

Antonin Artaud e Mário Cesariny: desconstruções da metáfora solar

Antonin Artaud and Mário Cesariny: deconstructions of the solar metaphor

LUCIANA ABREU JARDIM

Universidade Federal do Rio Grande



Resumo: O poeta português Mário Cesariny foi profundamente influenciado pela poesia, vida e textos de caráter surrealista de Antonin Artaud. O artigo analisa a relevância dessa influência para o conceito de metáfora e sua relação com a experiência poética de Mário Cesariny em poemas escolhidos do volume *Manual de prestidigitação*. O foco da discussão sustenta-se na desconstrução da metáfora solar, que é paradigmática para todas as metáforas e mantém característica de obscuridade, produzindo sentidos que ultrapassam aqueles usualmente disseminados pelos poetas. O estudo baseia-se nas considerações de Jacques Derrida acerca dos usos da metáfora, desenvolvidos no artigo intitulado “Mitologia branca”.

Palavras-chave: Mário Cesariny; Antonin Artaud; metáfora; desconstrução.

Abstract: The Portuguese poet Mário Cesariny was deeply influenced by the surrealist character in the poetry, life and texts of Antonin Artaud. The article analyzes the relevance of this influence to the concept of metaphor and its relation with the poetic experience of Mário Cesariny in poems that were chosen from the volume *Manual de Prestidigitação*. The focus of the discussion stands on the deconstruction of the solar metaphor, which is paradigmatic for all metaphors and maintains a characteristic of obscurity, producing meanings that surpass those usually disseminated by poets. The study is based on the considerations of Jacques Derrida on the uses of the metaphor, developed in the article called “White mythology”.

Keywords: Mário Cesariny; Antonin Artaud; metaphor; deconstruction.

Em artigo intitulado “A cultura portuguesa hoje”, de 1998, Eduardo Lourenço, ao mesmo tempo em que percebe na cultura francesa um interlocutor que chama de “um pouco idealizado e inacessível (2001, p. 13), lança, nas entrelinhas, um desafio à crítica: retomar fios desse diálogo perdido. A imagem melancólica de um Portugal que viveu, segundo Lourenço, dois exílios (condição que ele aproxima do isolamento), a saber, o interior e o europeu, também revela, conforme ele sustenta no ensaio “A chama plural”, do mesmo volume, que a língua portuguesa, assim como qualquer língua, “é uma invenção do povo que a fala” (2001, p. 120). Assim, há na voz, e também na escrita dos portugueses, ecos da “longínqua fonte sânscrita, os mais próximos da Grécia e os familiares de Roma” (2001, p. 120). Assim, o diálogo que propusemos não é extravagante, senão um diálogo possível, entre tantos que poderão vir à tona nessa pátria-língua marcadamente descentrada.

Para ler os poemas de Mário Cesariny, do volume intitulado *Manual de prestidigitação*, proponho um retorno a um aspecto interessante da trajetória intelectual deste poeta. Cesariny foi tradutor e divulgador da obra

de Antonin Artaud. Pode-se, assim, encontrar, em muitos dos seus poemas, aproximações pertinentes entre a obra do poeta português e a influência despertada pelo contato com as ideias revolucionárias e audazes de Artaud.

Inicialmente, é preciso enfatizar o quanto é árdua a tarefa de ser um tradutor, especialmente se se trata de um poeta do porte de Artaud. O primeiro obstáculo localiza-se no próprio acesso aos textos do autor, já que há a laboriosa mediação da transcrição realizada por Paule Thévenin, que, apesar do dedicado empenho, levando-a a um apagamento de sua própria existência, sempre deixa margem para alguma dúvida a respeito de uma ou outra palavra de difícil acesso, em virtude da grafia desleixada do autor – resultado de sua precária condição física¹.

¹ Conforme a descrição de Thévenin: “chaque cahier a du être revu entièrement du moins six ou sept fois. C’est dire que ma vie se passe au milieu de pages recouvertes de signes, pages manuscrites, puis dactylographiées, puis corrigées, puis imprimées. Il m’arrive d’avoir cauchemars où les lettres, sous toutes leurs formes, se bousculent pour mieux me tourmenter. Une lecture particulièrement difficile et voilà le membre de phrase qui me résiste me poursuivant dans mon sommeil. Mon anxiété est telle parfois qu’Antonin Artaud m’apparaît en rêve: il me reproche de ne l’avoir pas compris.

Ademais, o elevado grau de subjetividade contido nos textos do poeta dificulta o trabalho do tradutor, pois este tem que se misturar a ritmos sintáticos (sempre relacionados a possibilidades semânticas variadas) os quais muitas vezes colidem com a sua própria forma de escrita. Todavia, Cesariny não se intimidou com o desafio de traduzir Artaud, escolhendo um texto especialmente longo e de complicado acesso. O poeta traduziu *Heliogabale, ou L'Anarchiste couronné* para a editora Assírio e Alvim. Em nota que faz parte do anexo do livro, Cesariny contextualiza essa obra de Artaud, publicada em 1934, com uma tiragem de apenas 105 exemplares. Ele chama a atenção para o fato de *Heliogabalo* ter antecedido e servido de material para a composição de outra obra mais comentada de Artaud – *Au pays de Tarahumaras* –, publicada somente nove anos depois. Cesariny também menciona o fato de Manuel Grangeio Crespo ter traduzido para o português *O teatro e seu duplo*, que é possivelmente a obra mais citada do conjunto artístico produzido por Artaud, na qual estão expostos muitos pensamentos que modelaram toda a poética e referência a este poeta e dramaturgo. Cesariny destaca ainda um importante acontecimento que deve ser associado à sua própria vida intelectual.

Nesse mesmo artigo de abertura à tradução de *Heliogabalo*, Cesariny observa que André Breton, idealizador do movimento surrealista, saudava em Artaud “o homem que mais longe e mais temerariamente levou a aventura surrealista” (CESARINY, 1991, p.142). A referência a André Breton reitera a herança e o respeito do poeta português ao pai do surrealismo, uma vez que Cesariny foi um dos divulgadores dessa estética revolucionária em Portugal. A ligação do poeta com a cultura francesa o levou à atividade de tradutor, e a própria opção pelo texto de Artaud deve ser interpretada em função desse contato com o surrealismo, uma vez

que Artaud chegou a participar, por um curto período de tempo, desse movimento. Em entrevista a Vladimiro Nunes, Mário Cesariny comenta alguns aspectos de sua biografia, entre eles um contato, no ano de 1947, com os surrealistas franceses:

Estávamos eu e o Alexandre O'Neill muito incomodados com os neo-realistas e ele, uma vez, trouxe-me um livro em francês e disse: 'Lê isto'. Era a *História do Surrealismo*, do Maurice Nadeau, que, no final do volume, dizia que os surrealistas já tinham dado o que tinham a dar. Mas o nosso começo foi aí (CESARINY apud NUNES, 2006²).

Cesariny explica a chegada do movimento surrealista em Portugal:

Não havia bem movimento, havia um grupo. Movimento não se podia ter, por causa do Salazar. Foi uma época difícil para quem pintava. Foi difícil para toda a gente, com a ditadura, não, é? Não havia galerias para expor, a não ser a do Estado – o Secretariado Nacional de Informação – e a dos velhotes conservadores – a Sociedade de Belas Artes. Nenhum desses salões nos convinha. A pintura passou a ser uma coisa pessoal, para nós. Nem pensávamos em expor (CESARINY apud NUNES, 2006³).

A referência a André Breton não significa, para Cesariny, assumir a posição deslumbrada, servil e até conveniente de discípulo. Apesar de ele ter buscado um contato com Breton, não foi com a intenção de se tornar surrealista português, pois ele mesmo explica que já era surrealista antes mesmo de entrar em contato formal com o movimento⁴. Por afinidade estético-ideológica, o poeta procurou por Breton, e o tempo o levou a buscar um caminho próprio, afastando-se até mesmo do movimento surrealista instaurado em Portugal, o qual era visto

Quelle existence m'a faite ce contact de presque tous les instants avec le texte d'Antonin Artaud, avec l'écriture de sa vie? Inexistence hantée par lui, même si je me devais d'observer une certaine distance, d'être en quelque sorte comme séparée de lui pour conserver la lucidité nécessaire au travail que son oeuvre exigeait. Rien, d'ailleurs, ne m'est plus étranger que le mimétisme qui me paraît le contraire de la fidélité, de cette fidélité qui, en mai 1947, m'avait été demandée. Pourtant, dans ce déchirement, dans ce dédoublement, il m'a fallu aussi plus d'une fois marcher sur ces traces, me renseigner sur le mécanisme du tarot, entre autres, lire les ouvrages qu'autrefois Il avait lus pour savoir à quoi, dans certains cas, il faisait allusion.

Toutes mes facultés intellectuelles, si j'en ai, n'ont été utilisées que dans le but de faire connaître l'oeuvre d'Antonin Artaud. Cette unique préoccupation m'a valu une existence plutôt ascétique, en tout cas solitaire. Je n'ai pas vraiment été au monde. C'est un peu comme si ma vie s'était arrêtée à un certain moment du temps, comme si j'avais arrêté le temps. Mais suis-je seulement sentie vieillir? La partie de moi qui réagit comme si j'étais encore cette jeune femme qu'Antonin Artaud a accueillie dans sa chambre à Ivry, que la même passion anime, n'a pas vu le temps passer (THÉVENIN, 1993, p. 95-96).

² Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.

³ Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.

⁴ Sobre o encontro seguido de uma situação de desentendimento entre ele e o idealizador do surrealismo, o poeta explica o episódio que acabou por libertá-lo de uma ligação francesa: “Fui a casa dele, bati à porta e ninguém respondeu. Ele tinha um letreiro à porta a dizer: ‘Não quero entrevistas, não quero isto, não quero aquilo’. Eu deixei lá um papel: ‘Não quero entrevistas, não quero isto, não quero aquilo. Quero falar consigo’. Então, à segunda vez que lá fui, recebeu-me e combinei umas coisas com ele, que o António Pedro tratou de destruir, porque foi lá depois. Eu tinha a ideia de uma pequena publicação, uma coisa modesta, porque não havia muito dinheiro, nem havia razão para fazer muito barulho, por causa da polícia. O António Pedro falou com o Breton, pôs este projeto de parte e propôs a reedição da Variante, uma revista que ele fazia em grande luxo, com o surrealismo de todo o mundo e não sei o quê. Depois, não fez. Quer dizer, não houve a minha coisa modesta nem a coisa espumante dele. Primeiro, pedimos colaborações para Nova Iorque, para Paris, para toda a parte. Depois de nos entregarem as coisas, ele decidiu que não havia dinheiro. Era mentira. Tivemos a lata de devolver tudo. Coisas dessas fizeram a minha saída do Grupo Surrealista de Lisboa...”. Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.

como um movimento dissidente e para o qual ele foi considerado um dos principais representantes. Por esse motivo, a aproximação com Artaud, que à sua época também rompera com as normas vigentes do surrealismo para seguir uma trajetória pessoal, parece um interessante caminho interpretativo para a poesia de Cesariny.

Não se observa, no conjunto poético de Cesariny de *Manual de prestidigitação*, uma característica importante desse movimento, que é retomada por Marcel Raymond, em *De Baudelaire o surrealismo*, na qual o autor recupera a introdução feita por Paul Valéry a uma obra de Leonardo da Vinci em que Valéry “afirmava que todas as coisas podem se substituir (‘tudo é igual’), é próprio do espírito aproximar objetos e formas ‘quaisquer’” (RAYMOND, 1997, p. 249). Essas aproximações entre elementos contrastantes, semelhante à lógica de condensações que encontramos na experiência do sonho e que caracteriza marcadamente o movimento surrealista e seus seguidores, não é uma prática insistentemente adotada por Cesariny. Seus poemas não se destacam por esse recurso, entretanto tal recusa não apaga o viés revolucionário, revoltado e irônico, que são atributos típicos do surrealismo.

Analisarei uma metáfora presente na obra *Manual de prestidigitação*, que permite aproximar a poesia de Cesariny à poética também singular de Antonin Artaud em *Heliogabalo*, pois foi o livro que viabilizou traçar essa conexão entre os autores.

A primeira manifestação dela, e possivelmente a mais complexa, porque aparentemente se mostra de forma banal em poemas de todos os tempos, aparece em dois poemas de *Manual de prestidigitação*: “julião os amadores” e “o prestidigitador organiza um espetáculo”. Analisaremos, conforme a ordem estabelecida pelo poeta, inicialmente o poema “julião e os amadores”. Trata-se de um poema claramente homoerótico, fato que deixa à mostra traços do homossexualismo de Cesariny. Uma conduta que, à época do regime salazarista, deve ter lhe causado perseguições enfáticas, conforme ele conta em entrevista: “Éramos, de fato, todos vagabundos. Embora eu é que tenha merecido a honra de ser considerado suspeito de vagabundo pela polícia⁵”. Perguntado sobre como era ser um homossexual confesso diante de autoridades repressoras, Cesariny explica:

Isto era assim: três vezes apanhado na rua com outro senhor, dava direito a ser mandado para a Polícia Judiciária. Depois, a Judiciária teve-me como suspeito de vagabundagem todo o tempo que quis. Não queriam provas, queriam a suspeita, porque a suspeita podia continuar sempre (CESARINY apud NUNES, 2006).

Na sequência da mesma entrevista, ele comenta que um dia essa condição, que era velada, foi trazida à tona:

[...] e disse: ‘Sim senhor, sou homossexual’. Eles perguntaram: ‘Com quem?’. E eu respondi: ‘Não lhes posso dizer, porque quando faço coisas, vou a um cinema e às vezes nem vejo a cara da pessoa que está envolvida comigo’. Quando ameaçaram pôr um agente a seguir-me na rua, disse-lhes: ‘Esse é o vosso trabalho, mas eu conheço muita gente que não é homossexual e vocês ainda vão ter algum desgosto’. Era assim, uma coisa absurda. Na verdade, a polícia tinha razão. É que eu era mesmo um vagabundo, sem emprego certo (CESARINY apud NUNES⁶, 2006).

O poema “julião os amadores” apresenta como tema a relação entre homens, indicada pelo título do poema, mas difere desse trecho que escolhemos da entrevista de Cesariny, na medida em que sugere um vínculo afetivo para além de um mero encontro fortuito, como dá a entender essa parte recortada do depoimento do poeta.

No poema em questão, Cesariny fala de uma relação de forte vínculo afetivo entre homens. Observa-se que a questão da temporalidade estabelecida entre eles não se explicita. Não sabemos o quanto durou esse relacionamento, apenas fica manifesta a intensidade desse encontro. É provável que tenha sido breve, porque não há, nas palavras do sujeito lírico, um “depois”. E a ênfase exposta no décimo verso – “e depois? e depois?” – marcada por um espaçamento entre a repetição – combina com a sugestão disfórica presente no sexto verso, no qual a marcação recai sobre um tom crepuscular, também espaçadamente dramático – “no escuro no escuro”. Esses índices rompem com a expectativa de felicidade conjugal, combinando com a falta de espaço social para esses ambientes reconhecidamente transgressores à época do poeta, pois não há um lar, ou ambiente de sociabilidade para eles. Os versos 13 (“mas os salões e a casa?”) e 14 (“e o cão que nos seguia”), que são ligados tanto à expectativa de intimidade e fortalecimento afetivo quanto à de lealdade (a imagem do cão), perdem essa função protetora, porque são revestidos de orações interrogativas.

O desfecho do poema alude ao sol, em imagem que nada guarda de nossa expectativa do senso comum, qual seja, a de felicidade, de ausência de conflito. O sol aqui é um sol negro que está alinhado aos versos antecedentes, sobretudo àquele no qual a escuridão é enfatizada: “no escuro no escuro” (v. 6).

A metáfora do sol, que parece desgastada e banal ao longo da história da poética, está no centro dos estudos sobre a metáfora. No ensaio “A mitologia branca”,

⁵ Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.

⁶ Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.

Jacques Derrida designa mitologia branca como a relação estabelecida pelo homem com o que chama de uma posição localizada (de etnia em especial, no caso a indo-europeia) que é tomada como universal sob o conceito disseminado de Razão. Derrida se vale do conceito da metáfora para nos mostrar como se efetivam relações que demarcam o que é corrente e o que participa do desvio, isto é, relações que são legitimadas e outras que figuram como fora da norma. Para Derrida, “a metáfora foi sempre definida como o *tropo* da semelhança; não só, simplesmente, entre um significante e um significado, mas entre dois signos já, designando um o outro” (199, p. 255). Todavia, o filósofo chama a atenção, em seu estudo voltado sobretudo à relação entre metáfora e a construção de conceitos filosóficos, para a herança subjacente ao que chama de metáforas filosóficas. Segundo o filósofo, haveria uma brecha para o reconhecimento da importação de metáforas alógenas ao discurso filosófico. Nesse sentido, estamos envoltos em metáforas de diversas áreas tais como biológicas, orgânicas, mecânicas, técnicas, econômicas, históricas e também matemáticas. Como consequência que gera os temas estudados em filosofia, Derrida alude a oposições que chama de fundamentais, como por exemplo *physis/tekhnè*, *physis/nomos*, sensível/inteligível, espaço/tempo, significante/significado, entre outras que gravitam implicitamente nesse artigo. Derrida, que sempre recorre à importância de retornar à herança e à historicidade dos conceitos para melhor compreendê-los em seu empreendimento que visa à desconstrução, busca em Aristóteles um ponto de apoio que não é o definitivo tampouco o fundador:

Existe um código ou um programa – uma retórica, se se quiser – para qualquer discurso sobre a metáfora: seguindo o costume, é necessário, *em primeiro lugar*, evocar a definição aristotélica, pelo menos a da *Poética* (1457b). Não esqueceremos. Aristóteles, é certo, não inventou nem a palavra nem o conceito de metáfora. Parece, todavia, ter proposto a primeira formulação sistemática, a que, em todo o caso, foi retida como tal, com os efeitos mais poderosos. O estudo do terreno sobre o qual a definição aristotélica pôde construir-se é indispensável. Mas perderia toda a pertinência se não fosse precedida ou, em todo o caso, controlada pela reconstituição sistemática e interna do texto a reinscrever (DERRIDA, 1991, p. 271).

O filósofo reconhece na definição aristotélica da metáfora (cf. *Poética*, 1457b) a condição intrínseca de um transporte que pode ser de um nome ou de um gênero para a espécie, de uma espécie para o gênero ou da espécie para a espécie e também inclui a relação de analogia. O nome interessa especialmente à busca de Derrida, uma vez que ele o liga à ontologia. Para tanto, Derrida volta ao percurso aristotélico que dará origem aos nomes, qual

seja, o da letra, não se referindo à forma gráfica, mas ao elemento fônico, que chama de “átomo da voz”. Da letra surge o sentido, de acordo com a interpretação de Derrida: “A letra não é uma emissão vocal qualquer, desprovida de sentido. É uma vociferação que, por não possuir sentido, deve contudo ‘naturalmente’ na formação ou composição de uma *phonèsemantiké* (...), abrir a possibilidade de um nome ou de um verbo, contribuir para dizer o que é” (1991, p. 277). Aqui Derrida localiza a diferença estabelecida por Aristóteles entre o animal e o homem; apesar de ser própria dos dois a produção de sons indivisíveis, “apenas o homem pode fazer uma letra” (1991, p. 277). Derrida observa nessa afirmação de Aristóteles algo que é simplesmente estabelecido, sendo portanto diferente de um procedimento analítico. Ao retomar o conhecido trecho da *Retórica* aristotélica em que está dito que é “o próprio dos nomes é significar qualquer coisa” (1991, p. 277), Derrida nota aí a imbricação entre a teoria do nome e o conceito de metáfora. Numa articulação fundamental, Derrida percebe o cruzamento de elementos que levam a metáfora a ser lida como “transporte”: “o que aparece aqui é uma certa indissociabilidade de sistema entre o valor da metáfora e a cadeia metafísica que mantém reunidos os valores de discurso, de voz, de nome, de nome, de significação, de sentido, de representação imitativa, de semelhança” (1991, p. 277). A metáfora liga-se, portanto, à *mimesis*, sendo esta de domínio exclusivo dos homens.

A condição da metáfora (a boa e verdadeira metáfora) é a condição da verdade. É, portanto, normal que o animal, privado de logos, de *phonèsemantikè*, de *stokheionetc* seja também incapaz de *mimesis*. A *mimesis* assim determinada pertence ao *logos*, não é a mímica animal, a mímica gestual; está ligada à possibilidade do sentido e da verdade no discurso; (...) A *mimesis* é o próprio do homem. Apenas o homem imita propriamente. Só ele sente prazer em imitar, só ele aprende por imitação. O poder de verdade, como o desvelar da natureza (*physis*) pela *mimesis*, pertence congenitamente à psique do homem, ao antropopsíquico. É esta a origem natural da poesia e é esta a origem natural da metáfora (DERRIDA, 1991, p. 277-278).

Derrida realça o fato de a analogia ser a metáfora por excelência, afirmação que é recorrente na *Retórica* de Aristóteles. Note-se na *Republicade* Platão, mencionada na sequência de comentários ao texto aristotélico, o surgimento de uma importante referência ao sol – metáfora de nosso interesse. Conforme Derrida observa dos livros VI-VII, “o sol aparece. Para desaparecer” (1991, p. 283). Interessa-nos sobretudo essas referências históricas a respeito do sol que cristalizam sentidos voltados amiúde a intenções eufóricas. Derrida, no entanto, põe em cena um aspecto esquecido do efeito da luminosidade:

Está aí, mas como fonte invisível da luz, numa espécie de *eclipse insistente*, mais que essencial, produzindo a essência – ser e aparecer – do que é. Olha-se para ele de frente sob pena de cegueira e de morte. Mantendo-se para além do que é, figura o Bem de que o sol sensível é o filho: fonte de vida e de visibilidade, de profiquidade e de luz (DERRIDA, 1991, p. 283 – grifos nossos).

Derrida também recupera a aparição do sol na *Poética* de Aristóteles (1457b). A analogia é inexistente, pois ele chama a atenção para a aproximação confusa entre o semear grãos e a luz do sol. Se para lançar grãos o verbo é semear; para o sol, que é aquele que lança a luz, não há palavra. Mesmo assim, Aristóteles, segundo o recorte de Derrida, aproxima as duas ações afirmando que a ação com a luz do sol “é a mesma (*homoiós*) que a de ‘semear’ com o grão” (1991, p. 284). Aqui Derrida flagra a arbitrariedade presente nessa metáfora – que se transforma em paradigma metafórico amplo e vulgarmente empregado por poetas de todos os tempos – para sublinhar o papel das convenções e/ou da impossibilidade de um resgate primitivo por trás dos processos chamados de semelhanças:

Onde é que alguma vez se viu que entre o sol e seus raios e o semear e a semente haja uma mesma relação? Se esta analogia se impõe – e ela o faz – é porque, na linguagem, passa por uma longa cadeia pouco visível de que é muito difícil, e não só para Aristóteles, mostrar o elo primeiro. Mais que uma metáfora, não se tratará aqui de um “enigma”, de uma narrativa secreta, composta por várias metáforas, por um poder assíndeto ou conjunção oculta de que o essencial é “reunir, ao dizer o que é, num conjunto termos inconciliáveis (DERRIDA, 1991, p. 284).

A condição da metáfora, segundo a tentativa de investigação histórica desse conceito por Derrida, é escorregadia e opera por negatividade. No jogo de palavras em que o sol pouco ilumina, Derrida ironiza essa condição opaca, ao afirmar que o funcionamento imagético passa a ser então o de uma estrela – nela residindo a “fonte pontual da verdade”, que permanece, pela sua caracterização convencional (ele explicita que também se trata de uma convenção histórica) de uma verdade “invisível” ou “noturna” (1991, p. 285). Voltando ao sol, se ele pode semear, para o pensador (ele insiste nesse ponto), é porque “o seu nome está inscrito num sistema de relações que o constitui” (1991, p. 285). Se as metáforas estão ligadas ao processo de *mimesis*, existe um retorno à *physis*, que implica, por conseguinte, um retorno à presença. Ironicamente, Derrida observa o seguinte: “Na natureza, a cada um a sua natureza. Alguns têm mais natureza do que outros, mais gênio, mais generosidade, mais semente” (1991, p. 285).

Derrida, a partir de Aristóteles, reconhece na metáfora e sua ligação com a *mimesis* algo que é próprio do homem. Na sequência, o pensador volta a uma indagação que está nos *Tópicos* de Aristóteles e parece demasiadamente apropriada a essa investigação, pois uma vez que o sol se entrelaça e constitui o próprio conceito de metáfora pela sua analogia um tanto obscura (semear), o que seria, nessa linha de pensamento, o próprio do sol? Resposta interessante:

As metáforas heliotrópicas são sempre imperfeitas. Fornecem-nos muito poucos conhecimentos, porque um dos termos direta ou indiretamente implicados na substituição (o sol sensível) não pode ser conhecido no seu próprio. O que quer dizer que o sol sensível é sempre impropriamente conhecido e, portanto impropriamente nomeado. O sensível em geral não limita o conhecimento por razões intrínsecas à forma de presença da coisa sensível; mas, em primeiro lugar, porque o *aistheiton* sempre pode não se apresentar, pode esconder-se, ausentar-se. (...) Ora, o sol, desse ponto de vista, é o objeto sensível por excelência. É o paradigma do sensível e da metáfora: gira (se) e esconde (se) regularmente (DERRIDA, 1991, p. 291-292).

A metáfora, nessa linha de pensamento, torna-se sinônimo de heliotropo e de seu movimento de giro que pode sempre não estar presente. Como consequência, Derrida observa uma mudança na sua própria investigação a respeito da metáfora solar, pois o que antes era tido como “referente único”, “instituível” e “ao redor do qual tudo deve girar” (1991, p. 292), passa agora a ser um produtor de “maus conhecimentos”, uma vez que o sol “é apenas metafórico” (1991, p. 292). Esse sol, ao qual não temos acesso nem na natureza, nem no discurso, toda vez que aparece é sinal que se inicia também o processo metafórico.

O sol no poema de Cesariny sinaliza para esse obscurecimento. Pouco elucidativo, ele sugere uma relação amorosa que chegou ao seu fim em “julião os amadores”.

Em outro poema de Cesariny, chamado “o pres-tidigitador organiza um espetáculo”, que nada tem a ver com história de amor, a metáfora solar retorna como parte de um processo característico do poeta, o anafórico. Curiosamente, é a cadenciada repetição do verbo haver, ao longo do poema, que, aparentemente, fortalece a intenção do senso comum. Entre essas características do efeito sol, podemos mencionar a intenção de visibilidade do gesto de dar à luz, algo que descobre os objetos, deixando-os ao alcance da percepção visual dos interlocutores. Diante de um “céu muito escuro” – que parece distante de luminescência solar –, o eu lírico sobrepõe uma expressiva imagem contrastante, qual seja, a do “pão branco do espaço”, de forma a construir a sensação de

claridade. Todavia, pela imprecisão da imagem e pela impossibilidade de delimitar a sua extensão, em virtude da imensidão contida no conjunto sintagmático “pão branco do espaço”, a ideia de contraste entre o escuro *versus* claro perde a sua forma, desfazendo-se. Ademais, a imagem carregada do elemento vento, presente no “tufão de Kiu Siu”, contribui para disseminar uma luz a causar cegueira – algo que produz o efeito de barreira visual, desencadeada por algum excesso. Trata-se de uma estratégia flagrante, para marcar os limites do visível, quando lemos “céu muito escuro”, mas se torna sutil quando entramos em contato com a imagem de sua claridade ofuscante. Afinal, do tom branco se espera uma espécie de mediação para o acesso às coisas do mundo, o que é diferente da perdição das formas que é instaurada por Cesariny. No fecho do poema, como veremos a seguir, nota-se que o sujeito lírico promove o reforço da desconstrução derridiana da metáfora solar.

Antes de finalizar o poema com a obscuridade de um sol cegante, o sujeito lírico tece um caminho sinuoso, deixando vibrar outras cores (“bocado de fitas”) e sobressai de todas elas, porque todas são aludidas, o roxo, fazendo ecoar um misterioso som de piano. Sensações vagas que se juntam às imagens gélidas e imóveis de “pedaços de neves de cristas agudas”, as quais são comparadas às “cristas do mar”, pavimentam o caminho de rupturas de sentidos até chegar em “céu muito escuro”. Novamente, por um processo de desautomatização, o sujeito lírico rompe com a expectativa do senso comum, que buscaria na água o desdobramento de fluidez sem obstáculos. No entanto, essas imagens gélidas e cristalizadas mantêm algo de veloz, atravessado por resistência de uma natureza que pode, amiúde, como na fórmula de Heráclito, se ocultar e nos surpreender.

Entre uma série de acontecimentos elencados pelo poeta – fatos que misturam música, imagens cromáticas do folclore português, aspectos da natureza (céu muito escuro, pão branco do espaço), índices de instrumentos tecnológicos (“telefone”; “pão branco do espaço”) e desastre natural (“tufão de Kiu-Siu”) –, eclode o compartilhamento estilhaçado tanto do sentimento de alegria quanto o de infelicidade. O recurso anafórico trabalhado pelo verbo haver deve ser relido quando alcançamos o penúltimo verso, no qual o sujeito lírico se depara com o par vida/morte, sendo ele alguém que assiste ao desaparecimento, sob prestidigitação, de outros.

Nota-se que o desfecho parece unir todas as descrições fugazes sob a imagem de uma metáfora total, ainda que marcada pela imperfeição. O sujeito lírico nomeia, em seu último verso, a existência de “sol esplendente nas coisas”, uma espécie de estratégia para atenuar ou realçar a crueldade subjacente ao fluxo dos acontecimentos: “há um sol esplendente nas coisas”.

Antonin Artaud, em *Heliogabalo*, na tradução de Cesariny, também recorre a essa metáfora solar. E podemos vê-la na formação do nome desse regente romano: “Heliogabalo, nome que parece ser a feliz contração gramatical das mais altas denominações do sol” (ARTAUD, 1991, p.14). Oriundo de Emesa, os antepassados de Heliogabalo, nos escritos de Artaud, são herdeiros do “reino” e do “sangue do sol”. Sobre o sol, o narrador menciona a existência de material vivo, como se fosse algo acessível: “Há no Sol fontes vivas, uma ideia de caos reduzido e completamente eliminado” (1991, p.19). Em outra descrição de recurso da metáfora solar, a atmosfera é onírica, assemelhando-se a uma pintura de Hieronymus Bosch, fato que nos leva a associar o tempo de Heliogabalo a imagens que configuram o teatro da crueldade no que este remete à peste. A caracterização do sol neste trecho é aproximada do efeito da peste sobre o corpo:

Há pedras que vivem como as plantas e os animais, e como pode dizer-se que o sol, com as suas manchas que se deslocam, incham e desincham, se babam umas às outras e voltam a babar-se a deslocar-se – e quando incham ou desincham fazem-no ritmicamente e desde dentro pode dizer-se que o Sol vive. As manchas surgem nele como um cancro, como os bubões efervescentes da peste. [...] E tudo isso está vivo; e as pedras sírias vivem como milagre da natureza: são pedras atiradas do céu (ARTAUD, 1991, p.21-22).

A proximidade entre o sol e a pedra oferecem uma pista para outra metáfora que merece uma investigação isolada: trata-se da metáfora “toalha de pedra”, que sugere forte impacto por seu estranhamento no poema “Variante da cena anterior”, do mesmo volume *Manual de prestidigitação*.

A toda a vivacidade um tanto exacerbada que a metáfora solar instiga na última passagem recortada, o narrador contrapõe um efeito dessa metáfora muito próximo às descrições de obscuridade tecidas por Derrida: “que quer dizer-nos, enfim, e em que consiste, essa religião do sol em Emesa, cuja expansão Heliogabalo paga com a vida?” (ARTAUD, 1991, p.52). Artaud elucida as diferenças entre a religião de Cristo, na qual o céu é um mito, e a religião de Heliogabalo, na qual o céu é tido como “realidade”. Essa pretensão das coisas mesmas, como se não existisse uma mediação metafórica, está na base da ambição dos templos solares, sendo resgatada por Artaud também em seu teatro da crueldade:

E como no fundo as ideias só são ajuizáveis pela forma que as tem, pode dizer-se que, tomado no tempo, o desenrolar inumerável dos mitos a que correspondem, nos subterrâneos atafalhados dos templos solares, as sobreposições sedimentárias de deuses, deixou de dar-nos ideia da formidável tradição cósmica que está na origem do mundo pagão, cujo espírito de libertação

sem imagens ou cuja misteriosa comoção de imagens, vinda de um gesto verdadeiramente sagrado, não pode ser-nos dada pelas danças dos histriões orientais ou pelos truques dos fakirs que vêm exhibir-se nos teatros do ocidente (ARTAUD, 1991, p. 54).

Por isso, tanto no *Teatro da crueldade* quanto em Heliogabalo, a metáfora é vista como algo negativo, na medida em que separa as coisas de seus referentes. E o sol, que está no coração da metáfora, sendo ele o modelo da metáfora, tem um valor que é nocivo e mortal. Nesse sentido, Heliogabalo, que é um filho do sol, é a morte: “Heliogabalo, provindo do Sol, foi devolvido ao sol. Renovou com o sol. Aos cinco anos de idade, algum tempo depois da morte de Séptimo Severo, Moesa consagra-o ao sol” (ARTAUD, 1991, p. 81). Em outra referência, o narrador demarca o limite presente na metáfora do sol, indicando que ele corresponde não a um elemento da natureza, mas a algo de criação do mundo: “se o Sol intervém no seu nome, é como referência a um lugar elevado, identificável ao cone, já que, em princípio, toda a montanha pode ser representada por um cone ou por uma ponta, e o sol, por sua luz, é a ponta do mundo criado” (ARTAUD, 1991, p. 92). Somado a essa intenção de obscurantismo que combina com a proposta da metáfora-chave desenvolvida por Derrida, o período de surgimento de Heliogabalo é considerado de anarquia justamente porque está associado ao período em que o sol estava em evidência: “Heliogabalo surge no período da alta religião do sol e, historicamente, num período de anarquia” (ARTAUD, 1991, p. 95). A anarquia formadora de Heliogabalo, sob a égide do sol, o faz um ser que reúne os aspectos do feminino e do masculino no mesmo ser. Sem assumir uma postura homossexual, como é a de Cesariny em vida e obra, ele, no entanto, mantém o que há de transgressor na metáfora solar que leva a uma sexualidade híbrida:

Heliogabalo é o homem e a mulher.
E a religião do sol é a religião do homem, que porém nada pode sem a mulher, seu duplo, na qual se reflete.
A religião do UM que se corta em DOIS para agir.
Para SER.
UM e DOIS reunidos no primeiro andrógino.
Que é ELE, o homem.
E ELE, a mulher.
Reunidos n’UM (ARTAUD, 1991, p. 97).

Em outra passagem, a referência à sexualidade de Heliogabalo e seu comportamento irreverente equivalem àquelas demonstrações revoltadas e corajosas que apontamos em entrevista de Cesariny, na qual ele desafiava as autoridades ao falar abertamente sobre seu homossexualismo, ligando-o, em outro momento, ao povo português, de modo a associar o seu estar no mundo a uma escrita não menos irônica:

Heliogabalo imperador porta-se como um rascão e como um libertário irreverente. Na primeira reunião de alguma solenidade, pergunta brutalmente aos grandes do Estado, aos nobres, aos senadores na disponibilidade, aos legisladores de toda a ordem, se não tinham eles também conhecido a pederastia durante a juventude, se não tinham praticado a sodomia, o vampirismo, o sucubato, a fornicção com animais, e faz essas perguntas, diz Lamprício, nos termos mais crus (ARTAUD, 1991, p. 116-117).

A intenção de Heliogabalo culmina no ato poético, e nessa busca o texto de Artaud encontra o de Cesariny poeta e tradutor. Segundo Artaud em Heliogabalo, está na poesia o exercício de anarquia e de retomada do sentido: “a poesia, que estabelece a ordem, suscita primeiro a desordem, a desordem dos aspectos incendiados; provoca o choque dos aspectos que leva a um ponto único: fogo, gesto, sangue, grito” (ARTAUD, 1991, p. 100). É por meio da metáfora solar – aquela que revela um “sol esplendente nas coisas”, na construção de Cesariny, fazendo, paradoxalmente, o movimento para fora de um mundo em contato direto com as coisas em si mesmas, já que a linguagem tem essa função de nomeação, por consequência de afastamento das coisas como se apresentam para uma esfera interpretativa ou de nomeação – que, nesse deslocamento, algo se perde ou, em outras palavras, morre como o sol em plena atividade de brilho ofuscante.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Heliogabalo ou o anarquista coroado*. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CESARINY, Mário. Manual de prestidigitação. In: _____. *Manual de prestidigitação*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- DERRIDA, Jacques. A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. A chama plural. In: _____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo. A cultura portuguesa hoje. In: _____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUNES, Vladimiro. *A última entrevista de Mário Cesariny*. Disponível em: <http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=11190>. Acesso em: 5 jun. 2009.
- RAYMOND, Marcel. O surrealismo. In: _____. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993.

Recebido: 23 de março de 2016

Aprovado: 25 de maio de 2016

Contato: lucianajardim.l@hotmail.com