participam da an-originalidade artificial do que é justamente constituído por ruínas. Se podemos vislumbrar no poema o retorno a um estado de idílio com uma pré-história da cultura, paradoxalmente podemos intuir nesse regresso também o prenúncio de sua pós-história, aí onde o lugar da memória institui-se como *soledad*, artificial e inoperante, habitada por uma história em desastre.

É certo, porém, que o naufrago, ao contrário de Ulisses, não regressa ao seu ponto de origem e, se falamos aqui em retorno não podemos entendê-lo como volta ao lar. Se Ulisses retorna à ilha de Ítaca e o poema nos relata essa viagem de regresso, em Góngora o retorno do naufrago é precisamente para o que ele não conhece e a viagem passa a existir depois desse retorno. Devolvido pelas águas o peregrino vislumbra a quebra da cadeia linear cronológica e vivencia uma nova experiência temporal. Aquela em que o fim e o começo se entrecruzam e os diversos tempos entre si inauguram o lugar da *soledad*, ou de amor, onde se rompe o espaço habitual em nome de uma morada “inencontrável”. Melhor dizendo, esse lugar de amor apresenta-se desde o início ao peregrino duplicado, ou dobrado, enquanto virtualidade do que não pode ser visto ou vislumbrado, mas que, no entanto, não cessa de olhar-nos. Como bem nos diz Severo Sarduy, não podemos pensar a poesia de Góngora sem a presença do espelho que duplica e projeta os lugares para além da geografia:

Uma linha virtual atravessa o poema e divide seus versos em duas partes simétricas que se opõem e duplicam mutuamente, como o espaço de um espelho e o espaço real. De ambos os lados dessa linha se encontram as unidades de som (e sentido), de significante (e significado).

Haveria que estudar a constância desse fenômeno em toda a arte espanhola; não somente na literatura. *Las meninas* seria o momento em que o espelho se situa virtualmente fora da tela, retirando assim da superfície física do cuadro, da tela, no sentido literal da palabra, toda importância, e impondo sua presença marginal. (SARDUY, 1970, 1158).⁴⁰

⁴⁰ “Una línea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real. De ambos lados de esa línea se encuentran las unidades de sonido (y del sentido), de significante (y de significado).

A presença marginal de que nos fala Sarduy é a segunda imagem irradiada pelo espelho gongorino: a lançada às margens do poema, depois da quebra das águas e da história. Assim, só podemos falar nas *soledades* enquanto duas imagens que não cessam de enfrentar-se. Duas *soledades*, tal como o poema.

Sobre o conceito de *soledad*, é necessário esclarecer alguns aspectos, tais como a correspondência entre *soledad*, silva e selva. Na arte poética, a silva é definida como uma composição onde versos de dez sílabas alternam com versos de seis, como também miscelânea literária ou científica. A transposição de silva à *soledad* fundamentar-se-ia no caráter solitário da selva, sendo esta uma das traduções possíveis da silva latina. Entretanto, se observamos a composição métrica das *Soledades*, observa-se uma homogeneidade em relação aos versos que desmente o caráter irregular da silva. Além disso, identificar a *soledad* com o espaço natural da selva consistiria em reduzir a extensão, a variedade e a riqueza sugestivas dos espaços imaginários percorridos pelo peregrino. Sendo assim, identificar a *soledad* como espaço poético da silva desmentiria a interpretação – não mais geográfica e sim literária – que de tal conceito fizeram certos contemporâneos de Góngora e de quantos decidiram compor *soledades* e não silvas.

Acerca da palavra *soledad*, Karl Vossler lembra que se trata de um neologismo erudito, nascido da influência da lírica galaica-portuguesa da Idade Média. Surge primeiramente o vocábulo *soedad*, seguido de *soidad* e *suidad*. Palavra esta de “alma portuguesa”, sem dúvida, pois remete originalmente à nostalgia do ser amado, o que em português chamamos de *saudade*. Desta forma, relacionado a palavra *saudade*, o termo *soledad* nos faz pensar em algo perdido ou então esquecido, ou melhor ainda memória desejante de uma matéria ausente, mas substancial. Citando Vossler:

No uso do português, o significado objetivo de “isolamento” – *soledad* fica totalmente relacionado ao sentido nostálgico e de amor da palavra e é representado por outros vocábulos como *soidao*, *solidão*, *isolamento*, *retiro*, *deserto*, *abandono*, *desamparo*, *ausência* e pela palavra castelhana *soledade*. A partir dessa dissociação, que teve lugar até aproximadamente até o final do século XV se relaciona à palavra *soledad* de um modo absoluto à vida dos sentimentos e da subjetividade. (VOSSLER, 2000, p.14)⁴¹

Habría que estudiar la constancia de este fenómeno en todo el arte español; no solo en la literatura. *Las Meninas* sería el momento en que el espejo se sitúa virtualmente fuera de la tela, retirando así a la superficie física del cuadro, a la tela en el sentido literal de la palabra, toda importancia, e imponiendo su presencia marginal”. SARDUY, S. **Obras Completas. Tomo II.** São Paulo, Scipione, 1999, p.1158)

⁴¹ “ En el uso del lenguaje portugués, el significado objetivo de “aislamiento” – “soledad” queda totalmente a la zaga del sentido nostálgico y de amor de la palabra, y es representado por otros vocablos como *soidao*, *solidao*, *isolamento*, *retiro*, *deserto*, *abandono*, *desamparo*, *ausencia* y por la palabra

Entretanto, creio que não podemos tomar a poesia gongorina como um texto marcado pela saudade. Ainda que o peregrino surja no poema devolvido pela memória de uma *enemiga amada*, no decorrer dos versos a saudade *enemiga* é substituída pelo desejo de fazer da ausência um lugar apropriado para se erguer o castelo do artifício, justamente sobre as águas, como metáfora por excelência da *soledad* barroca, a segunda imagem dobrada a sua ausência constituinte. Ao fim de *Soledad Segunda*, Góngora nos apresenta a imagem de um magnífico castelo que se ergue sobre o mar:

*Dejaron pues las azotadas rocas
que mal las ondas lavan
del livor aún purpúreo de las Focas,
y de la firme tierra el heno blando
con las palas segando,
en la cumbre modesta
de una desigualdad del Horizonte,
que deja de ser monte
para ser culta floresta,
antiguo descubrieron blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestüosa cano:
mármol al fin tan por lo Pario puro,
que al peregrino sus ocultos senos
negar pudiera em vano.
Cuantas del Oceano
el sol trenzas desata
contaba en los rayos capiteles,
que espejos, aunque esféricos, fieles,
bruñidos eran óvalos de plata.
(GÓNGORA, *Soledad Segunda*, p.153)*

castellana feudal *soledade*. A partir de esta disociación, que tuvo lugar aproximadamente hacia el final del siglo XV, se adscribe la palabra soidad de un modo absoluto a la vida de los sentimientos y de la subjetividad.” VOSSLER, K. **La soledad en la poesía española**. (trad. J.M. Sacristán). Madrid, Visor Libros, 2000, p.14

Percebemos aqui o tema gongorino das muralhas, que, como as ruínas, da mesma forma que nos separa da natureza, a ela nos devolve, toda a sua artificialidade. Essa é a maior metáfora de *Soledades*, no tocante à natureza que só pode ser concebida enquanto natureza da linguagem, um castelo de mármore, ao mesmo tempo em que revela seu caráter concreto de artifício, também apresenta a fragilidade de estar erguido sobre as águas. Como bem sabemos, se o mar pode ser pensado enquanto útero, também pode ser tomado enquanto túmulo. É deste paradoxo que podemos vislumbrar o castelo gongorino, pela vida que emerge como sobrevida, sempre ao lado da morte. Desta forma, poderíamos também pensar as *soledades* ao lado do conceito de *enigma* barroco, tal como o *per speculum in aenigmate* (I Cor. 13, 12) paulino. Aqui resgato a leitura de Mario Perniola sobre o pensamento enigmático, que a meu ver, move todo percurso peregrino em *Soledades*:

A enorme importância de Heráclito reside em haver afirmado com a máxima decisão o caráter unitariamente enigmático da realidade: a experiência dos opostos não leva a uma visão dualística do mundo; é no interior da coisa mesma onde os opostos combatem e coexistem, mais exatamente, é a mesma coisa que conjuntamente é e não é. No arvorecer da história da filosofia ocidental, encontramos em Heráclito a mais decidida e profunda negação da identidade e a formulação mais rigorosa da natureza do trânsito, que é conjuntamente um passar do mesmo ao mesmo e um permanecer do que é em si diferente, um transmutar que repousa e um repousar que transmuta. O enigma não consiste na mutação, na possibilidade do novo; a mutação é possível somente sob a condição de que coisa permaneça a mesma e vice-versa, a coisa permaneça a mesma sob a condição de que mude: a “mesmidade” é o princípio do trânsito e o trânsito da “mesmidade”. Disto deriva que a dimensão diacrônica não é essencial; o tempo por excelência do enigma é o presente. (PERNIOLA, 2003, 29-30)

O enigma em *Soledades* é como um muro que nos separa do paraíso. Esse muro possui memória, porque nele ainda jazem restos de tempo e de história. Atrás dele se irradia luz intensa sobre o papel em branco, mas não nos cabe vê-la. Frente a esta muralha não resiste a saudade do que não se sabe, nem a natureza jaz sob seu nome, mas também permanece, *enemiga*. Resta-nos, desta forma, nada além de povoar *soledades* com seres a nossa imagem. Pena de Narciso. Eco de um muro que se constitui como corpo inimigo e que dolorosamente nos mira. Então que se faça da *soledad* um espelho, pois ela não passa disso, da impossibilidade de dizer seu nome: por não poder

circundá-lo, por não poder dar-lhe um rosto, por não poder fazê-lo sinônimo de uma paisagem. A Idade de Ouro, parecia dizer-nos o poeta cordobês, não passa de um fluxo de luz sobre a muralha devolvendo-nos nada mais que ruínas.

O maior simulacro de Góngora é a ruína, que surge frente ao peregrino como uma grande muralha a ser enfrentada. Depois do naufrágio, vem a ruína, muro que impede a perfeita visão. Onde está a origem do mundo? E a “edad del sol”, não é exatamente o que espera o peregrino depois do naufrágio? Pela proximidade do sol é possível deixar de ser um peregrino e possuir um rosto que é sujeito de si mesmo. Entretanto, só resta a *soledad* e o sol acaba tornando-se saudade, ausência na memória da caverna, como uma muralha por onde apenas é possível vislumbrar frestas de luz: ruínas da história. Como nos diz Benjamin, esta ruína se resplandece no drama barroco:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (...) De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a maneira mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre. (Benjamin, 1984. p.200)

Assim também nos apresenta a história Góngora com seu tema do naufrágio, concebendo-o como evento de destruição e catástrofe. Desengano frente ao próprio destino e ao próprio sujeito que não passa de *náufrago y desdeñado sobre ausente*. *Sobre ausente*, que surge de forma anacrônica como duplamente vazio, vazio de história (de origem) e vazio frente ao destino que neste instante não passa de enigma, que ultrapassa a simplicidade de um segredo. Neste caso, vale resgatar mais uma vez o trabalho de Perniola, justamente onde ele diferencia enigma de segredo:

Em que se diferencia o enigma do segredo? Como escreve Charles Malamud, o segredo nasce não da vontade não de proteger o mistério, senão de criar um; o enigma obtém sua força da tensão interrogativa que suscita. Diferentemente do segredo, que se dissolve em comunicação, o enigma tem a capacidade de explicarem-se simultaneamente em múltiplos registros de

sentido todos igualmente válidos e abre um espaço intermediário suspenso que não está destinado a ser preenchido. No fundo, o segredo se baseia em uma concepção simplista da realidade e na intenção subjetiva de velar, de mascarar, de ocultar a evidência: isto implica a existência de alguém que detenha e saiba manter um completo domínio de sua gestão através de processos de comunicação a um pequeno número de confidentes e de sinalização à grande maioria dos excluídos⁴². (op.cit.,p.22-3)

Diante da malha escorregadia do enigma estamos sempre nos debatendo entre muros e espelhos, nada nos remete a um significado confortável ou apaziguador. Se o pensamento clássico caminha ao encontro da plenitude de sentido, o *trajeto inverso* será dado não através de uma simples negação da herança racionalista, mas a esvaziando de um sentido que nunca fora seu, e que não passava de mera ficção. Lezama Lima, escrevendo sobre Pascal, fala do enigma como uma verdadeira *oferenda obliqua*, aplicada aqui junto ao verbo devolver pascaliano:

O único indício que podemos ter é esse escolher da divindade, é sua correspondência com o devolver dos humanos. Depois, esse devolver é a raiz da imagem. Devolver com os dons acrescidos é viver dentro da graça. A superabundância dos dons corresponde à infinidade da graça. Devolver como na ordem sonhada por Pascal, a única região não concupiscível, aclara como se recebêssemos pelo espelho, mas, ao mesmo tempo, devolvêssemos também pelo espelho. Ao “por enigma no espelho, podemos responder “pelo acrescécimo no espelho”, procurando uma correspondência amistosa entre o homem e a divindade. A grandeza do *devolver* pascaliano é um relâmpago na história das imagens (...)

Há, inclusive, como que a obrigação de devolver a natureza perdida. De fabricar natureza, não de recebê-la como algo dado. “Como a verdadeira natureza se perdeu – diz Pascal -, tudo pode ser natureza”. (Lezama Lima,1996, p.20).⁴³

⁴² “¿En qué se diferencia el enigma del secreto? Como escribe Charles Malamud, el secreto nace no de la voluntad no de proteger el misterio, sino de crear uno; el enigma obtiene su fuerza de la tensión interrogativa que suscita. A diferencia del secreto, que se disuelve en comunicación, el enigma tiene la capacidad de explicarse simultáneamente en múltiples registros de sentido todos igualmente válidos y abre un espacio intermedio suspendido que no está destinado a ser colmado. En el fondo, el secreto se basa en una concepción simplista de la realidad y en intención subjetiva de velar, de enmascarar, de ocultar la evidencia: esto implica la existencia de alguien que detente y sepa mantener un completo dominio de su gestión a través de procesos de comunicación a un pequeño número de confidentes y de señalación a la gran mayoría de los excluídos.”. PERNIOLA, M. **Enigmas**. Murcia, Ad Litteram, 2003, p.22-3.

⁴³ LIMA, J-L. Pascal e a poesia. **A dignidade da poesia**. op.cit.,p.20.

3.1. SOLEDADES HABITADAS POR LEZAMA

É precisamente a partir do enigma do espelho que Lezama irá reler as *Soledades* de Góngora, uma vez que o cubano lerá na poesia do cordobês o enigma americano a ser habitado pelo poeta, ou seja, pela poesia. O resgate da estética barroca não poderia ser trabalhado sem o retorno da poesia de Luis de Góngora, menosprezado durante o século XVIII. Ainda que poetas simbolistas como Paul Verlaine tenham relido a obra do mestre cordobês, foi com a sintaxe constelar de Stéphane Mallarmé que a obra do espanhol passou a ser lida positivamente. Um caso emblemático é o protagonizado por Zdislas Milner que no terceiro número de *L'esprit nouveau* dedica um ensaio voltado às semelhanças entre Mallarmé e Góngora. Citando um trecho:

De Gongora à Mallarmé não saberia ser questão de uma influência através dos anos: o certo é que Mallarmé não conheceu o poeta espanhol. Não se trata mais de uma semelhança fortuita, puramente superficial, de gostos ou temas. (...) Mas o que é idêntico nos dois, não é a execução poética, o estado psicológico do artista no momento onde, a inspiração estando morta, a realização começa. E o que é idêntico tanto em um como em outro, é a natureza do esforço que anima esta realização, esforço consciente do fim, expressão da religião literária em que se faz profissional o poeta.⁴⁴ (Milner, 1923, p.283)

A reivindicação de Góngora e do gongorismo inscreve-se em um processo de reabilitação iniciado no século XX mediante trabalhos filológicos do hispanismo francês e levada a sério de maneira definitiva pela geração de 27 espanhola. Entretanto, não podemos esquecer que a reabilitação gongorina se faz, sobretudo, dentro de um fenômeno de maior amplitude, que foi o ressurgimento do Barroco e de suas possibilidades artístico-literárias que na Espanha adquire especial significado no período da vanguarda histórica. É a partir do resgate de Góngora realizado pelos poetas espanhóis – a então chamada “geração de 27” – que a revalorização do gongorismo ganhará força definitiva. Destaca-se o poeta Juan Ramón Jiménez, considerado o mestre do grupo liderado por poetas como Federico García Lorca e Nicolás Guillén, é aqui que

⁴⁴ “De Gongora á Mallarmé il ne saurait etre question d’une influence a través les ages: il est certain que Mallarmé n’a pas connu le poète espagnol. Il ne s’agit pas non plus d’une ressemblance fortuite, purement superficielle, des gouts ou des sujets. (...) Mais ce qui est identique chez les deux, c’est la source idé, ale de l’execution poétique, l’état psychologique de l’artiste au moment ou, l’inspiration étant mure, la realization commence. Et ce qui est identique encore chez l’un comme chez l’autre, c’est la nature de l’effort qui anime cette réalisation, effort consciente du but, expression de la religion litteraire dont fait profession le poète. » MILNER, Z. Góngora et Mallarmé. *Esprit Nouveau*. Paris, 1923, p.

a revalorização de Góngora se intensifica e se assenta.⁴⁵ Mas convém não esquecer que sob a reivindicação deste grupo subjaz o desejo de formalizar publicamente na cena literária da época a presença de uma “geração” poética que buscava afirmar-se mediante a comemoração gongorina de seu tricentenário.

No entanto, é necessário ressaltar que a releitura liderada pelos espanhóis foi impulsionada pelo fluxo transatlântico de experiências, uma vez que é com a chegada do poeta nicaragüense Rubén Darío à Espanha em 1888, que tal movimento se concretiza. Aliás, leituras tais como as defendidas por Don Federico de Onís, afirmam que o modernismo foi um fenômeno essencialmente hispano-americano⁴⁶.

Podemos afirmar que Lezama Lima, em 1936, passou a realizar uma releitura diferenciada da geração de 27, que faz ainda uma leitura “peninsular” do cordobês. Ao contrário desta geração, Lezama não deseja reivindicar a estética gongorina como espelho de sua identidade, mas encara a sua poesia como seu espelho “insular”, e será através desse espelho que veremos que a luz e o sentido só podem ser possíveis pela noite escura que desnuda o que se vai sacrificar. Parece que para Lezama a poesia de Góngora tomada pelos espanhóis se constitui como um deserto cujo sentido já está petrificado. A *soledad* para Lezama será vista como um lugar de onde ele irá reler não somente Góngora como também o barroco e a tradição americana, convertendo-se em espelho órfico-insular, espelho que recorda, mas crescendo.

No entanto, somos obrigados a afirmar que a releitura de Góngora em Lezama surge constantemente na leitura de outros espanhóis. Em um de seus primeiros textos, *Soledades habitadas por Cernuda* (1936), Lezama Lima levanta uma questão importante: “¿Cómo es que después del milagro de las *Soledades*, no se llegó a la

⁴⁵ Conforme nos diz DIEZ-ECHARRI e FRANQUESA: “Durante el siglo XVIII de tendencias prosaicas y didácticas, se acentúa el menosprecio hacia Góngora: a principios del XIX empieza nuevamente a ser comprendido, y en tal sentido se orientan los comentarios de Quintana, Martínez de la Rosa y otros. Pero el juicio adverso de Menéndez Pelayo, expresado en términos de excepcional acritud, detiene en gran parte la rehabilitación de Góngora. Ya en pleno século XX, un estudio más detenido y sereno de sus obras, realizado en parte con motivo del tercer centenario de su muerte, por Foulché-Delbosc, Artigas, Thomas, Dámaso Alonso, reyes y vários más, contribuye a darnos una visión objetiva y caso exacta del poeta. Antes, parnasianos y simbolistas lo habían escogido por su maestro, tanto en España como fuera. **Historia de la Literatura Española y hispanoamericana.** Madri, Aguilar, 1960, p.413.

⁴⁶ Citando Federico de Onís: “Habrà que añadir que, aunque en España no faltan intentos en el mismo sentido, esta transformación y avance fue obra de poetas americanos, que, independiente de España y en gran medida los unos de los otros, en México, en Colombia, en Cuba, en Perú, 1882 a 1895 renovaron la poesía en tal forma que cuando el genio sintético de Rubén Darío llevó a España en su propia obra los frutos últimos y más maduros de aquella evolución poética, fue considerada como la primera contribución americana a la literatura de nuestra lengua común que, cambiadas las tornas, ejerció en la hasta entonces metrópoli literaria un influjo definitivo en un aspecto esencial de la literatura.” *Antología de la poesía española y hispanoamericana. El modernismo. Notas de un curso de Juan Ramón Jiménez.* Madri-México, Aguilar, 1962, p.273.

cartografia de aquél plumado laberinto, a la resolución de las preguntas poéticas en un espejo exacto de poesía y verbo?”⁴⁷ E c continua: “Vamos a saltar de la torre gongorina al agua nebulosa que le rodea y que acabará por negarla, pero dejando a seguridad de una penetración en el delirio o de una contentiva gráfica espacial, mientras el agua despedazada arrostra a los gritos de los prisioneros en pena”⁴⁸. Na verdade, Lezama se pergunta se é possível habitar as *Soledades* de Góngora, ou, se é possível habitar o próprio conceito de *soledad*. Estratégia a uma só vez, poética e paradoxal, já que “habitar” pode pressupor justamente a permanência de uma identidade ou, ao contrário, sua deserção. Nesta leitura, Lezama utiliza o livro de poemas *La realidad y el deseo*⁴⁹ de Luis Cernuda que aí oferece a *soledad* que está entre a realidade e o desejo. Entre a *realidad*, e uma natureza que parece sempre fugir do olhar do poeta, e o *deseo* que tal escape provoca em seu ser. Frente a tal *soledad*, o poeta se encontra em uma realidade fictícia, fazendo desse vazio inicial uma potência criadora ainda que dolorosa, porque agora terá que trabalhar não somente com a mirada, que perde a natureza fugidia, mas também com o próprio corpo desejante. Recolhe *la vida vacía esperando que lentamente se llene*, que se preencha com esse corpo proibido. Com isso, será possível habitar a *soledad*, diante do olhar que parece não encontrar o objeto de seu desejo, o poeta oferece seu corpo como meio de reconstrução de uma paisagem fictícia, que, como nos diz Lezama, promove uma espécie de “mística inversa”. Citando Lezama:

Já não estamos nos prazeres da *soledad*, estamos agora nos prazeres proibidos. Da negação atômica, da laminação plateresca a uma mística inversa, na que se deseja amar destruindo, ficando a auto-destruição povoando o paraíso dos paraísos. Máscaras babilônicas, touros com olhos úmidos de infante, neves eqüestres em cavalos enlouquecidos. E uma mística que não busca submergir-se para reaparecer diluída ou incorporada, senão que se funde para salvar-se na graça do encontro. Misticismo que necessita a recepção sensível ou de esperada adivinhação, oposto aos anegar-se teresianos, buscando o corpo inimigo onde animar o espaço seco entre os parênteses. (Lezama Lima, 1936, p.141)⁵⁰

⁴⁷ LEZAMA LIMA, J. “Soledades habitadas por Cernuda”. **Imagen y posibilidad**. (selección, prólogo y notas de Cirio Bianchi Ross). La Habana, Letras Cubanas, 1981, p.139.

⁴⁸ Idem. Ibidem.

⁴⁹ Trabalhei com a seguinte edição: CERNUDA, L. **La realidad y el deseo**. (edición, introducción y notas de Miguel J. Flys). Madrid, Castalia, 1991.

⁵⁰ “Ya no estamos en los placeres de la soledad, estamos ahora en los placeres prohibidos. De la negación atômica, de la laminación plateresca a una mística inversa, en la que se intenta amar destruyendo, quedando la auto-destrucción poblando el paraíso de los paraísos. Mascarones babilónicos, toros con ojos húmedos de infante, nieblas ecuestres en caballos enloquecidos. Y una mística que no busca sumergirse para reaparecer diluida o incorporada, sino que se hunde para salvarse en la gracia del encuentro.

Nesta mística inversa quanto mais o corpo se oferece ao processo poético, mais intensa a união com o desconhecido. *Vacío el cuerpo, doy contra las luces*, nos diz Cernuda. Neste caso, descenso é ascenso. Tal expressão também nos faz recordar de “reflejo inverso” apresentada por Lezama em 1942, em *Cumplimiento de Mallarmé*. Vejamos:

Mallarmé acreditava nutrir seus recursos do que ele considerava “reflexos inversos” (*Crise du Vers*). Essa luz última de cada palavra sobre a outra, impedía a presunção banal de que houvesse uma só palavra, distinta, distinguida, diferente, se não uma palavra que gira na espuma própria e de sua escala. Se as palavras se nutrem de seus reflexos – igualdade móvel – haverá fastio: caso de Valéry. Esse “reflexo recíproco”, nutrido e primeiro, de luz igual e repartida, termina com a estatura da alegoria de um destino demasiado invariável, demasiado indivisível. O reflexo recíproco merece ser decapitado pelo reflexo inverso (...), no inverso verbal, se ia apagando como pela própria progressão, um mundo distinto, acompanhante, mas que ia a ficar como trágico conhecimento do não ser, se existir do não existir. (LEZAMA LIMA, 1975, p.239)⁵¹

O que Lezama chama de “reflejo inverso” é o ato poético de receber o dom do espelho (vazio ou cheio) e devolver de modo acrescido, e como nos ensina Cernuda, no espaço promovido pelo desejo esse ato se faz oferecendo o próprio corpo como oferta, ou seja, com o “natural excessivo” lezamiano. Se perdemos a natureza, diz Pascal, tudo pode ser natureza. Assim, com o reflexo inverso, com a mística inversa deste corpo que se oferece à *soledad*, esta retorna habitada, acrescida como num espelho que devolve mais do que lhe oferecem, mais sobrenatural que o próprio Deus: segredo de Cernuda habitado pela *soledad* especular de Lezama Lima.

Misticismo que necesita la recepción sensible o de esperada adivinación, opuesto a los anegarse teresianos, buscando al cuerpo enemigo donde animar el espacio seco entre dos paréntesis."LEZAMA LIMA, J. “Soledades habitadas por Cernuda”, op.cit.p.141.

⁵¹ “Mallarmé creía nutrir sus recursos de lo que él consideraba “reflejos inversos” (véase *Crise du Vers*). Esa luz última de cada palabra sobre la otra, impedía la presunción banal de que hubiese una sola palabra, distinta, distinguida, diferente, si no una palabra que gira en la espuma propia y de su escala. Si las palabras se nutren de sus reflejos – igualdad de móvil – habrá hastío: caso de Valery. Ese “reflejo recíproco”, nutrido de sonido par y primero, de luz igual y repartida, termina con la estatura o alegoría de un destino demasiado invariable, demasiado indivisible. El reflejo recíproco merece ser decapitado por el reflejo inverso (...), en el inverso verbal, se iba borrando como par de la propia progresión, un mundo distinto, acompañante, pero que iba a quedar como trágico conocimiento del no ser, existir del no existir.” LEZAMA LIMA, J. “Cumplimiento de Mallarmé”. **Obras Completas. Tomo II**, México, Aguilar, 1975, p.239.

Retornemos ao texto discutido. Em *Soledades habitadas por Cernuda* Lezama Lima discute a respeito do “habitar las *Soledades*” de Góngora e este ensaio aparece como um prenúncio do ensaio de 1957, *Sierpe de don Luis de Góngora*, pois é nele que a *soledad* gongorina será chamada de “luminosidad”, o contra-sentido que se observa na poesia do cordobês se evapora uma vez que se apegava a um único sentido. Lezama também propõe habitar esta luminosidade, mas agora com a noite escura de San Juan de la Cruz. Citando Lezama:

Faltava a essa penetração de luminosidade a *noche oscura* de San Juan, pois aquele raio do conhecer poético sem sua acompanhante noite escura só podia mostrar o relâmpago da ceteira atuando sobre o estuque. Talvez nenhum povo tenha tido o estabelecimento de sua poesia tão concentrado como nesse momento espanhol em que o raio metafórico de Góngora necessita e chama, mostrando dolorosa incompletude, aquela noite envolvente e amistosa. (LEZAMA LIMA, 1996, p.102)

A chamada “oscuridad gongorina” surge a Lezama como um raio de luz, pois sua paisagem não está imersa como em Garcilaso numa região transfigurada que conduz a uma sobrenatureza. Lezama Lima lê a paisagem gongorina como imersa em contínua metamorfose, mas que, entretanto, carrega ainda uma chispa de sentido. Segundo Lezama, Góngora parece seguir o mito da caverna de Platão, mirando a luz, ato que coincide com o movimento até o sentido.

Assim, para Lezama, a *soledad* tradicionalmente lida em Góngora é *soledad* de luz, luminosidade dos seres na luz, pois a *soledad* gongorina parte de uma presença pré-estabelecida que não admite entrega ao outro corpo inimigo, não pode ser salva nem participar da ressurreição. Não há devoração ou canibalismo. Recordemos um verso de Cernuda, *a veces pesa la luz, la soledad*. Para Lezama a *soledad* de Góngora é ainda *soledad* habitada pelo sentido, e ao poeta cubano é somente possível habitá-la mediante seu esvaziamento, como o faz Cernuda, que a habita e a faz seu *cuerpo enemigo*, seu *enemigo amado*. Desse modo, Cernuda parte da *lejanía* ou distanciamento de uma paisagem fugidia, sua noite escura, e atravessa a paisagem gongorina, e habita assim sua *soledad*. *Cuanto sentí una herida/ que abrió en mí, / el dolor enseñaba/ que una forma, aunque/ opaca, puede ser luminosa.*⁵² É justamente dessa forma que a crítica comumente discute a relação de Lezama com o gongorismo. Entretanto, ainda que o poeta cubano trabalhe sempre a partir desta posição, no tocante à Góngora, é importante lembrar que, atravessando ou não a estética gongorina com a de outros poetas, Lezama

⁵² CERNUDA, L. op.cit.p151.

busca sempre resgatar a *soledad* como estratégia latino-americana quanto ao problema da identidade. Não à toa utilizará o verbo “habitar”, lançando assim o paradoxo barroco: habitar a *soledad* equivale a voltar a um sujeito? Por isso, não se pode confundir “habitar” a *soledad* com a expressão “romper” a *soledad*, como vemos em Octavio Paz: “Religião e poesia tendem à comunhão, as duas partem da *soledad* e tentam, mediante o alimento sagrado, romper a *soledad* e devolver ao homem sua inocência.” (Paz, 1990, p.98)⁵³ Romper a *soledad* equivale a fazer com que ela cesse de existir, de modo que a *lejanía* de uma paisagem se faça nesse instante como pura presença, e agora a *soledad* será concebida como “nada”, o nada é também e paradoxalmente feito de memória que se desvanece e retorna como o muro que cobre a própria memória. Romper a *soledad* é optar por desistir do paradoxo. Lezama, ao contrário, “habita” o paradoxo e não apenas “rompe” a *soledad*, ele opta pelo “círculo en niebla” de um vazio criador, potência absoluta, potência assim chamada por ser também corpo inimigo que nos envolve e que de forma dolorosa a habitamos. Por conseguinte estamos agora imersos no *Eros de la lejanía*, atravessados pela ausência que engendra cintilação.

Temos obrigatoriamente que lembrar da leitura realizada por Jonh Beverly em sua introdução à tradução das *Soledades* gongorinas. Para o autor, o espanhol irá apresentar a *soledad* como um enigma, já que a *Edad del Sol*, a idade de ouro sem história será apresentada como ruína, como o *reflejo inverso* aprendido por Lezama Lima. Citando Beverly:

Vimos que a ação das *Soledades* parece transcorrer em um parêntese idílico do tempo, criado pelo naufrágio que interrompe a viagem marítima do protagonista. Dentro deste parêntese, Góngora toma do gênero pastoril renascentista a possibilidade de opôr uma paisagem conciliatória às pressões implacáveis de uma história cuja estrutura interna é incompreendida e que enfrenta o peregrino no carácter de fado. O *casi un lustro* do desterro do peregrino – e de Góngora – assinala o retiro necessário de uma sensibilidade moderna, mas afastadas até a utopia nostálgica de uma infância cultural. O mundo descoberto pelo peregrino é um espaço que em um princípio não foi *colonizado* pela história. Mas vimos tal espaço arcaico representado como algo instável e em transição a um ponto de conciliação com o futuro, algo que reproduz a forma interna da história que aparece refugir. A *Soledades* nos levam para fora do tempo a um *ócio perdido*. Escapam-se da imediatez do presente que distorce o potencial de compreender e transformar, mas os elementos ambivalentes da busca lhe obriga o peregrino a voltar ao tempo(..)

⁵³ “Religión y poesía tienden a la comunión, las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia.”PAZ, O. “Poesía de soledad y poesía de comunión”. **Las peras del olmo**. Barcelona, Seix Barral, 1990, p.98.

O limite espacial do exílio, a *soledad que* rodeia o peregrino, forma a fronteira entre uma utopia lingüística e uma Babel, ou seja, a decadência do discurso a um puro narcisismo e loucura. (Beverly, 1984, p.43)⁵⁴

Em *Soledades*, Góngora refaz o percurso do peregrino que retorna às “origens”, à Idade de Ouro, ou seja, à natureza, mas esta, já surge como efeito especular, como ausência de uma origem natural, como *soledad*. Assim, a memória do peregrino, frente à *soledad* de sua própria história, apresenta-se como enigma, *Inimiga Amada*, ou *sobre ausência*, ou seja, negatividade. Isto porque na própria geografia espanhola vivida por Góngora, marcada pela aridez que sempre entrou em conflito com o ideal renascentista de natureza, a *edad del sol* surgiu como enigma devolvido pelo espelho em *soledad*, habitáculo do peregrino que lerá a história ao revés, a partir da destruição do fim do próprio conceito de história, em busca de uma outra paisagem ou melhor de um muro de paisagem. Neste momento parece necessário perguntar-se. O que é paisagem? Independente da resposta uma coisa é certa: está sempre vinculada ao olhar. Não podemos esquecer que o olhar é produto do pensamento de uma época, ou seja, seu testemunho. A paisagem, desta forma, também deve ser tomada como forma de interpretação nacional, como um rosto, testemunho da imaginação do pintor. Aqui vale destacar o argumento de Tiberghien:

Uma paisagem é algo que se atravessa, o que se pode compreender em dois sentidos, [em francês] à *travers* ou *au travers*. O primeiro sentido indica que lhe percorrendo, experimentam-se suas dimensões em relação ao nosso passo, mais também ao nosso olho e sua complexa organização. (...) No segundo sentido, se passa *au travers* da paisagem; é o que fazem os paisagistas. Lendo a paisagem, eles desvelam a estrutura interna, fazendo a

⁵⁴ “Hemos visto que la acción de las *Soledades* parece transcurrir em un paréntesis idílico del tiempo, creado por el naufragio que interrumpe el viaje marítimo del protagonista. Dentro de dicho paréntesis, Góngora toma del género pastoril renascentista la posibilidad de oponer un paisaje conciliatorio a las presiones implacables de una historia cuya estructura interna es incomprendida y que enfrenta el peregrino em el carácter de hado. El *casi un lustro* del destierro del peregrino – y de Góngora – señala el reitro necesario de una sensibilidad moderna, pero enajenada hacia la utopía nostálgica de una infancia cultural. El mundo descubierto por el peregrino es un espacio que en un principio no há sido *colonizado* por la historia. Pero hemos visto tal espacio arcaico representado como algo inestable y em transición hacia un punto de conciliación com el futuro, algo que reproduce la forma interna de la historia que parece rehuir. Las *Soledades* nos llevan fuera del tiempo a un *ocio perdido*. Se escapan de la inmediatez del presente que distorsiona el potencial de comprender y transformar, pero los elementos ambivalentes de la búsqueda le obligan al peregrino a volver al tiempo.(..) El límite espacial del exilio, la *soledad* rodea al peregrino, forma la frontera entre una utopía linguística y una Babel, es decir, la decadencia del discurso hacia el puro narcisismo y la locura.” BEVERLY, J. *Soledades* (Edición de John Beverley), Madrid, Cátedra, 1984. p.43)

arqueologia e a partir daí, desta história geo-morfológica, de suas sedimentações temporais, eles reativam ta ou ta de seis aspectos em função de necessidades sociais e econômicas. (Tiberghien, 1998, p.303)⁵⁵

Desse modo, a paisagem é uma maneira de ver, através da qual, o rosto desse olhar surge como emblema, como essência de determinado ambiente. Desta forma, é possível ler a paisagem no momento em que está sendo atravessado pelo olhar, segundo o passo ou suspensão deste, como no primeiro caso, ou ao contrário, ler a paisagem de modo a dominá-la. Esta parece ser a diferença entre Garcilaso e Góngora, respectivamente, segundo Lezama Lima em *Secreto de Garcilaso*. (1936)

Merecem destaque em primeiro lugar as circunstâncias nas quais surge este texto em Cuba. Numa época em que o país passava ainda pela crise gerada pela ditadura, a revista *Verbum* (na qual é publicado este texto), surge como meio de expressão dos estudantes não só do Direito, mas principalmente aos interessados na arte como meio de “salvar” a atual situação intelectual.⁵⁶ Curiosamente, o manifesto de *Verbum* é um tratado de pintura moderna, *Presencia de 8 pintores*, do crítico de arte Guy Pérez Cisneros que num momento do ensaio nos diz: “vosotros, estudiantes, tenéis la responsabilidad de la cultura cubana, la responsabilidad de una cultura que no existe, que no presentís y que debéis formar”⁵⁷.

Nesse primeiro número de *Verbum* se publica *Secreto de Garcilaso*, de Lezama Lima. Se o texto de Cisneros surge como manifesto, (a espada, que aponta a direção do trajeto), e um manifesto sobre a pintura – portanto, apresentando-se como pintura propriamente dita - o texto de Lezama surge como palimpsesto deste ensaio, ou como poderíamos dizer, um manifesto projetado pelo espelho poético, manifesto refratado, e não será em vão que ele resgate justamente a figura de Garcilaso, o poeta que toma a

⁵⁵Un paysage est quelque chose que l'on traverse, ce que l'on peut comprendre en deux sens: à travers ou au travers. Le premier sens indique qu'en le parcourant, on éprouve ses dimensions par rapport à notre pas, mais aussi à notre œil et à sa complexe organisation. (...) Dans le second sens, on passe au travers du paysage; c'est ce que font les paysagistes. En "lisant" le paysage, ils en dévoilent la structure interne, en font l'archéologie et à partir de là, de cette histoire géomorphologique, de ses sédimentations temporelles, ils réactivent tel ou tel de ses aspects en fonction de nécessités sociales et économiques

TIBERGHIEU, G. Théories et pratiques du paysage. In. **CRITIQUE**. N.613-614 (p.289-303), 1998, p.302

⁵⁶ Como nos diz Gema Aretha Marigó: “En su presentación, *Verbum* planteaba la necesidad, tras “etapas sucesivas de ociosas vacaciones y de entusiasmos superficiales”, de articular o sintetizar para la Universidad una expresión “asidos a la dignidad de la palabra, encontrar un perfil propio, un estilo “y una técnica de civilidad” que permitiese “el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y de fervor” que pudieran pasar a esas síntesis. Frente al dolor de una época desorientada freno, *Verbum* defenderá con alegría la fuerza irradiante de una juventud, su gravedad histórica, su madurez y fundamentalmente sus criterios acerca de la expresión artística”. “Introducción”. **Verbum**. Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho. (edición facsimilar). Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 10.

⁵⁷ CISNEROS, G.O. “Presencia de 8 pintores”. **Verbum**. Op.cit. p122.

espada, ora a pluma.⁵⁸ Neste mesmo ano, 1936, a figura de Garcilaso é resgatada pelos poetas espanhóis em homenagem a seu tricentenário, ano que inicia a guerra civil espanhola. Nove anos depois da utopia estética preconizada pela geração de 27 em sua releitura gongorina, eles trazem como modelo específico à conjuntura de Espanha o poeta das armas, o que morre em combate. Com essas duas figuras poéticas, Garcilaso e Góngora, que bem representam a batalha e a utopia, respectivamente, Lezama tece seu tratado de paisagem cubana, paisagem como projeção do desconhecido, e não espelho de identidade. Escrever não mais *sobre* a natureza senão dentro de uma *sobrenatureza*.

Neste ensaio dedicado a Garcilaso, Lezama destaca que, frente ao endurecimento de uma mirada transfigurada em sobrenatureza se fez necessário diluir toda a objetividade, de modo a ser atravessado pelo ambiente e *lejanías* de um olhar que ainda está por chegar. Além disso, Lezama diferencia o *orbe poético* de Góngora da *penetración ambiental* de Garcilaso:

O primeiro comporta um sinal de mando pelo qual, todas as coisas, ao submergir-se nele, são obrigadas a obediência cega, aquietadas por um novo sentido regedor. Orbe poético – caso de Góngora - já no da mística do século XVI -, que se vai apoderando das coisas, das palavras, ficando detidas pela surpresa dessa apreensão repentina que vai destruir eletricamente (...)

Enquanto Góngora domina dentro das possibilidades de sua orbe poética, Garcilaso é penetrado pelo ambiente. (...)

O ambiente, no sentido que esta palavra comporta na história da cultura depois dos pintores impressionistas, se vai estendendo na obra de Garcilaso, não somente quando o vemos chegar com a flechada imprescindível a referências descritivas, senão quando se desliza com ondulante sopro que se esconde detrás das palavras. (Lezama Lima, 1936, p.74-5-6)⁵⁹

Mais uma vez Lezama irá destacar que a poesia de Góngora gira ao redor do sol, é a órbita, onde os objetos parecem regidos pela força que o sol mantém, não podem ser deslocados, são pedras de luzes. Aqui se trata de uma pintura em que a paisagem é transferência de um olhar sobre a tela, através da qual, tenta-se “domar” os objetos no

⁵⁸ Citando o próprio poeta: “En tanto, no te ofenda ni te harte/ tratar del campo y soledad que amaste/ ni desdeñar aquesta inculta parte/ de mi estilo, que n’algo ya estimaste/ entre las armas del sangriento Marte, / de apenas hay quien su furor contraste/ hurté del tiempo aquesta breve suma/ tomando la espada, ora la pluma.” Égloga III. In. **Obra Completa**. Buenos Aires, Biblioteca Edef, 2004, p.336.

⁵⁹ “El ambiente, en el sentido que esta palabra comporta en la historia de la cultura después de los pintores impresionistas, se va extendiendo en la obra de Garcilaso, no solamente cuando le vemos llegar con la llegada imprescindible a referencias descriptivas, sino cuando se desliza con ondulante sopro que se esconde detrás de las palabras”. LEZAMA LIMA, J. “El secreto de Garcilaso”. **Verbum**. Op.cit. p.74-75-76.

sentido. Aqui, segundo Lezama, não podemos falar de memória, senão de história, pois a poesia de Góngora se vê imersa no reino da metamorfose. É necessário, segundo Lezama, passar pela metamorfose e transfigurá-la em *soledad habitada*.

Já em Garcilaso, Lezama lê a penetração da *lejanía* na paisagem, e o olhar não pode mais fixar-se na história, já que o poeta não mais pretende descrever uma paisagem objetiva, antes intenta marcar o encontro da paisagem com a recepção poética. O ambiente se mostra em espectro, distante e flutuante e a paisagem é o ambiente interiorizado pelo olhar do autor. Aqui mais que *landscape*, impulsão a cair em terras distantes, trata-se de *escape*, como o cervo que foge do olhar no instante em que lhe penetram o peito. Assim surge a *lejanía*, e a distância projetada através do espelho de Garcilaso retorna acrescida de pintura e verbo (estado de graça), transformando-a em inimiga, e ela agora nos mira. Nesse ponto imóvel da paisagem garcilasiana o centro está sempre em suspensão. Eis mais que seu segredo, seu enigma.⁶⁰

Assim, o ambiente é penetrado pela distância e a paisagem surge como passagem, através de um espelho que é atravessamento, como se mirássemos por uma tela sem estarmos sob ela. Desta maneira, segundo Lezama, nasce na “historia de las ausencias posibles cubanas” o Renascimento ausente cubano, não partindo de uma natureza, mas de um imaginário (como nos ensina Garcilaso). Neste sentido, a órbita de Góngora é penetrada pela *lejanía* de Garcilaso, *lejanía* renascentista que na pintura barroca era característica especial.⁶¹ Desta forma, se uma paisagem constitui em ambiente que se vê desde um determinado ponto, no caso de Garcilaso esse ponto é imóvel e de maneira paradoxal, fugidio. Conhecer este ponto imóvel de Garcilaso é entrar no âmbito do lezamiano *conocimiento de salvación*, conhecer o que está em suspensão e o que foge do olhar como um cervo ferido. Citando Lezama:

à impenetrabilidade do mundo exterior, a poesia aporta uma solução: sua substituição pela evocação, capacidade devolutiva do sujeito, depois que se perdeu o impossível diálogo com a natureza, depois que reviramos o olhar ou que o temos à linguagem tátil. É essa evocação claudeliana uma graça suficiente pela qual se produz em nós uma vibração que possa substituir ao objeto mesmo, ou é esse conhecimento poético a única possibilidade de

⁶⁰ citando Lezama: “Ahora el secreto de Garcilazo, a margen del discurso y de la disolución vertical, trazar el centro inmóvil que se va conectando sigilosamente con la materia que pasa, con el pensamiento que fluye”. Op.cit.p- 113.

⁶¹ Según Orozco-Díaz: “Esta es, precisamente, como sabemos, las aspiración central de la pintura del Barroco: representar el espacio continuo, romper los fondos recreándose en lo llamados *lejos*, y hasta proyectar hacia fuera la composición invadiendo el ámbito espacial del espectador, enlazando en *yo* con esa *lejanía*. Es la aspiración paralela y equivalente de la dramática española al romper con la unidad de tiempo.” Op.cit. Introducción.

adentrarmos ao mundo inimigo ou ainda não descoberto. Claro está que para Claudel o conhecimento tem um sentido bíblico, de diálogo carnal muito distante da acepção que desde o renascimento assumiu: conhecimento a posteriori, repetida experiência. toda criação, nos diz Claudel, é tanto criada como criatriz”. (Lezama Lima, 1975, p.247)⁶²

Frente ao pessimismo cubano em relação a sua própria história, Lezama retorna à paisagem garcilaso-gongorina como possibilidade de origem, *edad del sol*, que, entretanto, parte desde já da larva especular, da *soledad* branca da memória. Tomando a *soledad* não mais como causa e sim como efeito de paraíso Lezama tenta redesenhar o conceito de natureza como num *tromp d’oiel* fazendo da paisagem efeitos especulares, artificializando uma memória para ele interdita pela história da conquista, história que pulsa ao lado da morte.

Interessante ressaltar que, Lezama Lima, ao ler a *soledad* gongorina, não pretende simplesmente resgatar esse conceito barroco, senão que potencializá-lo a fim de torná-lo um signo latino-americano por excelência. Como vimos até aqui, essa definição será pensada enquanto “soledad habitada”, o que não pressupõe a idéia de um hábito espacial. Pelo contrário, Lezama irá pensar esse verbo ao lado do espelho e, se propõe que habitemos a *soledad* gongorina, é para que convivamos na esfera dos espelhos, aí onde todas as verdades possuem seu reverso e a imagem um lugar para além da geografia.

3.2. A MUSA PARADISIÁCA DE JOSELY VIANNA BAPTISTA

Além de poeta e tradutora, Josely Vianna Baptista manteve com Francisco Faria, entre os anos de 1995 e 2000, uma página de cultura chamada *Musa Paradisiaca*. Não é propósito deste trabalho analisar tal produção, mas, para começar a entender o projeto poético de Josely, vale tomar alguns aspectos sobre a escolha dessa denominação, no

⁶² “a la impenetrabilidad del mundo exterior, la poesía aporta una solución: su sustitución por la evocación, capacidad devolutiva del sujeto, después que se ha perdido el imposible diálogo con la naturaleza, después que rebanamos la mirada o que le tememos al lenguaje táctil. es esa evocación claudeliana una gracia suficiente por la que se produce en nosotros una vibración que puede sustituir al objeto mismo, o es ese conocimiento poético la única posibilidad de adentrarnos en el mundo enemigo o aún no descubierto. claro está que para Claudel el conocimiento tiene un sentido bíblico, de diálogo carnal muy distante de la acepción que desde el renacimiento ha asumido: conocimiento a posteriori, repetida experiencia. toda creación, nos dice Claudel, es tanto creada como creatriz.”LEZAMA LIMA, J. Conhecimento de salvação. Op.cit. p.247.

tocante à página de cultura. Para tanto, citarei um trecho da apresentação feita por Luis Dolhnikoff para a antologia desta página de cultura:

Musa paradisíaca é o nome genérico da banana. Banana que, por metonímia, evoca vários Brasis: o dos antigos quadros de pintores viajantes dos tempos coloniais, o da economia agrária e dependente, o de Carmen Miranda, das chanchadas e do carnaval. País não-sério, mas triste, apesar de alegre.

Por outro lado, a assunção do símbolo da banana, com tal carga evocativa, bem como sua nomeação em linguagem científica, apontam para a virada antropofágica e, a partir daí, para o modernismo e a modernidade. Modernidade problemática, evidentemente. O que a ironia aqui imposta ao nome científico da fruta traduz e sintetiza: essa modernidade que é a grande “musa” de si mesma e que, de paradisíaca não tem absolutamente nada. A não ser as antigas – mas já modernas – utopias do Novo Mundo, dos velhos tempos fundadores: o Eldorado, o paraíso tropical, o jardim do Éden redescoberto era – ou deveria ser – aqui.

Mas não é: nem aqui, nem em outro lugar (por exemplo, o “lugar” da história e da política), em tempos pós-utópicos. (DOLNHIKOFF, 2003, p.9-10)

A *musa* escolhida por Josely e Francisco parece partir de um lugar que, na verdade, nunca existiu, sua única forma de existência consiste em algo praticamente sem valor e destinado à ingestão. O paraíso de Josely é ainda uma soledad que, ao contrário da antropofagia oswaldiana, possui um valor exportação que não passa de uma armadilha, reduzido a um nome. Como nos diz Dolhnikoff, pensar esta musa nos remete diretamente a uma discussão sobre o lugar e acerca do lugar da linguagem. Poderíamos perguntar, com Agamben, qual linguagem descansa sobre uma fundação negativa do próprio lugar. E onde encontramos, na tradição poética, o lugar da linguagem.

Mas, primeiramente, voltemos às musas. Como bem nos diz Dolhnikoff, pensar a musa enquanto paraíso envolve grandes paradoxos que problematizam a definição de modernidade latino-americana, em relação a sua memória. Isto porque se a musa comumente é tomada enquanto sinônimo de inspiração, e não esqueçamos que etimologicamente ela é definida pela lembrança (ou como um lugar de memória, da memória enquanto origem do mundo).

Em *Teogonia* de Hesíodo, o poeta recebe das divindades femininas, das Musas, o segredo da origem e em nome delas revela o “que será e o que já foi”. Tendo sido fecundada por Zeus que, durante nove noites visitou-lhe em seu leito sagrado, a Memória (Mnemosine) gerou as musas, dotadas de poderosa fluidez para romper as barreiras temporais e desocultar, pela palavra, verdades e falsidades de um passado,

relembrado como fonte para também conhecer o presente e o futuro. Neste discurso, segundo Hesíodo, as Musas apontam para a própria ambigüidade da linguagem poética que elas concretizam: “sabemos falsidades dizer, muitas, certas só no aspecto, mas sabemos também, quando queremos, proclamar revelações (Hesíodo, vv27-28). Com esta possibilidade de dizer o que não é, as Musas fundamentam o fingimento verdadeiro, o dizer a verdade poética. Se o homem precisa das Musas, das filhas da memória, para lembrar da origem do mundo, inevitavelmente ele se debaterá nas tramas de suas armadilhas.

Jacyntho Lins Brandão (2000) observa que, se em Homero, na *Ilíada*, as Musas possuem o dom de afirmar o que sabem, e tudo sabem, em Hesíodo, as deusas declaram proferir coisas verdadeiras e falsas. Isto porque fazem elas parte de uma memória híbrida, já que são filhas da Memória (mesclada à Zeus). Isto indica o caráter poético de toda a memória e seu efeito de montagem. Citando Brandão

De um certo modo, se há crítica de Hesíodo a Homero, seria no sentido de que atribui ele a outros (Ulisses e as Sereias) o que só é das Musas. O *alethés*, enquanto negação da *léthe*, do esquecimento, confirma a função de rememoração que se atribui às Musas na *Ilíada*. Mas Hesíodo trabalha com uma perspectiva dupla: elas sabem dizer muitos *pseúdea* semelhantes a coisas autênticas, mas sabem também anunciar *alethéa* (isto é: coisas que se rememoram ou que se tiram do esquecimento).

(...)

E completa:

Assim, se é na filiação da Memória que as Musas encontram sua identidade, encontram-na não na Memória pura, mas numa memória mesclada com Zeus. Conseqüência primeira: elas não são só memória.

O surpreendente, no entanto, encontra-se no verso 53: Memória gerou-as, misturando-se ao pai Cronida, não para rememoração, mas para o esquecimento. (*lesmosyne*). (...) O que vem, portanto, ser as Musas? Memória mesclada a Zeus ou uma espécie de memória para o esquecimento.

(...)

Se as Musas fossem só memória, sem o esquecimento e a pausa, não deixariam de ser o mesmo que representam as Sereias e acabariam por tornar-se fatais. Ora, ao unir-se a Memória a Zeus, mesclando-se com ele, na própria lógica da metáfora sexual, introduz-se nela algo diferente, algo que, tratando-se de uma divindade cujo nome revela um atributo unívoco bem estabelecido, só pode ser *não-memória*. As Musas, portanto,

não são exclusivamente memória, mas memória e não-memória (expressa esta última como *esquecimento, pausa*). (Brandão, 2000, p.11, 13)

Com Brandão podemos tomar a Musa não mais como pretensão de uma totalidade da memória, mas sim como suspensão da mesma, como um lugar “inencontrável” da verdade poética. É pelo canto que as Musas fazem lembrar, ainda que sua melodia venha carregada de silêncio. Mais uma vez visualizamos a Musa como experiência de um lugar que está para além do espaço da lembrança e da verdade. Só nos resta perguntar, nesse instante, se a Musa Paradisiaca resgatada por Josely aponta para um lugar inabitável. Não esqueçamos que a Musa de Josely não passa de uma *Musácea*, gênero que compreende as espécies híbridas, obtidas exclusivamente a partir das mudas de rizoma de outra planta, ou seja, não possuem raiz. Convém lembrar, neste caso, o conceito de rizoma de Deleuze, que o trabalha enquanto desterritorialização. Ele nos diz, “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas”⁶³. Como veremos adiante, o paraíso americano é projetado pela poeta como um corpo sem órgãos, que não cessa de desfazer um organismo.

É justamente a partir da noção de corpo que Josely Vianna Baptista irá problematizar o conceito de lugar enquanto paraíso. Em 1992, ao lado do artista plástico Francisco Faria, publicará *Corpografia* ou *autópsia poética das passagens*, título este que nos remete diretamente a Severo Sarduy e seu *Escrito sobre o corpo* (1970).

Falar da importância do corpo exige uma breve menção a uma velha história a respeito da dissecação dos corpos. Em plena Renascença, o anatomista Vesalio (1543) irá constituir uma diferença entre o homem e seu corpo. Após várias práticas de dissecação dos corpos, serão estes vistos apenas como objetos inertes, desprovidos de significação. Descartes, o homem da razão, nos dirá que o corpo é uma realidade à parte, não passando de um mero acessório. Não sendo um instrumento da razão, o corpo estaria consagrado à insignificância.

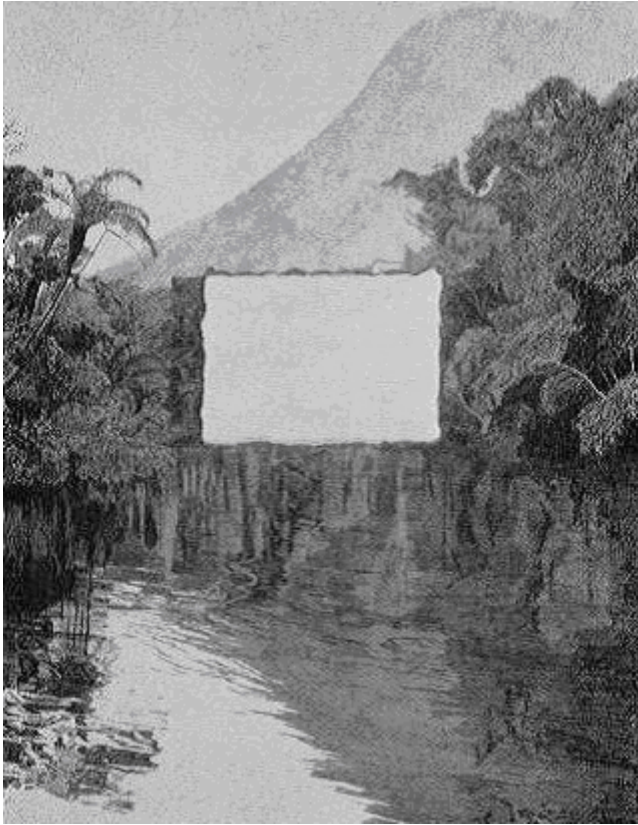
O racionalismo rejeitará o corpo, tornando-o puro resto insignificante, como também o fará com a imaginação, considerada como fonte de constantes erros. Esse corpo vazio, desprovido de significação e interesse, inerte e sem vida será cultuado (mas não idealizado) pelos poetas (neo) barrocos, por Josely e Francisco. Tal corpo, aberto à manipulação do alegorista, será o sujeito/objeto de toda a criação artística, valendo

⁶³ DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. SP: Ed. 34, 1996, p.22

somente em sua condição de des-idealizado, desprovido de naturalidade orgânica. Será, dessa forma, um corpo-signo, objeto de insurreição frente a perda simbólica. Não se referindo a nada além de si mesmo, o corpo permanece sempre aberto à manipulação re-funcionalizadora do alegorista. Vejamos um trecho do poema *Os poros flóridos*:

n o r a s t r o d o t e u c o
r p o l a m i n a n d o a m e m ó r i a
(a l m í s c a r e m a r i s c o) q u e
a f l o r a , m e t e ó r i c a , a d o r d
e u m p a r a í s o (BAPTISTA, 2007, p.69)

Como em *Ar* (1991), a poeta continua a trabalhar o poema enquanto pele esgarçada, fraturando o verso e as palavras a fim de apresentar que a pele é apenas uma superfície de registro de sinais da aparência. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, a própria pele é um “existir”, que se dá a ler, a ver e a tocar. Em vez de considerá-la como uma superfície intermediária entre o fora e o dentro, ela é mais uma superfície de auto-inscrição, como um texto particular. Não apenas nos poemas visualizamos tal problematização, como também nas imagens de Francisco Faria que se inserem ao projeto gráfico como enfrentamento à letra. (Scramim, 2007). Vejamos:



Tal imagem nos exemplifica o caráter superficial da própria paisagem, que não contém nada além de si mesma, apenas um corpo-signo como o corpo do poema. Se tentarmos ultrapassar essa superfície, nada restará sob ela. A página-corpo está disponível para a inscrição natural e cultural. Descartar-se-á, assim, aquela velha idéia de que seria preciso “romper” a pele para apreender uma espécie de essência. Esta floresta, na qual a memória estética parece transbordar para fora sua própria condição de artifício, apresenta antes um questionamento sobre a confrontação entre a definição de paisagem enquanto espaço discursivo ou como possibilidade de estabelecê-la como um lugar mais originário que o discurso. Entretanto, tal indagação já apresenta em si um paradoxo: estabelecer um lugar mais originário que o discurso não assim mesmo a fundação de um novo espaço discursivo? Para tanto, é necessário resgatar o a discussão que Giorgio Agamben em *A linguagem e a morte* (2002) tece a respeito do lugar da linguagem no discurso poético.

Segundo Agamben, a retórica antiga conhecia pelo nome de *topiká* uma técnica dos acontecimentos originários, ou seja, dos “lugares” (*tópoi*) dos que brota e se inicia o discurso humano. Segundo esta tradição de pensamento, que teve um papel dominante

na cultura humanística até os umbrais da idade moderna, mais originária que a dimensão em que se situa a *ratio* (o *ars*) *indicandi*, ou seja, a ciência – a lógica –, que assegura a verdade e a correção do discurso pronunciado, é a *ratio* (o *ars*) *inveniendi*, que passa pela experiência do advimento do discurso e assegura a possibilidade de “encontrar” (*trovare*) a palavra, de entrar em seu lugar. Enquanto a doutrina do juízo não dispõe do acesso originário ao lugar da linguagem, (e assim só se constitui a partir de um ser já dado da palavra), a tópica consiste em cambio seu ofício como a construção de um lugar para a palavra, e esse lugar é o *argumento*. O termo *argumentum* deriva do mesmo tema *arg-* que se encontra em *argentum* e que significa “esplendor, claridade”.

Como técnica dos lugares de memória (*loci*), a tópica não passava já pela experiência dos acontecimentos da linguagem, senão que se limitava a construir uma morada artificial (um “memorial”) para fixar estes acontecimentos como dados. A retórica antiga concebe em efeito a linguagem como sempre já dada, como sempre ocupando um lugar: trata-se somente, para o falante, de fixar e memorizar esse estar dado para tê-lo a sua disposição. Essa é precisamente a tarefa da *ratio inveniendi*, que se converteu, para os poetas provençais, em *razo de trobar*. Segundo os etimólogos, o provençal *trobar* deriva, através de um latim popular, *tropar* e um latim tardio *attropare*, do latim *tropus*, figura retórica, ou mais radicalmente, de *tropus* na acepção musical. A *inventio* da retórica clássica pressupunha, como vimos, a palavra como dada: tratava-se apenas de voltar a encontrar, nesse estar-dado, os “argumentos” que esta continha.

Entretanto, com o cristianismo o homem não está desde sempre no lugar da linguagem, senão que deve vir até ele, e pode fazê-lo unicamente através do *appetitus*, um desejo amoroso, do qual pode nascer a palavra. Com os poetas provençais, a superação da tópica clássica já se cumpriu. O que estes experimentam como *trobar* se remonta decididamente mais além da *inventio*; os trovadores não querem rememorar-se dos argumentos já consignados em um *tropos*, senão que desejam a experiência do *topos* de todos os *topói*, ou seja, do ter-lugar mesmo da linguagem como *argumento* originário, do qual unicamente podem brotar os argumentos no sentido da retórica clássica. O *topos* não pode, por isso, ser um lugar de memória, no sentido menemotécnico, senão que nesses vestígios do *appetitus* augustiniano apresenta-se agora como um lugar de amor. Nesta experiência do lugar da linguagem como amor, estavam, no entanto, necessariamente implícitas uma dificuldade e uma negatividade que os mais radicais trovadores não vacilaram em conceber como experienciada (do nada).

O lugar desde o qual e no qual advém a palavra poética apresentar-se-á somente negativamente. Cantar, “trovar”, converte-se, portanto, em fazer a experiência de la *razo* do acontecimento da linguagem como um *introvabile* (incontrável), um puro nada. Se o amor se apresenta na lírica provençal como uma aventura desesperada, cujo objeto é afastado e indefinido e, entretanto, acessível somente nesse *afastamento*, é porque nele está precisamente em jogo uma experiência de lugar da linguagem que parece estar necessariamente marcada por uma negatividade. Ou seja, o ter-lugar da linguagem parece sempre envolvido na utopia que não tem lugar nesse mundo.

É precisamente confrontando poesia e utopia que Susana Scramim (2007) trabalhará a topologia do texto lírico enquanto *u-topos*, ou seja, partindo da utopia como um não lugar discursivo. Em *A metáfora. O lugar mais originário que o espaço*, a autora primeiramente questiona a noção de lugar. No Livro I da *Retórica*, Aristóteles define o *topos* não somente em matéria dos argumentos como também os lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição de seus discurso. Para Cícero, o termo *localis*, derivado de *locus*, passa a ter, além do sentido de lugar, também o de tempo, ou seja, de um determinado espaço de tempo dado para uma ação:

As derivações dessa noção de *espaço de tempo* não são difíceis de serem acompanhadas, pois no século XVII o discurso utópico que até então era eminentemente calcado na descrição de lugares terrestres reimaginados sob a perspectiva espacial passa a incorporar a uma outra noção, a de tempo, ou seja, a imaginação de um espaço de tempo decorrido para que aquele local se transformasse. (SCRAMIM, 2007, p.61)

Interessante nesta discussão é a substituição do espaço-movimento pela noção de espaço-tempo. O tempo necessário para se fundar um espaço faz com que o mesmo estabeleça com ele uma relação de contínua reciprocidade. Ou seja, pensar num lugar *u-tópico*, para além do espaço, nos faria interrogar sobre um tempo para além da história, um tempo que ultrapassasse a noção negativa hegeliana e fundasse outra negatividade capaz de gerar um fluxo contínuo, subterrâneo e indeterminado. Pensar um lugar mais originário que o espaço seria, dessa forma, compreender esse “lugar incontrável” discutido por Agamben, dando imagem a outra dimensão onde a espacialização desaparece. Deveríamos voltar os olhos à noção de tempo como possibilidade de gerar, para além do espaço, um lapso, ou raptó, aí justamente onde se pressupunha a presença. Não mais destinado à lembrança o *topos* discursivo envolve antes de tudo um esquecimento e o eterno retorno da memória, retorno este implicando sempre sua

ressurreição, e conseqüentemente, a “aparição fundadora” (Agamben, 1978) de um mundo que não pode mais ser reconhecido. Esse lugar originário parece ser a paisagem temporal tecida por Jean-Luc Nancy em *Paysage avec dépaysement* (2003), paisagem esta implicando sempre um *depaysament*, suspensão da presença e iminência de uma chegada ou uma partida, ou seja, suspensão:

Uma paisagem é sempre de tempo, e o é duplamente: é um período do ano, uma estação, uma hora do dia, manhã, tarde ou noite e um tempo que é feito, de orvalho e neve, sol ou bruma. Na apresentação do tempo que se desdobra através de toda imagem, o presente desta apresentação só é feito para tornar infinitamente sensível a passagem do tempo, a instabilidade, o fugidio. (NANCY, 2003, p.117)

Como estamos apresentando, Josely Vianna Baptista busca projetar uma paisagem para além da espacialização e cujo tempo desemboca num constante fluir de imagens imemorais. Ao mesmo tempo em que submergem de uma memória arrancada da morte e que não deixam ser reconhecidas, tornam-se, a partir daí, inesquecíveis, ofertando o caráter estranho de uma segunda imagem que não cessa de esquecer/lembrar a imagem primeira. Daí a *soledad* barroca, que antes de fundar a utopia de um espaço, enfrenta o tempo como possibilidade de fazer emergir o que não pode ser lembrado, porque nunca foi visto e que no entanto nos olha.

No texto citado anteriormente, Scramim irá pensar o lugar da poesia tecida por Josely através do conceito de *confim* oferecido por Massimo Cacciari: “*Confim*, além de ser um limite que nos separa do outro, é o que nos colocaria cara-a-cara com ele por envolver a noção de fronteira, uma vez que quem está na fronteira está próximo, isto é, avizinha-se do outro.” (SCRAMIM, p.67). A autora, analisando no poema *Hiléias de Corpografia*, os tropos *orquídea rara e góngora bufonnía* observa o confronto com a história narrativa americana que, com Buffon e Góngora teve seus primeiros detratores. Para tanto, faz lembrar que em *Soledad primera* Góngora relata o descobrimento e a conquista do império ultramarino espanhol como uma desgraça e um ato de vaidade trágica, e que em *História Natural*, Buffon, influenciado por Hegel, toma a América como espaço inferior no tocante a sua natureza.. Interessa-nos justamente, as palavras finais da autora. Vejamos:

O tropo “orquídea rara, góngora buffona” aparece como resultado de um dispositivo sintético, o aposto, em que um termo é agregado a outro que

exerce a mesma função sintética e que no poema em questão é marcado entre vírgulas. (...)

Se mediante “tropo” com base em sua etimologia, isto é, desvio que faz mediante o uso de linguagem figurada, poderíamos dizer que “Hiléias” confina e desvia de seus outros discursivos. Confinar e desvia de *Soledad*, de Luis de Góngora, e da *História Natural*, de Buffon. (SCRAMIM, 2007)

As *Soledades* de Góngora apresentam, em sua estrutura barroca, pesadas muralhas que da mesma forma que nos separam da *Edad del Sol*, confinam com ela, oferecendo uma segunda imagem, reminescente de um estado de natureza que vem depois da história. Buffon, em sua *História Natural*, faz da América um espaço cuja natureza estará em eterno retardo frente às outras e, como Hegel, cai na armadilha de inseri-la numa pré e pós história, ou seja, acaba incluindo a América entre dois tempos heterogêneos e desde sempre dobrada em duas imagens que não cessam de confrontar-se: a *Edad del Sol* e a *Soledad*, e não será à toa, como nos diz Scramim, que Josely irá resgatar justamente essas duas figuras para repensar uma pós-história das imagens latino-americanas. Entretanto, desejo também confinar e desviar a discussão de Susana Scramim em direção a outra paisagem, a brasileira e antropófaga de nosso modernismo. Como discutirei adiante, a *soledad* foi um grande estômago modernista, ainda que neste caso, tenha se apresentado destituída do paradoxo temporal que estamos analisando até aqui. Com um muro que confina a paisagem para dentro, em busca não de um tempo para fora da história, mas, ao contrário, no desejo de percorrer um espaço que detenha o tempo, o modernismo brasileiro verá no barroco uma possibilidade de pensar a origem e fará dela um verdadeiro monumento (Antelo, 2008). Ou seja, além de confinar e desviar a *soledad* gongorina, Josely irá fazer o mesmo com a paisagem modernista, mas autopsiando-a. Das *terras do sem fim* antropofágicas a poeta buscará precisamente o confim: se redescobrir o Brasil era antes de tudo resgatar uma lembrança capaz de circundar uma paisagem e oferecer um rosto de nação, autopsiá-lo pressupõe a desconstrução dessa muralha circundante e confiná-la para além da lembrança.

Como nos disse Dohnikoff anteriormente, a expressão *musa paradisíaca*, ao mesmo tempo em que evoca o Brasil do quadro dos viajantes, ou seja, o Brasil naturalista, traz à tona também o Brasil desenhado pela antropofagia, quer dizer, o que desejava constituir-se como paisagem destinada ao olhar de si mesma, enquanto descobrimento de um espaço eminentemente nacional. Neste sentido, nos parece indispensável repensar qual desejo de paisagem movia a pesquisa estética modernista. Como nos diz Raul Bopp em *Vida e morte da Antropofagia* (1977), a busca de uma

identidade nacional equivalia a descobrir um novo espaço em que estivesse submersa sua “fonte” genuína. Assim, nos parece que o modernismo brasileiro estava também em busca da “larva” da memória para além do esquecimento subentendido na cultura do colonizador. Acreditavam eles ser esta uma atitude órfica, equivalente à descida de Orfeu. No entanto, o que para Orfeu era o rosto invisível de Eurídice, para os antropófagos não passava da coexistência do desejo concreto de um rosto propriamente dito, ainda que este, inicialmente, não desejasse expressar nenhum “caráter”. Citando Bopp:

Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlances profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, por tanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens da renovação; retomar esse Brasil, subyacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma píntese cultural própria, com maior densidade de conciencia nacional. (BOPP, 1977, p.41)

Neste trecho é possível compreender esse desejo de des-cobrir um outro Brasil que pulsasse sob aquela realidade que agora pretendia abandonar. É o que chamam de “descida antropofágica” ao diálogo das grandezas do Brasil e retorno a uma certa “Idade de Ouro”. Não esqueçamos que um dos recursos importantes para a paisagem modernista é a lembrança dos tempos de infância.

Convém também lembrar que Oswald de Andrade, ao determinar a antropofagia como estratégia para a discussão da cultura e do poder, em verdade formularia a abstração da realidade, relendo o “primitivismo” das vanguardas européias sob o aspecto do mau-selvagem, aquele que devora a cultura alheia transformando-a em própria. Ou seja, a paisagem resgatada pelos modernistas na verdade desdobra-se em duas, uma voltada para dentro do país e outra para fora. Não será à toa que as ações principais da antropofagia serão digerir e assimilar a imagem estrangeira, fazendo confrontar, assim, duas imagens distintas entre si e, paradoxalmente, idênticas. A “dialética oswaldiana” propõe a figura do bárbaro tecnizado como possível “habitante” desse novo espaço originário, destacando o papel do “Outro” como parte do mesmo quando afirma que “pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, ver-se o outro em si mesmo, de constatar em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro”; e anuncia: “a alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (ANDRADE, 1976).

Será justamente em busca da alteridade que melhor definisse o Brasil que, em 1924, o grupo modernista representado por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Blaise Cendrars, Olívia Penteadó, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier serão atravessados pela *soledad* barroca oferecida nas obras de Aleijadinho. Motivados pelo espírito inovador, pela necessidade de compreender a cultura brasileira e pelo desejo de resgatar seus valores autóctones e expressá-los nas manifestações artísticas, numa tentativa de montagem de uma tradição que legitimasse as novas formas estéticas, os antropófagos encontraram no legado barroco das cidades coloniais mineiras a resposta para a questão da modernidade.

À identidade nacional estariam relacionadas a herança barroca e também a interpretação do popular pelos modernistas, e a valorização deste tempo histórico, materializado pela arquitetura das cidades coloniais que, unida ao novo conceito de tempo e espaço modernos, acaba conferindo, mais tarde, certa singularidade à arquitetura moderna brasileira, diante do universalismo dos movimentos internacionais. Mirando para o interior do Brasil, justamente Minas, o Modernismo acabaria fazendo das estátuas barrocas o “ouro” principal para preencher sua *soledad*. Nomeio aqui *soledad* intencionalmente, mas ressaltando que no caso modernista a lição barroca tomará o espaço geográfico ainda preponderante para se pensar o lugar selvagem e discursivo. Desta experiência Mário de Andrade escreve em 1928 o ensaio *O Aleijadinho*, dando ênfase a individualidade criadora do escultor mineiro e fazendo lembrar que não havia nada de primitivo em sua arte, uma vez que o mulato condensava na pedra (mole) sabão a união das duas experiências mais caras aos modernistas: a montagem do tempo e a do espaço. Citando Mário:

O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira deste, criando ao mesmo tempo um típico de igreja que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira. Esse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João d’El-Rei, não corresponde apenas ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia, como já se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual denguiço, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma “delicadeza” tão suave, eminentemente brasileiras. (ANDRADE, 1928, p.30).

Creio que um dos fatores que mais fascinaram os modernistas em relação ao barroco colonial foi sua possibilidade de criar raízes sem fazer história. As estátuas de Aleijadinho adquiriram novas proporções, desenvolvendo-se em todas as direções e evidenciando um “caráter” nacional até então esquecido pelos estudiosos. Convém lembrar que a obra de Aleijadinho exaltava a noção de *soledad* por excelência, uma vez que em suas estátuas era possível visualizar a coexistência dos dois rostos da memória em um único gesto, transformando a pedra em um verdadeiro espelho de onde irradiava uma outra dimensão para além da forma. Esse era o seu caráter transgressivo e inovador, segundo Alberto Manguel:

Talvez Aleijadinho tenha encontrado na arte que representava esse Deus, o Seu nascimento e a Sua Paixão, não só um modo de celebrar um corpo que ele não tinha, mas também um meio de se enfurecer contra os deuses que fizeram do jeito como era – os deuses do seu pai e os de sua mãe, deuses que lhe diziam que ele fora feito segundo uma imagem divina, mas que zombavam dessa mesma imagem no seu corpo deformado e corrompido. Se a vocação subjacente dos poderosos era promover o mito do branqueamento, “civilizar” o povo multicolor do Brasil por meio de um processo de “branqueamento espiritual”, ele talvez pudesse solapar esse mito por meio de sua exposição, assumindo religião e a história dos “brancos”, as histórias trazidas de Portugal pelos padres e políticos, e depois esculpindo-as em seus próprios termos, exagerando as qualidades míticas deles como havia exagerado as perversões no próprio ser mutilado. (MANGUEL, 2001, p.244).

No entanto, é necessário nos perguntar se o resgate modernista da herança barroca não estaria, antes de habitar a *soledad* mineira, rompendo-a, ao valorizá-la como propriedade essencialmente nacional, uma vez que substitui a ausência de larva de nossa memória pela pedra dura de uma presença fundacional. Essa é a hipótese que Raul Antelo vem discutindo em trabalhos recentes e, segundo o crítico, a reabilitação de Aleijadinho pelos modernistas erigiu um grande monumento que acabaria contradizendo o próprio ideal antropofágico.

Alexandre Nodari (2007) evidencia esse paradoxo em *Macunaíma* de Mário de Andrade. Lembra o autor que se o gesto antropofágico por excelência é a “traição da memória” (“se toda tradução é uma traição, toda apropriação é uma traição da memória”, NODARI, p.83), o mesmo contém em si o paradoxo, uma vez que a apropriação pode fazer com que deixemos de ser um povo sem caráter. Como prova de

sua argumentação Nodari cita a última frase de *Macunaíma* (NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA.) e conclui:

Aqui está condensado o paradoxo da antropofagia que vimos desenvolvendo até agora. Macunaíma inscreve que não veio ao mundo para ser pedra justamente numa pedra e exatamente naquela que já foi jabuti, i.e., seu ancestral-totem (lembramos do *Clã do Jabuti*). Macunaína não veio ao mundo para ser pedra, a saber, para ter caráter (rigidez, projeto, raiz), mas grava esta mensagem na pedra que indica sua linhagem. *O caráter de Macunaína é não ter caráter.* (NODARI, 2007, p.84).

É neste momento que desejo inserir o paraíso inabitado de Josely frente à memória petrificada do modernismo brasileiro, uma vez que a poeta também resgata o barroco como possibilidade de se pensar o espaço discursivo brasileiro. Entretanto, ela nos apresenta a lição lezamiana em que “habitar” a *soledad* não equivale a preencher o vazio constituinte do latino-americano com uma “larva de pedra”. Pelo contrário, habita a *soledad* como maneira de fazer coexistir num único cristal dois pólos indiferenciados que, no entanto, não cessam de marcar diferença, o da memória barroca das formas, e o dispêndio neobarroco das imagens. Desse modo, o lugar mais originário que o espaço discursivo apresenta-se como o *entre-lugar* de que nos fala Silviano Santiago, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a desobediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade (...) (SANTIAGO, 1971, p.28). Num poema de *Corpografia* intitulado “Colosso impenetrável” a poeta bem expressa esse conflito:

e nada é nada , nem névoa
- nada : o prata em preto , o
brilho em breu , o risco e
m falha , e entre o preto e
prata : breu , e entre o b
reu e o brilho : prata , e e
ntre o prata e preto : fa
alha , e entre a falha , o eu
: cisalha

(BAPTISTA, 2001, 73)

Neste poema evidencia-se o lugar originário desejado por Josely, ou melhor dizendo, “entre-lugar”, pois é entre os espaços de luz e de breu que surge a imagem enquanto potência da linguagem. Brilho, breu, prata e falha se deslocam no poema conforme a montagem de seus fonemas, revelando a brevidade de cada acontecimento e da experiência que apenas surge entre as imagens. Não será à toa que o resultado deste desencadear de luzes e sombras é a evidência de que o eu não passa de “cisalha”, uma ferramenta própria para cortar. Convém lembrar que “cisalhamento” significa deformação que sofre um corpo quando sujeito à ação de forças constantes, e este corpo fragmentado é justamente o que surge frente à *soledad*, um corpo mutilado por seus cristais do tempo, que a todo instante perfuram e raspam a pele atenta da identidade. Outro aspecto que merece ser lembrado é o próprio título do poema, que nos dá idéia de uma estátua descomunal cujo atravessamento é impossível. Conforme estamos vendo até agora, esse colosso não nos parece o próprio barroco resgatado pela modernidade brasileira?

Entretanto, é necessário levar em conta que neste poema há uma citação das palavras de um outro colosso, o poeta Haroldo de Campos, (“e eu me voltei eu vi névoa – nada sob o sol”) quem discutirá a posição do Barroco na literatura brasileira. Embora comumente se filie a prática neobarroca a nomes hispano-americanos, convém ressaltar que o poeta-tradutor em meados da década de cinquenta já propunha a operação neobarroca como estratégia de *abrir* a obra de arte, inserindo-se numa filiação mallarmeana. Em *A Obra de Arte Aberta* (1955), Haroldo nos diz: “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades cultumorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas”.⁶⁴

Se em *A Obra de Arte Aberta* Haroldo nos fala sobre a abertura neobarroca em poetas como Mallarmé (ressaltando basicamente o caráter formal), em outros textos o poeta assumirá o barroco como uma posição crítica latino-americana. Assim, poderíamos supor que se Lezama Lima foi o *Señor Barroco* aos hispano-americanos, Haroldo também pretendeu elaborar uma “herança” onde o barroco teria sua força constituinte.

Em *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana*, Haroldo nos fala da “crise da normatividade” na América Latina a partir do século XX. Com a experiência

⁶⁴ IDEM. *A Obra de Arte Aberta. Teoria da Poesia Concreta*. SP: Brasiliense, 1987, p.39.

constelar de Mallarmé, a estrutura do poema foi rompida e o sentido inequívoco foi desconstruído em nome de uma nova experiência: a impulsionada pelo acaso. A palavra, recobrando sua materialidade, torna-se peça de jogos e des-jogos, o que já indica que manter qualquer sentido (além de átimos de instantes) se faria impossível. Com isso se passou a renunciar o ideal de pureza que constituía os gêneros, tendo o acaso substituído a regulação, qualquer idéia de normatividade seria posto à prova.

No caso da América Latina, Haroldo acentua que é pela prática barroca com a linguagem que os limites fronteirços dos “gêneros” poesia e prosa serão dissolvidos, privilegiando um relato híbrido e mestiço em que a prosa do mundo só poderá ser relida via *poiésis*: forma não pacífica de escritura: “E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano, - quando a par do *fusionismo* próprio desse estilo, se dá a *mestiçagem* peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes, - que se poderá encontrar, no embrião, essa atitude de não conformidade à partilha clássica dos gêneros e suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina”.⁶⁵

É por esse viés que Haroldo de Campos tece sua discussão em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura*. Segundo o autor, a cultura latino-americana só pode ser entendida como resultado de *cruzamento de discursos*, tendo como metáfora maior a *antropofagia* de Oswald de Andrade⁶⁶. *Devoração crítica* da propriedade alheia: operação não-pacífica de leitura de uma tradição legada como herança. Alterando a constelação que nos definia como estrelas à margem, seria possível então *devolver* uma tradição avessa aos ideais modernos de cultura. (Contra-evolução: acabarcomeçar com a escritura).

Voltando à *Obra de Arte Aberta*: aqui Haroldo de Campos fala pela primeira vez de *neobarroco*, tomando tal expressão como estratégia pós-moderna de desconstrução do espaço fechado do poema. Convém lembrar, contudo, que para Haroldo o período pós-moderno é iniciado com o poema-constelar de Mallarmé *Un Coup de Dè*s, no qual

⁶⁵ Ibid., p.296.

⁶⁶ Citando Haroldo de Campos: “Creio que, no Brasil, com a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A 'Antropofagia' oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo nosso passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.” *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. Metalinguagem e outras metas*. SP: Perspectiva, 1992, p.234-5.

visualiza-se a disseminação das formas e uma nova experiência com a linguagem, empurrando o moderno ao limite de sua memória (lá onde a língua se dissolve em instantes de estrelas: constelação híbrida dos sentidos). Se Baudelaire “inaugura” o moderno pela potencialização do tema da grande metrópole e suas *correspondências* (a cor se disseminando no gosto da cor e a beleza dobrando-se em seus avessos), Mallarmé buscará outro sabor, não somente o promovido pela estrutura significativa da linguagem, mas o submerso na pele branca da página: corpo nascendo com gosto de corpo e não de memória.⁶⁷ Experiência de linguagem na linguagem.

Fica claro o posicionamento crítico de Haroldo de Campos frente o conceito de *tradição* em *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, onde discute o “seqüestro” do poeta Gregório de Matos em *A Formação da Literatura Brasileira*, trabalho realizado por Antonio Candido em 1959. Refletir sobre a *origem* na literatura latino-americana é sempre discutir um *problema*: problema da origem, assim é como comumente se resgata o assunto. Quando existe um Pai do outro lado do mar “educando-nos” culturalmente torna-se problemático conquistar uma propriedade (que se distancie desse Pai), principalmente instituir uma origem própria que nos diferencie do outro – pois no fundo desse próprio deve haver uma identidade definida. Contudo, um espelho oceânico nos fora ofertado e, por mais que se tente, todas as estratégias de conquista de uma origem se esbarra nesse espelho, lhe assegurando a identidade e nossa dependência frente a ela.

Como Haroldo ressalta, Antônio Candido em *Formação* pretende tecer um conceito de origem da literatura brasileira, origem esta que moldará uma *forma* própria de cultura. Antonio Candido é impulsionado por um pressuposto evolutivo-biológico, que visa refletir a literatura como um processo de desenvolvimento gradual, floração orgânica: assim se conquistaria um *caráter nacional*. O nosso começo, segundo Antonio Candido, estaria no arcadismo pré-romântico, sendo as produções barrocas discriminadas em sua sistematização literária. Isso indica que o autor elabora uma generalização do modelo romântico, impulsionado pela idéia de um *eu* que

⁶⁷ Em *Poesia e Modernidade* Haroldo de Campos declara “O *Coup de Dè*, que Valery chamou ‘*spetacle idéographique d’une crise ou aventure intellecuelle*’, poema onde o *Maître* teria tentado ‘eivar uma página à potência do céu estrelado’, é já, num certo sentido, essa ecumênica suma poética, visualizável e iconizada. Documento de uma crise ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir. Em relação às *Fleurs du Mal*, à poesia baudelaيرية (índice que nos permite avaliar, na prática, até onde chega a noção de modernidade interpretada pelo poeta *-flâneur*), o *Coup de Dè* já é pós-moderno: sua revolução não é apenas lexical e semântica, mas além disto, sintática e epistemológica. Mallarmé é um *sintaxier*, um arrojado subversor da sintaxe. O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (e nisto indica, para o Derrida da *Gramatologia*, a ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade clássica-ontológica da história).” **O arco-íris branco**. RJ: Imago, 1997, p.259-260.

gradualmente *comunica* sua formação, fala aos poucos conforme seu “desenvolvimento”, sua “evolução”. Segundo Haroldo de Campos:

A Formação privilegia – e o deixa visível com uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de história : a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional”(I, 26), um certo tipo de tradição, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” (I, 16): aquela que, “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito”, ordenando as produções desde numa “continuidade substancial”, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (...), uma certa concepção veicular de literatura: a “emotivo-comunicacional”, que preside à vertente “canonizada”de nosso Romantismo. O modelo é necessariamente redutor: o que nele não cabe é posto à parte, rotulado de “manifestações literárias” por oposição à “literatura”propriamente dita, à literatura enquanto “sistema”.⁶⁸

O caráter nacional é a raiz de toda literatura ao conquistar uma forma: essa raiz surge como resultado de um posicionamento frente à tradição herdada, a raiz de uma literatura que se quer ramificação de outra, assegurando a harmonia entre pai e filho. Neste caso, a literatura barroca apresenta sérios problemas a essa forma uma vez que em vez de buscar uma raiz genealógica, a dobra e contamina. Principalmente no caso da literatura brasileira, onde o espanhol luciferino de Góngora desestabiliza a evolução gradual enquanto ramificação da literatura portuguesa, tornando-se o espanhol um pai impostor.

Como em Lezama Lima e Haroldo de Campos, Josely irá também privilegiar esse corpo em constante devir que a todo instante parece sofrer mais um desgaste de forma. O corpo antropofágico parece agora abrir-se a autópsia neobarroca, por onde se irá evidenciar que o neobarroco brasileiro é ainda um acerto de contas com o modernismo, confinando com ele, mas desviando-o também. Autópsia e antropofagia podem ter seus correlatos. Autópsia de suas imagens, cujo sentido poderia ser tomado enquanto uma pós-história antropofágica, uma vez que já é mais possível a retenção. Não foi à toa que iniciamos essa discussão com o “habitar” lezamiano, pois com é justamente pela autópsia que este recobre sentido barroco e original, já que não se deseja hábito dos sentidos e sim sua completa abertura a outro lugar, mais originário que o que circunda o corpo, ou um lugar de amor, ou de *soledad*.

⁶⁸ CAMPOS, H. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p.36-37.

IV. ESPELHO ARDENTE DE NARCISO



Salvador Dalí, Metamorfose de Narciso

Em 1936, Salvador Dalí inaugura seu método paranóico-crítico oferecendo a solidão duplicada de um Narciso que se mira no espelho das águas. Hipnotizado por sua própria efemeridade, circulada pelo relógio das flores, quase desaparece da tela, dando espaço a uma imagem enigmática: seu corpo parece refletir não a si mesmo, mas seu devir em *objeto*, no sentido lacaniano do termo, como “objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de não ser representável, ou de se tornar um “resto” não simbolizável”. Esse “resto”, despejado pelo olhar fascinado de Narciso, rende à própria imagem o *speculum enigmata* paulino, desdobrando-se em imagem impronunciável e, por isso, a beleza floral que desse encontro surge é também ficção de uma paisagem que se quer estrangeira de si mesma, que nos encara desde sua metade, enigmática e sobrenatural.

A *metamorfose de Narciso* daliniana se constitui em imagem e verso, uma vez que o artista se propôs a apresentar também um projeto duplicado, como um poema que se projeta em pintura ou vice-versa. Além da tela, Dalí também oferece com o mesmo nome, um poema paranóico, uma “fijeza distraída”, como podemos ver nestes versos:

Narciso, perdes teu corpo,

Arrebatado e confundido pelo reflexo milenar de teu desaparecimento,

*Teu corpo ferido de morte
desce ao precipício dos topázios, aos restos amarelos do amor,
teu corpo branco, engolido,
segue a pendente da torrente ferozmente mineral
das negras pedrarias de perfumes acres,
teu corpo.
em direção às embocaduras mates da noite,
cuja borda
centelha já
toda a prataria rubra
das alvas veias que rompidas nos “desembarcas do sangue”.*
(Dali, 1936, p.177)

Conforme a “des-lição” crítica-paranóica de Dali, a imagem oferecida pelo espelho aquático revela uma distância, fina, um quase nada separando Narciso de um Narciso-além da imagem. O que está além da imagem é a origem da imagem, o modelo ideal, ou seja, fixidez que não cessar de vir a ser, a dobra da imagem. Desejante e desejado, modelo e cópia, separados pela transparência de uma água manchada pelo seu próprio espelho, por seu devolver outro. Como nos apresenta a tela de Dali, o mito de Narciso é também o mito do olhar mortal, inscrito em dois espaços, entre o dentro e o fora, indecível, acentuando seu efeito fascinatório. Como nos fala Christine Bucci-Glucksmann a respeito de *Narciso*, de Caravaggio:

Entre dois espaços de imagens, o limite indecível da Luz, e seu leve traço branco. Que encara esse Narciso suspenso, na louca completude do círculo encerrado nele mesmo? Exatamente o que não se pode ver, e que se libera a nós quando a tela nos olha. A luz esclarece com intensidade dramática sua inflexão, surgida aí no real, e a imagem, como a metáfora visual e surpreendente de seu sexo: a anatomia de seu desejo. Neste falo flutuante e secreto, se organiza o equivalente de uma cena primitiva de mais ou menos gozo, o equivalente a anamorfose. Ao reflexo especular e dramático de *Narciso*, se opõe uma topologia mais encerrada, a do fantasma, a do detalhe, como sustentação do desejo. Ainda que sustentação flutuante, para sempre perdida, de uma “subjetividade acéfala, sem sujeito”. Esta inflexão-sexo é exatamente o acontecimento e a elevação do desejo, o encontro. (Bucci-Glucksmann, 2002, p.142)

Este encontro que nos fala a autora é sem dúvida um encontro de amor, amor este destituído de lugar para sua realização, uma vez se trata de dois mundos implicados, o dentro de um mundo, e o fora dele. Sem onde habitar o desejo amoroso, o mesmo fascina o olhar dos amantes, as duas *soledades* de Narciso, e se eles se encontram, é através da solidão especular e informe de um espelho que se quer natural, mas que não passa de paisagem.

Podemos perceber que a figura refletida de Narciso nos é apresentada por Dali como uma espécie de montagem que, em termos benjaminianos, define-se como fragmentação e choque, justaposição e coexistência de elementos díspares. Esta tela, então, pode ser observada como uma *fonte* em perpétua transformação, montagem de tempos, em que a memória atua como princípio ativo. Como bem nos apresenta o Narciso de Dali, a arte moderna parece consciente de si como montagem, como impossibilidade de representar uma totalidade. Susana Scramim em *As formas originárias da arte*, nos esclarece a respeito da montagem de uma certa história natural, e inautêntica:

A montagem como procedimento pressupõe a desmontagem, a dissociação prévia do que a constrói, daquilo que, em suma, não faz mais que remontar ruínas, tanto no seu aspecto de rememoração de temas como de estruturas. Nesse sentido, estamos diante de imagens que aceitaram o convite metodológico de Walter Benjamin de que o conceito absorve a série das manifestações históricas, isto é, relaciona-o com a pré e pós-história dos fatos, apostando em um conhecimento produzido pela montagem que faz do não-saber de suas imagens originárias, pré e pós-históricas, o objeto e o momento de descoberta de sua própria constituição. Em *Origem do Drama Barroco Alemão* quando discorre sobre as teorias do conhecimento Walter Benjamin diz que não há processo bem-sucedido de representação “enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido”. (Scramim, 2007, p23)

Ao lado da tradição mitológica representada pela figura clássica de Narciso mirando-se no espelho das águas, está a imagem enigmática de uma natureza an-original, onde três elementos, do reino humano, animal e vegetal se justapõem revelando uma outra história natural da imagem e de Narciso, ainda que esta natureza se apresente desde sempre como inautêntica, como dobra de algo mais extenso que é a história. A natureza desenhada pelas formas originárias sobrepostas por Dali não é a possível, mas a engendrada a partir de inúmeros tempos e histórias. Pode-se pensar, dessa forma, que o presente desta imagem se revela enquanto memória de Narciso, ou num vocabulário

baudeirairiano, *memória do presente*. Para Baudelaire, Constantin Guys encarna essa memória do presente. Nos trabalhos do pintor, assim como nos escritos do poeta de *Les fleurs du mal*, a obra se transforma em ruína, a modernidade cria sua própria Antigüidade, pois ela é frágil e está fadada à destruição. Sendo assim, o tempo presente se revela importante a partir de uma ameaça constante de desaparecimento. O *tempo presente* em Baudelaire é considerado como origem porque rompe o curso da história, elaborando imagens que circulam em tempo aberto; cada imagem que aparece neste processo já surge como espectro de sua ruína. Neste sentido, a flor daliniana é desde já fósil de uma história cultural ainda em andamento.

O mesmo olho fascina a carne e a transforma em flor e, como veremos adiante em Lezama, isso não passa de flor da memória, é o olho do fantasma, fascinação por excelência, lançando para fora uma loucura puramente interior, fazendo esvaecer como em Dali, o limite do afeto e do representável. Talvez este olho espectral e anamórfico esteja para além da metamorfose, já que produzem fixidez e fascinação, desprovendo o fantasma de qualquer sublimidade, oferecendo apenas o vazio de sua própria constituição. Este é a specularidade de Bucci-Glucksmann:

Contrariamente a toda metafísica do sujeito e do Cogito como presença a si na representação, a visão – a de São Paulo - desapossa o sujeito de si mesmo, o desapropria, o ausenta em uma série de metamorfoses, saídas de si. (...) Neste estado de espelho de despossessão, a “carne” – a que não é nem espírito, nem corpo, nem substância – me instala na visão da visão, no olhar do olhar consecutivo a um primeiro desdobramento do corpo e do ser. Sentir-se corpo é já se saber imagem, fragmentária, parcial, limite. (Bucci-Glucksmann, 2002, p.118)

É a transparência dessa água ofertada por uma fonte pura que separa Narciso do além da imagem. Transparente, mais além da aparência, na outra margem. É por ela que Narciso adquire intimidade à flor da pele da imagem. Conhecer (a si próprio) é se ver fora de (si mesmo), em algo que contenha (sua) imagem, mas que incrivelmente não o constitui, por ser a intimidade metáfora de um espelho. É de um espelho que se ganha um rosto e que se esquece o que era antes dele. Todo o reflexo é uma máscara. Então, o que significa constituir-se? O que está antes ou além do rosto que rostifica todo o corpo é o desejo de Narciso.

Não podemos esquecer que Narciso se mira no espelho do tempo e, assim sendo, sua figura é por excelência a metáfora do artista encarando sua própria arte que, como poeticamente nos esclarece Baudelaire, está entre o eterno e o fugaz. Experiência

temporal fixando-se em atemporalidade fascinada, o olhar de Narciso é *gesto* no sentido de Agambem, petrificado entre o passar e o passo propriamente dito, entre devir e sua fixidez do poema, entre o agora e o passado com seu eterno retorno. André Gide, em seu *Tratado de Narciso* nos fala a esse respeito:

Onde Narciso se mira, está o presente. Desde o futuro mais distante, as coisas virtuais, ainda, se dirigem ao ser; Narciso as vê, logo passam: se perdem no passado. Logo compreende que é o mesmo. Interroga; logo medita. Sempre passam as mesmas formas; só o impulso da onda os diferencia. – Por que muitas? – ou senão – Por que as mesmas? – São pois imperfeitas já que recomeçam continuamente ... e todas, pensa, se esforçam, crescem até uma forma perdida, paradisíaca e cristalina.

Narciso sonha com o Paraíso.

O Paraíso não era grande: perfeita, cada forma só se desenvolve uma vez; todas cabiam em um jardim. Se era ou não era, o que importa? Tudo cristalizava aí numa floração necessária, e tudo era perfeitamente como deveria ser. Tudo permanecia imóvel, pois nada ambicionava ser melhor.

E como nenhum impulso termina, no passado nem no futuro, o paraíso nunca havia deixado de ser-lo, e o era desde sempre. (Gide, 1891, p.11)

Esse espaço presente que nos evoca Gide, espaço este onde se olha Narciso, não passa da forma originária que o metamorfoseia em coisa, em anamorfose de si mesmo, numa poética e amorosa transparência que para além das palavras as completam todos os versos, poesia para além da poesia, utopia da arte sobre si mesma.

Transparência: quanto mais transparente a água, mais límpido o espelho. Paradoxo: é por esse espelho aquático que se *naturaliza* a imagem e se perde a natureza. Paradoxo: a transparência não mostra o além da aparência, mas um simulacro que esquece a mentira primeira. O espelho afiado como a língua corta o cordão umbilical que ligava Narciso à origem. Crer que pela língua-espelho se alcança a Verdade (o além da aparência) é insistir na naturalização da imagem do espelho. (Transparência: opacidade).

Jacques Lacan nos diz que é pelo espelho que se ganha um corpo próprio, sendo este próprio empréstimo. O próprio é sempre produto do olhar do outro, visão de um espelho que só oferece imagens, o que nos faz pensar que a propriedade nada mais é do que imagem, metáfora esquecida de sua condição primeira. Assim, o que está além do próprio, o que o desejo jamais alcança é o sem propriedade, sem caráter, sem imagem. Se a transparência da fonte só oferta imagem é por já estar turvada pelo olhar e o puro descansa onde não pode ser visto. Transparência: é por ela que se abre a história e se trava a memória. Narciso: metáfora que não transporta para o que está além do espelho.

Para além do espelho: espelho. E podemos pensar que essa transparência opera “efeitos de anacronia”, no sentido esboçado por Didi-Hubermann, transparência que oferece um “presente reminiscente”, composto de vários tempos e agoras. Narciso, ante uma imagem, se encontra frente ao tempo, ante o muro que é também amor, a-Muro que nos constitui e que também nos desengana.

4.1 MUERTE DE NARCISO

Quando, em fins da década de trinta, José Lezama Lima publica seus primeiros ensaios – “O segredo de Garcilaso” e “Colóquio com Juan Ramón Jiménez” – e seu primeiro grande poema – “Morte de Narciso” -, o ambiente literário latino-americano se repartia, conforme a expressão de Octávio Paz (1974, p.192), em duas academias: a do “realismo socialista” e a das vanguardas arrependidas. Diante do fracasso das forças republicanas espanholas e o holocausto da segunda guerra mundial, os poetas retornavam à ordem: buscavam adesão às frentes populares ou o regresso às formas tradicionais. O didatismo político e a retórica neoclássica apontavam a uma mesma circunstância poética. A ambição vanguardista de transformar o mundo, a vida mediante a inovação, a experimentação e a ruptura se enfrentava com a realidade. A linguagem vanguardista caía em desuso, uma vez que o novo não passava de retórica.

Em Cuba se alimentava o pessimismo da frustrada revolução de trinta. Nem a linguagem apocalíptica dos movimentos políticos da década de vinte, nem a retórica da ruptura vanguardista conseguiram transformar a sociedade. A ruptura e a inovação predicadas em política e em arte não se produziram na vida social, e os antigos vanguardistas da *Revista de Avance* (1927-1930) passaram, com o tempo, a engordar as filas do academicismo literário.

São nestes anos que Lezama começa a elaborar, em ensaios e poemas, seu sistema poético do mundo, que culminará, segundo ele, em *Paradiso*. Frente à degeneração das linguagens literárias e políticas em estilos de modas; frente ao que poderíamos chamar uma recente consciência pós-moderna por “retorizar” o mundo, Lezama parece desejar o retorno às origens, fundamentando novamente o que ele chamará de “expressão americana” – tanto literária, como histórica, ou política – no Ser. Tratava-se de resgatar em uma era “crepuscular”, ou pessimista, dominada pelo derivado, o reiterativo e epigônico – a autoridade do americano para inovar centrando textualidade e história num espaço fundacional, transcendente e total, que Lezama chama de “imagens possíveis”, o reino da absoluta liberdade.

A ambição lezamiana era enraizar a expressão cultural americana num espaço fundacional que autorizasse o criador americano, conferindo-lhe autonomia e liberdade. Entretanto, o projeto americanista de Bello e Rodó deslocava a intervenção lezamiana para o lado marginal da literatura. Paradoxalmente, é nesta nova marginalidade da literatura em relação ao Estado que se fez possível uma nova autoridade, pois é desta margem – enquanto representante do cultural, como valor puro, desinteressado, oposto aos discursos modernizadores do estado – que a literatura poderá erigir-se como voz do “Ser” americano.

E será neste desafio de uma nova expressão americana que Lezama tecerá seu sistema poético do mundo, em que já em 1937, com *Muerte de Narciso* terá seu ponto inicial.

4.2. MUERTE DE NARCISO: POTENCIA DO HÍMEN DE DANAE

Tanto o mito de Eco como o de Narciso estão intimamente relacionados na obra de Lezama Lima. Ambos são partes inerentes não somente da temática, senão de sua poética. Eco e Narciso aparecem na obra lezamiana não só como figuras mitológicas senão como símbolos do ato poético: “voz”/Eco, sonoro e “Luz”/Narciso, a imagem, já que no ato de criação divina a voz e a luz são também dois ingredientes que formam um verso: “Faça-se a luz e a fez-se a luz”. Essa frase já é um ato de criação poética que contém dois elementos caros a Lezama: o Verbo (a palavra, a voz) e a luz (a imagem). Para Lezama a resposta – o espelho terreno desse ato divino de criação – se manifesta pela voz e pela luz quando ambas se unem para formar uma imagem poética. A presença destes dois elementos são essenciais para entender a cosmogonia lezamiana, como podemos ver no ensaio *Incessante temporalidade*, onde o cubano relaciona a voz e a luz com as reminiscências platônicas:

O tempo hipostasiado no histórico parece como a recordação da voz; se a abandonamos em sua pureza, se a desprendemos de todo acidente cumprido, o tempo resta como evocação da luz. A voz e a luz são duas partes prodigiosas da reminiscência. (LEZAMA LIMA, 1957, p.588)⁶⁹

⁶⁹ “El tiempo hipostasiado en lo histórico parece como el recuerdo de la voz; si lo abandonamos a su pureza, si lo desprendemos de todo accidente cumplido, el tiempo queda como la evocación de la luz. La voz son los dos retos prodigiosos de la reminiscencia.” LEZAMA LIMA, J. Incesante Temporalidad, op.cit.p.588.

Esta alusão platônica no trecho anterior poderia ser lida como uma revisão que Lezama faz do filósofo grego, já que enquanto aquele desterrava os poetas da República, Lezama considera que a poesia não é somente central senão indispensável para a salvação do homem. Já nos primeiros versos de *Muerte de Narciso* podemos visualizar a problemática lezamiana a respeito da luz. Vejamos:

Danae teje el tiempo dorado por el Nilo

Envolviendo los labios que pasaban

Entre labios y vuelos desligados

La mano el labio o el pájaro nevaban

Era o círculo en nieve que se abría.

Mano era sin sangre la seda que borraba

la perfección que muere de rodillas (*Muerte de Narciso*, p.653)

“Dánae tece o tempo dourado por Nilo”, um dos versos mais discutidos da poesia latino-americana. E não é por acaso. A qualquer leitor “sem memória” este primeiro verso poderia estar apresentando-lhe os pais mitológicos de Narciso, Dánae e Nilo. Mas, segundo o mito, Narciso é filho da naiáde do rio Liríope e do deus dos rios Céfiso. Reflitamos um pouco.

Dánae é a virgem fecundada pelo raio de luz, mãe de Perseu, quem corta a cabeça de Medusa. Nilo é símbolo de fertilidade, um dos rios que nos conduz ao Paraíso. Entretanto, não é Nilo quem promove a chuva de ouro, mas Zeus. Convém lembrar também que este rio pode ser pensado como o devir, cujo apócrifo tempo dourado é tecido pela mãe. Dánae, o *virgo potens*, apresenta o impossível (mãe e virgem de uma só vez), encarna uma das metáforas mais caras a Lezama, o *potens*, ou seja, possibilidade do impossível encarnado na imagem. No ensaio *Prelúdio às Eras Imaginárias* Lezama Lima nos diz:

(...) *umbravit-obravit* encarnação-ressurreição, é onde intervém o *potens* dos etruscos, o condicional se é possível. O *potens* sacerdotal dos etruscos passa nos católicos ao *virgo potens*, à virgindade criadora na infinita possibilidade. O *umbravit* é a sombra que acompanha o Espírito Santo até o ventre da virgem. Quando a virgem ouve a presença da transparência angelical, sente o *umbravit* que a afoga para que a semeie o Espírito Santo. Depois há um *obradit*, um brilho, a melhor cor (...) para responder á sombra invasora. Vemos na virgem, pelo surgimento do *potens*, uma relação prodigiosa entre o

umbravit e *obradit*, entre a sombra e a crepitação da energia solar. Na simbólica asteca o *obradit* atua por meio de uma pena branca. Coatlicule cuida tempo com exacerbada nitidez, surpreende uma pena enovelada, que coloca debaixo do seio esquerdo. Sente depois o inchamento da gravidez. Aqui a sombra foi substituída pela pena. (Lezama Lima, 1996, p.220-1).

É pelo *virgo potens* que se alcança a ressurreição que, segundo Lezama Lima, está intimamente ligada ao ato de salvar o corpo devorando-o no invisível. Entretanto, esta virgindade criadora não estaria logicamente mais próxima ao renascimento do que à ressurreição? Ressuscitar é fazer com que o morto retorne à vida, é renovar fato passado. Trazer o inerte à vida, descendo aos infernos como Orfeu, a fim de reanimar o passado, re-significando-o a cada descenso é, sem dúvida, uma estratégia de releitura da tradição, de forma que o passado não cesse de passar, *tecendo*, assim, um tempo que não faz história. O que nos faz pensar no conceito de *eterno retorno* nietzschiano que, como entende Giorgio Agamben, impulsiona o constante nascer e morrer da imagem, tornando-a *imemorial*⁷⁰.

A luz almejada, neste caso, é advinda do universo órfico, resultado de um trabalho arqueológico. Dánae altera o percurso do Nilo: o descenso ao inferno é indispensável ao alcance da luz⁷¹. (O que certamente irá alterar o paraíso almejado). O *potens* materno está justamente nessa região obscura:

No maravilhoso capítulo da Odisséia, onde Ulisses desce às profundidades para contemplar sua mãe morta, vê como a sombra de sua mãe o esquiva, apesar de seu patético esforço em aproximar-se Mas, ao fim, a voz mais querida lhe disse: filho, não permaneças mais neste sombrio vale, ascende rapidamente à luz. A força da passagem e do encontro lhe vem a dizer a fábula eterna, ascende ao temporal, ocupa o espaço onde a luz toca seus inimigos e desaloja a medusa em seus lineamentos infinitos. (Lezama Lima, 1981, p.20)⁷²

⁷⁰ Citando Agamben, “A paixão pura, como coincidência de *potens passiva* e *potens activa*, é propriamente imemorial. A *Gleich*, a imagem que perpetuamente retorna, não pode ser lembrada. Seu eterno retorno é sua paixão onde, entre a escritura e sua dissolução, não há, escreve Nietzsche, nenhum tempo, *Kein Zeit*. Neste sentido Campana teria razão em escrever que “no círculo vertiginoso vertiginoso do eterno retorno a imagem morre imediatamente”. **Image et Mémoire**. Paris: Hoëbeke, 1978, p.93.

⁷¹ Segundo Dolores M. Koch, “a queda é necessária à transfiguração; que como em Cristo e também em Orfeu, é inevitável o descenso aos infernos, o ato consumado que confira a necessária dimensão humana que em seu reverso se eleve à divina. Esta queda, por tanto, não leva consigo o signo da culpabilidade, já que o homem foi imperfeito desde o princípio”. In. Dos poemas de Lezama Lima: El primero y el postero. **Coloquio Internacional sobre la obra de Jose Lezama Lima**. Madris: Espiral, 1984, p.148.

⁷² “En el maravilloso capítulo de la Odisea, donde Ulises descende a las profundidades para contemplar a su madre muerta, ve cómo la sombra de su madre lo esquiva, apesar de su patético esfuerzo por

Devolver potência ao inerte é também propor uma linguagem não impulsionada pela comunicação, função esta que apenas confirma o conhecimento dialético que almeja o espelho de sua identidade fixa. (Amolecer o significado enquanto significante). Um outro espelho é possível, em que a poesia seja precisamente a experiência da não-fala. Pela virgindade criadora se salva um corpo que nunca permanece idêntico, mas sobrevive como um brilho, nunca perdendo seu esplendor inaugural. Virgindade: indecibilidade pela qual ilustrará a supressão das diferenças. Atravessar o condicionado aristotélico pelo incondicionado poético, uma das frases mais repetidas por Lezama, já surge neste primeiro verso, anunciando que o corpo de Narciso será apresentado como pura intensidade.

Seria interessante relacionar a figura de Dánae (*virgo potens*), à metáfora do *hymen* tecida por Jacques Derrida em *La Double Séance* ao analisar Mallarmé. :

“Hymen” (palavra, a única, que lembra que se trata de um espasmo supremo) signo de fusão, a consumação do casamento, a identificação dos dois. *Entre dois*, não há mais diferença, mais identidade. (...) Não somente a diferença é abolida (entre o desejo e a consumação), mas a diferença entre a *diferença* e a não *diferença*. A não-presença, vazio aberto do desejo, e a presença, plenitude de gozo, conduzem ao mesmo plano. De mesmo lance, se se pode dizer, não há mais diferença textual entre a imagem e a coisa, o significante vazio e significa pleno, o imitante e o imitado etc. (...) A confusão ou consumação do hímen suprime a heterogeneidade dos lugares no “espasmo supremo” ou no morrer de rir; ela suprime do mesmo lance a exterioridade ou anterioridade, a independência do significado ou da coisa (Derrida, 1972, p.237-8).⁷³

Hímen, metáfora derridiana ligada à indecibilidade. Suprime as diferenças instalando-se precisamente no *entre*, entre-lugar não identificável por não ser dotado de forma pré-

acercásele. Pero al fin oye la voz más querida que le dice: hijo, no permanezas más en este sombrío valle, asciende pronto hacia la luz. La fuerza del acarreo y del encuentro le viene a decir la conseja eterna, asciende hacia lo temporal, ocupa el espacio donde la luz bate a sus enemigos y desaloja a la medusa en sus lineamentos infinitos”, op.cit.p.20

⁷³ « Hymen » (mot, le seul, qui rappelle qu’il s’agit d’un spasme suprême’) signe d’abord la fusion, la consommation du mariage, l’identification des deux. *Entre deux*, il n’y a plus de différence, mais identité. (...) Non seulement la différence est abolie (entre le désir et l’accomplissement) mais la différence entre la différence et la non différence. La non-présence, vide ouvert du désir, et la présence, plénitude de jouissance, reviennent au même. Du même coup, si l’on peut dire, il n’y a plus de différence textuelle entre l’image et la chose, le signifiant vide et le signifié plein, l’imitant et l’imité, etc. (...) La confusion ou consommation de l’hymen supprime l’hétérogénéité des deux lieux dans le “spasme suprême” ou dans le mourir de rire; elle supprime du même coup l’extériorité ou l’antériorité, l’indépendance de l’imité, du signifié ou de la chose. L’accomplissement se résume dans le désir, le désir est (en avance sur) l’accomplissement qui demeure, toujours mimé, un désir, “san briser la glace”. DERRIDA, Jacques, *La Double Séance*. LA DISSÉMINATION. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p.237-238.

estabelecida, (pura possibilidade). A palavra se converte em membrana, sem direito nem avesso, não suportando carregar significado por muito tempo. Signo de fusão, de consumação, o hímen não é por isso sinônimo de homogeneidade, pois, enquanto potência, não se apazigua em uma forma dada de antemão. Tensão gerada pelo indecível. Dánae, em *Muerte de Narciso*, apresenta essa possibilidade infinita em que a poesia surgirá na região do informe. Tecendo o tempo do Nilo (o que pode indicar re-criação do tempo), o *virgo potens* devolve potência ao corpo de Narciso por justamente extrair sua materialidade, surgindo este como efeito de artesanaria, *après coup*.⁷⁴ É pela potência infinita desse hímen que a poesia tecerá *origenes*.

4.3 MÁSCARA E RIO: ESPELHO E DEVIR

Assim se abre o “círculo em neve”, a feminina página mallarmeana, embaciando o espelho da identidade, comprometendo o passo seguro do peregrino uma vez que a visão foi comprometida (vertigem do vazio virginal). Ou melhor, toda sensibilidade, tal como a tomamos, será substituída (ou enxertada) por uma outra sensibilidade, artificial e produtora de afetos. A brancura virginal de Narciso surgirá como efeito desse “círculo em neve”, máscara cosmética tecendo uma nova pele, *película* barroca cujo fundo é precisamente restos da pintura anterior. Vejamos a terceira estrofe do poema:

Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.

*El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entrea-bre*

Máscara y río, grifo de los sueños.

*Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente son*

de vida arrastrada a la nube y a la abierta/boca negada en sangre que se mueve

(Muerte de Narciso, p.653)

⁷⁴ Como bem lembra Lezama Lima no trecho anteriormente citado, a representante americana desse *virgo potens* se encontra no mito asteca de *Coatlícue* (Coatl: serpente, Cuetl: saia), ou “la devoradora de inmundícias”. Mãe de quatrocentos filhos (as estrelas) e de uma filha (a Lua), foi fecundada pelo Sol através de uma de suas artimanhas, por intermédio de uma pluma.

O rosto tem como característica maior diferenciar cada sujeito do outro que o cerca, o que significa que por essa separação se ganha uma identidade. Propriedade. Pelo espelho-aço que o arranca do Paraíso do Uno, Narciso ganha um rosto turvado pela queda, rosto este que não está mais à imagem e semelhança do rosto de Deus, a origem da fonte. Essa água impura é promovida quando se entra no espaço da língua babélica, quando a comunicação natural com o criador se perdeu. O rosto refletido no lago, dessa forma, é o desejo da unidade perdida com o divino, é a primeira metáfora que se quis natural esquecida de sua mentira primeira. Uma das características do espelho, assim, é o esquecimento da memória primordial, promovendo a entrada ao mundo do desejo: (a fonte originária não contaminada pela língua).

É pelo espelho que se ganha um rosto e o controle do *próprio corpo*: tudo isto por entrar no reino imaginário. A Psicanálise nos fala do “Estádio do Espelho”, antecipação, pela imagem, da unificação do corpo. Imagem tornada corpo: advento do Eu consciente. Parece então que o espelho é sinônimo de conhecimento. Ou justamente o contrário, interiorizando o alheio como próprio, o eu é pura superfície desejosa de um fundo, eu-pele-alheia. Assim, o conhecimento adquirido pelo espelho do sujeito se reduz à paranóica tentativa de encontrar o fundo de uma superfície rica em camadas.⁷⁵

Essa discussão a respeito do rosto mentido de Narciso faz lembrar o auto sacramental de Sórora Juana Inês de La Cruz intitulado *El Divino Narciso*. O auto transforma a fábula de Ovídio numa alegoria da paixão de Cristo e da instituição da Eucaristia. Jesus Cristo é Narciso, Eco surge aqui como o demônio, símio de Deus, que repete o que diz a divindade transformando sua sabedoria em conteúdo vazio. Ou seja, o anjo caído, Lúcifer. A monja insere mais dois personagens: a Natureza Humana e a Graça.

Como nos diz os evangelhos, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, entretanto, turvada pelo pecado original, a Fonte já não pode lavar o rosto da Natureza que fora cópia da Divina. Semelhança e imagem estão agora separadas do divino pelas águas manchadas pela queda, não sendo mais cópia, mas natureza desterrada. Citando um trecho do auto:

⁷⁵ Citando Antonio Quinet: “Na simetria produzida no reflexo do espelho há inversão em relação ao plano espelho há inversão em relação ao plano especular, fazendo do estádio do espelho um apólogo do desconhecimento: a imagem especular é diferente daquilo que ela representa na medida que a direita vira esquerda e vice-versa. (...) Essa inversão ou reviramento presente na constituição do eu mostra a ilusão da autoconsciência: a imagem do próprio corpo é enganosa e a consciência é a instância do desconhecer. Essa ilusão é mesma desconhecida, pois não vemos que a imagem engana e que a consciência é por si fonte de desconhecimento”. **Um olhar a mais**. RJ: Jorge Zahar editor, 2002, p.129

NATUREZA HUMANA

*Ainda que as desgraças minhas
desterradas de Seus soles
me têm, não me proíbem
o que Sua Beleza adore;
ainda que, justamente aerado
por meus delitos enormes,
me desdenha, não me faltam
piedosos intercessores
que lhe clamam continuamente
para que o perdão me outorgue,
e o estar em mim Sua imagem,
bem que os correntes torpes
das águas de minhas culpas
toda minha beleza apaguem (...)
E assim, bem que é que eu nomeie
águas turvas minha culpa,
cujas obscenas cores
entre mim e Ele interpostas,
tanto meu ser descompõem,
tanto minha beleza enfeiam,
tanto alteram minhas feições,
que se as Mira Narciso,*

*a Sua imagem desconhece*⁷⁶.(*El Divino Narciso*, p. 394)

Aqui Narciso-imagem desterrado pelo pecado original quer voltar ao Paraíso. Esquecera o caminho devido às águas impuras do espelho e já não pode contemplar o rosto impossível de Deus, o que apresenta a verdade absoluta. Dessa forma, todo o rosto é portador de dualidade: quer ser auto-retrato do divino, enquanto retrato do eu desejoso que nada porta além de uma máscara. Conforme Alberto Manguel, para “nos conhecermos da maneira como Deus poderia nos ver (...) devemos permanecer parados no tempo, procurar nossa face num reflexo, passar a ser nossa própria testemunha”. (Manguel, 2001, p.185) Assim, rosto e movimento não antitéticos, o primeiro, enquanto desejoso de certeza e identidade, é contrário à mudanças, mudanças estas geradoras de toda possibilidade. É o que lembra Bergson, o movimento é sempre criador, sendo por isso, motivo de tanta desconfiança por parte da metafísica, desejosa de essência.⁷⁷

No caso do auto de sóror Juana, apenas a fonte primordial não contaminada pelo canto de Eco pode unir novamente o Criador e a criatura. A Graça surge a fim de possibilitar a união, conduzir a Natureza à Fonte que nasce no Paraíso. Entretanto, é por um jogo de reflexos que a ascensão é possível, o que significa que a pele aquática de Eco estaria presente. É através de uma artimanha, enganando a sabedoria divina que a Natureza se reflete na Fonte. Vejamos:

GRAÇA

Natureza feliz,

Pois já te vês tão perto

de conseguir teu remédio,

chega à Fonte sagrada

de cristalinas correntes,

de quem eu fui a Guarda,

desde que ontem começou

⁷⁶ CRUZ, Sórora Juana Inês de la. Auto Sacramental El Divino Narciso. **Obras Completas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p.394-5.

⁷⁷ Citando Bergson: “A Metafísica nasceu no dia em que Zenão de Eléia assinalou as contradições inerentes ao movimento e à mudança, tais como a inteligência os representa” (...) Digamos que, na duração, vista como evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade e não apenas de realidade.” O Pensamento e o Movente. **Cartas, conferências e outros escritos**. (seleção Franklin Leopoldo e Silva) (Trad. Franklin Leopoldo Silva e Natanael Caxeiro) SP: Abril Cultural, 1979, p.111-113.

*sua corrente, Imaculada
por singular privilégio;
e encoberta entre estas ramas,
a Narciso esperaremos,
que não duvido que O traga
a refrescar-se nela
a ardente sede que O abrasa.
Procura tu que teu rosto
se de ti represente nas águas,
porque chegando Ele a vê-las
mire em ti Sua semelhança;
para que Se enamore.*

(*El Divino Narciso*, p.406)

É pelo reflexo puro que criador e criatura poder-se-iam unir, brilho este ligado ao Paraíso Divino. Entretanto, refletindo-se nesta Fonte “como se” fosse Deus, a Natureza Humana estaria mais próxima do canto de Eco do que da “verdadeira face”. Imagem e Semelhança frente às águas do espelho podem sempre ter efeitos de simulação. Trazer o rosto de Deus à superfície (que seria segundo a lógica puro significado, o fundo onipotente) do espelho é tentar tecer uma máscara sem fundo, máscara esta que Eco e Narciso estariam para sempre entrelaçados. Essa chispa barroca Lezama irá potencializar no século XX.

Voltando à *Muerte de Narciso*: todo o rosto é mentido por ser resultado de um espelho, a graça aqui será a poesia que ao invés de possibilitar o encontro com a essência, potencializará o jogo das aparências. A poesia é o duplo do poeta. O antro que descansa no *entre-deux* do hímen de Dánae (interior encerrado num exterior) é um camarim, promovendo o baile de máscaras de Narciso. “Assim como hoje se fala de poço, túnel ou gruta do subconsciente, no século anterior era possível falar do camarim

do subconsciente. Era o subconsciente visível, transformado em decoração e gesto” (Lezama Lima, 1975, p.232)⁷⁸

Recusando o absoluto de um rosto mentido, o espelho lezamiano esquece da forma ideal abrindo suas portas ao pontífice, imagem movente que tecerá o devir. É por este que a poesia se fará uma ponte, “una gran puente”, invisível, cujo percurso é a viagem sem ponto de chegada, ou seja, o reino da imagem que nos conduz ao infinito poético. Como nos diz Lezama em “Uma ponte, uma grande ponte”:

*Uma ponte, uma grande ponte, e eis que não se pode vê-la,
suas armaduras cor de mel, podem ser as vésperas sicilianas
pintadas num diminuto cartaz,
pintadas também com grande estrondo de água (...)
Uma ponte, uma grande ponte, que não dá para ver,
suas águas ardentes, congeladas,
se chocam contra a última muralha defensiva
raptando a fonte e a única voz
cruza de novo a ponte, como o rei cego
que ignora que foi destronado
e morre suavemente liado à fidelidade noturna.⁷⁹*

(LEZAMA LIMA, 1991, p. 41)

Dessa forma, a *gran puente* ofertada pela poesia intervirá na estrutura tradicional do espelho, amolecerá suas correntes convertendo-o em espaço de devir. Não mais rosto, máscaras, maquiagem sobre maquiagem cujo rosto primordial está ausente. “Máscara y río, grifo de los sueños”, devir-rio do espelho-máscara. O devir-rio enquanto estratégia de escritura é uma operação cara aos artistas hispano-americanos. Interessante, neste caso, é a relação que Lezama Lima costura entre máscara e rio, rejeitando o solo firme apresentado pelo rosto. Opta, dessa forma, pelo devir, ou seja, pela identidade enquanto diferença, diferimento. O poeta discute a distinção entre máscara e rosto em “Máscaras de Portocarrero”:

A luta entre a máscara e o rosto, semelhante a de heraclitianos e parmenídeos, já que o homem alcança sua plenitude na máscara, como nos semi-deuses e gigantes do teatro esquiliano, ou se pelo, contrário, o rosto é uma espécie

⁷⁸ “Así como hoy se habla de pozo, túnel o gruta del subconsciente, en el siglo anterior era posible hablar del camerino del subconsciente. Era el subconsciente visible, traslado a decoración y a gesto”. LIMA, José Lezama. Parejas Infieles. **Obras Completas**. op.cit., p.232.

⁷⁹ LEZAMA LIMA, J.. Uma ponte, uma grande ponte. **Caribe Transplatino**. (Trad. Josely Vianna Baptista). São Paulo: Iluminuras, 1991, p.39, 41.

imutável, que pode transfigurar-se por instantes, mas que volta a seu apoio já escolhido a perpetuidade, seu signo encarcerado no espelho. O inquietante do tema da máscara e o rosto é que a máscara é que flui, não se reitera, é o elemento heraclítico da diversidade, enquanto o rosto na *lejanía* se fixa no conceito o arquétipo; de cerca ondula, se diversifica infinitamente, é inapresable. Se uma pessoa não se emascara, não logra tampouco deter a morte.

(...)

A máscara, nos indica Portocarrero, “é uma forma de *Ave Fénix*”, renasce como rostos multiplicados em torno à fogueiras. A melancolia dessas máscaras coincide o mesmo com as figuras perdidas no barroquismo das sutilezas, mas também com o disfarce da mesma nudez em sua simplicidade equacional. Levam as estranhas notas de sua dispersão? Sabem que depois do baile, das señales dos dons que recomençam terão que atravessar a terra desconhecida? (Lezama Lima, 1975, 484-5)⁸⁰

Rosto: símbolo parmenídio por excelência, uma vez que constitui o imutável, o que garante a identidade inequívoca. O rosto ideal também é o que o Adão desterrado deseja alcançar para voltar à comunhão com o eterno. Por conseguinte, é a origem do percurso do rio, a *lejanía*, a terra incógnita do ser. *Desejar* o reencontro com o rosto primordial também é uma característica platônica, já que na “caverna”, o homem não vê mais que seu reflexo-máscara na parede sombria. (O significado é o rosto do conceito).

Máscara: símbolo heraclítico por seu envolvimento com a metamorfose, com o mutável, não apresenta como o rosto a segurança de uma identidade. Pelo contrário, problematiza as noções de identidade e representação, uma vez que indica o desejo pelo *parecer*, a potencialização do artifício. (A metáfora barroca é a máscara da máscara).

⁸⁰“La lucha entre la máscara y el rostro, semejante a la de heraclíticos y parmenídios, ya que el hombre alcance su plenitud en la máscara, como en los semidioses y gigantes del teatro esquiliano, o si por el contrario, el rostro es una especie inmutable, que puede transfigurarse por instantes, pero que vuelve a su apoyo ya escogido a perpetuidad, su signo encarcerado en el espejo. Lo inquietante del tema de la máscara y el rostro es que la máscara es la que fluye, no se reitera, es el elemento heraclítico de la diversidad, mientras el rostro en la *lejanía* se fija en concepto o arquetipo; de cerca ondula, se diversifica infinitamente, es inapresable. Si una persona no se enmascara, no logra tampoco detener la muerte.”

(...)

La máscara, nos indica Portocarrero, “es una forma de *Ave Fénix*”, renace como rostros multiplicados en torno a las hogueras. La melancolía de esas máscaras coincide lo mismo con las figuras perdidas en el barroquismo de las sutilezas, pero también con el disfraz de la misma desnudez en su sencillez ecuacional. ¿Llevan las estranhas notas de su dispersión? Saben que después del baile, de las señales de los dones que recomienzan, tendrán que atravesar la tierra desconocida”

IDEM. Máscaras de Portocarrero. **Obras Completas**. op.cit., p.484-485.

O rosto se define comumente pela estabilidade. Preferir o fluir é tomar o mundo como um complexo jogo de espelhos e máscaras. *Ser*, neste caso, é o impossível. Como nos diz Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica do indivíduo. (Benjamin, 1984, p.188)

Neste sentido, rosto e máscara estariam sobrepostos na figura enigmática de uma caveira que ao mesmo que representa a morte do humano, também situa-se como memória do mesmo, vida dissecada e aberta à contemplação do artista. Em *Muerte de Narciso*, Lezama também nos apresenta um Narciso dissecado, autopsiado onde dispense vidas imaginárias, formas naturais que somente se oferecem em devir. Na quinta estrofe do poema encontramos um verso curioso:

*Granizados toronjiles y ríos de vélamen congelados,
aguardan la señal de una mustia hoja de oro,
alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes.
Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo.
Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas/islas y aislada paloma muda
entre dos hojas enterradas.
El río en la suma de sus ojos anunciaba/lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliente
que en halo convertía.*

(*Muerte de Narciso*, p.654)

Preferindo o espelho-máscara ao rosto (esquecido de sua condição primeira), a transfiguração de Narciso visa, sobretudo, alterar a forma da visão. O *collapsus linguae* oferecido em *Muerte de Narciso*, nos fazendo estrangeiros em nossa própria língua⁸¹, é impulsionado pelo desejo de arrancar dos olhos do pós-sujeito a moldura enferrujada do espelho da razão, atravessá-lo pelas águas do rio que nada pode promover além de

⁸¹ Conforme Deleuze e Guattari, para deslocar-se do centro comunicativo que instaura as formas reguladoras há a “necessidade de não ter o controle da língua, de ser um estrangeiro em sua própria língua, a fim de puxar a fala para si e ‘pôr no mundo algo incompreensível’. Seria essa forma de exterioridade, a relação entre irmão e irmã, o devir-mulher do pensador, o devir-pensamento da mulher (...). Um pensamento às voltas com forças interiores em vez de ser recolhido numa força interior, operando por revezamento em vez de formar uma imagem, um pensamento acontecimento... In. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. “Tratado de Nomadologia : a máquina guerra”. *Mil platôs*. Vol.5 (Trad. Peter Pál Pelbart & Janice Caiafa). São Paulo: Ed.34, 1997, p. 48.

devir. Ou seja, um *collapsus* visual. Assim, o reconhecimento far-se-á impossível. A poesia, na suma desses olhos transfigurados, surgirá enquanto pensamento, uma vez que esse conhecer não mais acumula informação. No não-reconhecimento fica comprometida a capacidade de nomeação. Da linguagem que descrevia a imutabilidade do rosto só restará o seu corpo, que agora será atravessado pelo devir. (Potencialização da máscara-rio). A realidade de um corpo se esvaiu ao surgir a cabeça de Medusa do fundo da água-viva, atravessando com seu *Real*, pura intensidade dessubjetivante:

Assim – e porque minha capacidade para produzir imagens, quer dizer, para nomear, falha – o mundo me escapa. A menos aquele ao qual estou habituado. Pois *ahí há algo*. Mas algo que se resiste, que não se deixa dominar pelos limites pelos que já estou tão disposto a querer encerrá-lo. Algo que me *saca* de minha rotina mental – me *comove*, no sentido primário do termo. A realidade? Não. Acabo de ter – por mínima que seja – a experiência do que chamaria o *real*. Distinção que me parece essencial se se quer evitar cair uma dupla confusão: a do *realismo* que pretende dar-nos o mundo “tal e como é”, enquanto que o único que nos propõe dele é uma *imagem* – uma formalização codificada (que eu chamo “realidade”); a do *formalismo* que, denunciando o componente verbal de toda a realidade e por tanto, a ilusão realista; já não vê a literatura e a poesia senão como um trabalho de e sobre a linguagem sem outro fim que ele mesmo. Se, por tanto, a realidade é esta *descrição* do mundo que habita cada homem desde o surgimento por intermédio da língua que fala, o *Real* será o que a transborda: a irrupção do insólito no curso bem regulado da existência. (Ancet, 1997, p.91)⁸²

Espelho-rio, olhos-rio, máscara-rio: haveria possibilidade de um Narciso único? O rio apresenta toda a possibilidade, liquidificando a permanência, o que também pode significar a angústia frente à origem para sempre diferida. Pensar o rio enquanto símbolo do devir nos conduz diretamente à figura de Heráclito que grita furiosamente: “No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos”. Segundo o filósofo tudo

⁸² “Así – y porque mi capacidad para producir imágenes, es decir, para nombrar, falla – el mundo se me escapa. Al menos aquel al que estoy habituado. Pues *ahí hay algo*. Pero algo que se resiste, que no se deja dominar por los límites por los que yo estoy tan dispuesto a querer encerrarlo. Algo que me *saca* de mi rutina mental – me *conmueve*, en el sentido primario del término. ¿ La realidad? No. Acabo de tener – por mínima que sea – la experiencia de lo que llamaría lo *real*. Distinción que me parece esencial si se quiere evitar caer una doble confusión: la del *realismo* que pretende darnos el mundo “tal y como es”, mientras que lo único que nos propone de él es una *imagen* – una formalización codificada (que yo llamo “realidad”); la del *formalismo* que, denunciando el componente verbal de toda la realidad y por tanto, la ilusión realista; ya no ve la literatura y la poesía sino como un trabajo de y sobre el lenguaje sin otro fin que él mismo. Si, por tanto, la realidad es esta *descripción* del mundo que habita cada hombre desde surgimiento por intermedio de la lengua que habla, lo *Real* será lo que la desborda: la irrupción de lo insólito en el curso bien regulado de la existencia.” ANCET, Jacques. La voz y el pasaje. In. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid: n. 589-590, (p.90-100), 1997, p.91.

o que é fixo é ilusão, nossa essência é fluente, movente, comprometendo a idéia mesma de essência. Interessante neste momento relembrar o poema de Jorge L. Borges, *Heráclito*:

Que rio é este cuja fonte é inconcebível?

Que rio é este

que arrasta mitologias e espadas?

É inútil que durma.

Corre no sonho, no deserto, em um sótão.

O rio me arrebatou e sou esse rio.

De uma matéria frágil fui feito, de misterioso tempo.

Acaso o manancial está em mim.

Acaso em minha sombra

*surge, fatais e ilusórios, os dias.*⁸³

Nomear este rio seria o mesmo que petrificá-lo na univocidade de uma fonte pré-estabelecida, identificá-lo (dar-lhe um rosto). A pergunta se arrasta como água abrindo um espaço intenso, espaço esse que não é o lugar, mas sua possibilidade, *avoir-lieu*. A pergunta lançada ao rio é não-toda como uma mulher⁸⁴, cuja resposta é (silêncio). Se a pergunta é tradicionalmente definida como uma oração que requer uma outra, a promovida pela indecibilidade aquática não gera uma forma, mas a mudez do informe. Isso faz do rio possibilidade instaurada pelo feminino, como a pergunta de Narciso que em Lezama não quer a resposta (se *divierte*, que do latim *divertere*, indica levar por vários caminhos) o reflexo feminino devolvido pelo espelho não deseja um sujeito, mas a criança heraclitiana que, ludicamente, transforma seus mundos de areia umedecidos pela água. É assim de Nietzsche nos fala de Heráclito:

Um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas com a ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como o jogam a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência – e esse jogo joga *Aion* consigo mesmo.

⁸³ BORGES, J-L. Heráclito. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emece, 1979, p. 979.

⁸⁴ Citando Annie Anzieu: “A mulher é o representante da incompletude do Eu, antes de ser o da bissexualidade pela diferença alto/baixo do corpo. Para o homem, essa incompletude feminina é uma representação da insatisfação do Eu sempre desejante, desejo dirigido inicialmente ao seio. Essa incompletude imaginária alimenta as fantasias de perda, de depressão e do desejo não saciado. A mulher é assim negada na sua existência própria pelo fato de que é sempre o objeto do desejo dos dois sexos. Essa negatividade essencial fundamenta o feminino na sua qualidade de representante do outro, do diferente. **A mulher sem qualidade**. (Joaquim Pereira Neto). SP: Casa do Psicólogo, 1992.p.59.

Transformando em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico, que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente. Mas tão logo constrói, ela o liga, ajusta e modela, e segundo ordenações internas. (Nitzsche, 2002, p.36)

O jogo infantil prefere o balbucio originado pela inoperância da língua. É por essa inoperância que surgirá *la niña*, entre os rumores da língua, enquanto *invisível rumor*. Roland Barthes em *O rumor da língua* nos fala do *balbucio*, aquilo que indica a língua des-operacionalizada, e do *rumor*, que busca o som impossível, que de tão perfeito é inaudível. Enquanto busca desse “silêncio gritante”, a linguagem que, não conseguindo apagar totalmente o emaranhado de sentido que a impregna, se converte em *inimigo rumor*, e quer a experiência do impossível, a experiência sem-fala, ou seja, o *invisível rumor*, a mulher do rio. Paradoxo: condição poética. Citando Barthes:

Palavra, ela permanece, parece, condenada ao balbucio; escrita, ao silêncio e à distinção dos signos: de qualquer modo, fica ainda *muito sentido* para que a linguagem realize um gozo que seria próprio da matéria. Mas o que é impossível não é inconcebível: o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música de sentido; com isso entendo que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfraldaria em toda a sua suntuosidade, sem que jamais dele se despegasse um signo (viesse *naturalizar* esse puro lençol de gozo), mas também—e aí está o mais difícil—sem que o sentido seja brutalmente despedido, dogmaticamente excluído, enfim, castrado. Rumorejante, confiado ao significante por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, nem por isso a língua deixaria um horizonte de sentido: o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria, no entanto posto de longe com uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um “fundo”; mas em lugar de a música de fonemas ser o “fundo” das nossas mensagens (como acontece com a Poesia”, o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo. (Barthes, 1988, p.94)

A busca incessante pela vida (ou como veremos adiante pela sobrevivência) é que gera o devir, empurra a língua até o limite, até o infinito. Trabalhar com e contra a língua. É por renunciar à morte ofertada pelo sentido que se quer a não-fala, experiência daquilo que não podendo nomear, não reconheço.

O reflexo do rio sempre porta uma marca feminina, a seda virginal de Dánae que vislumbra a femilização do tempo de Nilo, convertendo o tempo em *instante-jás*, irrupção do passado como presente, descentrando a memória da institucionalização da história. *Tecer* o passado enquanto texto, momento de passagem. Instante-já que corresponde ao termo alemão *Jetztzeit*:

o *Jetztzeit* – termo alemão introduzido pela primeira vez por Jean Paul -, coincide com a verdadeira atualidade, com o passado como ponto crítico que decide o presente, com esta profundidade de esquecimento que Benjamin observava nas bestas Kafka e as criaturas intermediárias de Klee. Esquecimento ativo, próprio da memória, à capacidade de reabrir um passado que a “ciência da história” pretendia fechado e acabado. “A história não é somente uma ciência, mas também uma forma de memória. O que a s fixou, a memória pode modificar; a memória pode fazer que venha a ser o que ainda não era..(Bucci-Glucksmann, 1986, p.62).⁸⁵

Devolver potência ao esquecido: operação de escavação, (a fonte está soterrada), trazendo as origens à superfície do texto. Espelho produtor de “desmemória”, tecendo a memória poética, reflete um corpo que nada deve à história ou à natureza. (Devir-rio da memória). Corpo ficcional que se veste da pele do outro que o encara ao abandonar a memória que o pinta. Um corpo que não se quer próprio (devora o alheio comprometendo o próprio conceito de propriedade), mas nem por isso almeja a pureza absoluta. Mesclado, Narciso é justamente o impuro, por ser sempre “Narcisos”, destituído de essência primordial. A fonte que o define surge como efeito da passagem do corpo que o atravessa. Entre o espelho e o nada: Narciso-pele, película que absorve,

⁸⁵ « Le *Jetztzeit* – terme allemand introduit pour la première fois par Jean Paul -, coincide avec la véritable actualité, avec le passé comme point critique qui décide du présent, avec cette profondeur de l’oublié que Benjamin traquait dans les bêtes de Kafka et les creatures intermédiaires de Klee. Oubli actif, propre à la memoire, à la capacité infinie de réouvrir un passé que la “science de l’histoire” pretendait clos et achevé. “L’histoire n’est pas seulement une science, mais aussi une forme de mémoire. Ce que la science a fixé, la mémoire peut le modifier; la mémoire peut faire que ce qui était non conclu le soit ».BUCI-GLUCKSMANN, Christinne. **La Raison Baroque**. Paris: Galilée, 1986, p.62.

e atravessado por esse corpo entre parênteses, não retorno idêntico a si mesmo (Yo soy un río), pois renasço outro unido a esse (corpo). Corpo líquido como o rio dos olhos.⁸⁶

4.4. ESPELHO EM CHAMAS: NARCISO E O FIM DA REPRESENTAÇÃO

É na penúltima estrofe que o poeta evoca o nome até então proibido, e este surge duplicado, já atravessado pelo canto de Eco:

*Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,
lábios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.
Pez de frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes
(Muerte de Narciso, p.657)*

É através dessa *feminização* do espelho que Lezama Lima pensará a imagem de Narciso. Aqui o verbo *ser*, ao invés de assegurar um único predicado, será o reflexo aquático e feminino onde o *demônio da analogia* reinará. Diferentemente da figura masculina, onde prevalece a manutenção da identidade, a região do materno é o espaço da contínua gestação, em que o corpo surge como efeito, após o lance de dados. Entretanto, feminizar o espelho não significa naturalizá-lo, como poder-se-ia intuir, pelo contrário, é a potencialização do elogio ao cosmético, recurso este que irá preferir o luxo das máscaras. Como a mulher, a máscara vale por seu caráter de não-toda, uma vez que a verdade que descansa sob a pele é aqui sempre diferida. (Mais um pedaço de pele).

Rompe-se, assim, a utopia do espelho natural instaurando justamente o espaço do artifício absoluto: espelho que se converte em pele cuja sensibilidade não mais é a biológica, mas a poética. Em outro poema, *Água do espelho*, Lezama Lima nos fala da

⁸⁶ É necessário lembrar que a água exerce uma fascinação extrema sobre a sensibilidade barroca. Reflexo de inconstâncias, dos espelhos instáveis, “l’eau alimente tous les symboles de fluidité, d’inconstance, de plasticité mouvante; parce qu’elle est le lieu privilégié des reflets, des jeux de vagues et de lumière, des formes sineuses ou jaillissantes; enfin, parce qu’elle est la métamorphose même”. ROUSSET, Jean. **La littérature de l’âge baroque en France**. Paris: Librairie José Dort, 1954, p.143.

dualidade do espelho que ao mesmo tempo que “naturaliza” a imagem, nos impõe uma máscara. Vejamos um trecho:

*Mas o aço, o primeiro espelho natural,
tão artificial como o espelho eqüestre,
come os olhos do que vê,
da alteridade que assovia,
os olhos não podem ser semente porque são
a semente entre parênteses.*

(....)

*Sem saber o espelho nos dá o amplexo,
o abraço das duas esferas com centro
intercostal intercambiável,
ou seja, a imagem abraço tem a inversa raiz no estelar,
e o quies, repouso estelar, procura mergulhar
no amasilho umbilical. (LEZAMA LIMA, 2003, p.82)*

Espelho: lâmina que mutila o sujeito, o dualiza, cortando para sempre o cordão umbilical que o ligava à Origem. (Reflejo heridor). Naturalizando o mentido, esse espelho raspa a pele escrevendo sobre o corpo o esquecimento de algo anterior à linguagem. Momento de corte: imagem e origem da imagem não mais coincidem, e corpo só se tomado como imagem. É a descoberta do duplo, o refletido e o reflexo separam-se para sempre pela intervenção das águas do espelho do conhecimento (ou da linguagem), uma placa de vidro separa agora o sujeito do mundo. (Espelho do conhecimento).(Espelho: máscara de um sujeito alienado).

O lamento de Narciso é o lamento do sujeito. Ambos querem o impossível: ver-se ao mesmo tempo sujeito e objeto, insólito e familiar, idêntico e diverso, ou seja, natureza e cultura. Morre por desejar o corpo ideal, o dotado de profundidade, embora só possua o que o espelho lhe oferece: a natureza mentirosa de um eco, Eco, quem tanto desdenhou. (A pele úmida de um espelho que está entre a origem e a queda). Foi pelo primeiro espelho que tudo começou: um espelho que fabricou uma máscara que se quis real, máscara que nada mais é do que um semblante. É o espelho da história, do conhecimento que visa, sobretudo, uma posse, acúmulo de propriedades que assinará o nome próprio do sujeito. Foi por esse espelho que Narciso ganhou um corpo e um nome, o corpo que o separa do outro e que agora está nu. Não são poucos os Narcisos

melancólicos, um grande exemplo é o Narciso de Valéry. Entretanto, em *Muerte de Narciso* não há lamento pela natureza perdida. Pelo contrário: festeja a estréia de uma sobrenatureza.

Mas repito: Narciso quer o impossível, o que não encontrará nesse espelho plano, é necessário então um outro espelho, o espelho líquido que contaminará a “lâmina primordial”, fabricando um outro Narciso, o *niño barroco* refletido no tecido de uma imagem poética. Não abandona o espelho que o mutila, mas altera sua natureza, e assim, tal espelho nos dará o *amplexo*. *Natureza* e cultura numa mesma pele, desejo impossível de Narciso, far-se-á possível a partir de uma sobrenatureza, instância espelhada numa Fonte Primordial, a desenhada pelos pós de ferrugem de um espelho inclinado sobre o nada. Mas a Fonte Primordial nesse instante não é a que conduz à posse de um corpo ideal, o que descansa do Paraíso luminoso, não é o corpo de luz com que sonhara Platão. É o que não dirige à conhecimento algum, mas a simulacros (conhecimento hádico) que nada significam, um corpo que não possuindo nada de próprio além de sua luz luciferina, só pode vislumbrar aquela origem mentirosa, a ofertada por um espelho ardente. (Espelho que Dante lançou aos infernos).

Alterar o espelho de Narciso é sem dúvida questionar todo o conceito de representação, enlouquecendo a mimese aristotélica em nome do incondicionado poético. Lezama Lima tece seu *sistema poético* visando apresentar uma realidade para além das formas, ou seja, mergulhando no interior da palavra, atravessando o espelho do conceito e, por fim, vislumbrando sua sobrenatureza.

Falar em representação e mimese nos conduz diretamente às figuras de Platão e Aristóteles. Foi Platão quem (filosoficamente) dualizou a realidade entre o mundo das idéias e o mundo sensível. Para ele todos os fenômenos da natureza são meras sombras das formas ou idéias eternas. Vivemos numa caverna mediados pelo espelho que só nos oferece sombras. A aparência é o que deve ser negado em nome da luz absoluta: o que se reflete no espelho é imagem, o nível mais baixo da coisa por não ser a coisa.

Aristóteles com e contra Platão irá reverter a visão dualista da realidade. Em sua metafísica, dirá que a essência é imanente à coisa: teoria hilemórfica. (O mundo das idéias é logo ali). Dessa forma fará da mimese seu conceito mais importante da *Poética*. Todas as artes, segundo o Estagirista, são imitações, em que o principal fim é o conhecimento:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da

imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos – e todos os homens sentem prazer em imitar.

Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna (...) Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque quem as contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, “esse é Fulano”. Se acontecer de alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa da mesma natureza. (Platão, 1999, p.40)

Assim se inaugura o reinado da representação que perpetuará por toda a tradição ocidental. Sendo o próprio do homem imitar, pela arte ele nada faz do que manter essa “propriedade original”. Representar, conforme Dubois, é uma apresentação em segundo grau, estabelecendo uma tela entre o original e o receptor e supõe uma técnica de reprodução.⁸⁷

Toda representação supõe um original: a semelhança só existe pelo modelo que lhe dará vida. Assim é a mimese da *physis*, ou seja, naturalização da imagem refletida no espelho. Tela transparente por onde haverá o transporte de propriedades do modelo, a representação é guiada pelos critérios de verossimilitude, ou seja, quanto mais semelhante ao modelo, mais sábia é a representação. Mas quando só resta o semelhante (que permanece na caverna)? Parece ser esse um dos questionamentos de Lezama Lima em *Recuerdo de lo Semejante*:

Como o semelhante pode criar a cópia?

*É o semelhante ancestral que afasta a imagem,
até sentar-se na fonte mais além dos bastões.*

Se a cópia destruía a circunstância do semelhante

E os alreioress se afastavam das contrações

Do abrandado mármore central.

Poderá reaparecer o semelhante primigênio?

A indistinção caminadora das entranhas terrenais?

⁸⁷ “Que supõe uma representação? É uma apresentação ao segundo grau, ela põe em jogo uma técnica da imagem, da figuração, do reflexo ou da reflexão. A representação é estabelecida uma tela ou um intermediário entre o original e o receptor, e supõe uma técnica da reprodução”. DUBOIS, Claude-Gilbert. **Le baroque**: profundeurs de l'apparence. Paris: Larousse, 1973, p.180.

*Só nos acompanha a imperfeita cópia,
a que destrói o alento do metal frente o semelhante.*⁸⁸

Pergunta de Narciso lançada ao espelho. Não busca a natureza anterior, mas o semelhante primigênio: a imagem em seu estado inaugural. *Semejante*, palavra oriunda do latim *similis*, é o que apresenta características mais ou menos iguais a um outro que não ele mesmo. *Semejante* é o que já se sabe duplo, por conter um outro que lhe dá origem. (*Similis patri*: semelhante ao Pai). Na tradição aristotélica o semelhante só possui valor quando denuncia de *onde* viera, ou seja, quando pode ser reconhecido. Reconhecimento que sempre conduz ao conhecimento. Entretanto, se reconhecer conduz ao prazer seu contrário visa sobretudo um além: o gozo pela imagem. Não há mais origem primordial, só a que surge no espelho úmido da caverna. (O modelo da mimese foi encontrado num camarim barroco).

Vencer a causalidade aristotélica é um dos impulsos que movimenta o verso lezamiano. Como Nietzsche, Lezama Lima concebe a ficção como origem do conhecimento, ou seja, a imagem. Com a substituição do mundo mito-poético pelo racionalismo dialético pós-Sócrates, houve a naturalização da imagem de Narciso: com a razão ele ganhou um rosto. Assim, uma grande camada de racionalismos e naturalizações escamoteou a imagem primeira, a tecida pelo nada poético. Narciso sem nome repousa sob a massa branca da história, e trazer sua fonte à superfície é possível pela inoperância da língua, modificando a estrutura do espelho. Aqui dois nomes serão essenciais para Lezama: Mallarmé e Pascal. Com Mallarmé Lezama tomará a lição de todos os espelhos.

Espelho recíproco: utopia aristotélica em que a imagem é a dobra da *physis*. Garantia de uma propriedade que lançada ao espelho retorna sempre igual. Narciso chora por não manter a mesma imagem: quer o idêntico ganhando a ilusão da identidade. Espelho inverso: não reflete o idêntico, altera sua natureza, aqui a imagem retorna outra. (A imagem é outra) O rosto de Narciso só pode ser uma máscara já que o que está atrás dela é um espelho barroco que *devolve* o perdido: não restaura a *lejanía* que constitui o rosto, ficcionaliza seu devir a ponto de o semelhante primogênito nunca perder seu furor inaugural. Assim, a fonte do rio de Narciso, *las orígenes* surge como devolução desse espelho, imagem imemorial em que Narciso não chora a perda, pois não há Narciso. Narcisos, única forma de pronunciar o nome proibido.

⁸⁸ LIMA, J-L. Recuerdo de lo Semejante. **Obras Completas**. op.cit., p.1065.

Se a representação é a dobra da *physis*, sua mimese, a apresentação, sem a mediação da tela reprodutora se constitui como mimese da *poiésis*. Neste caso, entrará em pane a transferência de propriedade, é a partir do nada poético que a imagem surgirá, imagem imprópria, sem caráter, quanto mais louca, mais sábia. Vale agora destacar a reflexão de Phillipe Lacoue-Labarthe a respeito da *loucura da mimese*:

(...) o que está em causa é justamente a ausência de qualquer qualidade *própria* àquele que se destina (ou se mostra apto) à representação e à produção. O paradoxo consiste no seguinte: para tudo fazer, tudo imitar – para tudo (re) apresentar ou tudo (re) produtor, no sentido mais forte – é preciso não ser *nada*, nada ter de *próprio*, a não ser uma “igual aptidão” para todo tipo de coisa. (...) O paradoxo enuncia uma lei de impropriedade, que é a própria lei da mimese: só “o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade ou especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) é capaz de apresentar ou produzir em geral. (Lacoue-Labarthe, 2000, p.172).

Mimese sem propriedades: imagem escavada do nada, do nada enquanto pura possibilidade em que o reflexo idêntico é o rosto mentido de Narciso. Por essa imagem se maquia o rosto-máscara, e sua pintura preferida é a metáfora. A metáfora também é um conceito caro a Aristóteles, que nos diz que é “a transferência do nome de uma coisa para outra, ou de gênero para espécie, ou da espécie para o gênero, ou uma espécie para outra, ou por analogia”. Ou seja, aqui a metáfora é tomada como transporte, guiada pelo bom senso da analogia que requer um espelho recíproco.

Lezama, invertendo a metáfora aristotélica, não fará desse tropo um transporte de um real a outro. Quer o invisível, e a metáfora, como *una gran puente* só pode conduzir ao que o olho natural não pode ver: o antro impossível de Dánae. Metáfora: mentira primeira que se sabe ficção. (Substituição da razão pela imagem).

Podemos sentir grandes aproximações entre Lezama Lima e Nietzsche. Desconstruindo o racionalismo grego em nome da lógica poética, ambos fazem um trabalho de escavação em busca da imagem que se sabe imagem, cujo único conhecimento é o promovido pelo Inferno de Hades, é ai, como nos diz sóror Juana, que descansa Eco, quem inverte e modifica a fala paterna. Se Narciso também é o nome da flor que levou Proserpina ao universo hádico, a ligação à Eco faz parte de sua natureza, ambos estão na mesma superfície, ficção à flor da pele. Entrar dentro da palavra que se sabe imagem, ver o que está antes do rosto sem querer o rosto de Deus, o da verdade.

Criação da substância poética pela interposição da imagem: “E a imagem, ao ver-se e reconstruir-se como imagem, cria uma substância poética, como marca ou estela que se fecham com a dureza de um material extremamente coesivo. Pois somente da traição a uma imagem é que se nos pode cobrar retorno e rendimento. Tudo o que o homem comprova o faz enquanto imagem e o próprio testemunho corporal se vê obrigado a ir ao poço onde a imagem se espreguiça soltando suas larvas”.⁸⁹

Imagem: reconstrução do invisível. Devolver potência à imagem é um dos grandes desafios da metáfora lezamiana. “Desnaturalizando” a imagem, ou seja, o espelho recíproco da linguagem, a metáfora barroca vai tecendo um espelho em que Narciso jamais se reconhece, espelho que poderíamos denominar *impróprio*. Dessa forma, tal espelho se converte em verdadeira máquina de releitura da modernidade, escavando o que estava escondido sob seu desejo de verdade, a ficção por trás da fábula. É por esse espelho impróprio que a irrupção barroca devolverá potência ao inerte, devolver este que sempre ligado à modificação ardente do recebido.

Devolver: 1. restituir. 2. Mandar ou dar de volta o que havia sido entregue. Pressupõe ação anterior, imagem anterior a ser devolvida. Há várias formas de evolução. Como o *devolver pascaliano* que, segundo Lezama, é intuir o escolher dos deuses:

O único indício que podemos ter é esse escolher da divindade, é sua correspondência com o devolver dos humanos. Depois, esse devolver é a raiz da imagem. Devolver com os dons acrescidos é viver dentro da graça. A superabundância dos dons corresponde à infinidade da graça. Devolver como na ordem sonhada por Pascal, a única região não concupiscível, aclara como se recebêssemos pelo espelho, mas, ao mesmo tempo, devolvêssemos também pelo espelho. Ao “por enigma no espelho, podemos responder “pelo acrescentamento no espelho”, procurando uma correspondência amistosa entre o homem e a divindade. A grandeza do *devolver pascaliano* é um relâmpago na história das imagens (...)

Há, inclusive, como que a obrigação de devolver a natureza perdida. De fabricar natureza, não de recebê-la como algo dado. “Como a verdadeira natureza se perdeu – diz Pascal -, tudo pode ser natureza”. (Lezama Lima, 1996, p.20).

O verbo *devolver* é um dos mais caros à Lezama Lima. É por ele que o cubano tecerá seu conceito de *contraconquista*. O rosto perfeito de Narciso, a origem de sua pele-texto, sempre foi o desejo de quem recebeu espelhinhos de presente de quem vinha

⁸⁹ LIMA, José Lezama. As imagens possíveis. **A dignidade da poesia**. op.cit., p.127.

do outro lado do mar. Espelinhos que traziam consigo um grande espelho: o mar. Narciso-América aprendera a devolver essa imagem de forma bem comportada: por isso sempre desejou a origem do rosto. O rosto do Pai que lhe recusara o nome próprio.

Uma grande criança querendo ser grande por não ter tido infância. O Barroco dos setecentos, como lembra Haroldo de Campos, fora nossa não-infância. No século XX, o Barroco retornaria trazendo a figura de Narciso como símbolo de insurreição, desejando-o enquanto *in-fans*, o que ainda não fala, criança barroca e imprópria, trazendo nas mãos o espelho de Pascal. “Como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza”, frase de Pascal recriada por Lezama. Tudo pode ser natureza: nascimento de toda possibilidade e possibilidade de todo nascimento. Narciso-América recebera um espelho que se quis natural: um outro devolver seria possível, devolver acrescido pelo reflexo recebido, o que comprometia também a imagem de quem ofertava. Contraconquista, contra-réplica, contra-noção: não podendo se desprender da modernidade-espelho que nos formara, alterar a natureza de sua imagem fazendo dela sua própria ruína: espelho contra-moderno. É por esse espelho que Lezama Lima falará da *sobrenatureza*, é por ela que a poesia tecerá *orígenes*.

Entretanto, essa volta às origens não se dará num regresso historicamente inscrito, cronológico, instaurado por um discurso guiado pelo ideal de verdade. As origens aqui são tomadas no plano da linguagem, linguagem poética que estabelece relações íntimas com a experiência *in-fance*, a experiência sem-língua que, paradoxalmente, só pode ser instaurada pela linguagem. Linguagem não mais regrada pelo discurso. Paradoxo: origem no *entre-deux*. O vazio não é o nada diante da abundância, mas pela misteriosa conjunção de ambos, a origem se encontra na maravilhosa abundância do nada. É nesse *entre-deux* que a infância fará surgir a *sobrenatureza*, a origem poética.

Rejeitando todo um discurso racionalista a respeito de nossa origem, o poeta procurou em toda a sua obra escavar o que estava sob o relato de fundação. Para isso, fez uso de toda a cultura não para ser tornar “adulto”, (como o europeu), mas para retornar à infância, à origem que flui sob a delicada pele da página em branco. É sob esse véu que repousa a *sobrenatureza*, ser do devir, a natureza híbrida, fabricada por resíduos desterritorializados de seu local tradicional a fim de se fundar uma natureza originária. Tomo aqui *fundação* não numa concepção teleológica, fechada, mas num sentido aberto, prenhe de multiplicidade. Fundação de um espaço aberto porque oferecido pela poesia.

A sobrenatureza é *après coup*, surge após a constelação, dependendo de cada leitor e sua memória abandonada. É a confirmação do lance de dados, uma vez que não se constitui numa ordem antecipada⁹⁰. Se a natureza é a origem perdida, a sobrenatureza é a natureza fabricada via *poiésis*, construída a partir de resíduos de um “espelho natural” não dissolvidos, que seguem seu curso de gravitação, restos latentes como ruínas de um passado literário não diluído que sobrevive em fragmentos. Citando Lezama Lima:

O que é a sobrenatureza? A penetração da imagem na natureza engendra a sobrenatureza. Nessa dimensão não me canso de repetir a frase de Pascal que foi para mim uma revelação, “como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza”, a terrível força afirmativa dessa frase me decidiu a colocar a imagem no lugar da natureza perdida. Dessa maneira, frente ao determinismo da natureza, o homem responde com o total arbítrio da imagem. E frente ao pessimismo da natureza perdida, a invencível alegria no homem da imagem reconstruída. (Lezama Lima, 1996, p.260).

A sobrenatureza nunca perde sua primordialidade, pois é instaurada pelo devir, devir-criança do poeta, devir-infante do leitor. Não mais copista de uma natureza inerte, mas criador de uma sobrenatureza nômade, o poeta fabrica um labirinto originado pela palavra primordial que surge no branco da página. O rito de passagem da cultura acumulada a sobrenatureza nômade, o passo de um sistema significativo ao desconhecido, é possibilitado pela experiência *in-fance*, é o infante que retorna ao corpo da mãe. E paradoxalmente, é pela desterritorialização do vocabulário do Pai (aqui, naturalista) que se pretende chegar ao que ele não conhece devido a sua cegueira. Não pode ver o invisível por relacionar verdade, matéria e real. Mas o real é a desmaterialização da verdade. O espelho *impróprio* surge quando a palavra respira, na sobrenatureza da linguagem.

Uma vez que Narciso rompe a fonte do rio e regressa à natureza, sua linguagem é amoral, e isto lhe devolve a sua condição andrógina. A união se realizara, e luz e

⁹⁰ Conforme Michel Hardt, “O lance de dados corresponde à afirmação do acaso e da multiplicidade precisamente porque é a recusa do controle (...); não há nada formado por antecipação na possibilidade desse momento – é o indeterminado, o imprevisível. Essa é a evolução (ou emanação) criativa do ser de Bergson, e em termos nietzschianos esse é o devir do ser; pura multiplicidade. (...) O retorno dos dados é uma afirmação do lance de dados, visto que conjuga os elementos originais do acaso num todo coerente. Não apenas o primeiro momento (da multiplicidade e do devir) implica o segundo momento (da unidade do ser), mas esse segundo momento é também o retorno do primeiro: os dois momentos implicam um ao outro como série perpétua de destruição e reconstituição, como um momento centrífugo e um momento centrípeto, como emanação e constituição”. In. HARDT, Michael. **GILLES DELEUZE: Um aprendizado em filosofia**. (Trad.Sueli Cavendisch). São Paulo: Ed. 34, 1996, p.90-1.

sombra, feminino e masculino, filho e mãe se reconciliam. Narciso, o cervo assassinado, ressuscita e se transforma em poeta.

4.5. ESPELHO ARDENTE E CORPOGRÁFICO

A imagem é sempre portadora de dualidade: folha dupla (in-fólio) onde a epiderme externa apresenta a totalidade de um corpo. A intimidade é o que não pode ser vista a olhos nus. Ultrapassar a carapaça da pele primeira da imagem, região esta que remete diretamente à capacidade de manter a estabilidade da memória, sugere a preferência da pele em palimpsesto e a opção por uma odisséia íntima, socavando o que há por trás dessas “hiléias”, e questionando, assim, o significado de “terra incógnita”. Desse modo, infiltrar-se pela ferrugem do espelho e desestabilizar seu normal funcionamento pode dar origem a uma pele que revele o avesso do reflexo.

Um das características mais fortes da literatura neobarroca é a “feminização” da cultura herdada, ou seja, o olhar desejoso de um “mais além” da memória instituída como história e da linguagem petrificada pelo discurso. Convém aqui lembrar a discussão de Christine Buci-Glucksmann referente ao olhar feminino sobre a modernidade. A partir de uma visão benjaminiana de história, Buci-Glucksmann em *La Raison Baroque* nos remete à metáfora do feminino que, segundo ela, é indispensável ao anúncio do fim do sujeito clássico, uma vez que é pelo devir- mulher da escritura que se reabre e esvazia o conceito e potencializa o que foi esquecido pela tradição. Cito três trechos da discussão da autora:

Sem nome: excluída do simbólico, a mulher é “sem essência”, “sem identidade”, “sem alma”, “não conceitual e “a-lógica”: um não-sujeito possuído pela potência de sua sexualidade, um não-sujeito “a-moral” e “anti-social”, prisioneiro de uma libido do mal e “ignorante ao Estado”(…)

Ligando o feminino ao nada – o do caos originário da natureza ou de uma passividade desejante – se põe tensão nesta zona ambígua, nevrálgica, que é precisamente o nada da tradição ocidental

O nada não é nada: o nada não tem propriedade, qualidade, identidade. Mas o nada é tudo. Por uma espécie de conversão tão herético-mística quanto barroca, este “nada do ser” se lança em uma infinitude de gozo extático, num

A região onde pulsa o feminino é a zona impossível promovida pelo nada. O mistério desse corpo, sua estranha geografia constituída por cavernas selvagens e florestas misteriosas descansa na zona do que não pode ser domesticado.”A mulher não existe”, assim Lacan define o universo feminino por situar-se à borda do discurso fálico e da representação: para além do dito e do visível. O artigo definido aqui se faz impossível, justamente este *A* de *Autre*, o grande Outro do discurso. Para o feminino, o artigo só pode vir minimizado e entre parênteses, espaço inapreensível como o olhar que dele emana. Um *semblant* que encara e dele nada se apreende além da renúncia da visão. Não é à toa que somente nessa região lúbrica o gozo é possível, gozo este interdito a quem fala. Nas entrelinhas de um corpo não-todo o gozo insurge, atravessando o que a imagem oculta, que não é nem um conceito, nem uma essência, nem uma propriedade privada: mas um nada por onde nascerá toda a presença (intensa porque fugaz). O acesso ao corpo feminino é proibido aos olhos ditos “naturais”, pois estes se conformam ao familiar, ao codificado, ao nomeável. Este corpo feminino pulsa na chancela estrangeira do nome: lá onde o sujeito se abisma na região íntima do nada.

Por um espelho imaginário moldado pelo simbólico se ganha um rosto e um fundo, isto é, torna-se sujeito. A identidade está sempre articulada à noção de propriedade, uma vez que é uma experiência de acúmulo de conhecimento sobre (si) mesmo. Assim se separam sujeito e objeto, imagem e conceito, criador e criatura. Pela boca de Adão surgiu a cena do dizer, deus-ser, mas, onde estaria Eva nesse momento? Quem sabe na saliva da palavra fálica, onde o conceito amolece e um resto surge nas bordas do grande espelho da linguagem. Buscar o corpo feminino para além do espelho é uma operação cara aos artistas latino-americanos, esse é o vaso sagrado protegido por Lezama Lima, vaso cujo interior é o avesso de uma exterioridade atravessada pela poesia. Assim brinca-se com o corpo da língua materna, como nos diz Roland Barthes:

⁹¹ “Sans-nom: exclue du symbolique, la femme est donc “sans essence”, “sans identité”, “sans ame”, “non conceptuelle” et “a-logique”: un non-sujet possédé par la toute-puissance de sa sexualité, un non-sujet “a-moral” et “anti-social”, prisonnier d’une libido du mal et “ignorant l’État”(...)

Mais à trop lier le féminin au rien – celui du chaos originaire de la nature ou d’une passivité désirante – on le met en souffrance dans cette zone ambiguë, névralgique, qu’est précisément le rien dans la tradition occidentale.

Le rien n’est rien: le néant n’a pas de propriété, de qualité, d’identité. Mais le rien est tout. Par une sorte de conversion hérético-mystique, puis baroque, ce “rien d’être” se renverse en une infinitude de jouissance extatique, en un surcroît proliférant de formes”.

BUCCI-GLUCKSMANN. **La raison baroque**. Paris: Galilée, 1984, p.145.

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (...): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se desfigure a natureza.⁹²

Desfigurando a natureza da palavra pretende-se ganhar outra natureza pelo espelho, ou melhor dizendo, naturaliza-se pela linguagem ao se perder a natureza. Espelho dúbio e mentiroso, que se diz natural por defender a eficácia de sua transparência. Desfigurar o espelho que define compromete o corpo que nele se vê. Subjetividade sem sujeito, pura materialidade lançada à sua condição primeira (matéria bruta extraída da pele lisa do mar), o que acarreta na desmaterialização da experiência, uma vez que já não suporta carregar memória nem conceito por muito tempo. Abrindo o corpo da palavra, o que resvalaria? A proposta que aqui se tenta tecer direciona-se na produção de uma película onde o direito e o avesso fazem parte da mesma membrana, uma membrana que se quer íntima. Poder-se-ia ser isto um paradoxo? Vejamos este poema de Josely Vianna Baptista:

e s o b r e o m a r d
e s e r t o a s p a l a v r a s
n a d a m e n t r e a s o n d a
s , a s p a l a v r a s – c â n c
e r s e a l a s t r a m n o e
s c â n d a l o d a s o n d a s ,
d e s d o b r a n d o a l â m i n
a d e o b s i d i a n a a n t e
s q u e a l g u m a c o i s a
f o s s e n a d a e c é u s d
e c e l o f a n e n o s t u r v
a s s e m , a n t e s q u e e m t
u a f a c e e u v i d r a s s e

⁹² BARTHES, R. **O prazer do texto**. (Trad. J. Guinsburg) SP: Perspectiva, 1988, p.46.

m e u b e i j o - p o l i d o , l
i s o c o m o u m e s p e l h o

(*Corpografia*, p.69)

E sobre o mar deserto as palavras nadam: a paisagem exposta em todo o poema já apresenta essa condição. Escolher o mar como tela por onde surgirão os fonemas é desejar a membrana lisa (e nômade) geradora de intensidades, sudário de estrelas e entrelinhas: espelho nas beiradas de um corpo salvo. O fundo se desentranha e respira à superfície em que a palavra-câncer contamina o organismo do discurso. Pergunto-me agora o que vem a ser essa estranha intimidade que se alastra no processo de escritura.

Íntimo é o que está dentro, no interior de algo que se apresenta à superfície. Identidade, propriedade, particularidade, tudo isso pode estar ao fundo do vaso, aí onde jaz a subjetividade. Se me és íntimo é porque te conheço e te reconheço em meio à multidão. O que poder-se-ia esconder sob a pele íntima da intimidade? É ela o fundo, o significado portador de plenitude? Quem sabe o avesso dessa pele portasse justamente o sorriso de Eva, esse gozo irrepresentável onde a intimidade é o que não posso apreender nem familiarizar. Conforme Eduardo Foulkes:

Quando em 1919 escreve *Das Unheimlich*, O Estranho, Freud, sem propor, comociona a crítica a basear os segredos da subjetividade na natureza desconhecida que envolve o núcleo de qualquer intimidade, verdadeiro buraco negro no qual são discutidas permanentemente a mesmidade e a beleza, e onde a intimidade se transforma, como sugiere Lacan em seu seminário sobre *A Ética*, “extimidad”:o íntimo exterior. Não o externo interiorizado, senão o íntimo estrangeiro. Já não se trata desse “saber que não se sabia”, no qual consiste o inconsciente, senão o da natureza estrangeira de toda intimidade. Não se trata já do que quero esquecer e reprimir de meu passado, senão daquilo que me ignora e me constitui em refém de sua des-identidade, e em cujo linde, não sempre controlável, inicia a borda onde reconheço minha intimidade. “Outredade” minha portanto, reverso de minha mesmidade imaginária. (...) O barroco deve ser considerado, na vida da arte, como o lugar de gestação de uma nova concepção dos limites da subjetividade, um topos fundante na historia de um descentramento subjetivo.⁹³

(FOUKES, 2002, p.17-18)

⁹³ “Cuando em 1919 escribe *Das Unheimlich*, lo siniestro, Freud, sin proponérselo, comociona la crítica al emplazar los cimientos de la subjetividad en la naturaleza desconocida que encierra el núcleo de cualquier intimidad, verdadero agujero negro en el que

Pensava-se que a intimidade era o segredo guardado no fundo da carne (segredo este que se tinha controle por ser nomeável). Entre os poros dessa pele: nada. O nada que nos constitui, essa Coisa que nos faz sujeitos desejantes é o que não está escrito sobre o corpo. O resto que o discurso não apreendeu e que pulsa dentro da casca do ovo. A subjetividade, a que interiorizamos pouco a pouco frente o espelho do simbólico, é uma pele externa com a qual preenchemos o vazio da janela do mundo. Desta forma, o íntimo que desde então tomava como a identidade é grafia escrita sobre o corpo, imagem, pele solta, carapaça. Como uma membrana externa que se agarra à retina e me faz sentir o mundo conforme o Sentido ofertado pelo espelho. Haveria um íntimo do íntimo?

O íntimo estranho, o que nos faz sujeitos portadores de uma falta eterna, é o nada, esse *rien* de onde surge o *rés*, a possibilidade de gozo presente na interioridade: mas como elemento exterior, estrangeiro a minha apreensão. Desta forma, Lacan nos fala de *extimidade*, exterioridade íntima, o nada que pulsa em meu interior por ser excluído de meu espelho simbólico.

Desejar desmontar o espelho do discurso a fim de construir um espelho onde o gozo é possível é entrar na região da “extimidade”, perfurando o nada a fim de dismantelar a língua, fazendo interior e exterior integrantes da mesma superfície. Como uma película indecível, onde o direito e o avesso se enroscam, como mais uma pele lançada à superfície da imagem. Autópsia poética dos sentidos, em que o corpo tratado como exterior e interior é agora o que passa, passagem do que conhecia ao impossível, passagem feminina (região da poesia). Entramos aqui no espaço topológico, lá onde o espelho entre em pane e tudo se converte numa imagem sem fundo, estranha, desorientando as coordenadas do percurso. Anamorfose do espelho, anamnese da forma, espelho em seu estado bruto. Como nos diz Buci-Glucksmann:

son aspiradas permanentemente la mismidad y la belleza, y donde la intimidad se transforma, como sugiere Lacan en su seminario sobre *La Ética*, en “extimidad”: lo íntimo exterior. No lo externo interiorizado, sino lo íntimo extranjero. Ya no se trata de ese “saber que no se sabía”, en que consiste el inconsciente, sino el la naturaleza extranjera de toda intimidad. No se trata ya de lo que quiero olvidar y reprimir de mi pasado, sino de aquello que me ignora y me constituye en el rehén de su des-identidad, y en cuyo linde, no siempre controlable, comienza el borde donde reconozco mi intimidad. Otridad mía por lo tanto, reverso mi mismidad imaginaria. (...) El barroco debe considerarse, en la vida del arte, el lugar de gestación de una nueva concepción de los límites de la subjetividad, un topos fundante en la historia de un descentramiento subjetivo

FOULKES, E. La razón psicoanalítica. Entre el barroco y la posmodernidad. **Cuadernos hispanoamericanos**. Madri, 624, Junio, 2002, p.17-8.

Em efeito, diferente de um espaço representativo plano e homogêneo, o espaço topológico que engloba e fragmenta, costura e despedaça, deixa o Olhar trabalhar no limite das coisas, sem ansio global. Ele porta sobre as “ramagens do Ser” que são o apropriação, a nervura, a juxtaposição, a luz. Tudo o que faz quebrar a única forma-espetáculo, transtornando a economia do ver e perturbando os referentes visuais próprios da *représentation*: fundo/forma, horizonte hierarquizado, escala e perspectiva. A incerteza, o estado flutuante, reconduz o ver à entrada em cena da forma, a sua Aparição. É o que Kant chama *exhibitio*, e que sub-entende a anamnese visual do barroco.⁹⁴ (BUCCI-GLUCKSMANN, 2001, p.26)

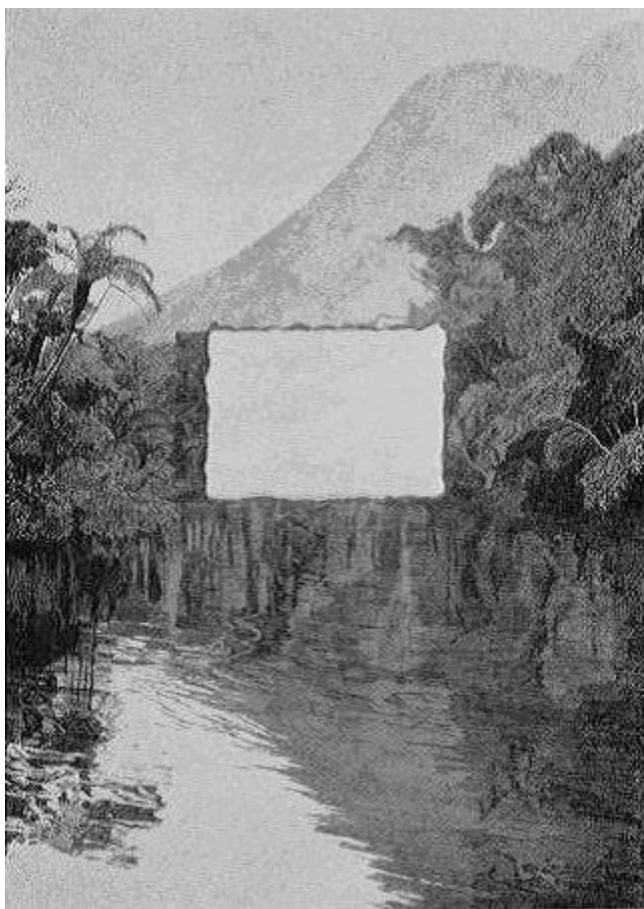
Corpografia dos sentidos: anamnese em busca de uma sensibilidade anterior ao discurso do espelho moderno. Para além do que a pele biológica (significante-significado) gostaria, nada devendo a uma suposta “naturalidade” da palavra. No caso da América Latina, esse questionamento vai ainda mais fundo, uma vez que somos o reflexo de uma modernidade que nos fez paisagem, moldada conforme se sonhava a natureza perdida. Neste caso, a paisagem pintada pelo neobarroco não se distribui mais num espaço fechado, o delimitado pelo discurso naturalista. Ao contrário, se abre num espaço aberto, intenso, onde a natureza abrirá sua pele tênue a fim de revelar sua condição primeira: tecidos e tecidos de imagem. Diante de si o que se estende não tem limites definidos, avança com o *passant*, ou com ele recua. Assim, sua forma se modela com o itinerário, viaja com o viajante, sendo impossível lhe estabelecer o contorno. No poeta barroco não haverá lugar pré-estabelecido a ser descrito, justamente o oposto, é partir de um não-lugar que absorve todas as presenças que se inicia o percurso⁹⁵. O lugar surge sempre como potência e nunca como forma.

Onde estaria a intimidade da paisagem? Se para os românticos nas raízes de uma identidade, nesse momento descansa no que não pode ser dito. Tudo passa e flui numa

⁹⁴ “En effet, à la défférence d’un espace représentatif plan, homogène, l’espace topologique englobant et fragmentant, jointure et membrure, laisse le Regard travailler à la limite des choses, sans survol global. Il porte sur les “rameaux de l’Être” que sont l’empiètement, la nervure, la juxtaposition, la lumière. Tout ce qui fait craquer la seule forme-spectacle, en bouleversant l’économie pronominale du voir et en perturbant les référents visuels propres à la représentation: fond/ forme, horizon hiérarchisé, échelle et perspective. L’incertude, l’état de flottement, reconduit le voir à l’entrée en scène de la forme, à son Apparition. Ce que Kant appelle *exhibitio*, et qui sous-tend l’anamnèse visuelle du baroque”. BUCI-GLUCKSMANN, C. **La folie du voir**. Op.cit., p. 26.

⁹⁵ Citando Jacques Ancet : “¿Que lugar puede quedarle entonces a la poesia (a la literatura)? Ninguno, evidentemente. Y es esto lo que la salva (...) No tiene (no ha tenido nunca) lugar, pues es lugar vacío de una aparición: la del presente en el pasaje de un cuerpo, de una voz. Intempestivo, no programable, inesperado, como la vida, el acto poético (ya sea de emisión o de recepción). No puede ser sino un acto de resistencia”. op.cit. p.99.

mesma película, o familiar e o que me aterroriza, o “fundo” e a casca, a imagem e o nada. Como propõe esta pintura integrante de Corpografia:



Este é um belo exemplo do caráter superficial de toda paisagem, uma membrana sem direito nem avesso que sobrevive respirando o vazio que a impulsiona. Se não é possível matar o Pai completamente, neste caso, a longa tradição naturalista, pode-se transgredir suas leis, distorcê-las a ponto de produzir o impossível, um *semblant* que não mais agrada, mas surpreende. Reduzi-lo ao nome, e atravessando esse nome, suspendendo a identidade (que visava preencher uma intimidade). A transgressão sempre é convocada quando se quer abalar os limites que nos definem. É pela transgressão do discurso fundador que se constrói as origens de uma paisagem, origem que nada tem a ver com o retorno cronológico, mas enquanto potens, potência absoluta. Não é mais o ponto de chegada que nos interessa, mas o princípio, o nascer constante. Esse nascer, devir intenso, se faz numa experiência de passagem ofertado por um espelho barroco que não mantém uma presença, pois é esta sempre outra, devir-criança da escritura, do espelho moderno. Interessante agora lembrar do argentino Arturo Carrera e um fragmento de *La partera canta*:

un niño me sostiene, un niño es mi pensamiento, un niño

es el desposeimiento más puro de mi cuerpo de amor, y

el deseo participa en otro sitio de mí de ese festín: (CARRERA, 1992, p.112)

Num devir-*niño* do pensamento o corpo se desnuda de memórias e a linguagem volta a vibrar na região movediça do poema. Como em Carrero, Josely vai desvestir o corpo da pele de um “espelho natural” em nome de outra veste indeterminada. Desta forma, pode-se des-ralizar odisséia íntima do poema, vasculhando o que pulsa sob a “ingenuidade” de um passado, de um relato de fundação. Não é à toa que Josely irá recuperar a paisagem natural numa permanente reelaboração, onde o mito da infância irá percorrer as bordas do relato.

Nessa odisséia Josely irá eleger a floresta como lugar de escritura ou como ela mesmo nos apresenta, um não-lugar, não como negação do existente, mas como potência de intensidades. É desse campo que surge a poesia, dessa intensidade que dilui todas as formas, não podendo mais nada ser tomado de antemão e o que surge é acontecimento.

Após o palimpsesto do corpo surgirão singularidades intensas, dobras obscenas, espaço incomensurável por onde surgirão pequenos sopros artificiais que não comunicarão uma presença, mas uma vida sem aviso prévio. Poesia é a respiração primeira que dobra a palavra em fonemas.

Em *Corpografia* percebemos que as palavras, como signos galácticos, propõem um novo corpo, um novo prazer poético, oferecendo uma natureza outra, proliferante e anti-classicista. Embora mantenha o diálogo necessário com outro corpo-paisagem (*Galáxias*), *Corpografia* assegura sua particularidade. Ao contrário da respiração ininterrupta de Haroldo, cujo ar muitas vezes falta durante o percurso de leitura, Josely oferecerá o ar a todo instante, ar-larminar que transpassa as palavras tornando-as corpos abertos e arejados, quase chegando a total desorganização morfológica.

Palavras envoltas em ar, mantendo o movimento inconstante das águas do mar, “nuvens de água e águas nubladas”, verdadeiras ondas heraclitianas indicando que o percurso a ser seguido é eternamente instável e, portanto, jamais inequívoco, pois a “paisagem” oferecida está em constante devir, como a paisagem americana tatuada pela cultura. A imagem do corpo tatuado, que aparece literalmente nesta obra, indica a maior conquista neobarroca latino-americana, digna de um estudo mais complexo que aqui se justifica: a “passagem” da natureza à cultura, ou melhor, o

enraizamento da cultura na natureza convertendo-a em “paisagem”. No diálogo entre homem e natureza ocorre a conversão desta última num espaço no qual entidades naturais e culturais se conjugam criando uma nova realidade, e conseqüentemente, uma nova história. Uma história barroca conduzida pela respiração fictícia de palavras envoltas em ar.

Convém averiguar também a atitude da autora frente à ruptura da troca simbólica. Após a perda radical da dimensão simbólica, extinguiu-se a suposta equivalência entre o signo e seu real, deixando o primeiro falando por si mesmo. Voltada ao sacrifício simbólico, a sociedade de consumo só teria algo a aceitar: a ordem do valor-signo, o *grau zero* da significação. Considerando o sistema simbólico como relação social de troca, Baudrillard ressalta que essa perda simbólica é fruto desta situação: “a massa absorve toda a energia social, mas não a refrata mais. Absorve todos os signos e todos os sentidos, mas não os repercute. Absorve todas as mensagens e as digere”.⁹⁶ É o que poderíamos chamar de acumulação de energia produtiva sem repercussão. Frente a esse impasse vivido pela poesia contemporânea, Josely Vianna Baptista irá propor em sua poesia uma nova *simbolicidade*, ou seja, um pacto simbólico alternativo que não pode ser encarado nem como uma reversão ao simbólico nem como um abandono a ele. Ela irá operar precisamente com os interstícios desse problema, abrindo mão da organicidade de suas palavras em nome de uma nova espécie de signo, órfico, composto por hiatos e hiências, gerando uma leitura anorgânica, dificultosa. Tal mecanismo é uma proposta, não apenas uma atitude experimental, operando nos vazios dentre as metáforas, com seus fonemas dispersos chegando, às vezes, a sua total fragmentação. Josely, na verdade, parece oferecer uma nova atitude frente à metáfora, esta figura de linguagem tão cara aos “barrocos”, como é o caso de Lezama Lima. Reflitamos um pouco sobre isso.

Termo essencial na estética lezamiana, a *metáfora* é o agente que irá construir a *imagem* poética latino-americana. *Imagem*, palavra oriunda do latim *imagine*, significa cópia, imitação. Tal termo foi largamente concebido como mecanismo para capturar a realidade, como se pelas palavras se pudesse fotografar o real. Lezama Lima irá encarar a imagem como uma “ironia de fotografia”, apresentando ao leitor uma realidade ficcionada, semi-dita pelo falso. A “imagem” lezamiana é a natureza convertida em cultura.

⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean. **A sombra das maiorias silenciosas: O fim do social e o surgimento das massas**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.28.

Tal empresa dar-se-á pelo intermédio da metáfora, responsável pela impressão de estranheza frente ao real, originando um sentido a partir do não-senso. A sede metafórica passará a renomear o mundo, fazendo deste outro que não o tradicional. O poeta buscará a máxima distância entre a metáfora e a realidade graças às contínuas curvas desenvolvidas pelo percurso metafórico. Como ele mesmo afirma: “É necessário, pois, arrancar da palavra seu peso semântico cotidiano, denotativo, de seu contexto, às suas aderências. Desraigada das contingências semânticas comuns que a tinham presa, a palavra recobra sua pureza e inocência, tornando-se mais disponível e livre para julgar em sistemas e combinações inaudíveis”.⁹⁷

Essa é a posição de Lezama Lima frente à metáfora, convertendo-a em mecanismo indispensável à releitura da estética barroca latino-americana. Josely não abandonará este recurso, utilizando-o, pelo contrário, com muita frequência. Mas sua atitude propõe mais que um questionamento sobre a imagem latino-americana, interroga a própria produção poética diante da ruptura da troca simbólica. Não apenas interroga como oferece uma proposta latino-americana de *simbolicidade*, uma proposta neobarroca, construindo seu espetáculo poético com as ruínas, com palavras esquecidas transpassadas por vazios.

A dispersão órfica do corpo do poema, deixando a “poesia surgir dentre os brancos” parece ser a nova *simbolicidade* proposta por Josely, que trabalha com o desmoronamento do sistema simbólico, sem reversão, mas também sem abandono total. Assim como o animal totêmico é esquartejado para tornar-se elemento de integração simbólica, o “esquartejamento” do significante irá rearticular o poema em sua própria fragmentação.

⁹⁷ LIMA, Lezama. Introdução a um sistema poético. *A dignidade da poesia*. (Tradução Josely Vianna Baptista). São Paulo: Ática, 1996, p.167.

V. NARCISO E SUA SOLEDAD FLORAL: FLOR DO MAL QUE NOS MIRA DESDE SUA EXTERIODOADE

*Forma assumindo de uma branca rosa
Tinha ante os olhos a milícia santa,
Que em seu sangue fez Cristo sua esposa/
Dante, Paraíso, Canto XXXI*

No Canto XXXI de *Paraíso* Dante relata como em sua chegada ao paraíso ele recebe uma flor branca. Interessante recordar a importância visual dos versos citados acima. Inspirado pela beleza do rosto de Beatriz, Dante logrou cada vez mais a beleza que o rodeava, descrevendo o momento em que, enfim, pôde ver a flor celestial com todos os anjos e santos que formam seus círculos. No Canto XXXII a progressão continua e a Dante é permitido a melhor visualização desta flor, a Flor Mística, a Virgem Maria, o veículo de revelação divina. Assim, ao fim da obra, no Canto XXXIII, e graças à intervenção divina da Virgem, Dante finalmente é capaz de se ver pleno de Deus e compreender o Mistério da Santíssima Trindade. A compreensão do Sagrado Mistério equivale a uma revelação, em outras palavras: a fé.

A comparação flor/fé não será de todo inusitada se se toma em conta a explicação que aparece no Canto XXIV dessa última parte da *Divina Comédia*, em que Dante define o que para ele é a fé. Segundo este poeta, as coisas que se põem em manifesto no paraíso – e a flor celestial é um exemplo – estão ocultas na terra aos olhos naturais e somente podem existir na substância da fé, com ajuda da razão que se exercita verbalmente. Quando regressa, Dante traz consigo a recordação do que foi visto e que aqui surge transformado, com todas as suas limitações, a um ato de fé que se transmite por meio da linguagem. Para o poeta católico, a linguagem é a ferramenta da fé no plano terreno, e ele mesmo se faz encarregado de buscar a metáfora adequada que ofereça o melhor testemunho do que não poderá ser materializado neste plano. A metáfora, assim vista, é a substância que aqui na terra trata de dar fé da verdadeira substância que se esconde no plano divino. Podemos, de certa forma, concluir que Dante retorna de sua peregrinação trazendo consigo a metáfora floral: a lembrança da flor, aqui celestial.

Outra peregrinação que vale a pena resgatar é a barroca tecida por sóror Juana Inês de la Cruz, que em *Primer Sueño* nos oferece um enigma floral, quando a alma se pergunta como é possível que alguém como ela possa compreender o mundo que a rodeia se nem capaz é de entender o mistério de uma flor:

Quem da breve flor não sabia

Porque ebúrnea figura

Circunscreve sua frágil beleza:

Mistos, porque, cores,

- confundindo a grana nos alvares –

Flagrante lhe são gala:

Âmbares porque exala,

E o leve, se mais belo,

Vestimenta ao vento explica,

Que em uma ou outra forma multiplica

Filha, formando pompa

Como em tão espantosa

Máquina imensa discorrer pudera. (p.118-119)

Caso nos questionemos sobre o mistério da flor, haveria várias respostas. Em termos místicos, a temática da flor corresponde ao trajeto gradual pela natuteza. Segundo Mario Perniola, o enigma da natureza como o do presente surge com importância na obra de Heráclito:

A enorme importância de Heráclito reside em haver afirmado com a máxima decisão o caráter unitariamente enigmático da realidade: a experiência dos opostos não o leva a uma visão dualística do mundo; é no interior da coisa mesma onde os opostos combatem e coexistem, mais exatamente, é a mesma coisa que conjuntamente é e não é. À alva da história da filosofia ocidental, encontramos em Heráclito a mais decidida e profunda negação da identidade e a formulação mais rigorosa da natureza do trânsito, que é conjuntamente um passar do mesmo e um permanecer do que é em si diferente, um transmutar que repousa e um repousar que transmuta. O enigma não consiste na mutação, na possibilidade do novo; a mutação é possível só na condição de que mude: o mesmo é princípio do transito e o transito do mesmo. Disto se deriva que a dimensão diacrônica não é essencial; o tempo por excelência do enigma é o presente. (Perniola, 2003, p.30).

Parece que o enigma floral anunciado por sóror Juana de la Cruz está basicamente ligado à problemática da eternidade frente à fugacidade do presente. Em *La vana rosa*, Góngora também se interroga a respeito deste enigma. Vejamos:

*Ontem nasceste e amanhã morrerás.
Para tão breve ser, quem te deu vida?
Para viver tão pouco estás luzida?
E para não ser nada estás preparada?
Se te enganou tua beleza vã,
Rapidamente a verás desvanecida,
Porque em tua formosura estás escondida
A ocasião de morrer de prematura morte.
Quando te pode a robusta mão,
Lei da agricultura permitida,
Grosseiro alento acabará tua sorte.
Não saias, que te aguarda algum tirano;
Dilata teu nascer para a vida,
Que antecipa teu ser para a morte. (Góngora, 1995, p.45)*

A temática da fugacidade da flor foi predominante no período barroco, onde o *desengaño*, frente à brevidade do tempo, foi fortemente explorado pelos artistas. As flores não surgem apenas como signo temporal, mas também como objeto ficcional travestindo a própria fugacidade em eternidade, como lembram os versos de Góngora. Ainda segundo o cordobês, se a eternidade da rosa também é signo cadavérico, já que a flor também morre, é porque a mesma pode adquirir potência enquanto ruína. Desse modo, a memória floral sempre pulsará ao lado da morte. Essa máscara florida pulsa ao lado das diversas camadas temporais que dirigem nossos olhos para o que não é possível reconhecer. Philippe Lacoue-Labarthe, em *A imitação dos modernos*, nos diz exatamente que o dom da natureza é o da *impropriedade*, o dom de não ser nada, e até mesmo, *o dom de nada*. (p.171):

O dom de natureza – o dom da natureza – é, por conseguinte, o *dom poético*. Ou, o que da no mesmo, o *dom da mimese*, dom de nada, com efeito (de nada, em todo caso, que já esteja presente, que já esteja *dado*); dom de nada, ou talvez “aptidão” para apresentar, isto é, para substituir a própria natureza, para fazer-se (a) natureza, para, com a ajuda de sua força e de seu poder específicos, suprir sua incapacidade e levar a termo, efetuar o que ela não

pode operar – aquilo para que sua energia, sem um transmissor, não pode bastar. (Lacoue-Labarthe, 2000,p.171)

Não será à toa que no barroco far-se-á um gênero de pintura chamado *Natureza Morta*. Mas, antes disso, o vaso de flores já aparece na pintura medieval ligado a uma significação simbólica religiosa. O tema da Anunciação o incorpora como elemento alegórico da primavera e da pureza da Virgem. Junto à tradição medieval do vaso de flores de significação simbólica, outro elemento que conta com os *floreiros* e que se inicia no Maneirismo e se impõe no Barroco, é a pintura de *grutescos* desenvolvida em Roma, nos lembra Orozco-Días (1971, p.09), como cópia e interpretação das pinturas romanas da escavação.

Em pleno barroco será incorporado o mundo inanimado da *natureza morta*, na tentativa de buscar o pitoresco e o expressivo fora da figura humana. Durante o período clássico o homem é o tema não somente fundamental, mas absoluto, depreciando todo o acessório da natureza e do artificial. Não apenas a cultura grega, senão todas as épocas clássicas elegerão o homem como protagonista central da obra de arte. Com o barroco, a paisagem, os objetos, as flores e até mesmo a luz surge como tema, deixando a figura humana como mero componente do quadro. Ainda que a incorporação da paisagem já apareça no Renascimento, devemos lembrar que surge apenas como pando de fundo. Com o Barroco se verá uma aproximação completa com o objeto. Como esclarece Emilio Orozco Diaz:

Essa incorporação total do mundo da natureza é coincidente com os momentos do barroquismo, com os momentos em que o homem se envolve e enlaça com que o rodeia, ou, melhor dizendo, se aproxima dos objetos buscando o melhor enfoque, ainda que em geral seja mais para penetrá-lo que para descobrir o íntimo de sua essência. Aparte, pois, do rompimento da escala hierárquica dos objetos e temas artísticos, do destacar, frente ao tema do homem, o mundo da natureza e do inanimado, se dá paralelamente e como consequência uma mudança do campo de visão na realização plástica: a visão detalhada e próxima e o que se poderia chamar de o grande ângulo. A tela não só deixou de ser uma superfície, projetando-se sobre o espectador ou adentrando-se até ele, senão que por esta direção de enlace perpendicular determina também a aproximação, já com a composição envolvente e a perspectiva do “primeiro termo desmesurado”, como diziz Wölfflin, já com o quadro de flores e o “bodegón”, esse *primeiro plano honorífico* que com

finas referências no literário, foi comentado por Diaz Plaja. (Orozco-DÍAZ, 1989, p.18)⁹⁸

Os elementos desta paisagem se fazem independentes tanto na pintura quanto na poesia: a árvore e as flores se convertem em temas repetidos de uma vida que até os individualiza. Tal projeção vem imbuída de uma lição: a da força do tempo, e o sentimento de desengano que tudo inunda. Exaltam-se as belezas desses temas contrastando-as com sua transitoriedade frente o eterno. Eis o tema de *Vanitas*, que traz consigo a figura da morte, representada pelo fantasma anamórfico. Nesta perda de confiança na realidade se inicia no homem a atitude dos tempos modernos.

Pretendia-se, com a natureza-morta, traduzir o discurso melancólico-ascético, contemplativo e estóico, saído das convulsões ideológicas e religiosas do século XVI, um discurso condenador das materialidades mais apelativas do viver mundano e, ainda das atividades predadoras e hierarquizadoras do viver social. Tal prática artística constituía-se por elementos que evocassem a brevidade da vida física, explicitando enfaticamente a degradação da matéria (flores, elas próprias símbolos de imediatos de efemeridade e finitude, perdendo as pétalas e definhando, frutos e folhas secas, pedras desgastadas e rachadas). Esse olhar direcionado à natureza, em que a flora se torna verdadeiro objeto de *fascinium* por parte dos pintores e poetas, mas que, paradoxalmente, surge carregada de morte frente ao tempo, estende-se à classificação científica da natureza, inaugurando o que chamamos de *história natural*. Como nos diz Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), a partir do século XVII surge a curiosidade sobre aquilo que era inexistente: a vida. Para tanto será necessário que esta vida apareça sob o vidro que a separa, classifica e representa: a linguagem, ela que no ato de inaugurar a natureza, também a mortifica. Nesse sistema de apreensão da natureza pela linguagem destacam-se duas etapas: a estrutura e o caráter. Enquanto na primeira esperava-se reduzir a distância entre os seres através de um discurso classificador, na segunda previa-se construir uma segunda linguagem a partir da

⁹⁸ “Esa incorporación total del mundo de la naturaleza es coincidente con los momentos del barroquismo, con los momentos en que el hombre se envuelve y enlaza con lo que le rodea, o mejor dicho, se acerca a los objetos buscando el enfoque próximo, aunque en general sea más para penetrarlo de su espíritu que para descubrir lo íntimo de su esencia. Aparte, pues, del rompimiento de la escala jerárquica de los objetos y temas artísticos, del destacar, frente al tema hombre, el mundo de la naturaleza y de lo inanimado, se da paralelamente y como consecuencia un cambio de punto de vista en la realización plástica: la visión detllada próxima y, loque se podría llamar, el gran angular. El lienzo no sólo ha dejado de ser una superficie, proyectándose sobre el espectador o adentrando a éste , sino que por esta dirección de enlace perpendicular determina también la aproximación, ya con la composición envolvente y la perspectiva de “primer término desmesurado”, como decía Wölfflin, ya con el cuadro de flores y el bodegón, ese *primer plano honorífico* que con finas referencias a lo literario, ha sido comentado por Díaz Plaja. In. OROZCO-DÍAZ, Emílio. **Temas del barroco**. Granada, Universidad de Granada, 1989, p.18.

anterior, privilegiando identidades e diferenças. Possibilitar esse paradoxal sistema consistiria, para os naturalistas, na língua bem feita. Entretanto, tal operação não passa de certa mecanização na natureza, sua apresentação *in vitro*, uma vez que exigia sua continuidade. Por isso Foucault conclui que originada do século XVII, a história natural não pode ser dissociada da teoria da linguagem. Ou pensando de forma barroca, a natureza morta pintada pelos seiscentistas inaugura na história natural a linguagem da ciência e o sentido moderno de história: o desejo de apreensão deste tempo que é a natureza em devir acaba gerando a catástrofe, uma vez que a mesma só tem história na medida em que é suscetível ao contínuo. Ao lado da natureza sempre está a figura da morte. Segundo Foucault, em toda sistema de continuidade surgem os monstros como exceção a uma regra que, ao mesmo tempo em que a destaca, a desconstrói. São precisamente estes monstros que farão negatividade deste tempo barroco e fugidio, participando da linguagem representativa enquanto ferramenta de descontrolo da mesma. Citando Foucault:

A história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes. Classificar e falar encontram seu lugar de origem nesse mesmo espaço que a representação abre no interior de si, porque ela é voltada ao tempo, à memória, à reflexão, à continuidade. Mas a história natural só pode e só deve existir como língua independente de todas as outras, se ela for língua bem-feita. E universalmente válida. (FOUCAULT, 1995, p.173-4).

A flor fixada no quadro é a mesma flor descrita no catálogo: a tela que a apresenta, seja de vidro ou pintura ou palavra, inaugura um novo tempo e uma nova história, na qual o tempo só pode ser tomado enquanto descontinuidade e cuja memória será tomada como imagem sobrevivente desta catástrofe. Sendo assim, a história natural realizada a partir do século XVII não pode ser pensada independente de uma concepção plástica da linguagem, e a memória apreendida em seu discurso equivale-se à imbuída nas pinturas de natureza-morta, organização impura porque artificial –não histórica – do tempo. O eterno em seu vislumbre retorna enquanto gesto imemorial, esta lembrança que apenas recorda a ausência de memória.

Conforme defende Ortega y Gasset (1928), o conceito de história natural carrega em si um paradoxo, já que neste caso só poderíamos falar em pré-história, uma vez que aqui estaria implicado o estudo de um ser que somente é histórico enquanto possibilidade. Prisioneiro, ainda, da natureza, vive este ser desconhecido para si mesmo.

Enquanto possibilidade, tal pré-história constitui-se paradoxalmente em porvir, em futuro. Esta é a crítica de Ortega y Gasset a Hegel em seu ensaio *Hegel y América*.

Na filosofia hegeliana o histórico apresenta-se como emanção da razão e o passado histórico só existiria em povos que formassem claramente um Estado. Sendo assim, a vida pré-estatal é irracional. Antes do Estado não haveria história, apenas pré-história, da qual se ocuparia a natureza, sem passado autêntico, como não o possuem os átomos. Aí onde racionalidade se manifesta Hegel considera digno de consideração filosófica. À natureza, neste, caso, restaria a eterna condição de pré-história, o que, para o filósofo, é radicalmente anti-história, não-história, uma vez que nela não passa nada, está destituída de evolução do Espírito. Desse modo, o tempo não passaria pela natureza, tempo que segundo Hegel é potência negativa que transforma constantemente o espaço, dotando-o de historicidade. Por não ser atravessada pelo devir da história, a natureza apresentar-se-ia como pura presença estática onde não caberia espaço ao progresso. Entretanto, como nos alerta Ortega y Gasset, o caso da América põe o pensamento histórico de Hegel em uma situação paradoxal, com o risco mesmo de desativar sua filosofia. Isto porque o filósofo armazena a América no futuro e, desta forma, descarta a possibilidade de instalá-la no corpo da história universal, já que o histórico é na filosofia hegeliana, o passado:

Mas o paradoxo não se encontra no fato de que Hegel elimine à América – repito, a um futuro – do corpo propriamente histórico, senão que não podendo colocar-la nem no presente nem no passado propriamente tal, tem que alojá-la... Onde dirão vocês? Pois na pré-história. (ORTEGA Y GASSET, 1926, p.568).

Para admitir a América em seu esquema filosófico, Hegel teria que despedaçar toda sua construção histórico-dialética, e assim revelar a fragilidade de seu sistema, apresentando o artifício que o compõe. A América, neste caso, destituída deste tempo negativo e histórico desenhado por Hegel, surge na filosofia racionalista com outro tempo não linear, e por isso mesmo, possibilitando a entrada de uma outra história: a marcada pelos fantasmas atemporais de diversas culturas pré-colombianas e também pela imagem remanescente daqueles mitos europeus sobre o lugar ausente ou Paraíso.

Sobre a temática das flores é importante ressaltar a pesquisa que Susana Scramim vem realizando e a qual podemos observar em *A literatura e o mal. O arco floral Torquato Neto e Marcos Siscar* (2007). Analisando um poema de Siscar, a autora nos revela que:

A flor mesmo seca, mesmo emoldurada e imobilizada pelo quadro no museu de arte ou de história natural, germina. Não aquece o dedo dos amantes, mas provoca afeto sob a forma de efeito. A flor é uma forma que apresenta a transitoriedade do tempo, sua passagem também é sintoma da destruição que é história. O mal da flor é uma não-forma, é intemporal, é “forma originária”, para usar o termo benjaminiano, e insere as matrizes artísticas no tempo anacrônico. (Scramim, 2007, p.118)

E continua:

A coisa é o fóssil, é uma imagem primordial, uma forma original, a despertar no fluxo temporal sua força do presente, sua potência de desacomodar para dali serem reorganizadas outras vitalidades. A flor é a imagem da transitoriedade do tempo e da história, mas a flor fóssil é a imagem anacrônica da história. (p.118-9)

Desta forma a autora pretende investigar além de uma pré-história das imagens, mas uma pós-história natural onde o presente se oferece como anacronia, um jogo de montagem de tempos heterogêneos onde será reivindicada a construção da memória como processo intermediário onde se produz saber. Convém lembrar que para o historiador dialético, tudo é anacrônico, o que nos faz pensar que a teoria benjaminiana da história é, via Baudelaire, uma teoria da memória que se faz no presente. Ou seja, para a literatura que trabalha com a memória, o que gera tensão dialética é o fato de trabalhar simultaneamente com a necessidade da lembrança e sua impossibilidade.

Para além das flores: as flores. Revelando-se duplo de si mesmas, como em Narciso que experimenta a violência de seu próprio desejo especular, as flores ultrapassam a fonte. Importante agora não deixar esquecer que antes do mito de Ovídio, Narciso surge nos hinos homéricos como a primeira “flor do mal”, uma vez que será esta flor que conduzirá Proserpina, filha da Mãe- Terra Deméter, ao mundo subterrâneo e infernal de Hades. Vejamos um trecho do Hino Homérico à Deméter:

*Deméter, de belos cabelos, augusta deusa, começa a cantar,
e sua filha de finos tornozelos, que Edoneu
raptou. Deu- a o gravitroante longividente Zeus,
longe de Deméter de dourada espada de esplêndido fruto,
quando no prado macio, com as filhas dos fundos colos do Oceano,
brincava de apanhar flores: rosas açafraão, violetas belas,
lírrios, jacinto, e um narciso, prodigioso brilhante, que a Terra*

*como dolo, para a filha de olhos de pétala e para agradar ao Hóspede de muitos, fez
nascer,
conforme os desígnios de Zeus. Um objeto de temor foi então visto por todos,
tanto pelos deuses imortais quanto pelos homens mortais.
De sua raiz nasceu uma cabeça de cem pétalas,
E com a fragrância da flor todo o céu vasto do alto
E toda a terra e a onda salina do mar sorriram.
Ela, então, maravilhada, esticou juntas as mãos
Para pegar o belo brinquedo. Abriu-se a terra de vasta via
Na planície de Nisa, por ali saiu o senhor Hóspede de muitos,
Filho de muitos nomes de Cronos, nos seus cavalos imortais.
(GRAMACHO, 2001,p.11)*

Analisemos um pouco o narrado anteriormente. O açafraão, a rosa, os lírios e o lis são flores que sugerem o renascimento da natureza depois do inverno e a iniciação das jovens em seus novos papéis de esposas e mãe. A candura da paisagem concorre com a brutalidade do rapto que põe fim ao divertimento juvenil. A cena, repleta das menores flores da natureza, as mais efêmeras e as menos perfumadas, põe em relevo o suave narciso, que toma a forma de um prodigioso brilhante, que atinge magnitude e sentimento de veneração e reverência inspirado pelos deuses e, agora insuflado, torna-se um objeto de temor para os mortais e imortais.

Essa pequena planta silvestre se transfigura ostentando uma única flor terminal de cem pétalas na ponta de sua haste, e com essa aparência passa a representar poderes tão grandes que formas de vidas normais não o podem albergar. O narciso engendrado ultrapassa os limites naturais expandindo-se para uma aparência do sublime, cuja energia prodigiosa é capaz de mobilizar as forças de todo o universo, de modo que a menina, maravilhada, também embriagada com a sua fragrância, detém-se para pegá-lo e, nesse momento, é tragada para o seio da terra pelo rei dos mortos. Pode-se pensar assim, que Narciso é a flor do mal por excelência, uma vez que se mimetiza em luz e ao mesmo tempo lança Proserpina aos infernos.No entanto, da mesma maneira como podemos ver nos hinos homéricos, o narciso não deve ser tomado enquanto flor mortal, ainda que *do mal*. Pelo contrário, nos ensina Lezama Lima em *Muerte de Narciso*:

Assim o espelho observou calado, assim Narciso em pleamar fugiu sem asas. (p.658)

Narciso é signo de ressurreição, já que o ser se transfigura em imagem. Se, no poema de Lezama não há a metamorfose do ser em flor, é porque desde já Lezama transfigura seu poema em flores ficcionais e miméticas ou, em outras palavras, dissolve-se no poema/natureza que nada mais é do que imagem. A morte de Narciso é paradoxalmente sua ressurreição, um devir-imagem que reproduz a penetração da placenta dos rios e que no revela que a morte neste mundo natural é uma espécie de ato amoroso que está muito relacionado com a tradição hermética do mito:

Ahora llevaba el oído al caracol

Enterrado firme oído en la seda del estanque (p.146)

O caracol do mundo natural e do ouvido humano se fazem um na imagem do estanque. Convém lembrar os versos de Rilke em *Narcissus*:

*Envolvida em seus braços como se por uma concha,
ela ouve seu ser murmurar,
enquanto para sempre ele suporta,
o ultraje de sua tão pura imagem...*

*Nostalgicamente, seguindo o exemplo deles,
A natureza penetra em si mesma,
Contemplando sua própria seiva, a flor
Se torna demasiado leve, e a rocha endurece...
É o retorno de todo desejo que atravessa
Toda a vida abraçando a si mesmo desde longe...
Onde ele cairá? Sob a superfície diminuída,
Se espera renovar um centro?* (Rilke, 2001, p.32)

Neste poema, Narciso parece entrar na natureza por amor, vislumbrando nela sua semelhança e sua possibilidade de união com o idêntico. A indiferenciação textual é testemunho desta entrega. Se o Narciso de *Corpus Hermeticum* desce a habitar a natureza porque vê sua imagem refletida na criação, o Narciso deste poema é um exemplo do mesmo. Vale lembrar também que neste poema se irá vislumbrar o olhar floral e aberto que Rilke poetiza na oitava elegia a Duíno:

*Com todos os olhos vê a criatura
o Aberto. Mas nossos olhos estão
como ao revés, e completamente entorno dele,*

*a cercam como armadilhas, ao redor de sua livre saída.
Somente sabemos o que há fora pela cara de animal,
Pois já desde o princípio retornamos à criança
E a forçamos para que veja de costas a criação,
Não o aberto, que no olhar animal é tão profundo.
Livre da morte. Somente nós a vemos:
O animal livre tem sempre seu final atrás de si,
E adiante, Deus, e quando anda, anda
Na eternidade, como andam as fontes.
Nunca temos, nem sequer um só dia, o espaço puro
Diante de nós, onde as flores se abrem
Interminavelmente. (p.71)*

O que Rilke nomeia aqui como o Aberto, estende-se como um “espaço puro no qual infinitamente florescem e se perdem as flores”. Ou seja, o aberto se encontra no reconhecimento de que a criatura, planta ou animal, se encontram inseridos, não numa abertura simplificadora, mas nas opacidades da imagem que se abre sobre si mesma. As flores desenhadas nos poemas de Rilke se tratam de verdadeiras flores “exteriores”, dobrando-se sobre si mesmas, a fim de produzir memória para além das formas tradicionais do humano. Ou seja, não se trata da rosa branca dantesca, mas de seu reverso, um flor do mal.

É pela *flor do mal* que lança Proserpina ao mundo intermediário e noturno, e que surge como mimese do raio da luz, surge no poema *Minerva define o mar* de Lezama Lima como *flor infernal*:

*Proserpina extrai a flor
Da raiz movente do inferno,
e o soterrado caranguejo ascende
ao olhar do pistilo.
Minerva encara e distribui
O mar brilha e desordena. (p.1130)*

É necessário lembrar que Lezama Lima retorna ao tema floral muitas vezes em sua produção poética, como *Madrigal*, *Rueda el cielo*, *El retrato ovalado*, poema este que nos fala da *flor exterior*. Entretanto, há um poema desconhecido perante a crítica de

Lezama e que reúne em poucos versos o seu sistema poético do mundo, aquele que intenta elaborar uma memória, diríamos, fascinada. Falo de *Fascinación de la memoria*:

*Esta sombra que me confere a lua, como
uma tinta imaterial.*

*Rubro o sangue que penetra o cordel
e o espírito que penetra a alma.*

*Somente a rosa é suficiente frágil para
exprimir a eternidade.*

*Certa rosa, que é menos uma cor,
que uma respiração.*

*Fechamos os olhos e a rosa diz: Sou
eu.*

*Viajante, aproxima-te e enfim respira
este perfume que carece de todo monumento.*

*Abrimos os olhos e a rosa
desaparece: todos nós a respiramos.*

*Através da cascada, um longo
fogo horizontal, verde e rosa, toca a flauta. (LEZAMA LIMA, 1970, p.1291)*

Fascinación de la memoria é, sobretudo, um poema sobre a rosa. Uma rosa que surge no âmbito da sobrenatureza, uma vez que resiste frente ao tempo, tornando-se possibilidade de reativação da memória. Lezama parece conduzi-la ao plano especular da fascinação, onde o tempo surge congelado e a imagem é o que retorna após esta segunda morte que é a rosa respirada, imagem que devolve *lejanía*, imagem tomada de fixidez frente ao tempo. Como nos ensinam os poetas taoístas, é pela respiração embrionária que alcançamos a eternidade, respiração esta que possui o poder de transformar o corpo vulgar em imortalidade uma vez que persegue o sopro ou o feto imortal, a respiração do embrião ainda na placenta materna. Não esqueçamos que a eternidade é perseguida através do corpo, visando sua imortalidade material. Essa respiração fetal é somente atingida a partir do instante de suspensão da própria respiração, sempre ao lado da morte.⁹⁹

⁹⁹ Citando Henri Maspero: “El taoísmo es una religión de salvación que se propone conducir a los fieles a la Vida Eterna. Si al buscar la Larga Vida los taoístas la han concebido no como una inmortalidad

É bem sabido o interesse de Lezama Lima pelo pensamento oriental, privilegiando, sobretudo, o esboçado pelo taoísmo, em que o conceito de vazio e espelho é tomado sob uma perspectiva criadora. Não à toa que o poeta toma tal cultura como uma das grandes eras imaginárias.¹⁰⁰

Ainda que em vários ensaios Lezama cite com frequência o pensamento taoísta, em “La Biblioteca como Dragón” (1965) incluído em *La cantidad hechizada* ele se dedica especialmente ao tema. Aí Lezama toma a China do *Tao* como uma importante *era imaginária*, em que a literatura, a alquimia, a filosofia e a religião testemunham o esplendor dessa cultura fundamentada no vazio embrionário. Ao poeta cubano lhe atrai principalmente o desejo dos taoístas de expressar o inexpressável e colocar-lo numa biblioteca¹⁰¹, de observar o vazio.

Lezama Lima intenta aproximar-se da *lejanía* por meio da imagem, superando todos os limites da temporalidade sucessiva para viver segundo a respiração *hescástica* (onde o tempo retorna destituído de temporalidade), instalando-se numa percepção simultânea e atemporal da diversidade aparente da história. Lezama denomina por respiração *hescástica* a vida que existe fora do tempo, a intersecção do mundo terreno com a eternidade, ou seja, uma nova experiência e concepção do tempo, ultrapassando o

espiritual, sino como una inmortalidad material del cuerpo, no ha sido por una elección deliberada entre las distintas soluciones posibles al problema de la inmortalidad en el otro mundo, sino porque para ellos esta solución era la única posible. En el mundo grecorromano se adquirió pronto la costumbre de oponer Materia y Espíritu, lo que en términos religiosos se tradujo mediante la oposición entre el cuerpo material y un alma espiritual única. Para los chinos, que no han separado nunca Materia y Espíritu, y para quienes el mundo es un continuo que pasa sin interrupción del vacío a las cosas materiales, el alma no adquirió esa función de contrapartida invisible y espiritual del cuerpo visible y material.(...) Pero sin embargo el cuerpo es único, y puede servir de hábitat a todas las almas, así como a otros espíritus. Además, la posibilidad de obtener una inmortalidad que mantenga la personalidad del vivo y no la divida en varias personalidades que llevan una existencia separada únicamente en el cuerpo. Los taoístas imaginaron que ese cuerpo necesario era un cuerpo nuevo creado en el otro mundo. (...) Es ese cuerpo mortal lo que se intenta prolongar, o mejor dicho reemplazar, en el transcurso de la vida por un cuerpo inmortal, haciendo nacer y desarrollando en sí mismo órganos inmortales, piel, huesos..., que sustituyen poco a poco a los órganos mortales.”MASPERO, H. **El taoísmo y las religiones chinas**. Madrid, Trota, 2000.p.280-1

¹⁰⁰ Convém ressaltar que as três grandes eras imaginárias estudadas por Lezama Lima são o *Órfico ou período estrusco*, o *Tanático* ou *cultura egípcia* e *La Biblioteca como Dragón* ou *Taoísmo*. Ambas têm em comum a idéia de imagem resistente frente ao tempo, para além do conceito de morte, onde toda temporalidade alberga o Intemporal: a fragilidade da vida temporal e a *fijeza* do eterno se tocam, como a rosa respirada do poema. Poderíamos pensar, claro, no conceito católico de *ressurreição*, pois me parece que é desta perspectiva que Lezama lerá essas três grandes eras imaginárias.

¹⁰¹ Sobre o fato de Lezama denominar esta era imaginária como *la biblioteca como dragón* nos esclarece Heloísa Lezama Lima na introdução de *Paradiso*: “Otra era imaginaria de poesia es la China del Tao, del emperador Amarillo, de los Reyes Sagrados y del Yi King. Conservamos el título con que Lezama Lima denomina esta era, pero sería más esclarecedor, para fines didácticos, haberla titulado: El Taoísmo. Se hace necesario explicar el título dado por Lezama Lima: Lao-Tsé y Kung-Tsé (Confucio) perseguir apresar o definir el *tao*. Pero *tao* no es ya en esta era imaginaria el sin nombre (...) *Tao* no es árbol, no es fruto, *tao* es el espacio creador que comprende la polarización del embrión y de la imagen. Para Lao-Tsé el dragón es inapresable, mientras Kung-Tsé lo considera apresable dentro de la Biblioteca.”LEZAMA LIMA, J. Op.cit.p.40.

ritmo sistáltico do que ainda está suscetível ao poder destrutivo do tempo, tal como a respiração fetal.

O regresso *ad uterum* é um dos grandes temas taoístas e consiste no retorno à matriz para alcançar a imortalidade. Para tanto, é necessário recorrer à respiração embrionária, através da qual se retém o “sopro” até que se restitua a respiração do embrião no seio da mãe:

Na matriz, é o feto; ao nascer, é a criança. Enquanto o feto está no ventre [de sua mãe], sua boca contém lodo (*kouhan nitu*), e a respiração (*chuanxi*) não penetra, absorve o sopro e nutre seu corpo através do umbigo. Assim chega a ser completo. Daí se sabe que o umbigo é a porta do destino (Mingmen). Todos os fetos, se estão vivos ao nascer, durante um curto espaço de tempo não recebem [o ar exterior]. Mas se se umedece com água morna o cordão umbilical dirigindo-o até seu ventre, depois de repeti-lo três ou cinco vezes, aqueles ressuscitam (*su*). Os que praticam o *Dao*, desejam atingir a Respiração Embrionária e seguidamente pratica-la, quer dizer, respirar (*chuanxi*) como o feto no ventre da mãe. Por isso se chama [esse exercício] de Respiração Embrionária. Ao regressar à origem, se afasta da velhice, se chega ao estado fetal. (Maspero, 2000, p.469)¹⁰²

Aquele que retorna às origens encontrará origens novas e preencherá o vazio a partir do próprio vazio. Há um momento, conforme lemos acima, em que a respiração cessa e vida entra em estado de exceção. Assim que o feto volta a respirar, já destituído de temporalidade, participa das ramas do eterno. Respirar como o feto no ventre é primeiramente deixar de respirar, conter o quanto mais a vida de modo que ela retorne outra, sobrenatural. Desse modo, a parada da vida, sua fixação para além dela mesma em um espelho asmático (como o lezamiano), nos parece agora na esfera da imortalidade, no espaço da ficção da vida. Lei taoísta relida por Lezama de maneira católica, uma vez que o poeta com isso pretende chegar a um dos seus temas mais caros, o da ressurreição, a retomada da história a partir de um espelho criador e devolutivo. Porém é necessário dizer que este espelho é também encarado assim como o de Narciso e o de Medusa, já que é dotado da memória que a partir do vazio das larvas projeta

¹⁰² “En matriz, es el feto; al nacer, es el niño. En tanto que el feto está en el vientre [de su madre], su boca contiene lodo (*kouhan nitu*), y la respiración (*chuanxi*) no penetra, absorve el soplo y nutre su cuerpo a través del ombligo. Así llega a ser completo. De ahí se sabe que el ombligo es la puerta del destino (Mingmen). Todos los fetos, si están vivos al nacer, durante un corto espacio de tiempo no reciben [el aire exterior]. Pero si se humedece con agua tibia el cordón umbilical dirigiéndolo hacia su vientre, después de repetirlo tres o cinco veces, aquéllos resucitan (*su*). Los que practican el *Dao*, si quieren conseguir la Respiración Embrionaria y seguidamente practicarla, es decir, respirar (*chuanxi*) como el feto en el vientre. Por eso se llama [ese ejercicio] Respiración Embrionaria. Al regresar al origen, se aleja la vejez, se llega al estado fetal”. MASPERO, H. Op.cit. p.469.

lembranças e uma contra-história, uma pós-história feita de pedaços esquecidos de cultura (eras históricas) em direção à imagem (eras imaginárias).

Importante ressaltar, como veremos adiante, que Lezama Lima toma desde o início a história ao lado da morte e a memória no espaço da ressurreição, como possibilidade de se reativar a história enquanto imagem. Alcançar a imortalidade, neste caso, equivale ao *devolver* pascaliano, vida excessiva e hispértica, rosa que engendra outra rosa a partir do mistério de sua fugacidade, rosa sobrenatural. Natureza habitada (pela imagem) ou sobrenatureza, cuja constante mais tenaz é a liberação temporal.

Dessa forma, respirar a rosa, como nos diz Lezama em *Fascinación de la Memoria*, surge como respirar o tempo e devolvê-lo de maneira atemporal, uma vez que *sólo la rosa es bastante frágil para exprimir eternidad*. A rosa fascinada lezamiana nos faz pensar na *flor de oro* discutida por Lezama em *La Biblioteca como Dragón*:

A destilação da gota de ouro se vai trocando, nesse vazio criador taoísta, na flor de ouro. O artifício destilado se cambia na natureza da flor de ouro, a luz, forma visível de alento, que é o atuar do céu, o atuar do não atuar, aqui o ouro é a luz, flor de ouro significa flor de luz. Esta flor recebeu do ponto de vista nominal várias flechadas. Árvore que é uma fogueira ou um árvore de nome, surgindo da obscuridade subterrânea, é tão inapreensível com o *tao*. A busca alquímica da pílula de ouro, para conseguir a imortalidade, se cambia na captação de uma luz branca pela respiração interna, pelo alento secreto. A luz se entenderá como princípio, como embrião, não como resplendor ou brilho. (...) Esta flor de ouro é o inapreensível que foi exposto com os mais diversos nomes: Vesícula germinal, Castelo amarelo ou a terra dos antepassados, terraço da vitalidade, Campo de uma plugada da casa de um pé (...) (Lezama Lima, 1975, p456).¹⁰³

Como a flor de ouro dos poetas taoístas a rosa respirada em *Fascinación de la Memoria* é a natureza frente ao tempo e para além dele, uma natureza perdida que não

¹⁰³ “La destilación de la gota de oro se va trocando, en ese vacío creador taoísta, en la flor de oro. El artifício destilado se trueca en la naturaleza de la flor de oro, la luz, forma visible de aliento, que es el actuar del cielo, el actuar del no actuar, aquí el oro es la luz, flor de oro significa flor de luz. Esta flor ha recibido desde el punto de vista nominal varios flechazos. Árbol que es una hoguera o un árbol de nombre, surgiendo de la oscuridad subterrânea, es tan inapresable com el *tao*. La búsqueda alquímica de la pílula de oro, para conseguir la inmortalidad, se trueca en la captación de una luz blanca por la respiración interna, por el aliento secreto. La luz ha de entenderse como principio, como embrión, no como resplendor o brillo. (...) Esta flor de oro es lo inapresable que ha sido expuesto con los más diversos nombres: Vesícula germinal, Castillo amarillo o la tierra de los antepasados, Terraza de la vitalidad, Campo de una plugada de la casa de un pie (...) “LEZAMA LIMA, J. Op.cit. p.456.

cessa de retornar ao poema de maneira sobrenatural onde a respiração é contida até o ponto em que a fugacidade volte a ser *infância*. Infância do tempo e da história. Lezama escreve basicamente um poema sobre a rosa, como foi dito anteriormente. O poeta toma a natureza como tema num poema cujo título pode ser a grande busca lezamiana no território da cultura, que é o da memória e de sua problemática frente ao seu vazio constituinte, seja no tocante ao problema específico de Cuba, seja no território latino-americano. Poesia feita natureza para além do princípio de naturalidade é o que deseja Lezama, uma vez que a artificialidade de sua poesia é um dos tópicos mais discutidos.

Poderíamos falar aqui de uma *soledad* floral, onde a efemeridade da flor surge como ferramenta para trabalhar a ausência sem entrar no âmbito nostálgico da saudade. Christine Bucci-Glucksmann discute tal problemática em *Au-delà de la mélancolie*, onde nos apresenta a metáfora do olho floral e pós-melancólico. Lembra a autora que, para Walter Benjamin, a flor é uma alegoria da modernidade, uma mônada para reinterpretar a história. Se ela mesma faz “cristal” de uma história não cronológica, entre uma pré uma pós-história, também nos faz intuir a respeito da fragilidade da memória:

Como “cidades de poeira” ao canto de uma mesa, as “cidades acabadas” ou arqueologias de um futuro já queimado, as flores são elas de um “século infernal”, onde a fragilidade do presente é também a da memória. Desde então, todas as flores do desaparecimento e da morte, todas essas palavras de sombra se substituem em um corpo, em um olhar ou um rosto ausente. (...) Uma idéia da flor, onde antes uma flor em Idéia, em rosto, em corpo, nas dobras e tramas do tempo, que organizam o retorno das estações. A rosa, figurada em rosáceo, não é ela mesma a imagem da roda do tempo das civilizações pré-islâmicas e nas mandalas cósmicas? Essa mesma rosa não se obstina a crescer e renascer para reunir Tristão e Isolda, além da morte? Como se o eterno retorno fosse também um eterno presente. (Bucci-Glucksmann, 2005, p.107-8)

A rosa se perfaz em memória, frágil e fugaz, desde já constituída em sobrenatureza e ficção de si mesma, gerando sua própria fugacidade num tempo rodeado de agoras. Como nos diz o verso de Lezama, *A rosa é frágil o suficiente para exprimir a eternidade*, e o tempo barroco, a eternidade ou *fijeza* almejada pelos poetas se transfigura em metade da rosa, em efemeridade, já que a outra metade é a memória esquecida em seu cadáver.

Como mesmo nos diz o título do poema de Lezama, se intenta num sistema poético do mundo tecer uma memória floral, onde a fragilidade da rosa represente o

momento em que a beleza americana se refaz aos olhos do leitor. Para tanto, Lezama nos propõe a *fascinação* ou anamorfozes florais, como os insetos que se mimetizam em flor como estratégia ficcional de natureza. Desse modo, poderíamos pensar ao sentido de Callois, tomando a fascinação como mimetismo animal: “Como chamar outra coisa senão ‘magia prestigiosa e fascinação’ a certos fenômenos que foram unanimemente classificados precisamente sob a designação do mimentismo?” (Caillois, 1970, p.79) Sendo assim, passaríamos a compreender a *fascinación de la memória como* mimetismo floral dos diversos tempos entre si, fazendo da flor metáfora de não mais uma natureza fugaz, mas de uma sobrenatureza urgente e frágil o suficiente para mimetizar a metade da arte desejada por Lezama Lima, o eterno. A *flor do mal* e infernal representada por narciso resgata a memória primordial da flor celestial trazida por Dante do Paraíso, sob o nome de revelação.

Será sob a temática da revelação que Lezama Lima tentará resgatar a perda da “expressão americana”, inserindo em sua poética uma natureza inautêntica que nos surge como um cenário barroco, onde há “um espaço contrapontado que depende da metamorfose de uma entidade natural em cultural imaginária” (p.283) E, mais do que resgatar, deseja o autor refazer uma expressão que denominaria aqui como “originária”, e por isso tomará a metáfora da flor, filho da memória criadora:

Recordar é um fato do espírito, mas a memória é um plasma da alma, é sempre criadora, espemática, pois memorizamos desde a raiz da espécie. Ainda na planta existe a memória que a levará a adquirir a plenitude de sua forma, pois a flor é a filha da memória criadora. (Lezama Lima, 1975, p.287-8)

Lezama Lima busca na história um sentido e uma interpretação dos acontecimentos até os mais remotos no tempo, como ponto de partida para sua imagem poética e, especialmente, para suas eras imaginárias, que podem ser definidas como reativação da história por meio da imagem-metáfora, onde a natureza advém como assombro primordial e estremecimento que penetra todos os objetos da natureza. Será através de uma nova história pós-natural das imagens que Lezama pensará sua poética da *sobrenatureza*. A respeito deste tema, é imprescindível não esquecer que a flor do mal tecida por Lezama sob o signo de Narciso também se desdobra em anjo floral da memória latino-americana, anjo sem asas como nos apresenta Lezama ao fim do poema *Muerte de Narciso*, uma vez que invade o mundo da sobrenatureza com asas que “descendem” ao mundo pós-botânico de uma natureza artificial.

Como nos lembra Scramim e Christine Bucci-Glucksmann, a melancolia expressada pelo *Ângelus Novus* será substituída por um olhar pós-melancólico, destituído de saudade:

Há, pois, dois ancoradouros e dois diagnósticos da melancolia, que separam uma melancolia minimalista, onde o ego é pluralizado aos heterônimos, e uma melancolia reflexiva, onde o ego, fazendo-se vertiginoso, não toma mais uma identidade nem um Nome secreto, e é um correlato da “recordação” para elaborar toda uma concepção de modernidade e da história em sua brutalidade. A pluralização do Eu pelo vazio e obsessão da morte produzem efeitos diferentes, que condicionam a procura de uma estética “pós-melancólica”. O “pós” não é aqui nem histórico nem linear, como um “depois” ou como um simples dualismo dogmático pesando uma escolha dogmática: ou bem a melancolia, ou a pós-melancolia. Pois a melancolia é uma passagem necessária para se entender a modernidade ocidental e sua história filosófica e plástica (...)(BUCCI-GLUCKSMANN, 2005, p. 149-50)¹⁰⁴

Como vimos em Benjamin sobre o *Anjo da História*, a figura alegórica do anjo representa ao seio da modernidade estranhas redes culturais e historiográficas que tocam esta “alguma coisa” de terrível, de bizarro, esse “contratempo” fundamental onde a humanidade reencontra sua própria destruição, onde a história como tempestade do progresso se revolta em uma “única catástrofe”. Benjamin privilegia aqui uma outra escansão histórica destinada a fazer aparecer uma arqueologia da modernidade, estilizando o *continuum* do tempo, a via natural do progresso, ao proveito de uma instância catastrófica e messiânica que libera o futuro soterrado em todo o passado e o constrói com o presente.

O anjo da história encara o passado enquanto *texto por vir*, o arrancando de uma causalidade, fazendo com que ele não cesse de passar. Nesta passagem da história ao texto se testemunha o surgimento de uma imagem crítica que perturba a própria existência enquanto imagem – portadora de uma constelação de tempo, onde se entrecruzam o arcaico e o moderno. Origem e destruição agora fazem parte da mesma

¹⁰⁴ “Il y a donc bien deux ancrages et deux diagnostic de la mélancolie, qui séparent une mélancolie minimaliste où l’ego est pluralisé jusqu’aux hétéronymes, et une mélancolie reflexive, où l’ego, fût-il vertigineux, n’en garde pas moins une identité et un Nom secret, et es le corrélat du ressouvenir pour élaborer toute une conception de modernité et de l’histoire en sa brutalité. La pluralization du Moi par le vide et l’obsession de la mort produisent des effets différents qui conditionnent la recherche d’une esthétique « post-mélancolique. Le « post » n’est ici ni historique ni linéaire, comme « un après » ou comme le simple dualisme dogmatique contraignant à choix dogmatique : ou bien la mélancolie, ou bien la post-mélancolie. Car la mélancolie est un traversée nécessaire, pour comprendre la modernité occidentale et son histoire philosophique et plastique (...).» BUCCI-GLUCKSMANN, C. **Au-delà de la mélancolie**. Paris, Galilée, 2005, p.149-50.

bandana ou, como nos diz Lezama Lima, a imagem é túmulo e também é mar, trazendo à tona o olho placentário da memória que, como uma flecha, atravessa o olho medusante da história.

A origem é uma máscara mortuária que não cessa de ser arrancada da morte, penetrada pela diferença de seu eterno retorno. Como se alimentasse de uma origem faltante, o anjo da história sobrevive de ruínas, tecendo-se de enxertos de eras imaginárias, surgindo de uma paisagem sem rosto cuja máscara sobrevive por contato – entre a matéria viva e o inerte. O túmulo se inclina em mar aberto e, no caso da América, algo ainda falta e ao mesmo tempo resta, surgindo o túmulo como o vaso sagrado dos deuses e, por conseguinte, fazendo escorrer de suas frinchas a matéria bruta, já que “tudo terá que ser reconstruído, inventado de novo, e os velhos mitos, ao reaparecerem de novo, nos oferecerão seus conjuros e seus enigmas com um rosto desconhecido”. (Lezama Lima, 1975, p.126)

Lezama buscará esse anjo floral a partir da tela, da pintura, onde resgata os “angeles flores” de San Juan de La Cruz, “flores, agudeza da graça na natureza, acolhidos pelo recebimento plenário dos sentidos”. Os anjos lezamianos parecem vindos dos florais de San Juan e será a partir deles que o poeta irá elaborar um espaço intermediário que sua poesia deseja ocupar.

Em *René Portocarrero y el eudemonismo teleológico*, ensaio de 1942 publicado na revista *Nadie Parecia*, Lezama realiza o que seria o primeiro dos três ensaios dedicados ao pintor cubano,¹⁰⁵ artista que, para Lezama, será o responsável por fixar em imagem remanescente a *lejanía* que representa o passado de Cuba. Nestes ensaios, Lezama desenha verdadeiros tratados de paisagem, como se estivesse lendo o que jaz sob a pintura: telas e mais telas imaginárias refletidas no espelho que é um anjo a mais, excessivo. Para tanto, Portocarrero “artiza” uma metáfora plástica, *o anjo compositivo*, anjo que une fragmentos de imaginários (representados pelas mariposas), devolvendo-os por seu espelho poético. Melhor dizendo, Lezama extrai da pintura a metáfora plástica, o seu verbo poético.

A meu ver, entre o olhar sobre as telas e o instante de escrever “sobre” elas ocorre um momento de suspensão. Lezama encara como Orfeu para trás de si (ou da tela), e, portanto, para fora da tela, a fim de refazer uma tela poética. Somente assim se fará presente a paisagem cubana e esta surge não através da pintura, mas pelo verbo.

¹⁰⁵ Lezama Lima escreveu três ensaios dedicados ao pintor cubano: “René Portocarrero y el eudemonismo teleológico” de 1942, “Máscaras de Portocarrero”, de 1955 e “Homenaje a René Portocarrero”, de 1962.

Em *René Portocarrero y el eudemonismo teleológico*, Lezama não irá se preocupar em destacar o afro-cubanismo das telas do cubano, ao contrário, recusará a mestiçagem a fim de criar a metáfora plástica do *anjo compositivo*, que à primeira vista, seria o exemplo mais distante de um símbolo mestiço. Entretanto, não se pode esquecer que esta metáfora plástica tecida por Lezama parte das telas de Portocarrero. Este é o artista dos *diabillos*, das catedrais imaginárias e é também o artista dos anjos, que nos texto do poeta, surgem da tela como “transparência povoadora”. Frente ao vazio suspenso no quadro, Portocarrero o habita com a figura de um anjo, mas com asas de mariposa:

[Nas pinturas de Portocarrero] O anjo acudia como o ponto. Seu dom de humildade o estendia ou tomava como elemento de composição, anjo de composição que depois que Portocarrero o dominou, se obrigava de novo a desenvolver-lo com asas de mariposa. O anjo se mostrava por qualquer interstício ganhado, mas a mariposa obrigando a levantar os olhos aparecia como sublinhado. A mariposa se adiantava ficava presa em sua metamorfose, e se se fixasse em um plano simbólico irrompia. Em algumas ocasiões, os anjos retornavam com asas de mariposa. Busca-se fazer deles uma nova origem, de onde derivar acaso uma nova sucessão. Nesta instantânea intuição, o combate permanece e se ouve. Só pude ver em alguns códigos, nos gravados do Apocalipse, as asas apresentadas em companhia de um grande olho. Quando Portocarrero mescla à corporeidade transparente do anjo, as problemáticas asas da mariposa, o faz com o afã de obscurecer esse olho, já que a recusa como um pesadelo, ao que seus anjos podem aparecer como uma guarda doméstica. (Lezama Lima, 1975,p.209)¹⁰⁶

As borboletas são símbolos de metamorfose e voam como o pássaro escarlate da alquimia chinesa que se decompõe em cinco mutações de cor. Além disso, elas representam o estado cujo vir a ser se inicia sempre a partir da larva. As cores da mariposa que compõem o quadro representam essa transposição da natureza à plástica, a busca do “imitatio”. Já o anjo é a figura intermediária entre a natureza e a cultura, e o

¹⁰⁶ “[En las pinturas de Portocarrero] El ángel acudía como el punto. Su don de humildad lo extendía o plegaba como elemento de composición, ángel de composición que después que Portocarrero lo hubo dominado, se obligaba de nuevo a verlo desenvolverse ya con respecto a la mariposa. El ángel se mostraba por cualquier intersticio ganado, pero la mariposa obligando a levantar los ojos aparecía como un subrayado. La mariposa si adelantaba quedaba presa de sus metamorfosis, si se fijaba en un punto el simbólico irrumpía. En ocasiones, los ángeles tornaban con alas de mariposas. Se busca hacer de ellos un nuevo origen, de donde derivar acaso una nueva sucesión. En esa instantánea intususcpción, el combate permanece y se ouve. Sólo he visto en algunos códigos miniados, en grabados del Apocalipsis, las alas presentadas en compañía de un gran ojo. Cuando Portocarrero mezcla a la corporeidad transparente del ángel, las problemáticas alas de la mariposa, lo hace con afán de obscurecer ese ojo, ya que rehúsa como una pesadilla o deshora, el que sus ángeles puedan aparecer como una guardia doméstica”. Op.cit p.209.

seu domínio é o da visão e o da imagem. Em hebreu, “anjo” significa literalmente mensageiro, mas em sua configuração mais antiga, no livro de Gêneses, onde aparece sob as fórmulas “Anjo de Yahvé”, ou anjo de Deus, não se trata de um ser distinto de Deus, mas sua aparência visível. No texto de Jô, 33, 23, o anjo é tomado como mediador, o que poderíamos compreender como *intérprete* do sentido. Devemos lembrar também que o vôo do anjo traça um mapa simbólico do papel do homem no mundo, instituindo os limites entre o céu e a terra, o visível e o invisível, morte e vida. Mas, como nos ensina Lezama, o importante não é somente traçar esses limites, senão seu papel mediador que nos ajude a dobrar-los, transitando de um lado a outro do espelho.

Desta forma, a paisagem desenhada por Lezama “sobre” as telas de Portocarrero surge em verdade “sob” o quadro, emergindo como uma ilha “evocando” o que o poeta indica não ter: um espaço originário, sobrenatureza que se dá a conhecer. Transpassa-se a noção do tempo histórico como o faz Danae e também a de metamorfose, representada pela mariposa e por Nilo:

Assim, as figuras nestes desenhos restam como imóveis interrogações, quer dizer, como um espaço povoado parcialmente, já que a tribo de povoação total é a dos anjos. Se o anjo compositivo aparecia como horror a um fragmento possível de vazio, as figuras vinham aos parênteses, não como sinais do mover-se detido, nem como definições de rostos, senão como ocos hieráticos de extremos, talvez vazios, de opostas mortes. Mas, uma vez que o anjo compositivo alcançou sua remissão circular, provocaria o redemoinho de sua penetração no demônio enfeitado. A transparência povoadora deixaria de interessar por suas tarefas anteriores, mas agora ocuparia a resistência da tela e sua maneira de se acercar, grão a grão, instantaneamente e pela suma angelical dos instantes. (Lezama, 1975,p. 210)¹⁰⁷

A transparência povoadora do anjo compositivo tecida por Lezama poderia ser lida como uma estratégia insular e latino-americana de preencher o que a memória plástica e cultural cubana representa para o poeta: desenhar a paisagem como o fizeram os cronistas, mas devolvendo um anjo a mais na noite escura da memória, pois, como

¹⁰⁷ “Así las figuras en estos dibujos quedan como inmóviles interrogaciones, es decir, como un espacio poblado parcialmente, ya que la tribu de población total es la de los ángeles. Si el ángel compositivo aparecía como horror a un fragmento posible del vacío, las figuras venían a los paréntesis, no como señales del moverse detenido, ni como definiciones de rostros, sino como huecos hieráticos de extremos tal vez vacíos, de opuestas muertes. Pero una vez que el ángel compositivo alcanzó su remisión circular, iba a provocar el remolino de su penetración en el monstruo pintarrajeado. La transparencia pobladora iba a ininteresarse por sus quehaceres anteriores, pues ahora ocuparía la resistencia de la tela y su manera de acercarsele grano a grano, instantáneamente y por la suma angélica de sus instantes” op.cit. p.210

nos diz san Juan de la Cruz em *La subida en el Monte Carmelo*: “ porque faltando o natural à alma apaixonada, logo de infunde de divino natural e sobrenaturalmente, para que não se dê vazio na natureza. (Juan de La cruz, 1961, 263)

O mito fundacional americano que, para Lezama, nos faltaria, toma a posição inclinada de um anjo que recorda pela imagem. Transparência placentária, invenção órfica, onde o contato se produz não somente com a iluminação da morte, mas como através de uma experiência que não passa de aparição. Em *Homenaje a René Portocarrero*, Lezama parece tecer uma imagem mitológica e imaginária, angelical e órfica de uma só vez:

A natureza, fim do mundo fenomênico, e a sobrenatureza, mundo dos símbolos em devir, começam a tocar-se na voracidade de um Eros de conhecimento plástico. Nessa dimensão encontramos já seu anjo e sua borboleta. Seus dois primeiros arquétipos, tomados do *intelligere cum angelis* da teologia medieval e das metamorfoses entre os gregos. Corpo de diamante, transparência frente a luz, e transformações no devir. A relação entre o sobrenatural e o natural, feita mistério em cada um dos fragmentos totais, onde a luz se decompõe em mariposa iguala a iridiscência piramidal dos raios atravessando as nuvens. (Lezama Lima, 1975, p.223)

Se o Narciso em Lezama parece estar destituído de asas, é porque a ascensão desejada se faz através dos espelhos, o que é também um cair-se ao fundo, vendo-se num espaço intermediário entre o céu e o inferno, como os anjos flores de san Juan. No entanto, se como Orfeu, necessite descer aos infernos, a luz fictícia do reino das imagens o impulsionará para fora. Serão neste espaço que estarão refletidas suas asas mariposa. Encarando o espelho que também é mar, fazendo dele também uma ilha refletida e imaginária, o Narciso cubano inverte o pessimismo do mito, e do mito negativo da ilha. Esse anjo sem asas surge com o espelho refletido com asas de mariposa.

Ele é um anjo que recorda. Poderíamos assim ler este anjo como de memória, assim como o benjaminiano que mira para trás de si. Entretanto, diferentemente do anjo anunciado por Benjamin, o compositivo não encontra somente ruínas atrás de si, mas também espelhos, que absorvem o presente neles refletidos. Desta forma, olhar para trás, que é espelho, é a ato de Narciso mais apaixonado.

Entre o anjo e a borboleta o tempo retorna como rosa sobrenatural, porque de memória, narciso transfigurado porque habitado pela imagem que se faz flor e vence o tempo. Refaz-se a rosa como uma máscara de cera, fazendo com que a flor cubana

nasça e des-nasça como a máscara de Eurídice “artizada” por Orfeu: entre uma memória que parece ausente e outra somente possível porque ficcional. Artizar a memória, enfeitiçar a memória, fasciná-la, apresentá-la em projeção: essa parece ser a busca do anjo compositivo, que surge da pintura, ou, melhor dela, de seu reflexo anterior, o texto. Uma rosa de memória. Um anjo que recorda a *soledad* e a habita, assim como somente possui asas de espelho coloridas. Esse é Narciso, carregando consigo a máscara de Eurídice e os olhos de Orfeu.

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto aqui apresentado partiu da figura de um mito para discutir a memória enquanto possibilidade de atravessar a história através da imagem. Para tanto, foi com o movimento do olhar de Orfeu frente à invisibilidade de Eurídice que se iniciou o percurso, retomando esse mesmo olhar que, como sabemos, deu-se ao revés, implicando o retorno de uma imagem para sempre perdida, mas que regressa trazendo consigo outras imagens e memórias, alguns hiatos e paradoxos, um tempo que não faz história, mas que, a todo momento refaz sua lembrança. Não para adorá-la (a história), mas para retirar do limo de suas pedras de sentido o limiar que a lança para o outro lado do espelho, deslocando seu espaço para um lugar “inencontrável”, um lugar de amor porque contém em si o muro e o espelho nos separando da presença e da geografia de uma identidade pré-determinada.

O olhar de Orfeu retorna peregrino em busca de outras imagens e esse ato de voltar os olhos justamente ao que não pode ser visto implica um jogo entre presença e memória, entre a morte e o que pode voltar como sobrevida, tal qual o mar que lança o naufrago a uma região desconhecida, no limiar entre dois mundos, o da história esquecida e da memória que a faz regressar como imagem. Daí a importância de se questionar a história que nos define com o mito que nos desloca para além da importância de se ter um rosto e um espaço próprio para que ele seja reconhecido. A imagem de Eurídice é a figura exemplar para questionar esse sistema, uma vez que ela pulsa a partir da negatividade de não se ter um rosto, mas que, paradoxalmente, permanece desejada enquanto sobrevida. Essa é a maneira de se pensar o mito como origem da história e a história pelo confirm do mito, como duas imagens especulares que trocam forças e geram trânsito, fazendo da memória e do artifício duas caras de um mesmo rosto, ambas idênticas e desiguais.

Parece-nos que a experiência visual de Orfeu é a mesma vivida pelo peregrino das *Soledades* gongorinas, uma vez que, ao mesmo tempo em que a ele é oferecido uma nova imagem e, conseqüentemente, um novo lugar para acontecer a história enquanto limiar entre o naufrágio e o resgate, também o peregrino traz em sua memória a presença inimiga de um amor desenganado, fazendo com que o desterrado e *sobre ausente* passe a viver justamente “entre” duas imagens e conviver atravessado por elas.

O que poderia gerar o questionamento de que lugar caberia a ele nesse mundo além da topicidade das coisas e da constatação de que a *soledad* não é um habitáculo, mas um lugar que somente pode ser habitado enquanto espelho que não cessa de desaparecer do mapa e retornar para além da figura que constitui a cartografia como maneira exemplar de não se perder a direção.

A obra de José Lezama Lima nos pareceu importante no tocante à problemática do sujeito latino-americano e de sua presença num lugar que se constitua para além do espaço imaginado como paraíso. Essa parece ser a grande dor barroca que, frente a uma natureza desenhada como a origem do mundo, deseja refazê-la como o fim da história que retorna agora como o confim do artifício, como memória criadora porque sempre impura. Como foi visto, Lezama trabalhará com a figura mítica da ilha deserta para pensar o espaço americano enquanto um não-lugar discursivo, em que a *larva* da memória é reabilitada como instrumento de fazer desta ilha projeção em espelho de outra ilha deserta e para sempre desaparecida, que nos definiria e nos daria um rosto. Sendo impossível esse encontro, cabe ao poeta não mais o desejo de estar no espaço original e sim num lugar originário, em que a história regressa enquanto pós-história das imagens. Lezama resgata a suspensão da ilha mítica para problematizar a história americana que, segundo ele, é marcada pela ausência fictícia, mas que contém sob suas margens incríveis camadas temporais destituídas de uma certa temporalidade aparente. É daí que ele retira a matéria bruta e passa a tecer a história americana como a memória das imagens ausentes, a história dos esquecidos e dos que não possuem lugar pré-estabelecido, exceto a lembrança de um naufrágio e de uma perda original.

Unida à metáfora da ilha deserta surgirá a imagem da *soledad* gongorina enquanto possibilidade de se pensar esse lugar americano mais originário que o espaço. Lezama Lima, assim como Orfeu, oferece um olhar ao revés, no tocante à obra do cordobês. O poeta cubano resgata sua poética ainda que a todo momento a atravesse pela noite escura de outras estéticas, como as de Garcilaso de Vega e de San Juan de la Cruz. Para tanto, o Lezama irá trabalhar com a expressão “habitar a *soledad*” a fim de que a mesma se constitua como expressão tipicamente americana e isso, como bem sabemos, gera o paradoxo que irá permear toda a obra de Lezama. Ao mesmo tempo em que deseja desfazer as amarras do sujeito, o poeta cubano gera a dúvida sobre seu desejo de que ele retorne, ainda que com outro rosto. A expressão “habitar as *soledades*” contém em si este paradoxo, uma vez que se poderia pensá-la enquanto permanência num espaço determinado e que aí se cultive uma identidade estabelecida. Entretanto, no tocante a este trabalho tal paradoxo não poderá ser rejeitado, acreditamos também que a

obra de Lezama Lima se constitui como o enfrentamento entre identidade e sua ausência, entre o espaço geográfico e o lugar que o desconstrói para que se faça a imagem. A armadilha do sujeito estará sempre presente quando se tenta destituí-lo e Lezama não foge disso. Entretanto, preferimos tomar a expressão “habitar a *soledad*” enquanto possibilidade de coexistências dessas duas imagens que na verdade fazem parte de um mesmo espelho. Desse modo, habitar não mais se constitui como permanência e sim como morada artificial num espelho destituído de original, lição barroca por excelência. O lar é antes de tudo larva, suspensão e passagem do mundo dos mortos ao das imagens e vice-versa.

Além do mito de Orfeu, foi trabalhada aqui a figura de Narciso como representante maior na problemática latino-americana no tocante à sua identidade. Ninguém melhor que Narciso poderia expressar a dor de uma *soledad* unida à imagem especular que o projetaria para além do espaço geográfico. Esse mito não pode ser pensando sem o drama do desejo e da paixão pela imagem que não cessa de construir um olhar inalcançável de si mesmo. Narciso é a pergunta desejosa ou o olho virtual encarando o inominável? Numa intimidade tão intensa que se apresenta como pura exterioridade, a devoração ocular revela o impossível: a visão é desejante de sua própria cegueira. Nesse instante, a identidade só pode ser tomada no plano do espelho, no não-lugar da linguagem.

Sendo assim, se Narciso também é a flor que lança Proserpina aos infernos de Hades, poderíamos pensar que a “expressão americana” sonhada por Lezama é uma expressão floral, a flor do mal que nos habita e que surge de um espelho destituído de natureza. Essa seria a natureza americana que retorna de um paraíso artificial e cujo tempo não mais faz história e sim a confina com o mito. Como nos diz o poema de Lezama *Fascinación de la Memória*, só podemos pensar a memória como florida já que na mesma estará sempre implicada seu aspecto fugaz. Entre o olhar negativo de Orfeu e a imagem devolvida de Narciso surge a flor da memória americana, projetada em espelho como natureza em sobrevivência, simplesmente porque sobrevive de uma segunda morte, como Eurídice.

Como foi dito na introdução deste trabalho, ainda que a atenção tenha se voltado preferencialmente à obra de Lezama Lima, buscou-se lançar em outro corpo poemático a presente discussão. Como nos ensinam os barrocos, há sempre um corpo a mais para estender os olhos e operar o erotismo dos detalhes. Os poemas de Josely Vianna Baptista participam deste trabalho como suplemento, como corpos que se dão a mais por excesso e que participam como possibilidade de gerar tensão frente ao foco

principal.

Josely Vianna Baptista irá também problematizar o conceito de espaço no imaginário latino-americano, trabalhando com a imagem mítica do paraíso enquanto possibilidade de se pensar um lugar mais originário que o cartográfico. Diante do paradisíaco, nos diz a poeta, nos enfrentamos com diversas muralhas temporais e imaginárias, cabendo ao poeta operar com as ruínas deixadas após o desastre desses muros e da história.

A paisagem em devir americana reivindicada por Lezama surge em *Corpografia* precisamente onde não podemos vê-la. A poeta nos oferta a morada, o envoltório materno, e se lembramos da *Origem do Mundo* de Gustave Coubert (1886), lembraremos que o íntimo feminino, o que gera a vida, só pode ser apreendido em sua exterioridade. Assim, tentar apreender a paisagem viva só se faz possível operando com a casca, com as peles deixadas a cada nova tentativa de apreensão. Por isso é necessário, como nos dizem os autores, lançar a vista como quem lança dados, pois a paisagem tecida na pele do texto e no corpo daquele que lê o texto não é previsível.

Em *Corpografia*, o corpo não é tomado como obstáculo à apreensão da paisagem em constante devir. É pelo corpo, dotado de mistérios e avessos, que se promove a fissura, o hiato por onde surgirá a poesia. Permanecendo sempre aberto, este corpo poemático estará à mercê da manipulação refuncionalizadora do alegorista, que irá renunciar a sua totalidade orgânica em nome da fratura, do olhar e da língua laminar. Desta forma, operando com a exterioridade íntima de um corpo sem órgãos, com a morada sólida do invisível (a origem do mundo), Josely irá negar a definição de totalidade racionalista, trabalhando com pedaços, com o corpo abandonado pelos dissecadores do século XVI: a vida em *Corpografia* só pode vir-a-ser neste momento como prótese, como fruto de juntura. Foi também através da leitura desses poemas foi defendida a hipótese de que é justamente na espectralização da história que o barroco é usado como ferramenta de desconstrução vislumbrando-a como parte de uma segunda natureza autopsiada, revelando todo o artifício de seu funcionamento.

Pode-se dizer que o imaginário paradisíaco adornou o corpo inominável da América – sendo o Paraíso, seu sobrenome desejoso de origem, vestindo a nudez de algo ainda não pronunciável. *Paradisus*, segundo a tradição, é o lugar no qual viviam Adão e Eva antes do pecado original (quando a língua estava ainda para além de (seu) corpo), sem espelhos nem reflexos. O que nos faz supor que a *experiência paradisíaca* proporciona o gozo frente à presença plena de luz – lá o rosto de Deus se apresenta sem peles nem cascas: conceito puro do ser. Se Deus fizera o homem a sua imagem e

semelhança, com a queda a imagem não mais indicaria essa união, indicando, ao contrário, a divisão, representada pela fina pele especular. Do rosto divino fez-se o espelho (o verbo *ser* se tornando ficção), e do (corpo) de luz, corpo de dor, apresentando na carne os estigmas de sua própria imperfeição, nada mais que imagens e simulacros, ou seja, cópias de um modelo ideal e de impossível apreensão: a pele turvada dos olhos já não reconhece o caminho da origem. Buscar o Paraíso, pela tradição, é então tentar reencontrar o rosto lucilado de Deus, em que o corpo não mais corrompe o conceito e a língua pura volta a incandescer como outrora: no paradisíaco mundo das idéias.

Fica claro que essa concepção de linguagem se insere numa tradição platônica que privilegia a idéia de divisão entre imagem e conceito, mundo sensível e o ideal. Aliás, convém ainda diferenciar a boa da má imagem (a primeira fundada na semelhança e a segunda submersa na dessemelhança). É nessa tradição que a modernidade florescerá, sendo que neste momento, é a razão pura cartesiana que guiará o caminho das idéias: o grande Sol teleológico. Exibindo, segundo o pensamento europeu, uma nudez inominável, a América se chamaria Paraíso tantas vezes, alimentando um imaginário desejoso de fantasias e salvação, onde a luz voltar-se-ia a se fazer presente – embora não sendo a luz das idéias sonhada por Platão. Nudez (americana) irradiante, mas quem sabe impostora: não poderia ocultar sob este nada que a atravessa inúmeras vestiduras que, ao contrário de satisfazer o desejo platônico, o transgride e enlouquece? Um paraíso de luz potencializado na úmbria da caverna parece ser o desejado pelos barrocos latino-americanos. Nudez já contendo em si o brilho da queda (paraíso de barro: espelho de paraíso).

Este paraíso barroco, já não mais é o pico do mundo das idéias, mas sim um reino intermediário (entre-espelhos) no qual a luz e o breu – interligados – inauguram uma nova fonte lucilada (brilho caído do paraíso/ lume pulsando na pele da caverna). Este paraíso conteria, dessa forma, sua própria deserção em *soledad*, como imagem que retorna desconstruindo a lembrança anterior. O paraíso está para sempre perdido e a imagem se faz agora como a última das histórias possíveis.

VII BIBLIOGRAFIA

DE LEZAMA LIMA:

Obras Completas. (Introducción Cintio Vitier).México:Aguilar, 1975.

Paradiso. SP:SCIPIONE, 1997.

A dignidade da poesia. (trad. Josely Vianna Baptista). SP:Ática,1996.

Imagen y posibilidad. (Selección:prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross).
Habana:Letras Cubanas, 1981.

DE SEVERO SARDUY,

Obra Completa. (edición crítica:Gustavo Guerrero e François Wahl). SP:Scipione,
1999.

Escrito sobre o corpo. (trad. Lígia Chiappini Moraes Leite; Lúcia Teixeira Wisnik).
São Paulo:Perspectiva, 1979.

DE JOSELY VIANNA BAPTISTA,

Corpografia. (em co-produção com Francisco Faria) SP:Iluminuras,1992.

Ar. SP:Iluminuras, 1991.

Musa Paradisiaca:Antologia da página de Cultura. (em co-produção com Francisco
Faria). Paraná:Mirabilia, 2003.

DE HAROLDO DE CAMPOS,

A ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. São Paulo:Perspectiva, 1977.

GALÁXIAS. SP: Ex Libris, 1984.

Teoria da Poesia Concreta. SP:Brasiliense, 1987.

Metalinguagem e outras metas. SP:Perspectiva, 1992.

O arco-íris branco. RJ: Imago, 1997.

O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira:o caso Gregório de Matos. Salvador:Fundação Casa de Jorge Amado,1989.

Ideograma. (org. Haroldo de Campos) (Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas). SP:Edusp, 1994.

Pedra e Luz na Poesia de Dante. (Trad. Haroldo de Campos). RJ:Imago, 1998.

GERAL

ALCALÁ:May Lorenzo & SCHWARTZ:Jorge. (orgs) **Vanguardas argentinas:anos 20.** (Trad. Maria Angélica Keller de Almeida). São Paulo:Iluminuras, 1992.

AGAMBEN:Giogio. **Infancia e Historia.** (Trad. esp. Silvio Mattoni) Adriana Hidalgo editora.

.....**Profanações.** (trad. Selvino Assman:São Paulo:Boitempo, 2007.

..... **El lenguaje y la muerte.** Valencia:Pré-textos, 2002.

..... **Image et Mémoire.** Paris: Hoëbeke, 1978.

ANCET:Jacques. La voz y el pasaje. In. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madri:n. 589-590:(p.90-100).

ANTELO:Raúl. ¿Qué es la fricción.**Fr(i)cciones**. Catálogo da Exposição. Madri:Museu Reina Sofia, 2000.

ANDRADE:O. **Pau Brasil**. São Paulo:Globo, 2000.

..... **A utopia antropofágica**. São Paulo:Globo, 2000.

ANDRADE:M.**Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte:Itatiaia, 1984.

ANZIEU:Annie. **A mulher sem qualidade**. SP:Casa do Psicólogo, 1992.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. (trad. Leonel Vallandro). PA:Globo, 1969.

----- . **Poética**. SP: Nova Cultural, 1999.

BATAILLE:Georges. **La part maudite**. Paris:Minuit, 1967.

BENJAMIN:Walter. **Origem do drama barroco alemão**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo:Brasiliense, 1984.

BERGSON:H. **Cartas:conferências e outros escritos**. (Franklin Leopoldo e Silva e Natanael Teixeira) (seleção de Franklin Leopoldo e Silva). SP:Abril Cultural, 1979.

BARTHES:Roland. **O rumor da língua**. (Trad. Mario Laranjeira). São Paulo:Brasiliense, 1988.

----- **O prazer do texto**. (Trad. J. Guinsburg) SP:Perspectiva, 1988.

----- L'empire des signes. **Oeuvres Complètes. Tomo II**. Paris:Editions du Seuil, 1993.

BEVERLY:J. **Soledades** (Edición de John Beverley):Madrid:Cátedra, 1984.

BOPP:R. **Vida e morte da antropofagia**. RJ: Civilização, 1977.

BORGES:J-L. **Obras Completas**. Buenos Aires:Emece, 1979.

BRACHO:Coral. Agua de bordas lúbricas. **Musa Paradisiaca**: Antologia da página de cultura. Paraná: Mirabilia, 2003.

LINS BRANDÃO:Jacyntho.

BUCI-GLUCKSMANN:Christinne. **La raison baroque**. Paris:Galilée, 1986.

----- **La folie du voir**. Paris:Galilée, 2000.

..... **Au-delà de la mélancolie**. Paris:Galilée, 2005.

CAMPOS:HAROLDO. “Para além do princípio da saudade”. In. SCRAMIM:Susana Celia Leandro. **Para alem do cisco do sol no olho**. 1991. 246f Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.

CARPENTIER:A. **Obras completas**. México:Siglo veintiuno, 1983.

CARRERA:Arturo. La partera canta. **Caribe Transplatino**. (org. Nestor Perlongher) (Trad. Josely Vianna Baptista). SP:Iluminuras:1992.

----- **Arturo y yo**. Ediciones Último Reino, 1984.

CERNUDA:L. **La realidad y el deseo**. (edición:introducción y notas de Miguel J. Flys). Madrid:Castalia:1991.

CHIAMPI:I. **Barroco e modernidade**. São Paulo:Perspectiva, 1998.

CURTIUS:Ernst. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. (Trad. Teodoro Cabral). Brasília:Instituto Nacional do livro, 1979.

CRUZ:Sóror Juana Inês de la. Auto Sacramental El Divino Narciso. **Obras Completas**. México:Fondo de Cultura, 1985.

DEBORD:Guy. **A sociedade do espetáculo.** (Trad. Estela dos Santos Abreu). 3 edição. Rio de Janeiro:Contraponto, 1997.

DELEUZE,G & GUATTARI:F. **Mil Platôs:capitalismo e esquizofrenia.** (trad. Ana Lúcia de Oliveira).Vol.1. SP:Ed. 34, 1996.

-----**Kafka:por uma literatura menor.** (Trad. Júlio Castañon Guimarães)
RJ:Imago:1977.

DELEUZE:G. **A Dobra.** (Trad. Luiz B.L.Orlandi) SP:Papirus:2° ed.:2000.

----- **Lógica do sentido.** (trad. Luiz Roberto Salinas Fontes) 3 ed. SP:Perspectiva, 1994.

..... **La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas.** (ed. Preparada por Davis Lapoyade:versión castellana José Luis Prado). Valencia:Pretextos, 2000.

DERRIDA:J. **O animal que logo sou.** (Trad. Fábio Landa). SP: Unesp, 2002

----- **LA DISSÉMINATION.** Paris:Éditions du Seuil, 1972.

----- **Salvo o nome.** (trad. Nícia Adan Bonatti). São Paulo:Papirus, 1995.

----- **A escritura e a diferença.** (Trad. Maria Nizza da Silva). SP:Perspectiva:3 ed:2002.

----- **Márgenes de la filosofía.** (Trad. Esp. Carmen González Marín) 3 ed. Madri:Cátedra, 1998.

----- **A Farmácia de Platão.** (Trad. Rogério Costa). 2°edição:São Paulo:Iluminuras, 1997.

----- **Gramatologia.** (Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro). 2°edição:São Paulo:Perspectiva, 1999.

D'ORS:Eugênio. **Du Baroque.** (Versão francesa de Agathe Rouardt-Valéry). Paris:Gallimard, 1935.

DUBOIS:Claude-Gilbert. **Le baroque:profondeurs de l'apparence.** Paris:Larousse, 1973.

ECHEVARRÍA:G. **Historia de la Literatura americana.** Madrid:Editorial Gredos, 2006.

FINK:Bruce. **O sujeito lacaniano:entre a linguagem e o gozo.** (Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara). Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 1996.

FOUCAULT:M. **As palavras e as coisas.** (Trad.Salma Tannus Muchail). SP:Martins Fontes, 1995.

----- **Ditos e escritos. Vol.III** (Trad. Inês Autran Dourado Barbosa). RJ:Forense Universitária, 2001.

FOUKES:E. La razón psicoanalítica. Entre el barroco y la posmodernidad. **Cuadernos hispanoamericanos.** Madri:624:Junio, 2002.

GARCILASO DE VEGA. **Obra Completa.** Buenos Aires:Biblioteca Eadaf, 2004.

GRAMACHO, Jair. **Hinos Homéricos.** Brasília, Unb, 2001.

GUERRERO:Gustavo. A la sombra del espejo de obsidiana. In. **Cuadernos hispanoamericanos.** Madri:563:Maio, 1997.

----- Sarduy o la religión del vacío. **Cuadernos hispanoamericanos.**,552:junio, 1996.

HANSEN:João Adolfo. **Notas sobre o Barroco.** Disponível em: /http://www.ufop.Br/publica/revifac4/artig4.htm. Acesso:10/10/2002

HARDT:Michael. **GILLES DELEUZE:Um aprendizado em filosofia.** (Trad.Sueli Cavendisch). São Paulo:Ed. 34, 1996.

HEGEL:F. **Filosofia da História.** 2 ed. Brasília:DF .,UnB, 1999.

HOLANDA:Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**. 6 edição. São Paulo:Brasiliense, 1994.

HUBERMANN:G. **Ante el tiempo**. Madri:Adriana Hidalgo, 2006.

JEUDY:Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. (trad. Tereza Loureno).São Paulo:Estação Liberdade,1998.

LACAN:Jacques. **Seminário XX**. (Trad. M.D. Magno) 2 ed. RJ:Jorge Zahar Editor,1985.

LACOUÉ-LABARTHE:P. O paradoxo e a mimese. In. **A imitação dos modernos**. Ensaio sobre arte e filosofia.(Org. V. de Araújo e J. Camilo Penna). São Paulo:Paz e Terra,2000.

LAZO:R. **Historia de la literatura cubana**. México:Universidad Nacional Autónoma de México,1974.

LEBRETON:David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. (Trad. Esp.Paula Mahler). Buenos Aires:Nueva Visión,1990.

LINS BRANDÃO:J. As musas ensinam a mentir. **Ágora: estudos clássicos em debate**. N.2 2000.

MANGUEL:Alberto. **Lendo imagens**. (Trad. Rubens Figueiredo:Rosaura Eichenberg & Cláudia Strauch). São Paulo:Companhia das Letras,2001.

MAHN-LOT:Marianne. **A descoberta da América**. (Trad. Cecília Bonomine). São Paulo:Perspectiva,1984.

MANGUEL:Alberto. **Lendo imagens**. (Trad.Rubens Figueiredo:Rosaura Eichenberg:Cláudia Strauch). São Paulo:Companhia das Letras, 2001.

MASPERO:H. **El taoísmo y las religiones chinas**. Madrid:Trota, 2000.

MILNER:Z. Góngora et Mallarmé. **Esprit Nouveau**. Paris, 1923.

MORENO:César Fernández (org.) **América Latina em sua literatura.** (trad. Luiz João Gaio). São Paulo:Perspectiva, 1979.

MOSÈS:S. **L'ange de l'histoire.** Paris:Seuil, 1992.

NANCY:Jean-Luc. **Au fond des images.** Paris:Galilée, 2000.

NIETZSCHE:F. **A Filosofia na Época Trágica dos Gregos.** (trad. Maria Inês Vieira de Andrade). Porto:Ed. 70, 2002.

NODARI:Alexandre. **“A posse contra a propriedade”:** **pedra de toque do modernismo brasileiro.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina:Florinaópolis, 2007.

OROZCO-DÍAZ:Emílio. **Temas del barroco.** Granada:Universidad de Granada,1989.

ORTIZ:Juan L. **ANTOLOGIA POÉTICA.** (org. Edelwis Serra). Rosario:coquena ediciones, 1982.

.....ANTOLOGIA POÉTICA. (org. Daniel Freidemberg).
Madrid:Losada:2002.

PAZ:Octavio. **Sóror Juana Inés de la Cruz.** (trad. Wladir Dupont) SP: Mandarim, 1998.

..... **Las peras del olmo.** Barcelona:Seix Barral, 1990.

PERLONGHER:N. **Caribe Transplatino.** (Trad. Josely Vianna Baptista). SP: Iluminuras, 1991.

PERNIOLA:M. **Enigmas.** Murcia:Ad Litteram, 2003.

PIÑERA:V. **La isla en peso.** Obra poética. Barcelona:Tusquets, 2000.

QUINET:Antonio. **Um olhar a mais.** RJ:Jorge Zahar editor,2002.

RÍOS: Julián. (selección y montaje). **Severo Sarduy**. Madrid: Espiral, 1976.

ROUSSET: Jean. **La littérature de l'âge baroque en France**. Paris: Librairie José DORT, 1954.

SCRAMIM: Susana. Entre desastres: linguagens e outros hiatos. **Babel**. Campinas: v.5: p.109-114.

..... **Literatura do presente**. Chapecó: Argos, 2007.

TIBERGHIE: G. Théories et pratiques du paysage. In. **CRITIQUE**. N.613-614 (p.289-303), 1998.

URENÁ: Pedro Henríquez. **Las Corrientes Literarias en la América Hispánica**. (Trad. Joaquín Díez-Canedo). Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica: 2 edición, 1954.

VITIER: C. **Lo Cubano en la Poesía**. La Habana: Departamento de Relaciones Culturales, 1958.

YATES: F. **L'art de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1966.

WOLFLIN: H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. SP: Martins Fontes, 1984.

ZAMBRANO, M. **Notas de un método**. Madrid: Mondadori: 1989.