

EROS, TECELÃO DE MITOS*

Emília Amaral

Doutoranda em Metodologia de Ensino na FE/Unicamp

Mestre em Teoria Literária — IEL/Unicamp

Skhólia, com este título, uma palavra grega que significa “as coisas a que dedicamos nosso tempo”, Joaquim Brasil inicia o seu percurso em direção a Safo de Lesbos: poeta da Grécia arcaica, de cuja obra restaram apenas fragmentos, e cujos traços biográficos o transformaram de personagem histórica em personagem mítica, lendária, de grande complexidade.

Na *Introdução (Ad Umbilicos...)*, ao recuperar a imagem dos escoliastas — os copistas de velhos pergaminhos, que faziam anotações nas margens dos textos — o escritor desencadeia um dos movimentos mais interessantes da obra. Trata-se do minucioso e apaixonante contraponto entre o mundo antigo e a modernidade, que em *Ad Umbilicus* — expressão latina que se refere ao ato de ler um livro — concentra-se no processo de leitura e em “questões de método”, geradoras de uma espécie de “Introdução às avessas”.

A comparação entre a leitura paciente e posteriormente anotada, comentada (pelos escoliastas) dos antigos e a “impaciente” leitura dos modernos revela a desconfiança do leitor de nossa época “em relação a si mesmo, ao autor e à obra”. Enquanto as “orelhas” dos livros, os “prefácios”, as “introduções” antecipam, ao conhecimento de seus conteúdos, as explicações, os comentários; as “notas de rodapé” e as “citações” fornecem os “rascunhos dos discursos”, as influências de que decorrem, os argumentos de autoridade que os legitimam. Assim, à incapacidade de um gesto de liberdade do escritor moderno, que o constitui como um “escoliasta de si mesmo”, corresponde a tutela ao leitor: o ser imaginário que ao longo do ato da leitura dá estatuto de realidade à obra e ao autor.

Embora também escritor moderno e portanto também “escoliasta de si mesmo”, Joaquim Brasil destaca os antigos sentidos de *luxo*, *capricho*, *brincadeira*, *jogo* ligados à palavra *Skhólia* para permitir-se ironizar não só a *desconfiança do leitor* mas também as *questões de método*, as “camisas-de-força” que cerceiam a fruição dos textos.

Então, inspirado nos ícones do universo que procura resgatar, assume a inquietante e provocadora postura do *flâneur*, ao mesmo tempo em que convida o leitor a fazer o mesmo, isto é, a criar a sua própria travessia, anotando nas margens do texto, saltando linhas, libertando, enfim, os movimentos imprescindíveis à leitura transgressora, sensual, crítica e criadora, instigada pela singularidade da escritura que a deflagra.

Desta forma, a obra seduz o leitor a experimentar a ausência de fronteiras entre o trabalho de pesquisa e o “prazer do texto” com que é tecida, além de anunciar-lhe ser esta a trajetória que lhe permitirá — sem sacrilégio — aproximar-se da estátua de bronze da Vênus da Ilha, Safo de Lesbos, para “depor alguns fragmentos em seu altar como oferenda votiva”.

* Livro de Joaquim Brasil Fontes, São Paulo, Estação Liberdade, 1991.

Em outras palavras, *Eros, tecelão de mitos* constitui um exercício de *escritura*, de acordo com o significado perverso e fascinante atribuído ao conceito por Roland Barthes. Nele, o que chamamos de ficção interpenetra-se com o que chamamos de ciência, sem que deixemos de fruir os impasses, os dilemas, os devaneios poéticos do autor em suas tentativas aparentemente vãs de resgatar a poesia e a vida de Safo, por um lado, e, por outro, sem que percamos de vista o desnudamento das armadilhas, das falsas pistas, das "máscaras" com que documentos históricos e literários, ao longo dos séculos, recobrem uma imagem cujo mistério atíça e amedronta autor e leitor. Desde que, evidentemente, o segundo entenda o alcance da proposta do primeiro, aceite estar "à deriva" e ao mesmo tempo enxergar-se criticamente nesta situação, a fim de que possa viabilizar, pela leitura, o instigante percurso desta obra, sobre a qual começaremos agora a esboçar uma tentativa de penetração/fruição.

Dividida em *Abismos I e Aporias II*, *SKHÓLIA* inicia a "descida aos Infernos", resvalando para dois "abismos" dois universos em que a figura de Safo aparece para ocultar-se, como o esqueleto coberto de jóias, escondido num sarcófago, que se dissolve em pó no momento em que é tocado.

Tais universos pertencem a diferentes contextos histórico-culturais; o da literatura decadentista do final do século XIX (*Curiosidades estéticas*), e o da literatura latina da época de Augusto (*A lua grega nos versos latinos*).

Em *Curiosidades estéticas* o autor delinea a imagem de Safo nos três poemas malditos ("Lesbos" e "Les femmes damnées" I e II) de "As flores do mal", de Charles Baudelaire, obra cujo título inicial seria "As lésbicas". Identifica, assim, a lésbica como o "duplo" do poeta. Virgem e demônio, monstro e mártir, contrapartida feminina do dândi, Safo representaria para ele o contrário da mulher, o avesso de seu primarismo animal, de seu simplismo grosseiro de que se horroriza. Impregnado do caráter trágico e ambíguo da paixão lendária que teria levado a amante e poeta da Ilha de Lesbos a esquecer as amigas e a atirar-se das falésias do rochedo de Lêucade, em desespero e perdição, por amor a um jovem barqueiro — o belo e indiferente Fáon — Baudelaire conceberia Safo como uma das flores do mal. "Ícone no qual se lê a sede do infinito, o exílio do homem — na cidade, na carne, no ser -, o drama da impossível e necessária transcendência", a figura da lésbica se associa à do poeta desterrado, no agônico contexto da sociedade capitalista.

Ambos atópicos, ambos tomados pela vertigem do abismo e pelo fascínio por *criaturas da passagem*, os papéis de Safo — mulher viril que se apaixona por um homem feminino — e de Baudelaire — sentinela que aguarda a volta do corpo da amante e poeta como se fosse uma de suas companheiras, cumprindo a função essencialmente feminina da expectativa — invertem-se. Então, o poeta se torna um Eleito nos mistérios de Lesbos, o irmão da lésbica, o cúmplice de sua travessia em direção à destruição, projetando-se no "artifício metafórico com o qual encarna na máscula Vênus a sexualidade estéril, a negação da fatalidade do corpo".

Em contraposição ao misto de horror e de encantamento com que Charles Baudelaire recupera a imagem da lésbica, recriando-a, outros autores, que lhe são contemporâneos, como Pierre Louys (das *Canções de Bilitis*), Pauline Tarn (que escreveu sob o pseudônimo de Renée Vivian e tornou-se personagem de *O lírio vermelho*, de Anatole France) e George Sand, tendem a cristalizar o ícone da mulher viril.

Na atmosfera crepuscular da Decadência, esse ícone alimenta e mantém sob controle o desejo sexual “perverso” da burguesia, que através dele recorre a uma Grécia imaginária na qual projeta suas próprias obsessões, escamoteando-as pelo estatuto de “admiradora de obras de arte”. Dentre outros, o mesmo ícone permite a reconstrução do estilo grego “à maneira de obras poéticas contemporâneas”, ou seja, atribui-se-lhe uma subjetividade, um tom de história particular e uma coerência interna que o inserem no feixe de signos que Baudelaire chamou de *poncif*: a estereotipação de clichês que substituem o espaço da transgressão, da inquietação provocada pelos mencionados poemas malditos de “As flores do mal”, reforçando o poder masculino de fundar e conseqüentemente controlar uma cena amorosa entre duas mulheres.

Diante do que desvenda está o autor em seu singular voyeurismo. Ora se deliciando com as perversões das cenas que evoca, ora se auto-ironizando no seu deixar-se arrastar pela correnteza sem nela submergir, ele exerce, simultâneas e inseparáveis, as funções do crítico e do escoliasta caprichoso do texto que escreve, inscrevendo-o no universo vertiginoso da personagem que teima em lhe escapar: Safo de Lesbos, a lua grega que ameaça insinuar-se em certos versos latinos...

Na carta XV das *Heroidum Epistulae*, atribuídas a Ovídio, a personagem histórica Safo de Lesbos emerge num contexto de heroínas míticas: Helena, Fedra, Penélope, Medéia. Caracterizada como mulher viril *pequena, escura e feia*, ela expressa o desejo sexual por rapazes novos de uma forma considerada imprópria — um impudor — para as mulheres, na cultura romana.

Ao longo da análise minuciosa da referida carta, o autor percorre-a como o leitor privilegiado que já conhecemos, o escoliasta cujas anotações revelam que Ovídio não transcreveu ou traduziu, mas inscreveu a suposta fala de Safo nas convenções literárias disponíveis em seu tempo.

Na medida em que a lésbica é considerada “menos que um monstro”, uma deformidade impensável também na antigüidade, ela “não tem voz”, ou seja, o silêncio e o desconhecimento a respeito da homossexualidade feminina geram o procedimento de Ovídio. Ele “adapta” o discurso da poeta ao mais tradicional dos paradigmas com que se diz o desejo homossexual — masculino — existente naquela cultura. Trata-se da fala do *erasta* — o amante — ao *erômenos* — o amado. Enquanto o segundo é em geral um jovem cheio de juventude e beleza, de condição social servil e tão “sem voz” quanto a lésbica, o primeiro encarna um *tipo* (e não o sujeito psicológico, o “eu-lírico” dos poemas modernos). Uma série de clichês rastreados no decorrer do trabalho, por exemplo o dos “cabelos em desordem”, identificam-no como aquele que padece de uma “doença”: o amor por um único ser. Na tradição greco-latina denomina-se *furor* esse sentimento. Espécie de loucura, de desequilíbrio que provoca a desarmonia com o cosmos e, portanto, com o próprio ser, ele atinge os mais fracos: as mulheres e, num demarcado período da história romana, os poetas.

Chegamos, assim, a mais um paradoxo. À feminilização com que são encenados os discursos de Safo, indicadores dos possuídos pelo “mal do amor”, acrescenta-se um tom persuasivo que desnuda o dilaceramento entre emoção e razão, a interpenetração entre a *descrição da desordem amorosa e a busca de salvação*.

Informados previamente a respeito do uso da Retórica na poesia de salão, da vida galante e restrita a um pequeno grupo de eruditos — o poeta e seus seguidores — na Roma de Augusto, percebemos a função exemplar, em termos éticos, de que se reveste a carta XV. Deste modo, o seu desfecho, isto é, a morte de Safo, adquire nova significação, inversa à pretendida pelos decadentistas: ao atirar-se no mar, os deuses livrá-la-iam da doença, preservando-lhe a vida e restituindo-lhe o equilíbrio, de acordo com um ritual de salvação comum entre os antigos...

Outra apropriação do feminino pelo masculino, não só através da inscrição do discurso da lésbica ao do erasta, mas, paradoxalmente, através da feminilização do sentimento do homem, visto como *um estado de fraqueza* que momentaneamente o aproxima da imagem da mulher, embora movendo-se em direção ao resgate da virilidade, o qual se associa à mencionada busca de salvação.

Perplexos, observamos a distância entre as estudadas “traduções” de Safo e uma cada vez mais longínqua Safo “verdadeira”, enquanto vamos penetrando um dos mistérios em que esta obra ousa tocar: a ignorância secular, arqueológica, em relação a uma “máscara vazia” que sugere o desvendamento de muitas outras, cuja matriz parece ser o desconhecimento humano da feminilidade, o seu silenciamento via adequações, adaptações, acomodações que nos fazem vislumbrar o “intraduzível” em cuja direção se move Joaquim Brasil... *À deriva*, como não poderia deixar de ser, avisam-nos as *aporias* — alegorias sobre a dificuldade de passar, de encontrar uma saída — do segundo capítulo de *SKHÓLIA*.

Em *Passeios arqueológicos*, passa ao primeiro plano a questão da parcialidade dos processos de restauração de velhos manuscritos, exemplificada novamente a partir dos decadentistas, cujo resgate, agora de outros temas esquecidos, é lido na mesma perspectiva com a qual acompanhamos a sua leitura, e também a de Ovídio, dos textos de Safo.

Contrapondo-se a ambos com a evocação do erudito nostálgico, solitário e à margem dos estilos datados, perdido em papéis que sabe indecifráveis, o escritor percorre uma infinidade de documentos históricos cuja análise deixa nítido que os registros sobre a vida e a obra de sua personagem fazem-na transitar entre a História e o Mito.

O enigma dessa mulher — pequena, escura e feia, em Ovídio; bela, alta e clara em grande parte da iconografia antiga — provoca não apenas a destruição da maioria de seus versos, mas “traduções” antigas e modernas que variam de significado de acordo com a versão escolhida pelo estudioso. À Safo-cortesã, monstro de sexualidade pervertida, que aparece por exemplo nos comediógrafos, opõe-se a Safo-poeta, virtuosa e respeitável, dotada exclusivamente de alma ou atraída pela beleza no sentido do fascínio que esta exerce sobre o Sábio. Considerada por Platão a décima musa do Olimpo e, na vertente explorada por Ovídio, aproximada da figura de Sócrates — ambos “amorosos, ele de rapazes, ela de moças; ambos mestres, e ambos divididos entre a beleza interior e o exterior disforme” — a poeta da Ilha, monstro ou maravilha, acaba sendo neutralizada em sua *diferença*, dilui-se num modelo masculino de sexualidade...

Enfim, os *Passeios arqueológicos* conduzem-nos, pelas mãos rigorosas do crítico nas quais já aprendemos a leveza do prestidigitador, à constatação de que, embora “fidedig-

nos" os documentos históricos e literários provocam não certezas que ancoram, mas dados controversos, informações conflitantes, ambigüidades que desconfortam.

Ao desenvolver e simultaneamente desmontar o chamado *processo de pesquisa*, ao subverter a linguagem canônica e o *mito de exatidão* que lhe são subjacentes, ao "ler um signo através de outro e projetar ambos sobre seus próprios passos, provisoriamente errantes", o autor de *Eros, tecelão de mitos* aproxima-nos de Safo na exata medida em que, como ele, nos aproximarmos e nos distanciarmos de suas múltiplas imagens, para voltarmos a nos aproximar e a nos distanciar e assim sucessivamente. Até que, perdidos, possamos encontrá-la. Não a Safo lendária nem a Safo histórica, "verdadeira", mas aquela cuja complexidade, tão grande quanto a do Labirinto enfrentado por Teseu, exige que nos entreguemos à vertigem de percorrê-lo, como se fôssemos maiores que o medo do "monstro" que existe em seu centro.

Esta é a travessia que nos ensina Joaquim: movimentando-nos em forma de jogo, transformarmos em *figuras* as etapas do percurso; inspirando-nos nos grous — os pássaros falsa ou aparentemente errantes, que deixam cair pedras que indicam se estão sob terra ou mar, nos quais se espelha o humano tecelão destes mitos — descobriremos que só com eles é possível desvendar o que secularmente se cala.

Os rastros quase imperceptíveis, as marcas que se apagam, podem, então, ajudar-nos a ir reconstruindo, reinventando, fragmentos do "canto" e da "plumagem" da palavra poética soterrada pelos homens e pelos homens, inúmeras vezes, pretensamente ressuscitada.

A palavra poética de Safo de Lesbos, mostra-nos este trabalho, só poderia ser realmente recuperada por alguém "capaz de suportar, sem nenhuma pressa, o grande incômodo da desordem". À paciência de que carece o ato de criação a que se refere Clarice Lispector, Joaquim Brasil acrescenta outra faculdade, também familiar à escritora: a clareza de deixar-se cegar pelo numinoso, de velejar, sem garantias de ancoragem, pelas águas subterrâneas de um universo interdito.

E assim, isto é, à sua maneira assumindo não a função, mas a postura essencialmente feminina da *expectativa*, ele nos devolve, a partir de *Palimpsesto* (a 2ª parte da obra), não apenas a possibilidade "de depositar no altar da deusa, em oferenda votiva, alguns fragmentos", mas, com esta possibilidade, a de começarmos a soletrar os signos do indizível: o universo feminino, sobre cujos mistérios *Eros, tecelão de mitos* abre sendas insuspeitadas.