

**CORPOS SOBRE RUÍNAS DE LINGUAGEM: FERNANDO PESSOA,  
ADÍLIA LOPES E JOSÉ CARDOSO PIRES**

**Guilherme Conde Moura Pereira**

(Graduado em Letras pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –  
Unirio)

**RESUMO:**

O presente artigo se debruça na análise dos trabalhos de três escritores portugueses: José Cardoso Pires, especificamente com o romance *Balada na praia dos cães*, Fernando Pessoa, com “O Guardador de Rebanhos” (1911-12) e *Livro do Desassossego* (1982), e Adília Lopes, com poemas e livros diversos. Nos trabalhos, são observados aspectos que apontam para a proposição de formas de leitura e de escrita políticas que utilizam do corpo e da ficção como elementos capazes de tensionar a linguagem e a história, ou seja, percebe-se nas literaturas desses três autores um uso da língua com potencial de questionar e abalar os discursos estabelecidos e dominantes.

**Palavras-Chave:** José Cardoso Pires; Fernando Pessoa; Adília Lopes; Literatura Portuguesa.

*[...] mas o pai explicou-lhe que aquele velho acolá era um poeta que tinha morrido há muitos muitos anos mas que não fazia mal, havia mais, poetas era o que não faltava na nossa História, um dia aprenderia.*

- José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*

Em *Manual de Zoofilia*, Wilson Bueno, escritor brasileiro, ao armar uma taxonomia poética chega às “Moscas”, onde constrói uma imagem singular, daqueles que olhando o inútil, os pontos obscuros, as ruínas da história, a catástrofe, alucinam o mundo, com uma capacidade imaginativa, que chega a ir para além da imaginação, como na visão múltipla das moscas: “Flagrar do lixo o novo inútil, o luxo, com olhos multifacetados de ver, plurais, muito adiante da aparente imaginação das coisas — este quintal, o sonho no chão — pisado como a utopia no coração de um homem triste” (BUENO, 1997, p. 59)

A partir dessa imagem é possível conceber uma forma de se encarar a própria literatura – carregando ela dessa potência política de alucinar o mundo – como um meio capaz de fazer emergir uma multiplicidade e remontar o que se apresenta a nós como dominante. Para tanto, é necessário estabelecer um lugar da literatura enquanto uma aparição outra da linguagem, uma nova relação com ela e, por conseguinte, com o mundo.

Em *Balada da praia dos cães* (1982), romance do português José Cardoso Pires, uma matilha de cães desenterra, em meio a um areal, um cadáver. Esse corpo

morto se constitui como elemento perturbador, ele conduz toda narrativa, é preciso que se faça a investigação e se conheça aquilo que está por trás do assassinato.

A primeira questão que surge aos investigadores da polícia judiciária diante desse caso não é a ausência de pistas, mas a enorme quantidade delas: “Mas isto é um festival de pistas. Estamos lixados, há aqui matéria para mais de vinte volumes.” (PIRES, 2009: p. 56) Eles, diante do caso, parecem se encontrar no lugar do anjo da história, imagem construída por Walter Benjamin a partir de um quadro de Paul Klee, que está diante da história como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a despeja a nossos pés.” (BENJAMIN, 2012, p. 246)

O cadáver, do Major Dantas C., é o que faz emergir, diante dos investigadores, as ruínas de uma história específica, a do assassinato. Como lidar com essa catástrofe? O investigador Elias, conhecido como Covas, parece, durante todo romance, estar diante dessa questão. Assim, ele arma um método de investigação excêntrico, que se conduz não como uma necessidade de determinar verdades e fatos concretos, mas como uma forma de leitura. Como ler esse assassinato diante do “festival de pistas”? Como ler a história diante da catástrofe? Para Elias, a chave é a distração, a divagação, os desvios, o tresler:

Elias vai em salteado (conhece os textos). Para e treslê, no tresler é que está a leitura, é assim que ele arruma a cabecinha, e de quando em quando queda-se a admirar a unha gigante. Também pensa de alto, às vezes diz coisas. Mas se fala e ao mesmo tempo lê, a unha escuta — e não há nisto nada de especial, não se pense, porque é uma unha do mindinho, o dedo que tudo adivinha, e porque é com ela que o chefe de brigada sublinha todos os momentos indecisos da pessoa e dos casos (PIRES, 2009, p. 90)

Há nessa postura de leitura de Elias também uma tentativa de ler com o corpo, no seu caso, investigar com o corpo, pela imagem do dedo mindinho que conduz as suas leituras, mas também na forma como nele a investigação começa a se confundir com a atração e o desejo que passa a sentir pela criminosa Mena, o que faz seus interrogatórios e sua investigação assumirem uma postura muito mais erótica do que racional, buscando indícios de corpos em meio ao festival de pistas:

Enquanto eles estão pegados na conversa Elias vagueia um olhar esquecido pelo quarto. Outra vez o ângulo luzidio da cómoda; e o gato. Depois uma sombra de claridade, que já nem é claridade, é memória, indica-lhe a cama; e na cama há dois pontos a luzir - os olhos dum bicho, podia ser. Elias afirma a vista sabendo de antemão o que vai encontrar e que é ele, o major. O major deitado ao comprido e a apontar a pistola para a

cabeça do gato. No vago da penumbra flutua a boca de Mena, aberta num grande espanto. (PIRES, 2009, p. 180)

O próprio romance de José Cardoso Pires se arma como uma reflexão em torno dessa questão, porque o caso que narra é uma ficcionalização de um crime real de grande repercussão em Portugal de década de 1960. Ou seja, tensionar, alucinar história e ficção até o ponto em que a oposição delas se abale, e o que chamamos de história se mostre apenas como uma forma de se criar ficções, ler a história e o mundo com olhos de mosca: “O mundo é um grandessíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar.” (PIRES, 2009, p. 67)

Se o cadáver surge em *Balada da praia dos cães* como um abalo que permite que Elias assuma uma nova forma de investigar, através de uma leitura com o corpo, e o próprio romance se insere na história como uma forma de aluciná-la, é possível pensar que na literatura portuguesa do século XX há um cadáver que insiste em ser (re)descoberto pelos cães: o de Fernando Pessoa. Um corpo, que como mostra José Gil, é clivado, não partido, em seus múltiplos heterônimos.

E ao dizer que os cães (re)descobrem Pessoa não se trata de uma afirmação pejorativa, pelo contrário, a imagem dos cães permite essa associação daqueles que o leem exercendo um ponto fundamental de seu trabalho poético: como pensar com todo o corpo? Ou, nos termos já utilizados, como ler com o corpo? Os cães pensam com o corpo, tanto é que acham o cadáver antes dos homens, mas para nós essa é uma atividade mais problemática.

Se pensarmos em Alberto Caeiro temos a articulação entre essa vontade de ler com o corpo (“Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,/ Sei a verdade e sou feliz” (PESSOA, 2012, p. 215) e aquilo que talvez seja seu maior obstáculo: a linguagem. O esforço em “O Guardador de rebanhos” (1911-12) surge dessa forma, desse desafio de tornar possível ler o mundo com o corpo diante da linguagem que está por toda parte.

Esse pensamento de Caeiro (e de Pessoa, porque é uma questão que se repete por muitos de seus heterônimos) de como conseguir suspender a linguagem, a ponto de abrir espaço para o corpo, assume uma maior radicalidade se tomarmos o pensamento de Jacques Derrida. Em seu texto “Este perigoso suplemento...”, presente em *Gramatologia*, o filósofo francês pensa, a partir das *Confissões* de Rousseau, que nada possui uma presença “pura”, nenhuma percepção que seja

imediate, porque a partir do momento que algo passa pela atividade de significação, pela escritura e pela linguagem, esse algo já escapou:

O que tentamos demonstrar seguindo o fio condutor do "suplemento perigoso", é que no que se denomina a vida real destas existências "de carne e osso", [...] nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o "real" só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito pois lemos, *no texto*, que o presente absoluto, a natureza, o que nomeiam as palavras [...], desde sempre se esquivaram, nunca existiram; que, o que abre sentido a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural. (DERRIDA, 1973, p. 194-5, grifos no original)

Nesse permear da escritura sobre o mundo, o contato do corpo com a realidade (como Caeiro sente) se dificulta e o poeta percebe isso: "Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!" (PESSOA, 2012, p. 219) Se pensarmos o poeta como aquele que trabalha na/a linguagem, Caeiro se coloca como poeta anti-poeta, porque quer usar a linguagem para suspendê-la e lançar-se de corpo ao mundo, desfazer as esquivas da natureza:

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
E uma sequestração na liberdade daquele convento  
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas  
E as flores as penitentes convictas de um só dia,  
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
Nem as flores senão flores.  
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores (PESSOA, 2012, p. 217)

e:

Passa uma borboleta por diante de mim  
E pela primeira vez no Universo eu reparo  
Que as borboletas não têm cor nem movimento,  
Assim como as flores não têm perfume nem cor.  
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,  
No movimento da borboleta o movimento é que se move,  
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.  
A borboleta é apenas borboleta  
E a flor é apenas flor. (PESSOA, 2012, p. 224)

Bernardo Soares se apresenta também como heterônimo que faz do embate entre corpo e linguagem sua matéria de trabalho. Seu *Livro do desassossego* (1982) se apresenta como uma "autobiografia sem factos", assim como a investigação de

Elias é uma investigação sem factos. Ambas se fundam mais em uma espécie de autobiografia com o corpo, e uma investigação com o corpo. A relação entre homem e mundo passa a ser da ordem do corpóreo, em embate direto à ordem racionalista da linguagem possibilitadora do pensamento, e esse embate se demonstra complicado, quase mortal: “O coração, se pudesse pensar, pararia.” (PESSOA, 2012, p. 49)

Para Émile Benveniste (2005), é nos pronomes pessoais, em especial os de primeira e segunda pessoa do singular, que o homem ocidental se funda enquanto sujeito, a partir de sua capacidade de se posicionar enquanto enunciador:

É na Linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. Porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito” (BENVENISTE, 2005, p. 286, grifos no original)

Diante disso, a própria constituição da heteronímia como geradora de um corpo clivado se apresenta como uma tentativa de suspensão da linguagem para dar espaço ao corpo. A divisão de um “Eu” é a tentativa de se ausentar dele, se ausentar desse signo vazio que só existe na linguagem e, assim, escapar dela.

Entre os cães que (re)descobrem o cadáver de Pessoa, em meio ao areal da história, é possível pensar na figura de Adília Lopes, que estabelece novas relações com as questões abertas por ele. A partição do “Eu” na poesia de Adília se faz em uma tentativa de se distanciar de si por estar perto do mundo, como a mosca que junto do cadáver passa a fazer parte dele colocando nas chagas abertas seus ovos e passa a se diferenciar de si mesma. Em sua “Autobiografia sumária de Adília Lopes”, por exemplo: “Os meus gatos/ gostam de brincar/ com as minhas baratas” (LOPES, 2002, p. 71). O contato do corpo com o mundo passa a se definir não por ele sozinho, mas pelas coisas que o cercam, como Adília, para não se definir com linguagem, se define por seus gatos e suas baratas.

Tal questão ressurge no livro *Maria Cristina Martins* (1992), onde as duas Marias Cristinas se confundem entre si, e se confundem também com Guilherme, que na verdade se chama Hipólito, ou seja, na proximidade entre eles, o corpo, tentando escapar da linguagem, torna confusa a compreensão de onde termina um Eu e começa um Outro:

Era o Guilherme  
e não eu

quem devia escrever  
as minhas cartas de amor  
para si (LOPES, 2002, p. 126)

Esse livro traz, ainda, um movimento que percorre a poesia de Adília Lopes, nos versos: “Há muito de luxúria/ na miséria mais extrema”. (LOPES, 2002, p. 122) Ou seja, quando se abraça a linguagem, em sua poesia, se está em um trabalho, como o das moscas, em Wilson Bueno, de perceber no lixo, naquilo que se despreza, uma potência. Trata-se de uma atividade política, de como ler o mundo e a história naquilo que ninguém quer ver, ou não vê por estar oculto, uma forma de, como propõe Benjamin, “escovar a história a contrapelo”. É o caso de *O decote da dama de espadas* (1988), onde desde o título do livro o jogo se arma em ver aquilo que não está à mostra, a dama de espadas do baralho não tem decote. O movimento se prolonga pelo livro, pela boneca que se quebra constantemente, mas continua sendo foco de leitura, em “Os desastres da boneca de Sofia”, ou a chave desaparecida de “A operação”, ou a fotografia que não se quer mais em “Um figo”, ou, ainda, o shampoo que faz arder os olhos e possibilita lágrimas em “No more tears”.

Se em *Balada da praia dos Cães* o que se apresenta como história oficial é tensionado a ponto de se mostrar como uma leitura entre várias, na poesia de Adília Lopes isso chega a sua radicalização em um poema como “Nature et Ars”, onde os marcianos, ao encontrarem a terra devastada, estabelecem relações imprevistas que alucinam as ordens tidas como lógicas do mundo. Eles fazem com que não só a história, mas o mundo como um todo, enquanto permeado de linguagem, se apresente como uma leitura entre muitas, de forma em que tudo é o que se lê:

**Nature et Ars**

Uma floresta é um labirinto?  
um deserto pode ser rocaïlle?  
a vida é um romance?  
o mundo é um palco?  
um florete é uma flor?  
uma serpentina é uma serpente?

—

Imagino o fim da Terra assim  
todas as casas e todas as ruas  
desaparecem  
assim como todas as pessoas  
graças a um cataclismo  
sobrevivem apenas os telefones  
as baratas e as listas dos telefones  
marcianos nos dias a seguir  
tentam interpretar a lista dos telefones  
os marcianos não estabelecem uma relação

entre os telefones e a lista dos telefones  
mas entre a lista dos telefones e as baratas  
e essa relação é plenamente satisfatória (LOPES, 2002, p. 108)

Mas se, aqui, as coisas se tornam aquilo que lemos nelas, voltaríamos então ao difícil empenho de Fernando Pessoa: como fazer, com o corpo, que as coisas passem a ser o que são e não o que lemos? Ou, até, levantar a complexa questão de se as coisas são algo para além do que lemos, se há algo para além do texto, para pensarmos novamente com Derrida. Para isso é preciso ler mais quantas vezes forem necessárias o texto do mundo para, nele, procurar aquilo que escape da linguagem, como tentou Alberto Caiero. É um movimento infinito como as imagens em olhos de moscas.

#### **Bibliografia:**

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENVENISTE, Émile. Problemas de Lingüística Geral I. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.

BUENO, Wilson. **Manual de zoofilia**. Ponta Grossa, PR: UEPG, 1997.

DERRIDA, Jacques. "Este perigoso suplemento...". In: \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

LOPES, Adília. **Antologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

\_\_\_\_\_. **Livro do desassossego**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mensagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

PIRES, José Cardoso. **Balada da praia dos cães**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.