



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Sá-Carneiro e Bourgeois : o mistério da tarântula

Ana Marques Gastão

Para citar este documento / To cite this document:

Ana Marques Gastão, "Sá-Carneiro e Bourgeois : o mistério da tarântula", *Colóquio/Letras*, n.º 182, Jan. 2013, p. 87-100.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Sá-Carneiro e Bourgeois: o mistério da tarântula

ANA MARQUES GASTÃO

Ânsia de Rosa e braços nus,
Findou de enleios ou de enjoos...
— Que desbaratos os meus voos:
Ai, que espantinho a minha cruz...

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Eu prezo o meu método
que é tudo
em que posso confiar
a abdicação:
toda a minha produção
é um pedido de desculpas, é
muito difícil perceber
compreender este
comentário, e é meu
dever explicar-me [...]
A concessão da absolvição
a concessão do perdão
a crença nessa força.
pai nosso que estás no céu

LOUISE BOURGEOIS

É UM VOO CRUCIFICADO e especular o que une Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), poeta, ficcionista e dramaturgo, a Louise Bourgeois (1911-2010), escultora franco-americana e autora de perturbantes escritos psicanalíticos, recentemente dados a conhecer, mas ainda não integralmente publicados¹. Um viveu pouco, a outra muito; intensos na disfuncionalidade da estruturação psicológica, moldaram a matéria artística com mãos perceptiveiras e narcísicas, observando o mundo por meio de uma visão ciclópica. Vendo o que viam, viam-se a si próprios numa visibilidade do sensível e do inalcançável. O seu órgão mais importante era a experiência, extensão inteligível da realidade sobre a alma — ou o que está para além do visível. Não importa, por isso, a

este ensaio a descontinuidade biográfica. Na realidade, foram apenas contemporâneos (e em fase irrelevante para cronologia comparada dos dois artistas) durante cinco anos, prosseguindo ambos um caminho anacrônico que, do ponto de vista analítico e simbólico, reflete, respetivamente, de modo heterodoxo, a integração das obras de um e de outro nos movimentos modernista e pós-modernista.

O que poderá interessar-nos, abdicando da definição de particularidades no domínio da codificação estilística, é a insistência de Sá-Carneiro e de Bourgeois num modo de pensamento aliado a uma ideia de incompletude e de organização psíquica como se a partir da *escavação* no dentro de um ser descentrado se esperasse a superação de fantasmas estruturais. Nem um nem outro desistiram de refletir a condição existencial enquanto memória arquetónica baseada numa orfandade remota. A necessidade de se posicionarem criticamente e a visão do mundo enquanto algo a «redescobrir» define-os como autores epistemológicos modernos². Dir-se-iam monstros abandonados à semelhança da criança divina de Kerény³, largados na solidão do seu elemento original — também no que respeita a um psiquismo inconsciente —, «órfãos, mas amados pelos deuses», como Hermes e Díónisos. São construtores experimentais da incerteza trágico-irónica e do hipotético, do não definitivo. Revêem-se, talvez por isso, exaustivamente; são retorno embrionário a si próprios, impossíveis donos de uma vertigem comunicacional sem objeto outro que não a miragem ou o reflexo da sua sombra.

Ora, só há Sombra quando há Ser. Esta, no mito platónico, o da caverna, que é também uma alegoria, relaciona-se com a teoria do conhecimento. E porquê? Porque a obscuridade permite a visão; faz-nos ver até a ilusão e a aparência. O filósofo, como o artista, embora de modo diverso, arrasta consigo a sua sombra, algo que persiste entre o domínio das ideias e a prática quotidiana, jamais alheadas da dialética essência/sentido. Os pintores, os escultores, os fotógrafos não cessaram de explorar essa verdade. Não por acaso Maria Filomena Molder se refere à existência de «uma multidão de mediações, de planos, de andares, de graus, de medidas de descontinuidade entre estar vivo e perceber que se está vivo. Desajustamento a que convêm imagens tão diferentes como a cor que o mundo tem, uma lâmina fina cortante, o abismo sem fundo, o som das esferas, a boca desdentada, imagens que aparecem como motivos nos escritos dos filósofos, dos poetas e dos místicos»⁴. O «stade du miroir», na perspetiva de Lacan, que nos permite compreender por que razão a criança reconhece a sua sombra mais tarde do que o seu reflexo⁵, leva-nos, por outro lado, a pensar com ele que o estádio do espelho diz respeito à identificação do Eu corpóreo e subjetivo e o estádio da sombra ao reconhecimento do Outro enquanto película que jamais deixará de ser exterior à individualidade, na sua abrangência total.

ENERGIA OBSCURA DA PSIQUE

É nesse meio-dia obscuro que o ser humano tenta sobreviver na unidade de uma diversidade, no seu devir histórico-evolutivo, que pressupõe saltos imprevisíveis tão trágicos quão fulgurantes, bem como uma constância da energia, referida por Paul Ricœur no ensaio sobre Freud⁶. Nele, alude-se a uma corrente que preenche, carrega ou descarrega os neurónios, algo que Jung não hesitaria em apelar de energia obscura da psique, habitada por matrizes simbólicas e míticas.

Na sua agitação caótica, a penumbra existencial pressupõe desde logo não só a definição de um caminho, mas a premonição de um Eu em desaparecimento e, no entanto, inebriado consigo próprio, eventualmente suscetível de evolução. Talvez por isso João Pinto de Figueiredo oscile entre um Sá-Carneiro que ora se via como um deus quando se beijava nos espelhos, ora se transformava a si próprio numa horrenda «bola de carne mole e lívida que a ama manipulava a seu bel-prazer». Quem era afinal o poeta? — interroga-se o ensaísta: «Um ser vindo de longe ou um grotesco habitante deste planeta? Um ente ideal, pairando nas alturas ou um objecto abandonado, pobre, mesquinho vestígio da fugaz passagem pela terra da malograda Águeda Maria?»⁷

O reflexo de Narciso, que nos foi imposto como um princípio do subjetivismo ocidental, revela-se na personalidade do poeta enquanto patologia subtil, memória encontrada no caminho, transgressão impetuosa, vivência do passado no presente imaginário. Sendo um *topos* fundamental da filosofia antiga, este clarão aquático assume-se como sintoma ativo/altivo na obra de um autor para quem o mundo sensível dir-se-ia resultado de uma falta estagnada no infantilismo e no poder da perversão. Seria, no entanto, incorreto nele ignorar o efeito de retorno. Da melancolia de abatimento flácido, do diálogo entre essência e existência, da consciência de si — o tornar-se sujeito —, nasce o poder inventivo, mesmo enquanto chaga disciplinada espelhada no outro, como se dentro dele existisse um irmão e um não-irmão que se digladiam: um rompe a palavra para se situar num vazio neurótico e outro salva-se a si próprio, não até ao fim, por meio da escrita.

BRINQUEDOS GENIAIS

Sobre esse diálogo entre o poeta-menino e os seus brinquedos geniais reflete António Vieira em *Metamorfose e Jogo em Mário de Sá-Carneiro*, chamando-nos a atenção para o entrelaçamento na obra dispersiva e exacerbada do autor d'«O Incesto» de imagens com sentimentos que, «movidas no tempo-do-Eu», se vão acastelando, desmoronando e transformando. Escreve: «Suspenso entre o espelho (o Eu refletindo-se no Mundo) e o trabalho literário (o Mundo refletido pelo Eu), o poeta vive em autenticidade e em máscara. Suspenso entre o discurso da História e o discurso do Jogo, percorre a grande ronda mascarada

até ao jogo da morte (o suicídio em *dandy*, abafado pela trepidação de Paris). No limite da sua ironia, os materiais burlescos da modernidade misturam-se à condição solene do rito antigo, selando as contradições do poeta.»⁸

Ora, se há algum sentido normativo no modernismo — o que o contraria nos seus termos —, é a composição do discurso de acordo com construções hipotéticas empenhadas em traçar um quadro de incerteza ou suspensão, o que lhe confere o estatuto de leitora-comentário na medida em que se auto-analisa, deixando também essa liberdade ao autor. Não só o texto dir-se-ia passageiro e inacabado como o mundo sobrevive enquanto teatro experimental ou laboratório nos quais a corrente de consciência não visa atingir uma validade universal, debatendo-se, sim, com as suas antinomias e paradoxos. Sá-Carneiro acolhe-se num ceticismo metalinguístico, bem característico dos modernismos, mas é o *anel de ocultação* — ressaltado por António Vieira — que, embora conduzido pelo desespero, o transforma num enigma de si próprio: «Mascarado com máscaras sucessivas, o poeta traz para a única própria vida a metempsicose de vidas sem limite: transmigra em si mesmo; habita homens, mulheres, monstros, heróis, fantasmas, saltimbancos» indo «sem-fim-perdido», vertendo o «não-conhecido» em texto⁹. Na obra do escritor de *A Confissão de Lúcio* tudo se define por um pacto entre vontades intuitivas e transmutações do escuro que o atravessa.

Leia-se este fragmento ficcional de Sá-Carneiro, representativo da importância dos conceitos de labirinto/peregrinação iniciática e espelho/visão na sua obra que, no sentido heideggeriano, faz aparecer. Não mostrando apenas as coisas, o texto reflete sobre cada uma delas num jogo de espelhos aumentado pelo mundo elemental, como que por um telescópio. Terra, água, fogo e ar são, portanto, o quatro esotérico que tem função de prelúdio e morte numa «verdade» de «sonhos desprendidos» e «luars errados». Entenda-se também o espelho como recetáculo polido de insuflação do espírito, lugar de manifestação divina e do segredo, como diria Kafka¹⁰. Eis-nos, portanto, perante um sujeito literário que se expande — numa terrível luta entre imaginação e razão — por meio de um poder gráfico circular que nasce de um coração encravado entre *mares ocios e certezas mortas*, o mesmo que se torna num Díónisos crucificado. As frases/imagem desenham-se em roda *virgulando* no espaço branco da página¹¹, como em roda rodam as velas do moinho ou em roda se esboçam as pétalas das rosas que constituem um espinhoso roseiral plantado sob a luz de uma esférica lua:

Começou caminhando... Diante dos seus olhos bailavam mil visões alucinadoras... Cruzavam-se grandes facas, havia mãos sangrentas virgulando o ar... Corpos nus dançavam sarabandas, e nas gargantas de todos esses corpos desenhavam-se círculos roxos — os colares sinistros estrangulados. Em volta de

um sexo feminino escorrendo sangue e pus, zumbiam moscas fantásticas, cantadamente verdes... Passou as mãos horrorizadas pelos olhos, foi correndo como um louco até que, sem saber como, entrou no roseiral. O perfume das flores fê-lo voltar a si; as visões dissiparam-se... Tomou pela rua que levava ao poço do moinho. Mas de repente estacou... Tinham voltado os espectros! Ao longe, junto do grande lago descobrira — aparição gentil — Carlos [...]. Uma nuvem cobrira a lua. A visão, *a visão real*, desaparecera... Ah! Nunca triunfaria dos espectros! nunca! nunca!... *O espectro verdadeiro, o único espectro era a sua dor...*»¹²

Obviamente autobiográfico, o texto denuncia a metade espectral do autor, bem como um festim da Natureza algo histérico e obsessivo. Ora *hustera*, histeria, deriva da palavra matriz, útero. O desejo maternal insatisfeito de Sá-Carneiro — assombrado por fantasmas —, diluído na vontade indagatória que o fazia escrever, é algo que o liga a Louise Bourgeois na sua teleologia escultórica e terrífica de retorno à mãe. *Alice* vem à memória. Isto se não fossem os «colares sinistros estrangulados» a que o poeta alude. Há sempre, no entanto, em qualquer narrativa, uma decapitação prestes a fazer-se, ainda que escondida. Esta é entregue numa bandeja (a arte?) onde se exhibe um coração/cabeça destrozado (como pede a rainha), forma de ocultação desocultada de um Centro Supremo, lugar onde se entrona a mãe-ausente. Assim se faz perdurar a sedução infantil.

Não por acaso Michel Foucault salienta que «o nome de autor é um nome próprio», paradoxal, sim, mas «equivalente a uma descrição» e a «um modo de ser do discurso»¹³. Neste caso, impera a autobiografia, tudo é crescimento (em que sentido?), intensidade e fratura, duplicidade e duplicação. Também Sá-Carneiro vive o dilema de Carroll, com *Alice*, e de Shakespeare, com *Hamlet*. No abismo do seu ego tão insuflado quanto instável, não encontrará, todavia, remédio para tanta questão, a não ser o dos destroços de si — a arte como terapia não lhe serviu muito tempo, como se a pulverização do mundo numa multidão de fragmentos escritos fosse ilusão fenomenológica. Em torno de uma carência congénita, vive, como Louise, a relação entre o Eu e o Outro num diálogo quase estéril, mas pela invenção renuncia à decrepitude da alma. Ambos assumem o medo enquanto petrificação ordenada de uma frialdade ferosa e anónima.

Logo, o escritor é dois; assassino de si próprio e do Outro que não alcança, mas cujo desejo o leva a persegui-lo na torsão de uma espiral de controlo e liberdade. As janelas abertas são a Vida-Anjo, impossível de viver em repouso:

Sou maior do que ele. *Mas ele é belo.*

É belo como o ouro e grande como a sombra. As janelas abertas abriram-se-me nele.¹⁴

Veja-se o que escreve Paula Morão a propósito do poema «Escavação»¹⁵, não sem situar o poeta na tradição comum aos do *Orpheu* e nos «temas e motivos» do simbolismo, aliando-o a autores que o «precedem e anunciam» como Cesário, Nobre, Pessanha, Eugénio de Castro; Mallarmé e Rimbaud, Baudelaire, o de *As Flores do Mal*, Wilde, Poe, Nerval ou Dostoievski: «Neste poema, Orfeu procura uma sombra de si que pode chamar-se Eurídice, mas desce-se ‘em vão, sem nada achar’ — como se o perdido objeto de amor não fosse senão o próprio *eu*, ou a sua face espelhada nessa personagem que só faz sentido porque remata o nó górdio entre «princípio ou fim.»¹⁶

Não sendo monolítica, mas sempre ambígua, a visão de Sá-Carneiro, no seu ódio-amor que um Eu recalcado esvaziou, é a criança-homem que, na correspondência com Pessoa, tanto se considera um génio, embora impossível de ser amado, e se descreve como tal, como se autodestrói, não sem lucidez e alguma autocontemplação vergastada. Veja-se o que escreve: «Para trás de mim existe o irremediável; o que nunca mais, nunca mais se pode repetir mesmo em miragem. Meu Amigo: nunca mais terei quem arrume a minha roupa nas gavetas, e quem de noite me aconchegue a roupa... alguém que me faça isto e *tenha assistido à minha infância...* Estou só — dos outros — só de mim para sempre»¹⁷.

Melhor seria dizer que não se *assiste* sem olhar, sem observar. E a partir de quê? Das pequenas protuberâncias que são os olhos, orifícios-útero sem cuja proteção a criança cresce desalmada, desorganizada, desaconchegada. Sendo o olho uma câmara, e não uma forma de lente composta de cristais de calcita, como a dos trilobitas — primeiros animais, do ambiente marinho, característicos do Paleozoico, a possuir olhos extremamente complexos —, encerra propriedades de iluminação interior que, a um primeiro tempo, é dada (ou não) pela «boa mãe», a que se adapta afetivamente às necessidades do filho até ao seu ajustamento a uma experiência da frustração (ilusão-desilusão). Esta prática surge vinculada àquilo que D. W. Winnicott denomina «o controlo mágico do seio», a partir da qual se faz a adaptação à realidade externa, mecanismo que persiste ao longo da vida como «modo de experimentação interna que caracteriza as artes, a mística, a vida imaginária, o trabalho científico criativo»¹⁸.

Não deixa de ser curioso que Galeno, quando fez a descrição do olho, se tenha deparado com uma analogia interessante: as camadas deste órgão parecem camadas de roupa — *tunicae* ou túnicas. Não faltava a Sá-Carneiro o aconchego da roupa, o aninhamento materno, nem que fosse a sombra volátil de um tecido que vê? A mãe de Sá-Carneiro, a sua «viúva», como lhe chama João Pinto de Figueiredo, jamais foi substituída pela ama ou pelo pai; a falha afetiva fê-lo perder o mundo, ainda que nele tenha sido, de algum modo, superprotegido, forma de orfandade que funciona do avesso.

A Mário, sem o abrigo dos sedimentos, faltaram-lhe os fios de um corpo-físico frustrado, desejando ser outro¹⁹; um outro transformado em corpo-linguagem, ainda que cindido do seu tabernáculo vazio. Enrolou-se no fio da tarântula, Ariadne ele próprio perante o excedente da vida que não lhe chegou porque o olho o não seguiu — por isso não foi possível a internalização. Dissolveu-se o poeta, portanto, num mar de ausência, na disseminação de um Eu jamais unitário, no labirinto da não-visão ou no turbilhão sombrio dos amantes de Dante, que não se separam, cingidos, na sua una-duplicidade.

TORMENTO DE NARCISO

Basta reler este excerto da sua ficção para compreender que o bilhete de Eros para a Unidade nunca foi comprado, o que o conduziu a um infundável tormento de Narciso. A passagem para o outro lado do espelho não se cumpriu; a separação não se fez entre um Sá-Carneiro/Tristão e um Sá-Carneiro/Isolda, porque a lógica dessa equação passou a ser a morte. A inultrapassável fusão com a mãe ausente, um não-objecto, só poderia ser a raiz do seu fatal exílio, autossacrificial, e ao qual não conseguiu fechar a porta.

Rogo que não vejam nisto o pessimismo oco e banal da mocidade literária. Embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras: Tenho vinte e dois anos, e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraia, nada para que viva. Sinto, verdadeiramente sinto, que me barraram todo o corpo com uma camada de gesso muito espessa que me prende os movimentos, me anquilosa os músculos.

Para a doença física em que a vida se me tornou, só existe um remédio: o aniquilamento.²⁰

O que, de algum modo, encaminha a escrita de Sá-Carneiro é o impensado, o que nele avança sem possuir a delimitação dos campos de variação do sentir. Dir-se-ia que o mundo se revela nele por reflexo, pela sombra, pela fronteira entre as coisas e os seres, pelo estar entre. Nem sempre se objetivando a si mesmo, o escritor redescobre-se e vai-se exterminando num movimento husserliano, o do «voltar a si» e do «sair de si»: se algo o poeta sabia, é que jamais poderia pensar o pensamento do outro, a sua *janela era incerta*, pois vivia num «torreão sepulcrado», mas ciente de «paços reais e mistérios»²¹. Tudo sucede na sua cabeça mecânica a partir de experiências especulares e projetivas que não consegue transmitir aos outros (à exceção de Pessoa) a não ser pela arte. Como escreveu Eduardo Lourenço, ambos os poetas estavam impedidos de se tocarem e de tocarem o mundo: «o drama é que não há sequer drama, nem no homem (Sá-Carneiro) nem no universo, pois para haver drama é preciso ser «dois», esse famoso «dois» que Sá-Carneiro perseguiu, para ser

ao menos o «um» necessário aos conflitos reais com Deus, o Mundo ou os outros.» Segundo o ensaísta, «o verdadeiro real é a consciência da sua irrealidade essencial (Sá-Carneiro) e da essencial Irrealidade de Tudo (Pessoa)»²².

ROSAS CRUCIFICADAS

O mesmo sucede a Bourgeois, que se reconhece a partir de retrovivências dolorosas, tornadas escrita-escultura, esta simbolizada pela espiral estabelecida no diálogo entre interior e exterior, entre real e onirismo, enquanto rememoração baseada na experiência da perda original. Nesse jardim-outro, a obra é degrau ou caverna transfigurada. Relembre-se que o seu interesse pela arte surge quando, para se alhear das conversas presunçosas do pai à mesa, começou a moldar-lhe a figura com pão e saliva, amputando-lhe os membros com uma faca — vingança de aquele a ter «atraído» com Sadie, a sua professora de inglês²³. Pai que não caminha não constitui perigo e não pode distanciar-se, aponta o inconsciente. Essa conexão entre arte, terapia e espaço doméstico permanecerá ao longo da vida, estabelecendo-se um longo fascínio pelo trauma, que destrói o privado na medida em que permite a vulnerabilidade da sua exposição.

Louise chegou a dizer que, enquanto artista, era uma assassina a braços com a consciência. Basta fazer uma leitura de *The Destruction of The Father* (obra construída a partir de carne, membros de animais e látex) para entender que esconjurava o medo, também o da guerra. Cortar era uma técnica habitual; forma de domínio. No fundo, quis sempre dizer o mesmo de dentro da sua bola de cristal, exilada numa religiosidade heterodoxa, mas cheia de culpa, sobretudo em relação à mãe²⁴. O ódio e o perdão, o amor e o domínio, o medo do abandono que faz abandonar, eis alguns tópicos da obra desta menina de *rosas da ponta dos fósforos*. Rosas crucificadas.

Na verdade, o mundo, para Louise e Mário, surge como obra de arte (Lázaro vem à memória) que se gera a si própria, algo que Nietzsche profetizou. Não se tratou, para ambos, de integrar uma visão aristotélica da arte como imitação, mas de assumir uma visão ontológica da modernidade, embora deslocada, sobretudo no plano subjetivo. Deste modo, o ser humano transforma-se num valor que domina também a consciência de uma época, de uma historicidade, ainda que, entre ambos, seja descontínua, mas envolta em pensamento. Nessa perspetiva, a escultura passou a ser, para Louise, tal como afirma Schelling, um órgão da filosofia, que não abdica de uma psicomitologia e de um discurso (de saber psicanalítico profundo) centrado na dor, mas que se propõe ultrapassá-la, de qualquer modo, numa ascensão do seu fundamento.

As repetições, no trabalho da artista, não nascem casualmente, sobretudo as do corpo, da mesa e da cama, dos espaços concentracionários. Nesse descentramento do sujeito, que expõe a consciência como espelho, sobrevém, tanto

em Louise como em Mário, a exibição de um disserto interdito, ligado àquilo que a sociedade pune. Não pode analisar-se a obra de nenhum destes criadores sem aludir, em determinadas fases, à recusa da realidade contida na neurose, bem como ao sentimento de culpa, como se um fulgor se apossasse de ambos e os agarrasse às coisas que vêem, transformando-as.

Leia-se o relato de Louise, já em si contendo a «aliança psicanalítica», que revela o medo da escultora em se perder no seu processo de autoconstituição, recheado de elementos sadomasoquistas, e que dá razão a Winnicott quando este afirma que tudo começa em casa, algo que os trágicos gregos, Shakespeare e Freud apreenderam como ninguém. Submersos neste texto, estão o luto precoce pela mãe, o trauma da chegada de um novo irmão, um pai tão encantador quanto tirânico, ferido durante I Guerra Mundial, que, num jantar, diante de outros, lamentou que ela não tivesse pénis (*Fillete* exhibe por isso uma genitália masculina, refletindo a falta depressiva da ausência do pénis que lhe trouxe o sentimento de incompetência); uma mãe ambivalente que protegia, mas em relação à qual possuía «sentimentos maus»; os ciúmes da amante do pai; o medo da sexualidade; os sentimentos cíclicos e violentos de abandono, etc...²⁵

onde estou [?] procuro freneticamente um *espelho*, tenho as
pinças mas não me consigo enxergar, estou perdida
finalmente, coloco a mão por trás da lâmpada vermelha
e vejo uma minúscula figura refletida nela e me sinto
melhor, ainda existo, temia que estivesse perdida,
desaparecida, invisível, ufa!, que medo.
[...] Não quero esquecer Louise de novo. Ela
é tudo o que tenho.²⁶

A figura minúscula a que Louise se refere é a criança rejeitada e de quem se exigiu que fosse homem, algo fundido com a morte da mãe em 1932, perda que a levou a trocar o estudo da Matemática e da Filosofia pela Arte. Esta tríade mantém-se ao longo da sua obra. Passou a esculpir os outros, a esculpir-se a si própria como quem alisa os tremores íntimos a partir de uma impotência, de uma arquitetura da memória e do esquecimento em que se fundem fases de idealização, desintegração e reintegração, tal como refere Meg Harris Williams²⁷. São conhecidos os seus monólitos fálicos e a gigantesca *Maman*, pertencente à série de aranhas, em que aspectos masculinos e femininos desenham turbulentos corpos tão contidos quão vulcânicos. Mãe-morte a sua que triunfa na obra, também como fantasia, enquanto mulher-escada, mulher-labirinto.



Louise Bourgeois, Maman (1990) © Werner Dähler

MEDO DA QUEDA

Louise tinha medo de cair — daí a ousadia da subida — e sabia que jamais se alcança a plenitude. Como Sá-Carneiro, era «viúva» da mãe, curiosamente uma brilhante tecelã. Nesse emaranhado de fios, e seguindo o rasto do seu objecto primário, vai aliando o mau e o bom numa espécie de identificação que excede o solipsismo e se dá, mesmo violentamente, aos outros. O aqui-absoluto do seu corpo transforma-se em dádiva artística, constituindo a sua experiência um instrumento de um método colecionador que se move, segundo Walter Benjamin, na «tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem», no «fechar a peça individual num círculo mágico»²⁸. Na verdade, coleção e labirinto são, nestes aspectos, a mesma coisa, palavras-chave onde cabe uma outra, jogo — o do fechamento e abertura ao mistério. É aí, explica-nos Maria Filomena Molder, em *Semear na Neve*, que o mundo do colecionador se encontra com o mundo do artista, ambos seres de citação que «salvam os preciosos fragmentos»²⁹.

O esquecimento não é, porém, simples ausência, na aceção de Merleau-Ponty. Talvez por isso, Bourgeois, enquanto colecionadora de materiais da infância ou de objectos da memória, recrie não *o mundo*, mas *um mundo* segundo os valores de um ser humano que, ultrapassando o medo, se descobre intacto na reconstrução de uma linguagem-mãe. É o luto que faz avançar a escultora, as águas mais cavadas da sua experiência oniricamente mais profunda, bem como a culpa internalizada que lhe foi imposta de fora na infância, transformada depois em criação corajosa, trágica, crua e violentíssima.

Fim de semana = castanha com espinhos por fora
masoquismo = espinhos por dentro. desenho
culpa voltada contra si
voltar ao simbolismo da garrafa
brincar de encher garrafas (água quente)
A caixa em forma de caixãozinho.
História da criança tostada = mata-se
uma criança. Finalmente a garrafa
de água quente. A boa menina é
colocada dentro do caixãozinho — equivalente
a um masoquismo levado ao
suicídio expiatório [...] ³⁰

A este masoquismo alude a obra escultórica de Bourgeois, não iludindo ser tantas vezes a semiconsciência a guiar o artista como se fosse possível romper uma vigília para dizer a verdade, neste caso a de que sexo e morte se associam numa mente nauseada, vítima de *homesickness*, algo que se joga entre apego e separação, destruição e reparação ³¹. A verdade é sempre meia-verdade, *percepção de uma revelação* jamais atingida. Pressente-se, todavia, uma tendência fictícia no discurso que se pretende útil:

Penso que perceber um
ataque de angústia e resolvê-lo
é a forma mais elevada de existência
[...] é uma 'criação' útil.
útil no sentido de que faço um / progresso [...]
a palavra útil cheira a moral
por útil quero dizer real
em oposição à 'criação' estética que
é uma in-útil criação [...]
quero criar pontes
o que quero é estar próxima dos outros ³²

MENINOS QUEBRADOS

Ora, cada um vive e morre do outro, defendendo-se da *solidão com o outro*, como escreveu Derrida ³³. Trata-se portanto de construir uma narrativa, no sentido psicanalítico do termo, algo que António Vieira refere a propósito das cartas de Sá-Carneiro a Pessoa, ao aludir à «inconfidência de uma análise, impressão acentuada ainda pela ausência de resposta conhecida, isto é, pela aparência do silêncio de Pessoa» ³⁴. É nesse trabalho da memória e nos lances de frustração que a arte se impõe enquanto negação do desejo de morte, ou a partir de sentimentos tão complexos como a apropriação, a inveja, o ciúme, o

desejo de poder, a violência, a dúvida, a cólera e o amor dúbio, algo que gira como uma bola em cabeças como as de Sá-Carneiro e Bourgeois, *meninos quebrados* sem brinquedos verdadeiros, cabeças retidas por afetos disfuncionais reconduzidos pela escrita/arte a um horror bem mais profícuo, porque tudo é preferível ao horror da insanidade, do que não se pode aguentar.

Como suporta uma criança-mulher a morte de uma mãe e de um pai se foi capaz de escrever um texto desta dimensão tremenda?

Teor da promessa
Se *ela* viver até o amanhecer —
juro que nunca vou me casar.
[...]
Se *ele* voltar da guerra
Vivo juro que nunca vou
pedir nada de outro homem.³⁵

O pacto de lealdade com os que morrem é, em Louise como em Sá-Carneiro — embora nele menos exposto e mais subtil —, tão monstruoso que a vida se tornou disforme e funesta. Não havia outro caminho para esta mulher senão o da tentativa do retorno à infância transfigurada por meio da arte, mesmo sabendo-se que teria de idealizar a castração para sobreviver a um pai-traidor e abandonatório e a uma mãe que o levava com ela e sem ele ficou. No fundo, era «viúva» de ambos. Nada mais sofocliano, esta bifurcação entre desejo e morte. O mito de Édipo é um sonho secreto e arcaico, perturbação que excede a sexualidade e tem odor a sarcófago. Estamos perante uma falta não do pénis, que o pai desejava que a filha tivesse tido, mas do *phallus*, símbolo do significante e da capacidade simbólica, aliados à organização genital infantil.

Dir-se-ia que esse é um dos fantasmas que perseguem Louise; quanto a Mário, não desejava ele ser mulher? Como no jogo de espelhos encenado por Roquentin, d'*A Náusea*, de Sartre, a vida é um fenómeno bruto, injustificável, absurdo que nos devolve uma certa estranheza. A partir de um êxtase negativo, dessa espécie de narcisismo oco, de um júbilo melancólico, ambos os criadores providenciam — um por pouco tempo, o outro durante uma longa existência — um renascimento psíquico e artístico. O Eu vai encontrando o Outro, espelho-outrem que não deixa de ser um *outro-para-si*.

Louise e Mário fazem romper a linguagem desse silêncio infindo que vem de um tempo-antes, estabelecendo uma regra de execução a partir de um mutismo infernal: geraram um método de sobrevivência onde conta apenas o olhar interrogativo, a fragmentação, o desmembramento, baseados em brechas infantis e numa orfandade *aos trambolhões*. Só a arte os libertará das penas que lhes foram infligidas e que infligiram a si próprios — ou, como escreveu Pierre Klossowski, referindo-se a Sade, salvá-los-á a insaciabilidade das suas almas³⁶.

A hiperbólica aranha de Bourgeois, na sua aparência monstruosa e simultaneamente grácil, diz-nos que a interrogação filosófica sobre o mundo não respeita, na maior parte das vezes, ao que dizemos, mas ao que fazemos, sendo as palavras, sem o seu silêncio, coisas vazias. Também ela, *Aracne Ressuscitada*, possui a sua sombra, que, antes de estar fora do artista, vive em seu dentro suspenso. Ariadne, entre Teseu e Díonisos, não está longe deste cenário, entendida na aceção de Deleuze, como a Anima abandonada, ou «a Alma reativa ou força do ressentimento», que se ejeta para o céu que a reclama³⁷.

Que é a sombra senão um fio que se enrola em si mesmo como um cordão umbilical gigantesco em forma de escada de Jacob?

Quem se perdeu no labirinto, afinal? Louise ou Mário?

Talvez nenhum.

NOTAS

- ¹ Alguns desses textos foram integrados na série *Wonderwater*, de Roni Horn (2004); outros no catálogo da Tate Modern por altura da exposição itinerante de Louise Bourgeois em 2007. Uma seleção de 93 inéditos foi revelada nos dois volumes do catálogo (o segundo dos quais é dedicado aos *Escritos Psicanalíticos*) que acompanhou a exposição *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido* realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (8-7-2011 a 8-8-2011), e no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (15-9-2011 a 13-11-2011). O texto da epígrafe é retirado do vol. 2, p. 5.
- ² Cf. Helena Carvalhão Buescu, «Modernidade», in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008, p. 467-72.
- ³ Kerény, «L'Enfant divin», in Carl Gustav Jung e Charles Kerény, *Introduction à l'essence de la mythologie*, pref. Charles Kerény, trad. do alemão de H. E. Del Medico, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 49-118 (1.ª ed., 1941).
- ⁴ Maria Filomena Molder, *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, p. 18.
- ⁵ Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», Communication au XVI Congrès international de psychanalyse, Zurique, 1949, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-9.
- ⁶ Cf. Paul Ricœur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- ⁷ João Pinto de Figueiredo, *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983, p. 32.
- ⁸ António Vieira, *Metamorfose e Jogo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, & etc., 1997, p. 35-6.
- ⁹ Idem, *ibid.*, p. 31.
- ¹⁰ Ibn Arabí, *Le Livre des Chatons des Sagesse*, trad., notas e comentários de Charles-André Gillis, Beirute, Les Éditions Al-Bouraq, 1997, vol. I, p. 66.
- ¹¹ Mário de Sá-Carneiro, «Manucure», *Verso e Prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 51.
- ¹² Idem, «O Incesto», in *Verso e Prosa*, ed. cit., p. 291.
- ¹³ Michel Foucault, «Passagens», *O Que É Um Autor?*, trad. José Bragança de Miranda e António Fernando Cascais, Lisboa, Vega, 2006, p. 29-45.

- ¹⁴ Mário de Sá-Carneiro, «Eu Próprio o Outro», *Céu em Fogo*, in *Verso e Prosa*, ed. cit., p. 525.
- ¹⁵ Idem, «Escavação» (*Paris 1913 – maio 3.*), *Dispersão*, in *Verso e Prosa*, ed. cit., p. 18: «Numa ânsia de ter alguma cousa, / Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em vão, sem nada achar, / E a minh'alma perdida não repousa. [...]» Mais à frente, interroga-se o poeta «— Onde existo que não existo em mim?».
- ¹⁶ Paula Morão, «Mário de Sá-Carneiro — Obra», in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, ed. cit., p. 753.
- ¹⁷ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 125.
- ¹⁸ D. W. Winnicott, «Objets transitionnels et phénomènes transitionnels», *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, trad. do inglês de Claude Monod e J.-B. Pontalis; pref. J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2002, p. 27-49; (ed. original: *Playing and Reality*, Londres, Taylors & Francis, 1971).
- ¹⁹ «[...] a minha obra representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa repariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária» (*Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. cit., p. 127).
- ²⁰ Mário de Sá-Carneiro, «O Incesto», in *Verso e Prosa*, ed. cit., p. 263.
- ²¹ Idem, *ibid.* Cf. o poema «Não» (Lisboa 1913 — dezembro 14), *ibid.*, p. 59-61.
- ²² Eduardo Lourenço, «Presença ou A Contra-Revolução do Modernismo Português?», *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987, p. 153.
- ²³ Cf. Beatriz Colomina, «La arquitectura del trauma», in *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura* (catálogo), Madrid, Museu Nacional Centro Reina Sofia, 1999, p. 31.
- ²⁴ Louise Bourgeois era leitora assídua de Melanie Klein e de Winnicott.
- ²⁵ Cf. Meg Harris Williams, «A Criança, o Continente e o Claustro: a Vocaçãõ Artística de Louise Bourgeois», in *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Escritos Psicanalíticos*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 2011, p. 35-46.
- ²⁶ O escrito pertence a uma coleção de mais de mil folhas guardadas em quatro caixas descobertas, em 2004 e em 2010, na casa de Chelsea, pelo assistente da escultora, Jerry Garavoy. *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Escritos Psicanalíticos*, ed. cit., p. 9, LB-0386 (folha solta sem data, c. 1963); itálico meu.
- ²⁷ Meg Harris Williams, *ob. cit.*, p. 37.
- ²⁸ Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 208.
- ²⁹ Maria Filomena Molder, *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 40-54.
- ³⁰ *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Escritos Psicanalíticos*, ed. cit., p. 83, LB-0230.
- ³¹ Cf. *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*, ed. cit., p. 39.
- ³² *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Escritos Psicanalíticos*, ed. cit., p. 83, LB-0252 (folha solta sem data, c. 1957).
- ³³ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, nova ed., revista e aumentada, 1986-2003, p. 196.
- ³⁴ António Vieira, *ob. cit.*, p. 60.
- ³⁵ *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Escritos Psicanalíticos*, ed. cit., LB-649, p. 63.
- ³⁶ Pierre Klossowski, *Sade Meu Próximo*, precedido de *O Filósofo Celerado*, trad. Ana Hatherly, Lisboa, Nova Vega, 2008, p. 119.
- ³⁷ Gilles Deleuze, *O Mistério de Ariana. Cinco textos e uma entrevista*, trad. e pref. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega, 2.^a ed., 2005, p. 25.