

UMA *PERFORMANCE* DO CORPO —
CAIR PARA DENTRO DO INSTINTO HUMANO

Dra. ROSA MARIA FINA
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
(finarosa@gmail.com)

SUSANA VIEIRA (DOUTORANDA)
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
(susanatvieira@gmail.com)

RESUMO: Derrida, Pinto, França, Nancy, Levinas, Deleuze & Guattari destacam-se como suporte teórico escolhido para nos acompanhar nesta *performance* do corpo, encenada (in)voluntariamente a *cair para dentro* de si, na certa um abismo, mas enquanto salvação do instinto (diferido) humano. Tentaremos acertar um “pensamento errante sobre a possibilidade do itinerário e do método” (DERRIDA, 1973, p. 198), em dois fragmentos de *Cair para dentro*, de Valério Romão, os quais, quanto a um tema focado em “afetividades dissidentes”, parecem sublinhar a construção duma individualidade excludente da tópica social que enfatiza o relacionamento dual como inabalável sistema de equilíbrio. Nessa medida, constituem-se os estudos literários como matéria interessante a aplicar-se a um fito investigativo preparado para estudar o ser e seu *dobrimento* para vários lados.

Palavras-chave: Abismo. Poema. Suplemento. Autoafeto. Corpo.

Artigo recebido em: 20 set. 2019.
Aceito em: 17 out. 2019.

A PERFORMANCE OF THE BODY —
FALLING INSIDE HUMAN INSTINCT

ABSTRACT: Derrida, Pinto, France, Nancy, Levinas, Deleuze & Guattari are highlighted as theoretical support chosen to accompany us in this body performance, staged (in) voluntarily *falling into itself*, certainly an abyss, but as salvation from human (deferred) instinct. We will try to work out an “erratic thought about the possibility of the itinerary and the method” (DERRIDA, 1973, p. 198), in two fragments of *Falling Inward*, by Valério Ramão, which, while focusing on the theme of “dissident affections”, seem to call attention to the construction of an individuality that excludes the social aspect, underscoring the dual relationship as an unshakeable system of equilibrium. In this sense, literary studies constitute an interesting subject of investigation to study the several sides of being.

Keywords: Abyss. Poem. Supplement. Self-affection. Body.

*o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?
o olho dos bichos é uma pergunta morta.
E depois vi os olhos dos homens, fúria e
pompa, e mil perguntas mortas e pombas
rodeando um oco e vi um túnel extenso
forrado de penugem, asas e olhos,
caminhei dentro do olho dos homens, um
mugido de medos garras sangrentas
segurando ouro, geografias do nada,
frias, álgidas, vórtice de gentes.*

(HILST, 2001, p. 21)

CONTEXTUALIZAÇÃO SUMÁRIA DESSE CAIR PARA DENTRO — A ORIGEM E O EXCESSO

Valério Romão, português, jovem escritor ainda, mas com créditos firmados no contexto da publicação ficcional, nacional e internacional, precedida de alguma premiação, faz-nos, no texto em análise, *cair para dentro*, numa espiral descendente, num abismo, no que somos, portanto. No centro, muitas coisas e tudo concorrendo para a inibição do desejo; desejo, talvez pueril, de ser livre no dentro de si. Duas mulheres unidas, cada qual a seu modo, por uma *afeção* (aqui presente — porque disso se trata — o sentido etimológico de uma enfermidade ou modificação do estado psíquico) umbilical: mãe e filha num jogo, medindo forças que ameaçam esse laço, por vezes demasiado frágil para se olhar.

A trama, desenvolvida numa narrativa em prosa publicada em 2018 que coloca em confronto mãe e filha, procurando, cada uma, sobreviver às razões pessoais que as fazem divergir constantemente, envolve aspetos interessantes e suscetíveis de outras abordagens, nomeadamente as que enfocam a questão do esfacelamento do ser ou supressão da individualidade, inflacionada pela doença de Alzheimer que levará uma das personagens nucleares a um insolúvel despiste de si, quando a mente se incomoda, entra em ruído e queda consigo mesma, fraqueja e se desequilibra. Em rigor, a mãe entra desavisadamente num processo de desindividualização, designado pelo enfraquecimento da noção das consequências de cada ato seu; mais especificamente, com a progressão da doença, ela vai reduzindo, sem se aperceber, a consciência de cada exercício social seu.

Porém, no caso presente ensaiaremos um comentário que isolará um desvio de outra ordem, igualmente incontornável, recortando dois momentos, a fim de ilustrar o rumo do nosso pensamento — ato líquido e de traço incerto e insatisfeito. Sugere a presente proposta refletir sobre a ideia de poema como adversário de uma não-escrita, disputa estimulada por uma circunstância que determinará os comportamentos subsequentes.

Ora, no pequeno núcleo matriarcal, a mãe destaca-se como a voz que proíbe taxativamente a filha de se envolver com a poesia. Este género, pela estrutura polida e sublime, é visto como um amante exigente, que se movimenta apenas para *dentro*. Como se nessa experiência encenasse o próprio fracasso, e a existência se esvaziasse do concreto, entrando em falência, a mãe responsabiliza a poesia por dissolução de todas as ligações com o exterior-outro. Viver no poema seria aceitar e repetir o próprio fracasso e condenar-se a um infinito monismo, quase uma insistência autista.

O poema é todo um edifício que se interpõe entre as duas mulheres. Artificio ou organismo, é na verdade indício de tensão e de tesão: a sua força expansiva, se a uma (mãe) causa medo, noutra (filha) provoca a impetuosidade e aumenta o desejo — o de se ser e de ser-se em si. No final, quando o sangue não ferve mais, esta última reivindica o mesmo de sempre, antes de a mãe *cair para dentro* do abismo. Ainda que assombrada, quisesse ela ser o abismo recebendo, em seu segredo superior, o olhar *para dentro* da mãe. Tal como o poema — acariciando-a.

A uma escrita que fere os limites da realidade visível, fazendo-se deus e luz do desconhecido, se suspeita uma hipótese de leitura a extrapolar o pudor estático, por se perceber a insuficiência de tudo o mais. “A língua transcende neste caso da função essencial de meio de comunicação, para se tornar ela própria o objeto essencial da atividade e servir de matéria-prima para uma obra de arte literária” (PINTO, 2009, s/p.), criando *estados psíquicos de emoções estéticas*. Pressentimentos, impressões, elementos inverificáveis. Impropriedades. Pela falta de matéria organizada com um único fito e dobrada numa esquina perceptível. Pela desposseção. Trata-se da sugestão do indizível a ganhar aspeto de um experimento falocêntrico. Neste sentido, o poema assume uma presença excessiva infamando o impedido.

A filha, perscrutando um espaço apenas seu, optaria, pois, por em segredo viver dentro do poema, fundindo-se em “metáforas, realidades que sugerem outras” (ROMÃO, 2018, p. 33-34). Porém, não veria essa necessidade da transgressão como motivo inalienável para se desumbilicar do seu centro de gravidade — a mãe. Desconsiderava que o grande mal residisse no centro; pior, de facto, era o temor de se descobrir num fora de si sem a austeridade que lhe redesenhasse por cima os passos, corrigindo-os, alterando o traço. Então, em que se justificaria a violação da ordem superior? Na origem. Ou seja: depunha a culpa na recusa de um amor em exposição.

Várias vezes a mãe inconcebía a carência dessa natureza de excesso. Não admitia que se rebentasse a fronteira dos corpos, depressa poluídos se tocados de afeto ou indulgência. Estavam os territórios, desde o nascimento do ser, bem demarcados; não havia por que desfeitear um relevo nascido sozinho, hibridizando gestos, fluidos, numa única e nova forma. No limite, um esforço desnecessário. Numa posição ancorada no pensamento de Levinas, a filha seria quase uma parte estranha e ofensiva da *totalidade* do corpo da mãe. Dessa parte, em dado momento de rutura da unidade — anunciada, aliás, desde o nascimento —, far-se-á diversamente um corpo como expressão da possibilidade de um lugar outro, ainda que cindido, como depressa se perceberá. Sabe a mãe que entre ambas a narração não é lisa de incidentes,

pois delas resulta o facto evidente da alteridade. Cada uma se distingue e vive igualmente na outra; cada uma é sujeito e objeto da outra; cada uma é parte e totalidade de ambas — ou seja, *a fecundidade do eu não é nem causa nem dominação*. Logo, a mãe não atesta entre as duas uma relação de propriedade.

O mais certo para a filha, como satisfação do seu desejo forte, apontava que nada mais podia senão repelir um outro corpo, no caminho de se afeiçoar sexualmente a si mesma — assim, o desejo não seria um excesso perturbador da ordem, não transbordaria do seu corpo, não tornaria o outro impoluto. (Resignar-se à *lei* ou revelar a renúncia — sempre um jogo traiçoeiro que a enjeitaria socialmente.) Porém, nessa fusão sobressairá, pela alteração do padrão, o carácter singular de uma morfose. A boca, respirando o poema, será igualmente acusadora do sintoma, pois ela esconde-o, pressagiando que terá lugar uma revelação tão ilegível de inumana: será o poema abusado, como um corpo violentado, pela rendição à satisfação de um prazer objetal.

A condenação do seu ato estaria apenas na incapacidade de se controlar, sempre sendo ou querendo o excesso, um algo além de si. Compensa a negação no paradoxo de censurar o poema ao silêncio, autoinfligindo a agressão. Despertando o corpo para o afeto. Sentindo nele a possibilidade de vida... ainda que para a morte. Da superfície o corpo extrai algo que o tinge de vida. É o sangue o chamamento da e para a vida. O sangue que, assim, tanto vivencia a experiência da dor quanto a da salvação. A filha reconcilia-se com o indesejado — o poema, imortalizando o acontecimento. Derrama sem desvelo o corpo à experimentação de uma intensidade sem tempo de espera. A evocação faz-nos voyeuristas complacentes da “chacina”, durante a qual ela abre os seus orifícios sedutores (boca, vagina) à violência substancial da existência. Até certo momento é o poema a sua premissa básica.

Remete para si o proibido como um triunfo; seria o seu canto de cisne copular com o poema. Negando as regras e anulando a lógica, mutuamente se fecundam. Nesse canto, o seu, constrói o poema com o próprio corpo, “mistur(o)[ando] tudo, sangue, cona, a peça dele dentro de mim, fervo, tremem-me as pernas” (ROMÃO, 2018, p. 120-130). À semelhança do poema, o corpo vai sendo, primeiro, fragmentado como que em objetos parciais que provocam o desejo, e, depois, redefinido como uma ideia, uma sugestão, neste caso, quer de prazer, quer de ódio.

estou quase e não posso acabar agora, não posso acabar assim, tacteio a mala, abro-lhe o fecho com a mão esquerda, encontro o livro [poema], pego numa tira de papel higiênico e limpo os dedos que tinha na boca, sangue, cona, o pénis

dele, o pênis dele deve saber a isto, penso, agarro no livro [poema] e encosto a lombada ao clitóris e esfrego (ROMÃO, 2018, p. 129-130)

Mas antes mesmo de se diluir, deixa-se invadir pelo momento como um possível, no qual se sublinha numa forma presente e audível. A excitação do poema permite deflagrar o seu corpo, como uma forma espessa, na experiência e acontecimento do mundo. Na ação suplementar do poema, o ausente (Pedro — expressão *carnal*) intensifica-se, adquirindo uma intenção que a valoriza. Estranhamente será o poema-objeto a tornar possível, pela simulação, a sugestiva materialização desse ausente, sintoma de que algo não está certo no mundo:

os olhos abrindo e fechando sob o tecto sem o ver, gemo, não consigo conter o gemido, entrego-me, entrego-me a ele, Pedro, grito, e caio finalmente sobre a tampa da sanita, exausta, o terramoto legando-me algumas generosas réplicas, é isto, Pedro, é isto, é o nosso primeiro encontro (ROMÃO, 2018, p. 129-130)

Não se trata de uma experiência não vivida, não decorrida, mas sim de um jogo que constrói uma sensação. Entre a ausência e a ilusão desse jogo de perda há o abismo. Em todo o caso, chega a sentir a força de uma possibilidade, porquanto, entre o desejo e o suplemento que satisfaz a inclinação, nenhuma inibição comprometeria a singularidade do ser. O corpo abandona-se a uma necessidade de autoconsumação erótica: “a simultaneidade da necessidade e do desejo, da concupiscência e da transcendência, tangência do confessável e do inconfessável, constitui a originalidade do erótico” (LEVINAS, 1988, p. 234). Argumenta Levinas que na *carícia* o corpo se dissipa e se oferece, havendo lugar à aceitação; por seu lado, a intenção que exige a expressão carnal impele o corpo a implicar a sua presença no lugar do outro. Em sinal de uma declarada insubordinação, ela elege-se corpo em negação da sua precedência. Dessa forma quase involuntária pesa-lhe a responsabilidade de todas as linhas em formação, da exposição do poema ao olhar rapinador.

Em dado momento da sua *demand*a, Jean-Luc Nancy reflete sobre algo próximo de uma significação de estranhamento, *i. e.*, tal como o evento do nascimento, para que o “acontecer” tenha efeito (na sua manifestação física do presente) tem de, primeiramente, ser ausente, ou seja, tem de partir de uma anterioridade vazia, de lugar nenhum. O movimento de retorno a si lembra-nos que no ser está o não-ser. Em *Cair para dentro*, assiste-se a um nascimento referencial, o da filha, ela-mesma; sistema esse que tomado como ponto de apoio perde as coordenadas. O nascimento, por natureza, autoriza-se por si mesmo,

independendo de outro evento que lhe sirva de antecedente; é um elemento por-si, enunciado em seu próprio contexto. A mãe leva essa enunciação a consequências inesperadas, ou seja, perverte o vínculo que comumente supera, sublimando, o vascular, ao estabelecer, quase como uma instância, a relação que separa o que nasceu (e antecedeu) unido: dois corpos, duas bocas, aquele que *cai dentro* e o outro que é *abismo* dando-se em oferenda.

Se a filha se fundisse de modo recuado e profundo com o poema, este engordaria e a expiração dela seria inevitável. Assim, somente se consomem até olharem bem nas entranhas um do outro e ficarem: “duas forças antagônicas [que] habitam o poema, sendo uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; e outra de gravidade, que a faz voltar” (PINTO, 2009, s/p.). É nesse momento crucial que ela percebe o vazio da necessidade de remontar a uma antecedência absoluta, pois nunca se havia apresentado, e quem nunca se apresentou não atravessou ainda o presente para ser um presente passado. O poema abre-a em-si, permitindo-lhe a fuga para-si. *Excitada*, ela sente-se desperta(da), não ao mundo, mas ao abandono de si. Entra em movimento consigo, *cita-se, suscita-se, incita-se*. O poema é o pulso a forçar a circulação do sangue e a dar-lhe sentido, ao seu corpo, jamais citado até então. Ela solta o gemido e o grito, e o poema esconde o rumor, a margem, o indizível, o ponto que se distende e se ausenta no *in-finito*.

Invertendo a perspectiva e ponderando outra leitura, é-se tentado a aceitar, no jogo de ilusão sustentado pela ficção, a possibilidade de a mãe se sentir negada, recusada por quem depunha a sua palavra numa esfera mais elevada, à qual se sentia incapaz de chegar e de se igualar em peso... Pensasse não ser ela tão desejada como o poema. A partir dessa ordem, mãe e poema competiriam entre si: ambos insubmissos, autossuficientes, equívocos, *linguagem “erguida”*.

os poemas são obras de um feitio estranho: não há entre um e outro a relação de parentesco que, de modo tão palpável, se verifica com os instrumentos de trabalho. Técnica e criação, utensílio e poema são realidades distintas. Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação. Aquilo que se pode denominar “técnica poética” não é transmissível porque não é feita de receitas ou fórmulas, mas de invenções com a linguagem que servem, principalmente, para seu criador (PINTO, 2009, s/p.)

Terminemos este argumento pensando no seguinte, a partir da proposição apoiada por Pinto de que o poema é a essência primitiva antes da mutilação no contacto com o outro: se no contacto com o outro há a verdade de

um corte, talvez resida aí a razão de a mãe preterir essa condição, adivinhando nela a causa de um afastamento involuntário. Serve, pois, esta digressão sobre o nascimento para clarificar a repugnância e o pavor que a mãe sente ao intuir a força que o poema excede sobre a filha. Se se fundissem um no outro, fazendo nascer uma forma híbrida de interpretação e experiência do mundo, a mãe perderia a autoridade vertical sobre a filha.

TEM INÍCIO A *PERFORMANCE* — O CANTO¹ DO CORPO

No rosário do raciocínio que até este ponto se tem desfiado, deduz-se que o poema a liberta de um canto criado enquanto coito predicativo do outro. Arrojando as asas para fora, deixa-se ser, sem pontuação senão a da respiração áspera e apertada do desejo sofrido:

levo [...] os dedos à vagina, dois, três, quatro, sento-me na sanita, tento meter a mão toda e com a outra vou desapertando dois botões da camisa, ponho a mama para fora, o mamilo aparece como um grande malmequer à procura do sol, agarro a mama por baixo e aperto-a [...] tiro a mão da vagina e levo-a ao mamilo, acaricio-o até o deixar todo besuntado e levo-o à boca, e penso nele, penso na cara dele, nos dedos dele dentro de mim, no pênis dele dentro de mim, abro a boca mas contenho o grito, afasto os lábios da vagina para deles despontar o clitóris impaciente, começo a poli-lo com um dedo, logo dois, tenho de morder o dedo para não gritar, alterno as carícias com chapadas [...] mordo o mamilo, mordo-o até sentir um fio de sangue a subir-me pela língua até me encher a boca, volto a meter os dedos dentro da vagina, encharco-os, trago-os à boca (ROMÃO, 2018, p. 129-130)

Como uma cidade do interior que, para preservar o seu modo de vida natural, se isola, a filha, a fim de saciar o ponto essencial de sobrevivência, exercita um elaborado movimento de retorno a si mesma. Os dedos entrando na vagina e levando à boca o suco do prazer são os mesmos que acariciam o mamilo e o empurram a ser mordido pela boca. Por seu lado, já o poema friccionado no clitóris suscita efetivamente o amparo de uma prótese, na busca de uma plena realização autoafetiva. A dissociação tem como consequência inevitável o conflito. Mas o que parece incompleto e desgarrado de uma suposta ou

¹ Remete-nos para a sua dupla aceção, quer de composição poética, quer de sítio escuro e isolado; desde logo, a iminência de uma aliança de contornos não canonizados.

desejada, pelo processo de higienização decorrente da uniformização, civilização talvez não o seja tanto assim; talvez o que não se faça refém de forças exteriores, o que é penoso e pungente, arme uma possível libertação — não liberdade mas frecha rasgada.

Substrato da sociedade, serve o poema a ideia de “máquina desejanter” (DELEUZE & GUATTARI, 2007) de masturbação numa casa de banho pública, em cima de uma sanita. É ato primitivo, sujo e incivilizado, praticado por párias e impuros, é escondido, proibido, substitui a realidade. Contudo, não deixa de, desafiando o senso comum, pela corrupção ou desnaturalização precisamente recuperar a humanidade. Apesar de, ao transgredir, ao desobedecer, assumir a imagem um aspeto de bestialidade violando selvaticamente a lei.

começo a desabotoar as calças, a impaciência faz-me tropeçar os dedos, falhar um dos botões, puxo as calças e nada, que merda, volto aos botões, quanto mais depressa mais devagar, penso, tenho de dar conta disto, não aguento mais, consigo finalmente despir as calças e as cuecas, meto dois dedos dentro da vagina, meto três, levo os dedos à boca, é isto, murmuro (ROMÃO, 2018, p. 129-130)

A ideia transmutar-se-á em corpo, simultaneamente agente de uma realização no prazer e vítima de uma agressão que, por esta última condição, atinge do mesmo modo uma estrutura mental imaculada, protegida pela sociedade.

Esse fragmento reposiciona a nossa reflexão num outro ponto: até na masturbação, ela precisa de algo fora de si para se realizar de alguma forma. O outro tem de a rodear. Portanto, quando é a mãe a rodar *fora do mundo*, ela olha em volta e tem a certeza de que se nada a rodear, perderá a estrutura de amparo — ela precisa sempre de amputar algo de fora e acoplar em si. Na essência desse mo(vi)mento de exposição-exploração excessiva do próprio corpo foca-se a necessidade de não se excluir. No extremo incorpora o poema em si, violentando e forçando a sua “ordem fechada” (PINTO, 2009, s/p.). O outro combate, o que trava consigo mesma no momento da masturbação, mordendo o mamilo e desejando enfiar a mão inteira na vagina é, por analogia, o mesmo que empreende contra a estrutura de mundo que conhecia e que, na figura doente da mãe, ameaça ruir. Mas ela ainda está acordada. Ela negocea o seu corpo mordido, trafica o desejo de morrer para o prazer. Indistinguindo de forma estilizada o seu corpo com a palavra, viaja para um não lugar, onde a extinção estaria longe de ser possível.

No texto de Romão, o evitamento do outro corpo poderá assumir uma aceção triplamente significativa: resistir à perda da individualidade, por parte

da mãe, resistir à carência de afetividade, por parte da filha, por fim, resistir à dor da separação, por parte de ambas. Observando em rigor, ambas revelam uma incapacidade de religação com o outro. Os seus corpos desviam-se de uma conduta religiosa e escondem ser membros amputados encobrendo um pensamento mutilado em fragmentos, resistindo à própria omissão. Nos gestos, ainda que incompletos, arquiva-se a sentença de um pensamento que acabará por destruí-las mutuamente. Um pensamento que não se ocupa a conferir sentido ao que as rodeia. Esgotando-se no próprio corpo ou na palavra improdutiva do poema, não investem na religação com o outro, dessacralizando o potencial religioso do corpo, que de um louva a outro, e ameaçando o complexo equilíbrio das sociedades humanas. Afinal de contas, vivem ambas, cada uma a seu modo, uma aversão pelo outro impossível de conter. Por essa razão, na relação autoafetiva a filha regressa ao “estado natural por excelência: a barbárie, o caos. E o grande paradoxo é que esse terrível mal é capaz de nos dar prazer” (FRANÇA, 2018, p. 884): “filtro da consciência desabando sob o peso do prazer, esfrego, bato com o livro no clitóris, mordo a mão o suficiente para não gritar, estico as pernas, os pés, os dedos dos pés, estou quase” (ROMÃO, 2018, p. 120-130).

São sempre arremetidas para um não-lugar de desencontro com o outro. Dispersam-se num jogo que simula regressões e inseguranças. De tão porosas, as figuras que compõem o atrito mãe-filha desencontram-se com a realidade, negam assumir uma identidade fechada. Fissuradas, perfuradas, orifícios, boca, vagina, buracos desocupados, incompletos, abismos para onde se cai muito dentro, poema inacabado, pensamentos furados — assim a fragilidade identitária de ambas, porquanto deslocadas e sem vontade humana de possuir, na descontinuidade que são, a topografia do mundo.

O POEMA — ESSE “PERIGOSO SUPLEMENTO”

“Perigoso suplemento” (DERRIDA, 1973), produzido por quem

tem uma imaginação talvez excessiva
excessiva

sim, deixa-se levar por qualquer coisa que aconteça na aula ou mesmo à janela,
no outro dia foi um pombo

um pombo? (ROMÃO, 2018, p. 33-34)

E quem faz o poema, escreve uns

dizeres
sim, coisas soltas que pareciam poesia
poesia?
sim, poesia
mas era em verso?
não, não era em verso
então como podia ser poesia?
tinha imagens, está a ver
imagens? [...]
céus
pois é (ROMÃO, 2018, p. 33-34)

Um suplemento, um artifício, tráfico com a morte, que é a escrita, em lugar de uma palavra mais presente e forte, a fala, o relacionamento direto — evidencia uma questão que a consciência não foi capaz de dominar. Essa morte afasta o corpo, o outro. Receio da mãe: que a filha escolha “ser *ausente e escrever*” (DERRIDA, 1973, p. 175), reconhecendo que, pela escrita, morreria para a realidade governada por ela. Como resolução sentiu a necessidade de desde cedo tomar medidas severas, consultando os conselhos do alto magistério:

tem livros em casa?
poucos, professora
e de poemas, tem alguma coisa?
não, estou segura de que não
ótimo, tem televisor?
temos, mas de momento não temos, quer dizer, está avariado
isso é que é uma pena, [...]
trate do televisor, tão depressa quanto possa, e não se esqueça de lhe revistar o quarto, que estou certa de que ainda encontra um livro de poesia
espero que não, professora, mas assim farei, assim farei. (ROMÃO, 2018, p. 33-34)

Numa perspetiva derridiana, esse *suplemento* (o poema) não ambiciona mais do que representa, *i. e., pro-curar uma presença ausente através da sua imagem* (DERRIDA, 1973, p. 173-200). Desse modo calculado e impositivo, a filha tanto domina o que deseja — deixando-se penetrar pelo poema-palavra fixada, embora volúvel, do homem —, quanto olha com reserva e desconfiança

a diferença que naturalmente exige o distanciamento. O autoafeto expropria-a da presença de *um outro*, mesmo que cobijando-a — há *um outro*, além do homem. Mordendo o mamilo, engolindo o sabor e o odor que desaguam desde o interior da vagina, ela beija a mãe, pois o seu corpo produziu-se no centro uterino materno, núcleo de fogo onde a vida começa. No poema morre o gesto imediato da comunicação, da linguagem que é onde vemos a presença humana. Morre(m), assim, o(s) outro(s). Não há lugar à reabilitação, a não ser no gesto obscuro e violento da masturbação, o excedente que também exclui.

A partir do mesmo ensaio de Derrida, medita-se sobre a possibilidade de se aceitar que a convenção mais natural para significar o pensamento seria a fala (linguagem radicalmente frontal e de confronto que serve a uma *abertura* de comunicação com o outro). Em consequência, justificar-se-ia a escrita (o poema) como a imagem suplementar. A perigosidade ganha efeito quando se infere sobre a incapacidade de tornar presente, por outro meio, o que está ausente, de chamar à sua proximidade a presença ausente. A ausência continuará resistindo, continuará sendo uma inevitável presença. O suplemento não substitui, nem completa. Por um fragmento sem tempo, nem espaço, ele revela algo do exterior, que se mantém inalterado nessa condição sublinhada de uma *morphé* estranha. Mesmo que investido da força de um afeto, não materializa a desapareição do ausente — “O gozo da coisa mesma é assim trabalhado, em seu ato e em sua essência, pela frustração” (DERRIDA, 1973, p. 189). Não há cedências de parte a parte e a especulação mantém-se. A única cedência que no texto de Romão se verifica é a do leitor, condescendendo a esse corpo abandonado que nos seduz, quase desejando a mesma intensidade provocada pelo poema.

Os dois — ela e o poema — são um único corpo pressupondo a raridade do acontecimento simbiótico. Libertando-se dos pontos de sustentação *maioritária* e dominadora, libertando-se justamente do plano canônico de representação do mundo formado, tornam-se linhas *mutantes entre-dois*. Pela dissemelhança, os dois movimentos agem no propósito de uma linha de fuga. Recorde-se que ela se desterritorializa no impulso de regressar a si mesma com a ideia de reduzir a sua presença no mundo ou a presença do mundo em si, numa decomposição aberta e sem falhas.

NO FINAL DA PERFORMANCE

Ela desperta e (de)compõe o corpo acima da sua superficialidade, de qualquer traço inequívoco, em delírio de onanismo, ou em modo feridor, despossuído, mas possuindo no dentro de si o mundo inteiro, em seu pasmo. Entra num inesperado, para si, estádio de reformação, porque não é mais um corpo religioso — religado na evidência de um único resultado desunido de qualquer ambiguidade. Ela depara-se com um corpo cheio de significação.

(Pois que pode um poema? No pano do texto vela-se um corpo que, em sua consciente figuração estética do mundo, devolve-nos, de modo violento e em pinceladas disruptivas, a representabilidade que a realidade não absolutiza: irrompe, pelo som que se molda em corpo inteiro, a dupla face, divina e humana, excedente e possível, em iminência da morte e em virtude da ressurreição. Cava-se no sujeito o desejo de apresentar uma outra cosmovisão: reagindo pela palavra, recria nela um corpo com novas próteses de entendimento da realidade. Pois que pode um poema? Provocar o temor.)

A dor — sufixo que tudo inicia, exprimindo a ideia de agente — atravessa o texto de Romão. A partir de uma identidade discursiva muito própria, reflexiva e actancial, a dor luta agonicamente contra um fundo muito escuro e duro, o da dissolução de identidades, superando-o, porquanto, pela reverberação que a prolonga, distende, perpetuando, o movimento da condição humana *mãe-filha* como *performance* flutuante das aflições que a definem, sempre pela submissão tensional. Contrariando o andamento de uma estrutura clássica, que, em seu traço, desfecha a narrativa num momento zenital com uma consequencialidade redentora, a de Romão não assinalará, pois, um renascimento — suprimirá, tão modesta quanto cruel, cada sujeito no soluço insatisfeito da penedia — e a trama alterará inquietantemente o seu tom em agudos e graves, todos com intervalos diferentes entre si. Porém, não se pense que sejam as suas figuras fracas ou insignificantes. Pelo contrário. O ritmo do texto não assume um registo sussurrado: mãe e filha não se confessam; justificam-se sem apelarem a ninguém, expõem as razões para os seus atos, como quem desce a cortina para impedir que o sol queime os malmequeres, numa *performance* processional, acentuada, contudo, por incisivos modelos ascensionais e infletidos, em registo da qual, sem uivos nem superlativos, percebem a esterilidade de toda a condição humana.

Nesta narrativa *mise en abyme*, o conceito de abismo é explorado em diferentes vertentes, desde um abismo mais fundo onde todos os outros são tragados, até ao corte fundo que a vagina representa e no qual se afunda um novo abismo, o da relação perturbada com o poema. Daí que a noção de abismo

seja literariamente revisitada: *dentro* da narrativa nuclear, já de si um abismo profundo, *caem* as narrativas que, entre o passado e o presente, procuram de algum modo admitir o precipício entre mãe e filha. Contudo, trata-se sempre de imagens incompletas, fragmentos indiciando algo que não é evidente, mas apenas construído na mente do leitor. Nesse jogo da representação, nada se pode assumir como sendo devidamente esclarecedor. Abismo — mistério, diferença, fundo, ou seja, imensidão. É essa imensidão que se vê refletida na grande e abissal imagem, quando se entra e se *cai para dentro* do ser.

Como que sentenciado desde o início pela mãe, há o momento em que ela-filha entra no mundo: no final do texto, como se saindo do poema (substância incorpórea que a salvava), a necessidade de gerir contas empurra-a para os dias burocráticos e sistemáticos, aqueles que jamais entrariam no poema. Nesse instante, tão presente e sem peso, sem o “acontecimento” que o reivindicou, ela vai, deixando o leitor sem hipótese de a resgatar.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil planaltos — Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- FRANÇA, J. O horror do corpo em dois contos de Gastão Cruls. *Gragoatá*, Niterói, v. 23, n.º 47, 2018, pp. 873-887.
- HILST, H. *A obscena senhora D*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- NANCY, J.-L. *Demanda: literatura e filosofia*. Florianópolis — Santa Catarina: Editora da UFSC, 2014.
- PINTO, S. R. Poema. In: CEIA, C. (Org.), *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 21 jul. 2019.
- ROMÃO, V. *Cair para dentro*. Lisboa: abysmo, 2018.

SUSANA VIEIRA é licenciada em Língua e Cultura Portuguesas, com um curso de mestrado em Crítica Textual (ambos pela Universidade de Lisboa). Atualmente é doutoranda em Estudos de Literatura, pela Universidade Nova de Lisboa, focando a sua tese na literatura experimentalista. No âmbito do seu interesse investigativo (Estudos Literários), tem artigos e capítulos de livros publicados e participações em congressos internacionais. É membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa e colabora num projeto de literatura luso-brasileira coordenado pela professora Vania Chaves (Universidade de Lisboa). Dedicar-se também à docência da língua e da cultura portuguesas (língua não materna) na Universidade de Lisboa e colabora em diferentes projetos artísticos.

ROSA MARIA FINA (n. 1981) é licenciada em Literatura Portuguesa (2003), mestre em Ciências da Cultura (2011) e doutorada em História Contemporânea pela Universidade de Lisboa (2016). Actualmente desenvolve a sua investigação no projecto “On Violence. Representações da violência nas literaturas africanas de língua portuguesa”, coordenado pela professora Ana Paula Tavares, no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Colabora também com o Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC), onde coordena, com o professor Daniel Alves, um Ciclo de Conferências sobre a cidade de Lisboa. Tem diversas publicações nacionais e internacionais sobre as temáticas que tem investigado, privilegiando sempre o diálogo interdisciplinar entre a Literatura, a História e os Estudos Culturais.