

**OS CONTOS-POEMA DE PÉRICLES PRADE: ANTE UM ALÇAPÃO
ANACRÔNICO DE MITOS E IMAGENS**

Maria Cristina Ferreira dos Santos¹

*Uma das regras capitais da verdadeira
arte histórica é que as testemunhas irrecusáveis
de qualquer sucesso vêm a ser aquelas que
vivem três ou quatro séculos postfactum
Alexandre Herculano, em O monge de Cister.*

*Cada poema é uma armadilha onde
cai um novo fragmento da realidade.
Julio Cortázar.*

RESUMO

O objetivo deste artigo é fazer uma *(des)leitura-quiçá* dos contos-poema de *Alçapão para Gigantes*, de Péricles Prade, a partir do anacronismo, ou seja, o “agora” de Prade em relação a outros agoras. Abordarei a questão das *Eras Imaginárias* que estão pulsando nos contos-poema dentre uma das possibilidades de virem-a-ser dos textos.

Palavras-chave: *(des)leitura*, anacronismo, *Eras Imaginárias*.

1 INTRODUÇÃO

Péricles Prade é um escritor, quando pensamos tradicionalmente na “história” da literatura, contemporâneo. No entanto, acredito que não é profícuo, quando analisamos um texto literário designá-la a obra como pertencente a um estilo histórico e tradicionalmente determinado, tampouco buscar uma verdade ou um significado transcendental. *Alçapão para gigantes* é um conjunto de textos que abarca um gérmen das mais diversas *Eras Imaginárias*. Por isso, instiga uma *(des)leitura* que resulta das mais diversas associações.

Ao fazer considerações sobre o alçapão de Prade, talvez eu me perca no labirinto-texto, ou quiçá, encontre, como Adso, o fio apropriado. Será necessário juntar

¹ Graduação em Letras-Espanhol (FAFIUV). Especialista em Língua Portuguesa e Literaturas (FAFIUV).

os cacos da minha memória que ficaram espalhados por bestiários, poemas e textos de múltiplos “agoras”.

2 ALÇAPÃO PRÉ-BABÉLICO

Tradicionalmente, os textos literários são classificados a partir de gêneros. Costuma-se designar textos breves, como os de Péricles Prade, como contos. Entretanto, segundo Julio Cortázar (2006), já não existe a separação entre prosa e poesia. É impróprio nomenclaturar os textos de Prade como contos (prosa), uma vez que são caminhos poéticos de estranhamento. Os textos de Péricles Prade podem ser lidos como poemas justamente porque são sinfonias que pulsam além do breve relato que contam (ou cantam). Os textos de *Alçapão para gigantes* são contos-poema porque suplantam a estrutura de prosa, ao menos como tradicionalmente eram entendidas, e porque, como as canções, têm “Uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós.” (CORTAZÁR, 2006, p. 151).

Quando falo em texto com essência poética, lembro de que Jouve (2002, p. 118) descreveu a leitura como “uma desforra da infância”. Vingança no sentido de um retorno a nossa capacidade infantil de brincar e de jogar, capacidade de aceitar e viver do insólito por intermédio do poeta-mago. Quando lemos literatura estamos no universo pré-lingüístico descrito por Agamben (2005, p.76), onde a máquina da puerilidade “transforma a pura língua pré-babélica em discurso humano, a natureza em história”. Há uma possibilidade para a inversão desse acontecimento ou para neutralizar o efeito discursivo: ler literatura. Quando lemos literatura podemos mergulhar no pré-babélico e o adulto, quando aceita essa inversão da literatura, pode permanecer criança. Quando lemos literatura estamos no intervalo entre o semiótico, apenas contemplar, e o semântico, atribuir sentidos, estamos entre esses dois mundos e, é claro, pendemos, como desforra, para o paraíso pré-lingüístico, do qual não queríamos ter saído e no qual podemos brincar sem tocar com os dedos do Discurso.

Quando discorro sobre língua pré-babélica e discurso, sobre infância e experiência, sobre a capacidade de criar mundos e significantes, lembro-me de um excerto de *Alice no País do Espelho* (2004), de Lewis Carroll, em que o personagem Humpty Dumpty, o ovo professor de Semântica, indaga Alice sobre o significado de seu nome e ela, por sua vez, afirma que não tem sentido ou se há ela o desconhece. Ele responde que tem que haver um sentido e que é um desatino desconhecê-lo. Este diálogo é um exemplo de duelo entre o paraíso infantil e a seriedade do senhor dono do seu discurso. É preciso lembrar que Humpty Dumpty morre depois do circunlóquio com Alice e a menina do Paraíso de Lewis Carroll continua seu passeio no país onde tudo é possível, onde tudo é estranho, onde tudo é uma encruzilhada de perigo e diversão. País onde encontramos *sacalagarxugos elásticojentos* e potencializamos nossa vontade e capacidade pré-babélica de brincar com os morfemas e significantes.

3 ALÇAPÃO DE MITOS

Os mitos de *Alçapão para gigantes* são imagens porque, assim como os poemas, carregam e exigem outras imagens, da mesma maneira como enfatiza Lezama Lima²: “Cada objeto hierve y entrega sucesión. La red de imagenes forma la imagen”.

Quero chamar a atenção para o fato de “vivermos” de imagens-mitos, para o fato de que a história é uma rede de imagens e, principalmente, para o insólito heterogêneo das imagens pradeanas. Acerca do uso das imagens-mitos, Lezama Lima discorre:

Siempre en la imitación o semejanza habrá la raíz de una progresión imposible, pues en la semejanza se sabe que ni siquiera podemos parejar dos objetos analogados y que su ansia de seguir, de penetrar y destruir el objeto, marcha sólo acompañada de la horrible vanidad de reproducir. Aquella posesión de secretos, la seguridad de la tierra revelada, cuando el mito es reemplazado por el ser, se torna en semejanza, objetos de vacilaciones y esperas.

À moda de Guimarães Rosa, a Imagem é o paradoxo do infindável e desconhecido Grande Sertão – a rede de imagens - e, ao mesmo tempo, são as veredas, ou seja, o conhecido, o intuível, o seguro, aquilo que está diante de nossos olhos.

² No texto *Las imagenes posibles*.

Susana Scramim (2007) observa que em *Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno, há a “participação”, na mesma esparrela, de entidades animais, seres humanos e seres fantásticos. Péricles Prade e Wilson Bueno constroem seus textos a partir de lembranças arquetípicas.

Os “seres” dos mitos do alçapão de Péricles Prade e do jardim de Wilson Bueno são portadores da desidentidade, a saber, a possibilidade de vir-a-ser humano, animal ou ser fantástico. As obras são amálgamas de uma pré-história com uma pós-história. A pré-história das imagens-mitos pradeanas pode ser atestada, para citar apenas uma maneira, pelo uso de desenhos, que parecem da Idade Média, retirados de um Dicionário de Símbolos. A pós-história é o uso profano que ele faz dos mitos arquetípicos tornando-os mitos-valise.

Antes de ler os textos de Péricles Prade, contamos com o *a priori* dos arquétipos, porém, como a experiência textual só se dá *posfactum*, nos deparamos com o vir-a-ser em potencial desses “arquétipos”, o demônio pode vir-a-ser angelical, o rato pode vir-a-ser, assim como a Baleia de Graciliano Ramos, humano porque, como a cadela, possui, mais que os “humanos” que o envolvem, domínio lingüístico. E não é só o caso de um animal vir-a-ser humano, ou vice-versa, mas é o caso, também, de que os animais e humanos podem vir-a-ser entidades fantásticas, ou ao contrário, *O cavalo de Mergoror*, por exemplo, pode vir-a-ser uma “zoomorfizzazione del demonio” (ANCONA, 1987, p. 54). O que Susana Scramim (2007, p. 135) descreve sobre as imagens de *Jardim Zoológico* de Wilson Bueno presta-se, também, para a descrição das imagens do alçapão de Péricles Prade:

É interessante observar que as imagens apresentam um conjunto de contrastes pertencentes tanto ao mundo natural quanto ao mundo contaminado pela vida dos homens. No entanto, elas estão como que em esfera que não aquela da história pura, a história como sucessão de fatos humanos no decorrer do tempo. A história que essas imagens apresentam é uma história que está intimamente relacionada a uma noção de história natural. Uma história natural que, longe de estar ligada a qualquer tipo de determinismo, apresenta-se como uma história das obras e das formas, tomadas em sua concepção de anacronismo.

Jorge Luis Borges nos assusta com o fato de que enquanto leitores somos ficções. Ao ler *Alçapão para gigantes*, sentimos que fazemos parte da ficção. José Lezama Lima instiga para o fato de que somos personagens das *Eras Imaginárias*, das

eras do “boom” e do “bloom” imagético. Estamos palpitando nos mitos, somos os oleiros que fabricaram os tijolos e que estamos sempre a lapidá-los, nós, leitores, no momento da leitura e os poetas no momento (re)produzi-los.

O alçapão de mitos de Péricles Prade lembra o que Foucault (2001, p.77) fala acerca da obra *As tentações de Santo Antão* de Gustave Flaubert (2004) a qual é um “desfile monótono de grotescos”. Péricles Prade exhibe um desfile mais modesto, entretanto semelhante ao de Flaubert no aspecto grotesco: touro que urina peixes, rato que vive na uretra de um homem, e tantos outros.

Foucault (2001) afirma que a “tentação” é como a escritura: uma tentação de Santo Antão evoca outra, assim como um mito evoca outro, é o “Fenômeno de Biblioteca”. Flaubert e Péricles Prade sofrem do efeito Biblioteca de Alexandria, um número incomensurável de livros está presente em ambas as obras. A literatura é uma tentação, é uma *Lolita*, pois é difícil resistir a sua sedução, apesar de sua aparente inocência. Assim como o admirador obsessivo de *Lolita*, quando lemos obras homéricas como as de Péricles Prade ou Flaubert, sentimo-nos tentados a ir além, não nos contentamos apenas com uma das *Veredas*, queremos todo o *Grande Sertão*, queremos ultrapassar todos os limites, destruindo todas as convenções impostas por estilos e pela historicidade.

Ouso afirmar de *Alçapão para gigantes* o que Foucault (2001, p.81) afirmou sobre *As tentações de Santo Antão*: “(...) é o sonho de outros livros: todos os livros, sonhadores, sonhados – retomados, fragmentados, combinados, deslocados (afastados) colocados a distância pelo sonho, mas por ele também aproximados até a satisfação imaginária e científica do desejo”.

4 ALÇAPÃO DE ERAS-ESTILOS

Designar a obra de Péricles Prade como Surrealista significa cair na armadilha (alçapão?) de etiquetar seu estilo a partir de escolas e filiações. Não obstante, tomo a liberdade de atribuir aos contos-poema de Prade um sussurro Surrealista na medida em que o entendo, assim como Cortázar (2006), como a própria essência humana, como a nossa capacidade de potencializar a multiformidade do real e como sendo desprovido de designações estilísticas-temporais.

Entendo o surrealismo como uma das máscaras usadas pela “desforra da infância” jouveana ou como parte do paraíso pré-lingüístico descrito por Giogio Agamben, ou seja, o retorno ao poder mágico e encantatório das palavras, o retorno ao poder de jogar e de ir até ao absurdo da imaginação, direitos que ficaram, talvez, perdidos nas memórias da infância. O Surrealismo é o direito de desengajar-se da “realidade” e das filiações temporais para preencher as palavras imagéticas que aguardam por associações e, ao mesmo tempo, deixar os textos-poemas invadidos de brancos que esperam por um leitor sedento que complete o mosaico.

O “Fantástico”, uma das vertentes literárias a qual são atribuídos os contos-poema de Péricles Prade, também é, ao meu entender, uma das máscaras da capacidade infantil de criação.

O caráter de escolha de realidades da arte Surrealista ou Fantástica garante o infinito da literatura porque, como salienta Blanchot (2005, p.137), “todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito”, não há saídas, ou pelo menos saídas seguras, para o *nonsense*, resta apenas aceitar as regras do jogo dentro da esparrela-obra. Podemos dar diversas voltas no labirinto-poema e, indubitavelmente, vamos retornar ao centro-segreto, exaustos e conformados com o balbucio Surrealista de que não há um absoluto, já que a obra literária é “a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros”. (BLANCHOT, 2005, p. 139).

Os contos-poema de Péricles Prade, assim como todo texto literário, parece o dia homérico de Leopold Bloom, ou seja, um dia que abarca todos os dias, assim como um livro que compreende todos os livros.

Lewis Carroll que, aliás, foi o “inventor” do *nonsense*, escreveu *Alice no país das Maravilhas* (2002) que, a meu entender, é antes de qualquer coisa, um questionamento sobre as possibilidades de uso da linguagem e, reitero, da nossa capacidade pueril de jogar. O país das maravilhas é a literatura, lugar onde o mais absurdo possui sentido sendo *nonsense*. Assim como o universo *nonsense* de Carroll, o alçapão de Péricles Prade também aprisiona o questionamento sobre a multiplicidade de formas de uso da língua. Péricles Prade não usa palavras-valise como Carroll, mas usa imagens-valise.

Outra *Era-estilo* que está palpitando em *Alçapão para gigantes é o Barroco*. Lezama Lima (1988) descrevendo o que é e como é “a expressão Americana”, trata da

história como uma rede de *Eras Imaginárias* em que se tecem, anacronicamente, os textos. Os textos dialogam com fragmentos e essências de diversos textos de outras épocas, formando a rede e um labirinto que nos enreda. A rede de imagens que compõe as *Eras* é um labirinto-caos uma vez que há turbulência no fluxo de uso e de recepção. Essa desordem marca, conforme Calabrese (1987), um fenômeno caótico. O Barroco é o caos como arte.

Admitir a obra de Péricles Prade como portadora de partículas da Era Barroca é tratar de anacronismo. Sua obra abarca uma heterogeneidade multitemporal³. *Alçapão para gigantes* possui um saber aberto, sempre em movimento e no qual temos grandes chances, assim como em um labirinto, de nos encontrarmos ou nos embrenharmos em suas fracções.

Pensar em uma *Era Imaginária* é pensar no jogo do tempo, não como uma concordância ou como forma de elencar momentos que se cristalizaram, mas como o tempo-estilo, o qual não encontra resistências, como em *Paradiso* (1987, p. 254), quando o narrador está descrevendo o momento poético de um violeiro e as imagens que ele declama suscitam pensamentos sobre o tempo e suas conseqüências:

Aparecem depois as plantas que precisam de fogo para chegar até o homem. Plantas que em suas metamorfoses têm algum parentesco com a pedra, o fogo extrai delas sua segunda vida de resina aromosa, pois, na realidade, o tempo é esse corpúsculo do fogo que percorre um fio de cobre destruindo toda configuração que lhe resista, com a exceção da pedra à qual pode comunicar uma ruptura brutal na simetria comunicada pelo homem, mas é capaz de se configurar de novo em sua reparição como ruína, com a exceção também das metamorfoses que ele mesmo engendra, como o escorpião queimado dentro de um círculo para começar um conjuro de procriação estival.

Sobre tempo e fogo, lembrei-me do livro de poemas de Péricles Prade *Nos limites do fogo* (1979) em que, no prefácio, Lindolf Bell observa que o tempo é como o fogo porque ilumina e elimina. Assim como em *Paradiso*, de Lezama Lima, não há quase limites para o tempo-fogo. O fogo ilumina, ou seja, o tempo faz viver imagens e o tradicionalismo diacrônico não é capaz de impedi-lo. “Plantas que precisam do fogo para chegar até o homem”. As plantas são como as imagens que precisam do fogo-tempo para reviver. As plantas-imagens chegam até o leitor por intermédio do poeta-fio-tempo-condutor-destruidor.

³ O conceito é usado por Irleamar Chiamp (1998).

O fogo-tempo é um paradoxo barroquês: está associado ao medo, uma vez que tudo pode destruir e, concomitantemente, está associado à luz, ao milagre. Fogo é também demoníaco e é a forma primitiva de comunicação. Tem dupla função: luz e sombra, o barroco também é luz e é sombra.

Nas *Eras Imaginárias* o fogo-tempo dança e arde de forma plena: ora ilumina o presente e obscurece um estilo de outrora, ora oculta o agora para fazer pulsar fragmentos de outras eras remotas.

5 ALÇAPÃO DE IMAGENS

Para falar em imagem é necessário falar em tempo na medida em que concordo com Didi-Huberman (2006) que o anacronismo é intrínseco das imagens. Falar em anacronismo na arte lembra Pablo Picasso, artista cujas obras são exemplos nítidos da característica de uma imagem conter todas as imagens. *Guernica*, por exemplo, tal qual *El Aleph*, é vertiginosa porque, ao mirá-la, sinto a explosão de estilos, épocas e acontecimentos, sinto o palpitar de tempos heterogêneos.

Discorrer sobre imagens é altamente complexo, assim como o anacronismo, por isso Didi-Huberman (2006, p.18) adverte que “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes”.

Na imagem da capa do livro *Alçapão para gigantes*, por exemplo, há uma colisão de um agora com um outrora. Este choque é, na verdade, um efeito de memória e, como sabemos, a memória é exemplarmente anacrônica em suas associações. A imagem é uma cópia da tela, de Francisco Goya, *The Colossus*, tela que deixa aberto o tempo, que desmonta o tempo. O gigante – *The Colossus* – é uma imagem que sempre esteve presente, de distintas e semelhantes formas, em todos os tempos. As cores, ou melhor, o efeito de claro-escuro diáfano causado pela combinação das cores, lembra o estilo pictórico barroco, a obra foi confeccionada na *Era Imaginária Romântica*. Assim como um texto está em uma constelação supra-histórica de textos diversos, a imagem do frontispício do livro é uma constelação de tempos imagéticos como descreve Didi-Huberman (2006, p.154): “Una imagen es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación”.

A presença de uma tela do século XVII, que já é um amálgama de telas e estilos de outras épocas, em um livro do século XX, afirma o fato de que “sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados por el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe – casi – la concordancia entre los tiempos (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18).

As outras imagens que percorrem o frontispício de cada texto, como, por exemplo, a imagem de um castelo em uma colina ou a imagem de uma serpente, e que foram retiradas de Dicionários de Símbolos, também enfatizam a atemporalidade das imagens e enfatizam a questão de que as imagens são incessantes quanto ao fato de abarcarem outras imagens.

Sofri uma explosão em minha memória ao tentar falar em imagens e na tentativa de juntar os cacos dentre a superfície astuta do tempo sinto-me como uma das criaturas insignificantes da imagem do frontispício do *Alçapão para gigantes*, ou seja, tento, desgovernadamente, fugir da gigante-imagem e da imagem-gigante temendo ser esmagada ou temendo ser tragada e, assim, fazer parte, por todo o tempo, de sua composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra pradeana é, certamente, um alçapão onde palpitam *Eras-estilos* distintos. A *Era Imaginária* Barroca, por exemplo, está presente em *Alçapão para gigantes* por esta obra ser, principalmente, resultado de uma escrita lapidar, demoníaca e profanadora. Os estilos fantástico e surrealista estão presentes sob a máscara da capacidade infantil, pré-babélica da linguagem e sob o insólito do uso dos mitos e imagens.

O livro de Péricles Prade atravessa, por intermédio de seus mitos e imagens, todos os “agoras”, todas as contemporaneidades, ele vence o tempo e os tradicionalismos. Suas imagens, assim como sua escritura, nos convidam para um jogo paradoxal: são venenosas porque desmontam o tempo e nos confundem e são remédio porque, ao desmontá-lo podemos melhor compreendê-lo.

Todas as considerações que fiz acerca da obra de Péricles Prade constituem apenas um fio dentre os milhares que compõem o jogo textual. As possibilidades associativas são incomensuráveis, ao tentar fazê-las percebi que estou ante uma grande encruzilhada em que, concomitantemente, se fundem e se afastam sentidos, eras e imagens incessantes em seu aspecto de vir-a-ser.

Alçapão para gigantes é um livro de todos os livros que continua aberto para as modificações do tempo-arquiteto e para as associações que o leitor-operário possa vir-a-fazer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANCONA, F. **Frontiere dell'immaginario**. Mito e rito nella scrittura di Péricles Prade. Italy: Renzo e Rean Mazzone Editori, 1987

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CARROLL, L. **Alice no país do Espelho**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. **Alice no país das Maravilhas**. Trad. Ana Maria Machado. 3 ed. São Paulo: Ática, 2002.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Idalgo Editora, 2006.

FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.(Org. Manoel Barros de Matto).

JOUBE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hernet. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LIMA, J.L. **A expressão americana**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Las imagenes posibles**. Disponível em:
http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/obras_ensayo_03html.

_____. **Paradiso**. Trad. Josely Biscaia Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PRADE, P. **Alçapão para gigantes**. 2. ed. Florianópolis: Obra Jurídica Ltda, 1999.

_____. **Além dos símbolos**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

SCRAMIN, S. **Literatura do presente**. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.