



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Débora de Freitas Ramos Apolinário

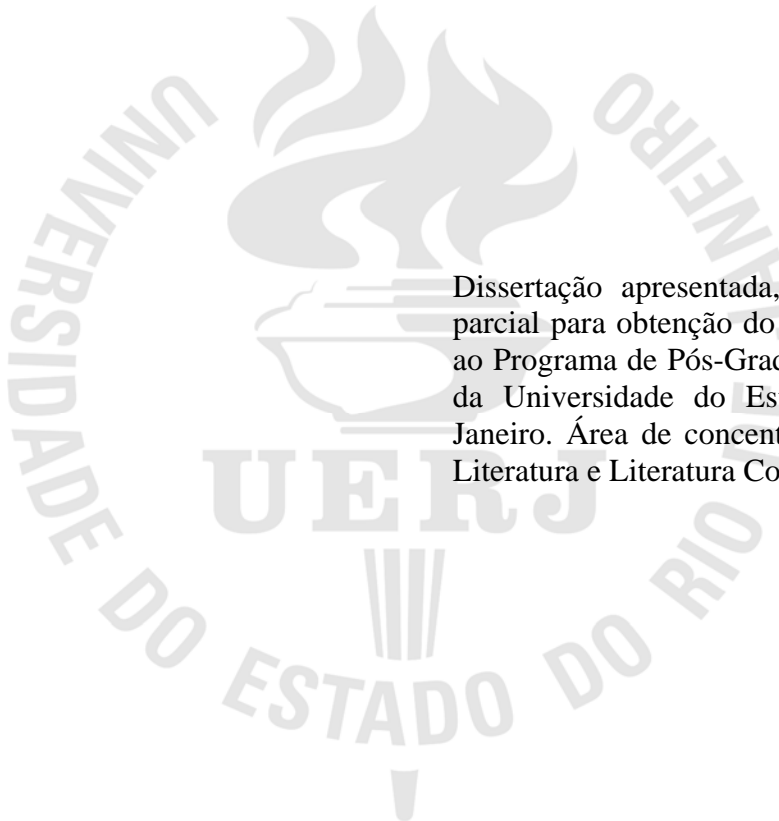
**Marco Lucchesi e *Os olhos do deserto:*
a experiência poética do caminhante**

Rio de Janeiro

2012

Débora de Freitas Ramos Apolinário

Marco Lucchesi e *Os olhos do deserto*: a experiência poética do caminhante



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L934	<p>Apolinário, Débora de Freitas Ramos. Marco Lucchesi e Os olhos do deserto: a experiência poética do caminhante / Débora de Freitas Ramos Apolinário. – 2012. 95 f.: il.</p> <p>Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Lucchesi, Marco Americo, 1963-. Os olhos do deserto - Teses. 2. Lucchesi, Marco Americo, 1963- Crítica e interpretação – Teses. 3. Diários de viagens - Teses. 4. Viajantes na literatura - Teses. 5. Caligrafia árabe - Teses. 6. Iluminuras de livros e manuscritos medievais – Teses. 7. Ascetismo – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Débora de Freitas Ramos Apolinário

Marco Lucchesi e *Os Olhos do deserto*: a experiência poética do caminhante

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada .

Aprovada em 22 de março de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Letras da UFRRJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Ao Quântico dos quânticos,
Inominável e Belo.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Marinalva, por iluminar meus dias;

A minha avó materna, Irene (*in memoriam*), que me ensinou a importância das letras, mesmo desconhecendo-as;

A Mauro Sergio, pelo companheirismo e dedicação extrema;

A Marco Lucchesi, por ferir e curar nas páginas de *Os olhos do deserto*;

À Carlinda Nuñez, meu horizonte e orientadora querida, pelas sublimes e inesquecíveis lições;

A José Itacy, pelo auxílio na arrumação iconográfica deste trabalho;

A João Cezar, por me ensinar a pensar com liberdade;

A Eduardo Guerreiro, Rita Diogo e Cláudio Capuano por aceitarem ser os primeiros a fazer a leitura das páginas que se seguem.

A Geraldo Ramos e Ana Cristina dos Santos, pelas aulas de temática cultural.

A Luca Bacchini, por me incentivar, quando este trabalho era apenas uma tentativa de projeto;

A Julian Legarda e Santiago, amigos colombianos, pelo amparo de sempre;

A Stevie Lima, pelas valiosas conversas;

À Egle Pereira da Silva, pela amizade e apoio;

A Moafak Dib, pelo incansável esforço de tradução iconográfica, sem o qual esta dissertação não seria possível;

À Muna Omran, pelas preciosas indicações bibliográficas;

A Aloísio Lages, o maestro, pelo belíssimo Chopin;

À Beth Mayer, compositora, por sua arte inspiradora;

Aos meus alunos, porque são meus professores também.

A experiência do deserto me marcou de modo irreversível. Passei longas temporadas solitárias, parte das quais foram evocadas em *Os olhos do deserto* [...] não há dúvida que o deserto guarda sortilégios e desafios epistemológicos [...].

Marco Lucchesi¹

¹ Em entrevista de Nonato Gurgel para sua tese *Seis poetas para o próximo milênio* (2003).

RESUMO

APOLINÁRIO, Débora de Freitas Ramos. *Marco Lucchesi e Os Olhos do deserto: A experiência poética do caminhante*. 2012. 95f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Marco Lucchesi, em *Os olhos do deserto* (2000), empreende uma dupla viagem: a primeira é física, pelas altitudes do deserto oriental; a outra é interior, marcada pela sensibilidade e pelo dizer poético. A diversidade de paisagens confrontadas demandou variadas travessias teóricas. De Gaston Bachelard a Néstor Canclini, passando por Georges Bataille, Stuart Hall e Philippe Lejeune, a análise se desenvolveu de forma dialógica, articulando como campos investigativos principais: o diário de viagem, a experiência do viajante pelo deserto e o imaginário oriental que neles se projeta. Tais aproximações levam a Edgar Morin e às margens do pensamento complexo, que admite junções imprevistas pelas epistemologias tradicionais e privilegia a metáfora como referente para o inconceituável e o inefável. Os caminhos errantes e ascéticos da peregrinação relatada nesta narrativa de viagem pelas areias orientais delimitam, pois, o recorte do presente trabalho, trazendo à discussão, em um primeiro momento, a escrita diarística, a errância pelo deserto e a dimensão filosófica da caminhada. A segunda parte do trabalho focaliza a ascese realizada pelo viajante, através das tradições literária (das lailas) e iconográfica (de iluminuras e caligrafias) com que a narrativa se intertextualiza e de que resulta uma poética do narrador-caminhante, etapa de culminância da viagem, do diário e dos efeitos da leitura (ascese estética). A aqui designada, “poética do não”, última questão teórica da pesquisa, reflete uma epistemologia que entende o conhecimento a partir de uma perspectiva negativa. Essa negatividade interessa como possibilidade de abertura para o que ainda é desconhecido. Na verdade, ela se envia ao desconhecido através da negação do conhecido, como que apontando para além do contorno do que está encoberto. O narrador, em sua errância pelo deserto, vislumbra uma satisfação ascética pela imersão interior, capaz de reciclar os tradicionais cadernos de viagem que atravessam a literatura planetária, além de projetar singular aparição epistêmica e redimensionar a própria experiência da caminhada.

Palavras chave: Marco Lucchesi. Errância. Escrita diarística. Poética do caminhante. Ascese estética. Cultura árabe.

RESUMEN

Marco Lucchesi, en *Los ojos del desierto* (2000) emprende un doble viaje: el primero es físico, por las altitudes del desierto oriental; y el otro es interior, marcado por la sensibilidad y por el decir poético. La diversidad de paisajes confrontados demandó variadas travesías teóricas. De Gaston Bachelard hasta Néstor Canclini, y pasando por Georges Bataille, Stuart Hall y Philippe Lejeune, un análisis, se desarrolló de forma dialógica, articulado con los campos investigativos principales: el diario de viaje, una experiencia del viajante por el desierto y lo imaginario oriental que en ellos se proyecta. Tales aproximaciones llevan a Edgar Morin y a las márgenes del pensamiento complejo, que admite uniones imprevistas por la epistemología tradicional y privilegia la metáfora como referente para lo inconceptual y lo inefable. Los caminos errantes y ascéticos de la peregrinación relatada en esta narrativa de viaje por las arenas orientales delimitan, pues, el recorte del presente trabajo, trayendo a discusión, en un primer momento, un escrito diarístico, una errancia por el desierto y una dimensión filosófica de la caminata. Una segunda parte del trabajo focalizado en un ascetismo realizado por el viajante, a través de las tradiciones literarias (de las lailas) e iconografía (de ilustraciones y caligrafías) con que la narrativa se intertextualiza, de la cual resulta una poética de un narrador-caminante, etapa de culminación del viaje, del diario y de los efectos de la lectura (ascetismo estético). Lo designado aquí, “la poética del no”, última cuestión teórica de la investigación, refleja una epistemología que entiende el conocimiento a partir de una perspectiva negativa. Esa negatividad importa, como posibilidad de apertura para lo que aún es desconocido. Verdaderamente, ella se envía a lo desconocido a través de la negación de lo conocido, señalando además del contorno, lo que está encubierto. El narrador errante por el desierto, vislumbra una satisfacción ascética por la inmersión interior, capaz de reciclar los tradicionales cuadernos de viaje que atraviesan la literatura planetaria, además de proyectar la singular aparición epistémica y redimensionar la propia experiencia de una caminata.

Palabras clave: Marco Lucchesi. Errancia. Escrito diarístico. Poética del caminante. Ascese estética. Cultura árabe.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O mistério de meu nome desenhado por um calígrafo libanês.....	26
Figura 2: Allah, Muhammad, Hassan.....	37
Figura 3: Em nome de Deus, Deus é supremo.....	38
Figura 4: Allah, não existe Deus senão Ele [...].	41
Figura 5: Capa de <i>Os olhos do deserto</i>	60
Figura 6: Miniatura otomana.....	60
Figura 7: Contracapa de <i>Os olhos do deserto</i> : pandeirista.....	61
Figura 8: Contracapa de <i>Os olhos do deserto</i> : Simurg	62
Figura 9: O congresso dos pássaros	62
Figura 10: Ritual sufi.....	62
Figura 11: Em nome de Deus, o Clemente, Misericordioso.....	68
Figura 12: Detalhe modificado da capa.....	69

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	CAMINHOS ERRANTES	16
1.1	Primeiros passos	16
1.1.1	<u>O gênero diarístico</u>	18
1.1.2	<u>A orgia epigráfica</u>	23
1.2	A errância	23
1.2.1	<u>Desfronteiras</u>	23
1.2.2	<u>Hibridação</u>	28
1.3	A caminhada	33
1.3.1	<u>O percurso</u>	33
1.3.2	<u>O peregrino</u>	36
2	DESCAMINHOS ASCÉTICOS	47
2.1	Ascese literária	47
2.1.1	<u>Figurações do belo: <i>Jamil</i>, جميل</u>	47
2.1.2	<u>Mar Musa e a pedra filosofal</u>	55
2.2	Ascese iconográfica	59
2.2.1	<u>Illuminuras</u>	59
2.2.2	<u>Caligrafias</u>	66
2.3	A poética do não	72
2.3.1	<u>Da filosofia à poética do não</u>	72
2.3.2	<u>Negatividade e pensamento complexo</u>	78
3	CONCLUSÃO	81

REFERÊNCIAS	85
ANEXO A - Tradução de My syster – life today floods over	88
ANEXO B - Assonância e aliteração	90

INTRODUÇÃO

Marco Lucchesi surge nas Letras por volta de seus vinte anos com o lançamento de *Breve introdução ao Inferno de Dante*, em 1985. Após essa aparição, inúmeras produções de fôlego entre poesia, ensaios, traduções e ficção fizeram parte de seu repertório livresco. Nos anos 90, o autor publica *A paixão do Infinito*, *Saudades do Paraíso*, *Bizâncio*, *Sorriso do Caos* e *Teatro Alquímico*. E abre o milênio com *Os olhos do deserto*, exatamente, em 2000. A partir daí somam-se as obras *Poemas Reunidos*, *Sphera*, *A Memória de Ulisses*, *Meridiano Celeste & Bestiário*, *Ficções de um Gabinete Ocidental* e seu último livro *O Dom do Crime*.

Os olhos do deserto, obra focalizada nesta dissertação, é um livro de viagens, e sobre esse tipo de obra Luciano Cordeiro avisa, a respeito do que nele podemos divisar: “[...] um livro de viagens é o que a gente pensa [com os outros que nos precedem] e sente, viajando. É isto e mais nada. E se não é isto, então não é um livro de viagens”. (1875, p. 264). A viagem já é, em si, um livro de memórias. Um livro de viagens é um compêndio de lembranças e um itinerário que perpetua vivências. Marco Lucchesi vai além: em *Os olhos do Deserto*, a experiência mística da palavra poética abriga-se na viagem do caminhante pelo deserto oriental, pelas viagens interior e física, conjugando autores lidos, paisagens empíricas e aquelas das lembranças.

Importa ressaltar que Lucchesi é escritor conhecido por uma refinada escrita poética. Seus trabalhos traduzidos em romeno, por George Popescu, em persa, por Rafi Moussavi, em alemão, por Curt Meyer-Clason, em sueco, por Márcia Schubak e em árabe, por Safa Jubran, sinalizam a receptividade que as obras encontram junto a leitores não só do Brasil, mas também de outras latitudes. Apesar disso, o trabalho que aqui apresentamos é o primeiro a tratar com exclusividade de *Os olhos do deserto*.

São poucos os trabalhos anteriores dedicados ao autor, não obstante, as impressionantes análises de Nonato Rangel, na tese intitulada *Seis poetas para o próximo milênio* (UFRJ, 2003), que incluem Marco Lucchesi em um seleto grupo de poetas brasileiros, através de cuidadoso e elegante exame. Igualmente relevante, a tese de Fábio Andrade, *Transparência impossível: Poesia Brasileira e Hermetismo* (UFPE, 2008), situa a poesia lucchesiana no circuito literário nacional. E, por fim, a monografia de término de graduação da italiana Antonella Genna, apresentada à Università degli Studi “Tor Vergata” (Roma 2), mas não disponibilizada, o que impossibilitou consultá-la. Desse modo, esta dissertação se justifica, por dar continuidade aos belíssimos trabalhos de Gurgel e Andrade, ressaltando que a obra lucchesiana, ainda bastante inexplorada, merece novos trabalhos.

O interesse pela produção literária de Lucchesi nasceu da peculiaridade de se encontrar numa só pessoa dois talentos, com igual intensidade: de criador e de pesquisador. O autor do livro de viagens pelas areias do Oriente, além de professor universitário pela UFRJ, desde os 26 anos, exercita-se pela história literária e a crítica, ao mesmo tempo que publica seus poemas e ficções. Com efeito, nosso interesse pela poética lucchesiana deve muito ao fato de saber que sua produção como escritor não é nada “inocente” – sabe o que a crítica é capaz de reconhecer e com ela estabelece diálogos teóricos tão densos quanto dissimulados, em sua produção – e lida de forma consciente com os materiais que participam da construção literária. Mas não é só isso, pois há outros pesquisadores-escritores na literatura brasileira (Bernardo Carvalho, Eucanaã Ferraz, Flávio Carneiro, Ronaldo Lima Lins, Luiza Lobo, Aauri Bastos, Alberto Pucheu, Godofredo de Oliveira Neto e outros).

Dono de notável erudição, Marco Lucchesi circula por 15 línguas, a saber: romeno, persa, grego, esperanto, turco, búlgaro, servo-croata, alemão, polonês, espanhol, francês, inglês, italiano, russo e árabe. Além da qualidade de ter todos esses mundos linguísticos, sua escritura articula complexidade de pensamento, imaginário e de linguagem sofisticados. O reconhecimento máximo do autor aconteceu em março de 2011, quando a Academia Brasileira de Letras o recebe como um de seus membros imortais.

Uma viagem ao Oriente é o tema primeiro de *Os olhos do deserto*, no entanto, aí também se colocam os olhos dessa paisagem de areia como questão privilegiada, um quase enigma que somente atravessando as páginas e capítulos se pode tentar resolver. O deserto que o narrador adentra e para o qual arrasta o leitor é, todavia, pessoal, tem a medida do homem, a qualidade do olhar que o abarca. Lê-lo implica ver com os olhos do expedicionário ou do eremita. Vê-lo impõe ler as tradições nascidas, desenvolvidas e imortalizadas nas areias quentes – as línguas, o lendário, a literatura, as religiões, os saberes – que se constituem o seu legado para o imaginário de todos os povos.

No documentário de João Jardim e Walter Carvalho, *Janelas da alma* (2001), José Saramago diz algo bastante relevante sobre o tema ótico. Ele, que escreveu o irretocável *Ensaio sobre a cegueira*, conta:

Eu estava num restaurante, em Lisboa, e estava sozinho até, e de repente eu pensei: e se nós fôssemos todos cegos? E depois, praticamente, no segundo seguinte eu estava a responder. Eu respondia a esta pergunta que tinha feito: mas nós estamos realmente todos cegos, cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos, enfim, de tudo aquilo que faz de nós não um ser razoavelmente funcional no sentido da razão humana, mas por contrário, um ser agressivo, um ser egoísta, um ser violento. Isso é o que somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente esse: um mundo da

desigualdade, um mundo de sofrimento, sem justificação, e pior, com explicação. Podemos explicar o que se passa, mas não tem justificação.

Os olhos de Saramago, em uma imersão interior nas mediações lisboetas, enxergaram mais do que deveriam. Estavam eles também, de outro modo, em um deserto metafórico, lá onde o tempo e o espaço se perdem; o homem, incluso nessa paisagem, perde-se também de seu estatuto de homem – do processo civilizatório que o distancia da natureza à qual ele mesmo pertence.

Sobretudo, quando se faz uma viagem, vai-se ao próprio dos lugares: no Brasil; a alegria brasileira, na França, o requinte francês, no Japão, a assepsia e delicadeza japonesas, em Nabak, o vazio do deserto. No deserto, o homem está como a areia, o vento, as dunas, misturado a essas eternidades, irmanado com elas. Por isso, os olhos do deserto estão para além do próprio homem, enquanto sujeito humano; porque, sendo ainda sujeito, é também natureza. Essa deserção por dunas vislumbra uma relação preciosa entre o saber e o não-saber, como se complementares fossem. E complementares não significa dizer que se completam, a fim de estabelecerem um conceito fechado para determinado assunto, mas no sentido de pertencerem a um antagonismo que não precisa promover exclusões para subsistir.

Tais questões, neste trabalho, serão atravessadas por diversos teóricos, de Gaston Bachelard (2009), passando por Georges Bataille (1992), Philippe Lejeune (2008) e Edgar Morin (2011) a Hans Blumenberg (2003). A fim de ilustrarmos a condição epistemológica do olhar, continuemos com as palavras de José Saramago, ainda no mesmo documentário:

Nós não temos, por exemplo, os olhos como os têm a águia ou o falcão. Nós vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa, que nem vê, supondo que os nossos olhos são sãos, normais, nem de menos, nem de mais. E para tornar isso claro, eu digo que se o Romeu da história tivesse os olhos de um falcão, provavelmente, não se apaixonaria por Julieta, porque os olhos dele veriam uma pele que, provavelmente, não seria agradável de ver. Porque a acuidade visual do falcão, cujos olhos o Romeu teria, não os traria à pele humana tal como a vemos.

Saramago faz a aproximação entre o conhecimento e o olhar, através da metáfora dos olhos, que remete ao intelecto. Desde o instante que o primeiro cavernícola de Platão ousou confrontar-se com a realidade e a luz do sol, a metafórica do olhar se consagrou, e para a cultura antrópica, como um todo, e para a filosofia, em particular. A acuidade intelectual do viajante de *Os olhos do deserto* dimensiona o que aqui chamamos “a experiência poética do caminhante. Por outro lado, a viagem que o mobiliza não é turística, mas sim de peregrinação.

As cruzadas, expedições militares iniciadas em 1095 pela Igreja, convocaram uma legião de cavaleiros e cidadãos comuns a uma empresa que objetivou a reconquista da Terra Santa, o

que se entende hoje por Palestina. As novas cruzadas do viajante Marco Lucchesi se dirigem a uma terra não menos santa, ou separada, mas polissêmica e ao mesmo tempo universal. Em *Os olhos do deserto*, o escritor alarga as fronteiras desse território e nos apresenta o diário de sua cartografia interior, que deixa rastros das paisagens exteriores, trazidas para dentro de si – o caminhante narrador e o livro que registra as pegadas no espaço físico percorrido. As geografias visitadas são inúmeras, tais como Maurítânia, Líbano, Síria. A perspectiva cultural indicada pelo narrador no decorrer das paisagens foi examinada, especialmente, com subsídios colhidos a diferentes teóricos, a saber, Edouard Glissant, Stuart Hall, Nubia Hanciau, Néstor Canclini e Sonia Torres.

Mas *Os olhos do deserto* são também o diário ficcional de um viajante em busca de um encontro com o inacessível. Nessa viagem que percorre geografias sinuosas, o espaço físico e o metafórico se unem, no deserto sírio de Nabak; precisamente, em Mar Musa. Em seu percurso, o narrador traça paralelos entre os desertos percorridos e os desertos de Majnun da épica persa¹, além do contraponto entre sua Leila e a também Leila amada de Majnun. Segundo conta a lenda persa, Kais era filho do governante da tribo de Banu Amir que se apaixona por Leila. Apesar de se amarem, os personagens se deparam com variados infortúnios que impossibilitam a união do casal. Kais enlouquece de amor e vai para o deserto viver quase como um espectro, daí chamarem-no Majnun, que significa “louco”:

E ele vagou de barraca em barraca, de tenda e tenda, assombrando a todos, com canções de amor nos lábios e lágrimas de separação nos olhos. Os passantes gritavam: “Lá vai o *majnun*, o louco. Ei, Majnun! (NIZAMI: 2002, p.19).

A intertextualização do diário ficcional com o poema persa não se reduz a uma referência externa, capaz de vaporizar ares exóticos na narrativa em português. Fatos da narrativa árabe contaminam a discursividade e a imaginação do narrador-tradutor brasileiro². Majnun se lança ao deserto, onde compõe poemas para Leila que são apreciados e memorizados por aqueles que cruzam seu caminho nas montanhas de areia, immortalizando-as nos mercados onde são declamadas em público, pois “os poemas dele estavam nos lábios de todos os passantes. Até mesmo os rapazes da rua, no mercado local, recitavam-nos com suas vozes de cantores”. (NIZAMI: 2002, p.47). *Os olhos do deserto* reeditam a história da lendária Leila e do poeta

¹ Em 1188 d. C, o rei persa Shirvanshah encomenda ao poeta Nizami uma épica romântica fundamentada na lendária trajetória de Majnun, o louco, e sua bela Laila. Essa lenda árabe era já bastante celebrada pelos beduínos por meio de canções, sonetos e odes cerca de 500 anos antes, desde o processo de declínio do islamismo. Acredita-se que o lendário Majnun existiu de fato, chamava-se Qays Ibn al-Mulawwah e habitava no deserto de Najd do século VII d. C.

² A poesia de Nizami foi adaptada em prosa e traduzida do persa para o inglês por Colin Turner. O tradutor para o português é Marissom Roso.

Majnun, ainda que, na narrativa contemporânea, Leila continue sendo o Conhecimento Supremo, a Beleza Maior, e Majnun sobreviva, no narrador peregrino, amante e buscador desse inefável que a amada representa.

Outro importante foco de irradiação da fabulação árabe sobre os acontecimentos de viagem indiretamente relatados é a história do Simurg, o rei dos pássaros que infundiu no coração de milhares de outros pássaros o desejo de conhecê-lo, mostrando-se finalmente as trinta aves que depois de uma áspera jornada chegam ao destino pretendido a fim de um encontro com seu mestre:

De repente, uma porta se abriu de par em par e milhares de cortinas. Perceberam algo inefável. Mundos em chamas, milhares de sóis e de luas: a revelação derradeira. O rosto do Simurg era um espelho, que refletia a essência de todos, perdida nas profundezas... E louvados sejam todos os pássaros, que refletem, mesmo sem o saber, o canto silencioso do sublime soberano. (LUCCHESI: 2000, p.153).

Ao encontrar o mestre, os trinta pássaros têm a oportunidade de ver a eles próprios em um *tópos outopos* (lugar não-lugar). Através desse lugar inapreensível, apreende-se o real pela via do irreal. Esse inefável é o ambiente das Leilas. A Rosa Branca de Dante. O que não se desvela, mas que se pretende conhecido pela contemplação metafórica que faz ponte entre o inacessível e o real. Na obra de Nizami, pode-se ilustrar essa ideia de inacessibilidade pelo seguinte recorte:

Admiramos a rosa e desejamos apanhá-la, só para ter nossas mãos rasgadas por espinhos quando nos debruçamos para arrancá-la. Sofremos fome e sede e temos desejos frustrados, esquecendo que satisfazer nossos desejos pode ser nossa destruição, e que ficar sem as coisas que mais desejamos pode ser nossa salvação (NIZAMI, 2002, p.171).

Quando o narrador alude a esta estória lendária, sem todavia contá-la, traz para o diário a tópica do todo e da parte, da unidade e diversidade, numa operação que evoca a própria geologia do deserto, as camadas de lençóis superpostos, todos de areia, sustentando-se sobre tesouros ignotos. Os tesouros inumados no deserto e as micronarrativas da tradição imemorial e da historiografia fixada atravessam a poética de Lucchesi, deixando muito menos pistas do que seria desejável.

Em um outro fragmento, Majnun e Leila finalmente se encontram, mas não se tocam. Simplesmente, nutrem-se da presença um do outro, evidenciando o caráter irrealizável de sua união:

Laila escutava num espanto reverente enquanto Majnun recitava poema após poema. De repente, ele calou-se. Então, com um grito, ele deu um salto e fugiu como uma sombra para fora do jardim, em direção ao deserto. Na verdade, Majnun fora intoxicado com a essência do vinho, mas sabia que só poderia provar tal vinho no paraíso (NIZAM, 2002, p.164).

Algo semelhante não se encontra, nos fatos do diário, mas algo desta estória antiga parece orientar a composição de *Os olhos do deserto*.

Na trilha de estórias que emergem e de fontes que se cruzam, na construção do diário do viajante que apenas se assina M.L. no vestíbulo dos capítulos (sem deixar muito claro se o signatário é o viajante ficcional ou o autor, deixando o último vestígio de identidade civil), propomos uma incursão pelo texto ficcional de Marco Lucchesi, organizada da seguinte forma:

A análise se divide em duas partes. A primeira pensa o diário de viagens, na perspectiva dos gêneros literários, prevendo nele uma variação, já que o pretense diário é antes de tudo uma escritura ficcional. Além disso, analisa a manipulação epigráfica orquestrada em “Cadernos de viagem”, capítulo que ocupa uma função especial, quase cartográfica, no conjunto narrativo de *Os olhos do deserto*. Ainda na primeira parte da dissertação, a errância do viajante é discutida à luz dos estudos culturais, que conduz a uma reflexão sobre uma poética das desfronteiras. Encerrando esse primeiro momento, apresentamos conjecturas sobre a caminhada e o caminhante. A segunda parte trata da caminhada do narrador, quando o peregrino ascende a horizontes desconhecidos pela experiência do caminhar em seu percurso errante. Por conta desse estado de elevação, é revelado ao viajante o grande mistério, a pedra filosófica, nas ruínas de Mar Musa. As errâncias e ascensões do caminhante são descritas por intermédio de três processos estético-filosóficos: a análise de iluminuras e caligrafias apontadas na obra; a percepção de uma poética do não cujo pensamento articula a filosofia do não, descrita por Gaston Bachelard e Edgar Morin, e a noção de metáfora absoluta, de Hans Blumenberg.

De olhos bem abertos, aqui se inicia a nossa caminhada.

1 CAMINHOS ERRANTES

Os olhos do deserto se abrem para uma caminhada inusitada. Como os olhos, no deserto, enfrentam a ofuscação da solaridade abundante, as páginas que se abrem à leitura também vão acumulando, dunas, paisagens e experiências. A caminhada dá indícios de que os passos do viajante se dirigem a um destino imprevisível, por isso mesmo, errância. A imprevisibilidade, entretanto, é própria do lugar em que a viagem se passa: o deserto. A respeito desta paisagem onde se conhece o sentido do remoto e do ermo¹, Carlinda Nuñez destaca:

As propriedades físicas do deserto insemam as sensações de isolamento, abandono e desolação responsáveis por uma ambientação propriamente desértica. As aporias proliferam, nesse espaço a um só tempo abafado e aberto; eternamente idêntico a si mesmo e nunca o mesmo pela perpétua erosão de suas construções arenosas; semovente em seu imobilismo e inerte, perante a insofreadável travessia de caravanas. (NUÑEZ, 2007, p. 109).

A errância a que nos referimos transcorre entre as dunas e cidades do deserto transportado para um diário de viagens. Nesse diário, as páginas que não são brancas, mas de uma pigmentação dourada, evocam as areias incandescidas, enquanto iluminam figurações mentais que ao deserto remetem.

1.1 – Primeiros passos

1.1.1 – O gênero diarístico

Em *Os olhos do deserto*², adentramos um gênero textual bastante utilizado pelos viajantes em geral: o diário. Nele, são possíveis inumeráveis modulações do ponto de vista da forma, como nos assegura Lejeune sobre a escrita diarística “A forma [...] é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo” (LEJEUNE, 2008, p. 261). Por esse motivo e graças à oportunidade de uma verdadeira performance narrativa (ISER, 1996), as notações dessa viagem pelo deserto virão nas linhas da escrita diarística. Essa sondagem entre dunas não constituirá percurso cândido. Seu objetivo é a transfiguração do universo material pela experiência poética. Para tal incursão, é o diário gênero textual capaz de abrigar a polimorfia necessária à transmutação que ele testemunha.

¹ Em grego, deserto é *éremos*, lugar de solidão – ermo – e refúgio para místicos e eremitas.

² Edição de 2000.

Ainda em Lejeune, observamos outro motivador da escolha desse gênero: o aprofundamento do tema subjetivo, o exame interior, conforme observamos no fragmento das linhas sucessivas:

Um diário é uma câmara escura na qual se chega vindo de um exterior muito iluminado. É totalmente escura, não se vê absolutamente nada, mas se ficamos dentro dela uma meia hora, aos poucos, contornos e silhuetas vão saindo da sombra, podemos adivinhar os objetos... (Lucchesi, 2000, p.299).

Tal como a tentativa de alcançar a sublime imaterialidade, estando atado à forma material, a entrada em seu próprio território interior é igualmente uma geografia desconhecida a ser enfrentada pelo caminhante. Mas no conhecimento de si encontra-se o caminho para o Conhecimento Supremo, pois é na ascensão interior, no movimento extático, que o diarista vive a experiência de uma epistemologia capaz de gozar as benesses sublimes da manifestação poética. Ao entender que nas trevas apontadas por Lejeune perscrutam-se iluminações, enfrentemos a obra lucchesiana, onde a escuridão é de maior densidade.

O segundo capítulo da narrativa, “Cadernos de viagem”, é composto por numerosas epígrafes de diversos autores. Até esse ponto, nada de anormal, porque o diário é um espaço de grande liberdade. Afinal, o viajante escreve para si mesmo e mais ninguém. No entanto, a análise das epígrafes colecionadas, ao modo de uma bagagem à parte, parece afastar-se da mera acumulação de frases e trechos da predileção do viajante, para se constituir como uma cartografia poético-filosófica do roteiro trilhado. Ou, por outra, um enigma a ser decifrado; o tesouro não buscado nas trilhas do deserto, mas ali encontrado.

A partir de uma reorganização cuidadosa das epígrafes, é possível perceber que, apesar de parecerem perdidas, elas poderiam pertencer a um agrupamento temático coeso a serviço de uma possível abertura ou introdução do diário. Nossa tentativa não é a de reescrever o capítulo *Cadernos de viagem*, porque o corpo do texto se compõe de fragmentos e em fragmentos deve ser lido. Mas para fins analíticos, empregamos um método de cotejamento das epígrafes, a fim de detectar a regra composicional do capítulo; checar se efetivamente existiria tal regra, ou se as epígrafes se acumulariam a esmo; se haveria alguma comunicabilidade entre os escritos da seleção epigráfica.

A organização do narrador segue o fluxo de suas anotações, que não só pertencem a seus respectivos autores, mas, sobretudo, à tessitura do livro. Por meio dessa ideia, o narrador cifra seu trabalho narrativo com pensamentos e palavras alheios. Esse procedimento parece ter a pretensão de estabelecer comunicação entre as epígrafes, a fim de promover uma ponte

dialógica entre Oriente e Ocidente, através da seleção dos fragmentos epigráficos de escritores orientais e ocidentais. O diálogo entre essas geografias reflete a relação Oriente/Ocidente em plena crise, evidenciando a esquizofrenia comunicativa entre essas localidades planetárias que passam a se opor, uma o extremo oposto da outra, em função das palavras que fixam uma nova realidade para esses lugares do mundo. A tentativa de fazê-los comunicar circunscreve-se à perspectiva da tolerância entre os diversos, conforme discussão que no subcapítulo 1.2 pontua a poética das desfronteiras.

O título “Cadernos de viagem” atribuído explicitamente ao capítulo anuncia que ele contém anotações do viajante; essas notas pertencem à escrita diarística, na qual a subjetividade é uma ocorrência particular, que entra no rol das ocorrências usualmente registradas nesse tipo de caderno. Sendo assim, as anotações dispostas nesse capítulo pertencem à viagem à qual se lança o narrador. Não por outra razão podemos vislumbrar uma caravana de escritores os diversos autores que atravessaram a história de vida do narrador, assimilados, agora mapeando a subjetividade autoral, falando com o narrador, nele, em si. Isso nos faz lembrar o Simurg³, como veremos adiante.

1.1.2 – A orgia epigráfica

O roteiro de epígrafes parece cifrado, já que integra uma textualidade especial, um coro de vozes recortadas, mas integrando um *continuum* – o capítulo que elas instituem. Entendemos aqui que o autor pretende prefaciá-la a complexa relação entre o todo e as partes que desenvolve na obra. Isso porque a disposição epigráfica articulada em “Cadernos de viagem” permite uma espécie de ocultamento temático. Esse evento se dá por conta da incomunicabilidade da epígrafe isolada do seu agrupamento, o que propositalmente realiza o autor como maneira de demonstrar a relação entre o velado e o desvelado, conhecido, desconhecido, que será abordado mais detalhadamente no subcapítulo 2.3. Esse agrupamento é possível visualizar em 6 grupos temáticos, se utilizarmos o critério de uma reorganização do capítulo por temas específicos:

³ “Simorg quer dizer, em persa, trinta pássaros (si-morg)”. (ATTAR, 2011, p. 66). Segundo a lenda oriental, trinta pássaros, no afã de encontrar o rei Simurg, desbravam os mais perigosos caminhos e altitudes. No entanto, nem todos conseguem chegar vivos a esse destino. Àqueles que resistiram bravamente aos infortúnios da viagem é concedido o privilégio de contemplar Simurg, como relata o narrador: “de repente, uma porta se abriu de par em par e mais cem cortinas. Perceberam algo inefável. Mundos em chamas, milhares de sóis e de luas: a revelação verdadeira. O rosto do Simurg era um espelho, que refletia a essência de todos, perdida nas profundezas...” (LUCCHESI, p. 153, 2000). Há uma contradição entre as vogais “o” e “u” nas diferentes transliterações das duas fontes citadas.

- 1º grupo – Corresponde ao apelo da solidão;
- 2º grupo – Explica os motivos da viagem;
- 3º grupo – Aponta para Carlo Caretto, peregrino por uma década no Saara;
- 4º grupo – Decide por uma perspectiva não sectária entre Ocidente e Oriente;
- 5º grupo – Indica a ideia de autonegação, de reflexão epistemológica;
- 6º grupo – Apresenta o narrador unindo-se à caravana de autores que outrora empreenderam caminhada semelhante pelo deserto.

No primeiro agrupamento, a solidão tematiza as seguintes epígrafes:

“Eu bem sabia que, se viajasse aqui sozinho, o peso dessa vasta solidão acabaria por esmagar-me. Também sabia que Al-Auf não usava uma figura de linguagem, quando me disse que Deus era seu companheiro. Para os beduínos, Deus é uma realidade, e tal convicção lhes dá força para seguir nas rudes condições do deserto.”

(14ª epígrafe, Wilfred Thesiger).

“Não há negar que o apelo da solidão é perigoso. Quem sabe o que significa a solidão dá-se conta disso. A essência da vocação solitária é precisamente a angústia de um risco infinito.”

(1ª epígrafe, Thomas Merton).”

Em seguida, no 2º grupo, os apontamentos revelam as intenções e o ponto de partida do viajante, a saber, Meca. Após a peregrinação a Meca, a viagem segue outra rota, Índia e Tibet, mas é em Constantinopla que o viajante provavelmente se encontra com o problema motivador de sua viagem ao deserto: “Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente. Goethe.”⁴, já que lá Oriente e Ocidente historicamente se interpenetram⁵:

Passara o primeiro perigo. Meca estava muito próxima da costa.

(26ª epígrafe, Richard Burton)

O milagre no instante derradeiro: a possibilidade na impossibilidade.

(25ª epígrafe, Louis Massignon)

O sol se pôs e banhou Lhasa com uma luz sobrenatural.

(29ª epígrafe, Heinrich Harrer)

Durante esse período, fizemos viagens à Índia e ao Tibete. Nosso encontro ocorreu em Constantinopla, próximo da embaixada russa. E ocorreu nessas circunstâncias: eu voltava de Meca, em companhia de dervixes bucarianos, com quem travara conhecimento, e de vários peregrinos sertas

⁴ “*Gottes ist der Orient! Gottes ist der Okzident!*” GOETHE, Johann Wolfgang. *Il divano occidentale orientale*. Milano: BUR (Biblioteca Universale Rizzoli), 2008, p. 53.

⁵ Na cidade francesa de Clermont, o papa Urbano II convoca seu rebanho para uma guerra contra o domínio muçulmano em Constantinopla. Era já o prenúncio da primeira cruzada que passaria pelo território árabe rumo à Terra Santa. A narrativa de Jonathan Lyons (2011) traduz a dramaticidade do contexto: “Poucos meses depois do sermão de Urbano, oitenta mil pessoas, gente das cidades e dos campos, partiram para o Oriente” (p.26). “Os guerreiros de Deus avançaram até os portões da cidade imperial de Constantinopla [...] A chegada daquele exército de fanáticos horrorizou a população local. Quem eram aqueles bárbaros de pele clara e olhos azuis que marchavam sob o signo da cruz, e o que queriam nas terras árabes no crepúsculo do século XII da era cristã?” (p. 25). A Primeira Cruzada abriu um terceiro caminho entre Oriente e Ocidente, no qual a força militar bruta daria lentamente lugar a uma rede de laços comerciais, culturais e intelectuais entre dois mundos rivais, mas em última análise inseparáveis (LYONS, Jonathan, 2011, p. 25-47).

que de lá regressavam. De Constantinopla, eu queria ir a Tífis, passar por Alexandrópolis, visitar meus pais, e depois seguir para Bucara com os dervixes.

(19ª epígrafe, G.I. Gurdjieff)

Na sequência, 3º grupo, o viajante exercita-se em instigar uma possível resolução da equação “Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente.”, de Goethe. Assim o cotejo entre a peregrinação cristã e muçulmana desenvolve-se e é ilustrada pela lembrança de Carlo Carretto, religioso que decide por uma vivência eremita no Saara durante uma década, conforme observamos nos fragmentos das epígrafes seguintes:

Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente.

(7ª epígrafe, Goethe)

Diferentemente das ideias de peregrinação que influenciaram o Ocidente cristão, de que o movimento é percebido principalmente como seguir em frente, como se a própria vida fosse uma peregrinação, a ideia muçulmana inaugura a imagem da volta, do lugar de origem. (9ª epígrafe, Carol Delaney)

Aquele sentimento de melancolia consagrada entre os orientais: tanto na felicidade quanto na tristeza... (16ª epígrafe, Gérard de Nerval)

Uma raiva de compreender e conquistar a qualquer preço o islã.

(15ª epígrafe, Louis Massignon)

A chama geme, a chama sofre.

(2ª epígrafe, Gaston Bachelard.)

Voltamos a sair, e a funda luminosidade me deixou como que suspensa na planície deserta, semeada por inumeráveis túmulos. (3ª epígrafe, Isabelle Eberhardt.)

Nesse dia – Natal de 1955 – o velho Carretto será sepultado sob as dunas do Saara para deixar aos chacais durante a noite a tarefa de cantar, com seus lúgubres urros, o passado que não é. (13ª epígrafe, Carlo Carretto)

Mas este era o seu verdadeiro mundo. Esta areia, estas pedras, este céu, este sol, este silêncio, esta dor. (17ª epígrafe, J. M. Clézio)

O monge não tem outro companheiro senão o deserto.

(12ª epígrafe, João Crisóstomo)

Eu me dou apaixonadamente ao silêncio dessas terras e desses horizontes.

(27ª epígrafe, Gabriel Bounoure)

Há sempre um copo de mar para um homem navegar.

(30ª epígrafe, Jorge de Lima)

Grande parte de minhas páginas foram escritas por mares e desertos.

(10ª epígrafe, Chateaubriand)

A abordagem seguinte, 4º grupo, indica em que se distingue esse viajante de todos os outros peregrinos: o êxtase do orgulho gratificado e não o sentimento de entusiasmo religioso. A peregrinação terá uma outra rota, precisamente, a que pretende delongar a discussão entre o Oriente e o Ocidente, sem uma posição dogmática de cunho religioso, fora da dicotomia islamismo/cristianismo, congregando-os, ao contrário de adotar uma perspectiva sectária, conforme observamos, a seguir:

Coração, instinto, princípios.

(8ª epígrafe, Pascal)

Posso afirmar que, de todos os peregrinos que apertavam seus corações contra a pedra, nenhum sentiu emoção mais profunda do que o hajji do Norte distante. Mas, para confessar humildemente a verdade, o sentimento deles era o de grande entusiasmo religioso, enquanto o meu era o êxtase do orgulho gratificado.

(11ª epígrafe, Richard Burton)

Tudo é dramático na vida das coisas e do Universo.

(22ª epígrafe, Gaston Bachelard)

Acaba-se por descobrir a decepcionante monotonia da Terra e a semelhança dos seres – o maior desencanto da vida.

(23ª epígrafe, Isabelle Eberhardt)

Nos próximos fragmentos, 5º grupo, fagulhas de uma reflexão que conduzirá os caminhos da viagem: a negativa. Por ela, a autonegação, é possível imergir camadas cada vez mais profundas de conhecimento, através de seu caráter assimilador, impulsionando uma epistemologia infinita, como veremos, em breve, à luz de Bachelard em sua *Filosofia do não*. Mas antes disso, vislumbremos os recortes motivadores desse argumento:

O homem é naturalmente crédulo, incrédulo, tímido, temerário.

(4ª epígrafe, Pascal.)

Condição humana: tédio, inconstância, inquietação.

(18ª epígrafe, Pascal.)

Por que a vida humana não se acaba como os outonos da África, céus claros, ventos mornos? (20ª epígrafe, Eugène Fromentin.)

Conhecem os anjos a mesma inquietação?

(5ª epígrafe, Al-Maari.)

Os últimos momentos desse caderno de viagem, 6º grupo, prefaciam a viagem que, conforme já vimos, é habitada por uma caravana de autores, tanto os citados nas epígrafes, quanto os que serão lembrados no decorrer do livro. Por isso, Peter Fleming, Graham Greene e Robert Byron, todos viajantes do deserto, adentram pelas ruínas de Beirute, o próximo capítulo do livro.

Enquanto tiver forças, quero desbravar terras selvagens, aquelas abandonadas pelo homem e reconquistadas pela floresta

(21ª epígrafe, Charles Ryder)

Compre-me um mapa do céu (não sobrenatural, mas das estrelas – o sobrenatural você mesma fará quando estiver lá em cima). Preciso dele para discernir as principais constelações, já que tenho de viajar com frequência à noite. Aqui as estrelas têm importância especial para os árabes pastores, e é necessário conhecê-las.

(6ª epígrafe, Carlo Carretto)

Já perdi reinos, províncias, a metade mais bela do Universo, e logo não saberei de lugar algum onde possa encontrar refúgio para meus sonhos.

(33ª epígrafe, Gérard de Nerval)

Sonhar com estrelas caindo no deserto: nossa fuga diante do inimigo. Sonhar com estrelas que nos rodeiam: promessas de viagem.

(28ª epígrafe, Ibn Sîrîn)

Quando vi a Acrópole tive a revelação do divino, pela primeira vez senti a vida no Evangelho, ao vislumbrar o vale do Jordão das alturas de Qassium.

(31ª epígrafe, Ernest Renan)

Tempo no qual Peter Fleming penetrava no deserto de Gobi, e Graham Greene corria pelo interior da Libéria; tempo no qual Robert Byron – vivo outrora como hoje na memória, mesmo que a sua exuberância e a sua alegria de viver estejam hoje tragicamente e imaturamente perdidas para sempre – visitava as ruínas da Pérsia.

(24ª epígrafe, Evelyn Waugh)

E atravessaram o portão da cidade rumo ao deserto infinito.

(32ª epígrafe, Paul Bowles)

Mas se o diário não pretende um leitor que não seja seu autor, porque preocupar-se com a orgia das epígrafes? Uma razão provável será porque esse diário presume um leitor ideal(izado), ou seja, é ficção. Por conta da mistura de gêneros, principalmente, a intromissão do ficcional no diário, a escrita diarística de Lucchesi adota a medida hermética, a fim de não ser facilmente desvelada.

O hermetismo garante que o diário não será simplesmente lido, rapidamente entendido, mas experimentado. Ele próprio se realiza como experiência poética. O ponto alto dessa perspectiva acontece nos capítulos ل (lam), ي (ya), م (mim) que prefaciam a sublimação do viajante em ج (jim).

Este raciocínio parece um ponto confuso, no entanto, é bastante revelador, quando se atina que o que pensamos ser diário, de fato, não passa de miragem, pois o suposto diário é uma obra de ficção. Vejamos o que nos motiva nesse argumento. Em primeiro lugar, está ausente a marca distintiva do diário, que é a datação. Sem localização temporal, mesmo a mais simples, uma produção textual não pode ser considerada diarística. Em segundo lugar, o diário não pode ser manipulado. Ele é “o vestígio de um instante” (LEJEUNE, 2008, p. 300); toda a notação pertence à data determinada; no dia seguinte ao registro, as suas percepções não podem ser alteradas. Além de não existirem marcações temporais precisas na obra, os capítulos ل, ي, م e ج⁶, quando atravessam o livro, em espaçamentos alternados, evidenciam a manipulação de um momento que, entrecortado, tem como função prefaciar os capítulos seguintes. Uma teia articulada por tentáculos complexos. Tal é a dimensão ficcional da obra que ela insere: dois capítulos que pretendem simular a inscrição de um movimento diarístico dentro do que se propunha ser um diário, são eles: *Cadernos de viagem* e *Diário*. Isso resulta em dois diários dentro de outro.

Assim, observamos que a escrita diarística do autor não se subordina aos preceitos do gênero textual que se pretendia seguir. Há uma autonegação do diário, um diário que nega

⁶Cada letra árabe é título de um capítulo do livro, a união dessas letras escreve a palavra *jamil* que significa “belo”, o que será detalhadamente analisado no subcapítulo 2.1.1.

seus fundamentos, a fim de propor uma nova relação temporal, na qual o dia está em suspensão, livre da história, livre das demarcações temporais, em plena errância.

1.2 – A errância

1.2.1 – Desfronteiras

[...] a ‘desfronteirização’ alarga o conceito de unificação e abre novos campos de aceitação e identidade [...].

Nubia Hanciau⁷

Os olhos do deserto precede o novo milênio com as lunetas voltadas para o presente. Isso porque, nas páginas dessa leitura de viagem, Marco Lucchesi⁸ empreende um movimento contra as delimitações de tempo e espaço. O deserto como paisagem e personagem protagoniza essa proposta que sublima as fronteiras espaciotemporais (cf. Houaiss) e conduz o sujeito a um novo critério identitário. Múltiplo e em trânsito, o deserto (em grego, *éremos*) molda a natureza do eremita ou de quem se lança a cruzá-lo e incorpora como geograficidades suas aos locais com que contrasta (os oásis, as montanhas, as cavernas); que lhe servem de fronteira e convidam o viajante trilhar por ele. O deserto absorve tudo que chega às suas bordas, aplicando-se a ele o que já se disse sobre “fronteira como um espaço móvel”, polifônico, [...] feito de incessantes travessias, externas e internas” (TORRES, 2001, p.31).

Lucchesi nos arrebatava a um não-lugar que é ao mesmo tempo todos os lugares e nenhum deles. Sua incursão percorre desertos e cidades do Oriente Médio em direção à prática da releitura de si e do outro. Assim, Oriente, Ocidente, Leste e Oeste estão em vias de um diálogo capaz de acolher o outro, sem abandonar o si. Através dos relatos de vivências físicas e metafóricas em espaços variados, o autor contesta as delimitações fronteiriças, integrando-as às incertezas do espaço desértico. Ao abandonar-se ao espaço indimensionável do deserto, espaço que não se fixa jamais, Lucchesi compromete também as linearidades temporais, a fim

⁷ 2001, p. 140.

⁸ O autor é reconhecido no país e fora dele por seus poemas, ensaios, traduções e tem dedicado muitas de suas obras, nos últimos anos, à cultura e literatura árabe. Em nossos dias, analisar seus trabalhos significa uma atualização bastante relevante diante do tipo de leitura mais do que antiquada feita sobre o outro ainda hoje.

de trançar redes caóticas de espaço-tempo. Esses descaminhos, atravessados externa e internamente, engendram uma perspectiva que sublima marcações geográficas, temporais e identitárias.

A obra é uma prosa-poética o que se evidencia por agregar, desde o nível da urdidura discursiva ao das ações e dos pensamentos, elementos de prosa e poesia. Essa perspectiva de integração desafia a concepção de que as divergências *colidem* no campo da *diferença*. A diferença, como estudaremos nas linhas que seguem, importa para a percepção do outro por um processo dialógico, e, por isso, seus elementos, ao contrário de colidirem, são a oportunidade da manifestação de um procedimento que visa à alteridade. Pois se prosa e poesia se comunicam e formam uma composição capaz de instaurar uma tensão entre esses dois espaços de criação, a *diferença* pode ser considerada uma via de *superação* que *compartilha* espaços e tempos.

Espaços simultâneos encontram-se em tensão, em *Os olhos do deserto*: “[...] que estas notas de viagem, escritas em tempos, lugares e modo diversos (e nem sempre favoráveis), guardem as chamas da mais clara solidão” (LUCCHESI, 2000, p. 17). Eles conflitam com a física alicerçada em uma correspondência ordenada entre temporalidades e espacialidades, já que o livro é a narrativa de um viajante que pretende registrar suas impressões em terras estrangeiras, rompendo com o circuito tempo-espaço, como demonstra o fragmento seguinte:

Hermann Hesse foi quem me iniciou ao Oriente [...] Hesse me deu uma sede interminável de horizontes [...] Era-me essencial descobrir onde. Era-me essencial descobrir quando. Os livros de Hesse não diziam onde nem quando. Mas a duração e o espaço podiam emergir tão-somente de minhas próprias águas. Tal como hoje, que me acerco da nascente do Orontes (LUCCHESI, 2000, p. 79.).

Tais notas de viagem não são datadas, o que confere ao relato a consciência de que as impressões do viajante caracterizam-se por um processo de subjetivação, livre de demarcação objetiva do tipo localização temporal. Podemos observar no seguinte recorte esse abandono de ordenações temporais e espaciais: “Tempestades de areia. Inquietação. O espaço que não cessa; o tempo que não passa” (LUCCHESI, 2000, p. 46). Quando o narrador diz que “O espaço não cessa; o tempo não passa”, instaura-se uma desarmonia entre tempo e espaço: se o espaço é *infinito* e o tempo não *passa*, é porque é sempre “presente”. Logo, uma vez que não passa, o tempo não varia, o que compromete o deslocamento permitido pela variação de tempo e espaço, como declara o postulado da física que determina que um ponto material está em movimento em relação a um dado referencial, quando sua posição varia no decorrer do tempo. O breve recorte abaixo reflete este trabalho de meditação físico-filosófica sobre a presentificação do registro temporal:

[...] este Sol, não o Sol de sempre, o Sol do passado, o Sol que há de chegar, mas que este Sol, apenas este Sol, o Sol poente de Jounieh, que me deita uma sombra de melancolia, é que me confunde e me ampara (LUCCHESI, 2000, p.144).

Se tempo não varia com espaço, a enumeração do espaço confere simultaneidade de presença em vários locais, o que confere à linguagem a possibilidade de dar conta dessas presenças simultâneas, livre das imposições que delimitam tempo e espaço, como observamos nos seguintes destaques:

[...] de Viareggio e de seus ventos, de Veneza, a soberba, a flutuar sobre as águas, as Palâmides de Náuplia, a delicadíssima Itéia, o mediterrâneo da Guanabara: todas essas presenças aqui se encontram (LUCCHESI, 2000, p.144).

E me demoro pelo Cairo e Istambul, Fez e Nouackchott, a colher contradições que demarcam minhas cidades (LUCCHESI, 2000, p. 17).

[...] nas ruas de Beirute, no palácio de Beit ed-din, na Universidade de Saint Joseph, no convento de Terra Santa, e no doce vale do Beká (LUCCHESI, 2000, p. 35).

Todas as árvores, todas as cidades, todos os rios e países repousam nestes mosaicos (LUCCHESI, 2000, p. 67).

Esses mosaicos, fragmentos capazes de compor uma individualidade, por estarem no âmbito das lembranças, são atemporais e, por consequência, livres de delimitações geográficas. Uma vez que as experiências ocorrem todas no presente, o passado é o ambiente das recordações, onde essas presenças outrora vivenciadas são expostas. Consequentemente, o passado – passível unicamente de ser recontado e jamais revivido empiricamente – participa do universo das memórias, o que o faz planar no horizonte da subjetivação, como ilustra o destaque a seguir: “O que importa é a sensação de estar livre da História. Do lado de fora. Acima ou abaixo” (LUCCHESI, 2000, p. 56).

Em um universo de subjetividade que não comporta nem a ordenação cartográfica, nem a cronológica, tão caras à História, o reino das impressões é articulado pelo olhar, no caso estrangeiro, pelo olhar do outro. Aproveitando a posição de quem opera a partir de uma desestrutura em trânsito, o narrador viajante percebe que o relaxamento das limitações objetivas de fronteiras, que além de geográficas são imaginárias, denuncia algo mais: a crise do não-pertencimento que procura uma legitimação capaz de dar conta de seu processo identitário.

Na perspectiva do não-pertencimento, o viajante reconhece a diversidade cultural, responsável pelo seu processo de individualização, e repensa a relação entre tempo e espaço, esses dois elementos outrora determinantes para sua percepção identitária, através de uma

diáspora contínua. O fato de pertencer a uma época, a um lugar, antes traços indicativos da composição do indivíduo, é relativizado pela auto-reflexão do sujeito em crise ao contestar os elementos que o identificavam. *Os olhos do deserto* fornece não poucas passagens que ilustram essa crise da individualização do viajante, que não sabe mais quem é e já não tem nome:

Não sei quem sou. Mas sinto a chama... [...] Por toda a parte, o silêncio do Simurg (LUCCHESI, 2000, p.47).

Tenho o sim e o não de minhas entranhas. *Sei que não sou* (LUCCHESI, 2000, p. 50).

[...] não sei mais quem somos tu e eu perdido em Ti, o dois morreu (LUCCHESI, 2000, p. 85).

Faço-lhe compreender que andava à procura de um nome. Um nome que me significasse e que me desse um destino. [...] De repente, Al-Ghazali volta-se para mim. Como sussurrasse um segredo, aflora em seus lábios: Abdaljamil. [...] Gosto desse nome. [...] Havia escolhido um nome, Al-Hajj: o que vai a Meca. [...] Meu primeiro nome, Al-Hajj. Mas o sonho me revela outro, e mal saberia encontrar forma tão elevada. Abdaljamil – o servidor do Belo – será minha segunda pele (LUCCHESI, 2000, p. 69).



Figura 1 - O mistério de meu nome desenhado por um calígrafo libanês

A assinatura acima – que coloca ao alcance do indivíduo comum a glorificação que os sultões e califas alcançam através da tugra⁹ – constitui um aspecto esplêndido deste processo de estetização do nome, que opera a sublimação da aparência figural através do embelezamento da representação caligráfica de seu nome.

A crise identitária do sujeito viajante perscruta o seu não-pertencimento local, delimitado por fronteiras linguísticas, cronológicas ou cartográficas, tendo como ponto de argumentação o trânsito do indivíduo entre culturas diversas através da exibição do homem às fontes globais de que pode dispor. A fim de ratificar nossa afirmativa, evocamos a consideração de Stuart Hall sobre esse tema:

⁹ Segundo o dicionário Aulete, símbolo heráldico dos antigos sultões da Turquia (http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&palavra=tugra. Acesso em 31.12.11). Adotamos o termo para referir a assinatura caligráfica que aparece na obra aqui estudado (LUCCHESI, p. 70, 2000).

A própria noção de identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como a de uma economia auto-suficiente ou de uma comunidade política soberana, teve que ser discursivamente construída no “Outro” ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar. O “Outro” deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma “exterioridade constitutiva” simbolicamente marcada, uma posição marcada de forma diferencial dentro da cadeia discursiva (HALL, 2008, p. 109).

O narrador demonstra um tipo de identidade que deixa de ser considerada fixa para se tornar múltipla e transitória, ao lembrar um velho escrito, sem nome de autor, sem data e sem referência espacial. Eis o que diziam as linhas dessa escritura: ‘O bairro de Basta é todo contraste. Vejo um pequeno café muçulmano, onde fumantes ouvem, silenciosos, um leitor, de turbante, com seus romances de cavalaria, que ensinaram a Dante e aos trovadores os segredos do amor cortês. E dois passos adiante, um fonógrafo, vociferando refrãos de operetas cairotas e musicais dos negros de Nova Iorque. Assim, nesse pequeno bairro, cujas ruas trazem nomes de místicos e califas, a imutável nobreza da Ásia ‘que jamais se **ri**’ justapõe-se à vulgaridade levantina e à verve dos subúrbios.’ (LUCCHESI, 2000, p. 38).

Essa exposição do sujeito a outras manifestações culturais está circunscrita a um processo não-binário por não comportar dicotomias do tipo dominador/ dominado, cultura superior/ cultura inferior, civilizado/ selvagem. Trata-se de uma individualização do tipo mosaico, composta por fragmentos de individualidades outras para formar a sua própria. Assim, na breve citação do inesgotável migrante, a natural recepção da cultura do outro importa para a percepção da identificação de si, uma vez que as fronteiras do global e local tendem a se dissolver cada vez mais por conta de uma reorganização que molda um ao outro (HALL, 2008). No livro em questão, Marco Lucchesi abriga essa discussão nos seguintes recortes em que noções de origem – tais como proveniência e língua – são relativizadas:

Os monges e monjas de Mar Musa são orientais por causa de sua vocação e não de sua proveniência. Árabes por causa de seu amor aos árabes, e não por sua origem [...] A língua árabe constitui a língua de nossa vocação, e de nossa identidade espiritual. (LUCCHESI, 2000, p. 57).

– *Welcome to Sabra.*

– *Marhaba!*¹⁰

– *Oh! Thank you very much!* – E os olhos irisados de lágrimas. – *I am so happy you speak arabic.* – *Welcome.* Vejo que anjos podem nascer de palavras. (LUCCHESI, 2000, p. 93).

Correm as crianças: *Hello, mister. Hello! E Ahmed: Hua iatakallam al ‘arabia!* [ele fala árabe]. O sorriso das crianças. O sorriso doce das crianças. (LUCCHESI, 2000, p. 95).

¹⁰ Tradução: *Bem vindo!*

1.2.2 – Hibridação

Nestor Garcia Canclini (2006), conceitua hibridação como um procedimento em curso, ou seja, não há de se falar em hibridez, mas em processo de hibridação, porque se trata de um contínuo diálogo cultural. Além disso, segundo o antropólogo argentino contemporâneo, esse processo se refere, sobretudo, a relações socioculturais e, portanto, não opera em vertentes literárias. No entanto, quando a literatura repensa a hibridação que orienta a natureza dessas relações entre culturas, as buscas teóricas sobre tal procedimento tornam-se fontes imprescindíveis para a análise da obra literária. Esse é o caso, como temos visto até aqui, de *Os olhos do deserto*, uma vez que a ideia de não-pertencimento do sujeito às fronteiras que delimitam sua identidade se dá particularmente por consequência dos diálogos com as variadas culturas que atravessam o indivíduo. A fim de iluminar essa perspectiva, citemos Canclini (*idem*):

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas [...] (2006, p. XIX).

[...] o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação [...] Esses processos incessantes, variados, de hibridação levam a revitalizar a noção de identidade (2006, p. XXII).

Dessa maneira, abstrações do tipo língua, tradições e condutas estereotipadas não conferem mais ao sujeito noções particulares de sua localização histórica. A percepção identitária deixa de ter foco localista para se dar em processo, o que permite a revitalização da noção de identidade, porque, ao invés de excludente, agrega novas perspectivas. A esse respeito, continua a nos dizer Canclini:

As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (2006, p. XXIX).

Ainda que a porosidade dessas fronteiras permita intercâmbios culturais de diversas ordens, o fluxo de seu trânsito pode ser contido por uma atitude de resistência ao processo de hibridação” (2006, p. XXVII). O peregrino migrante de Lucchesi, na obra em análise, ilustra esses limites de interação concernentes ao processo de hibridação no seguinte destaque: “[...] Abrimo-nos profundamente à religião muçulmana e à sua civilização, em virtude da tranquilidade da nossa fé em Cristo, e não por uma dúvida a seu respeito” (LUCCHESI, 2000, p.57).

A temática religiosa em *Os Olhos do deserto* é também um espaço de hibridação no qual transitam elementos de diferentes tradições culturais, em um procedimento dialógico mediado pelo viajante. Dessa forma, o autor cria pertencimentos religiosos múltiplos que ao mesmo tempo preservam a faculdade da não-exclusão e evitam a aculturação fundamentalista, que bane indiscriminadamente a cultura do outro. Não há substituição. Segundo o autor, não é preciso o abandono do si, para ser parte do outro. Isso porque Lucchesi investe no mosaico, nos fragmentos que compõem uma unidade que não existe sem suas partes. Sendo o viajante sempre um estrangeiro, essas partes tornam-se elementos celulares de sua individualização. Assim, a fé cristã compartilha mutuamente com a muçulmana as suas tradições. E a fé dos árabes deixa de ser só dos árabes para ser também a dos cristãos, de modo que a fé cristã não necessite abandonar o cristianismo por conta do diálogo com o islã. Por isso, Messias, Jesus¹¹ e o Mahdi¹² podem ser entendidos por uma linguagem de *tripla* pertença – hebraica, cristã e islâmica –, como se colhe ao longo da narrativa:

Esperamos, com eles, [muçulmanos] o dia no qual o filho de Maria voltará a Jerusalém, para que se mostre o seu rosto, e agradecemos ao Generoso pelas luzes que se encontram no *Alcorão* e meditamos, desolados, a recusa islâmica da verdade bíblica de Cristo, e pedimos que o nosso coração não se entristeça (LUCCHESI, 2000, p. 57)

A liturgia eucarística não se interrompe na noite [...]. Deixo o meu quarto, tateando nas trevas. Sigo o rito oriental, com seus cantos e prostrações (LUCCHESI, 2000, p. 57).

[...] Jerusalém, três vezes santa, onde os judeus esperam, de forma comovente, e por vezes dolorosa, a vinda do Messias. E os cristãos, o rosto perdido de Jesus. E os muçulmanos, o Mahdi.. (LUCCHESI, 2000, p. 17).

Estamos entre dois desertos. O deserto cristão, de pedras, escolhido pelos monges da Síria, ávidos do inacessível, e o livre deserto de areia dos beduínos e do islã, com seus redemoinhos (LUCCHESI, 2000, p. 56).

Sigo a prostração, e tal não me impede de sentir-me particularmente cristão. Admito não haver outra divindade senão Deus. Movo a guerra santa contra o meu politeísmo interior; travo um duro combate de que saio vencido. O islamismo (insisto com o judaísmo) é um dos mistérios de Deus. Compreendo, em meu coração, a *shahada*, a profissão de fé, mas do ponto de vista dos meus ancestrais, de minhas tradições mediterrâneas (LUCCHESI, 2000, p. 116).

Um almoço no Oásis. Todos franciscanos. Um, arabista. Outro, leitor de Kant. Um, tristíssimo. Outro, esquecido. Colhe-se das árvores a sobremesa. Quinze frades (LUCCHESI, 2000, p. 81).

Dorme Jerusalém. Mas não toda: há um rabino que espera o Messias, um xeique recitando a prece, um franciscano a vigiar o Sepulcro (LUCCHESI, 2000, p. 107).

¹¹ O cristianismo afirma que Jesus é Deus tornado ser humano, a fim de salvar a humanidade. Já segundo o judaísmo, é o Messias, e não Jesus, o salvador prometido. Cf. KASCHEL, 1999.

¹² Após a morte de Muhammad, o critério aplicado para legitimar seu sucessor causou dissensões no seio da comunidade islâmica, o que culminou na divisão de seus seguidores entre sunitas e xiitas. “[...] o ramo mais importante do pensamento xiita (o xiismo duodecimano, dos “doze imãs”, ou xiitas) concorda em que a linhagem de descendentes elegíveis para liderar a comunidade termina no século IX. O décimo segundo e último imã, Muhammad al-Muntazar, voltará antes do fim do mundo como o Mahdi, “ser iluminado”. O Mahdi então liderará a humanidade na criação de uma sociedade justa antes do fim dos tempos e do juízo final [...]. Até o retorno do Mahdi, os muçulmanos xiitas são instruídos a cooperar com seus governos e a seguir o conselho de seus eruditos.” (SONN, 2011, p. 127-128).

A ideia de pertencimento múltiplo no âmbito religioso mereceu também análise de García Canclini¹³. A concepção de que a hibridação é um ciclo, ou seja, um processo circular, desintegra a ideia de pureza identitária, pois, como vimos anteriormente, podem existir elementos menos heterogêneos e, conseqüentemente, mais resistentes ao processo de hibridação, mas não estruturas plenamente homogêneas ou puras.

O fato de o narrador ser um peregrino viajante, um migrante contínuo, acentua a percepção da identidade como articulação transitória, em incessante processo de constituição. O assíduo romper com os imperativos identitários, cartográficos e cronológicos, através do artifício das migrações, possibilita uma leitura sempre assimiladora do mundo capaz de comungar também o caminho e o caminhante, conforme ilustraremos a seguir.

Beirute empalidece [...] Sua paisagem é impressionante. Tão inusitada que chego a provar um estranho sentimento de beleza. Como se fossem quadros de Dali. O corpo de Beirute e o corpo de Mim. (LUCCHESI, 2000, p.36).

O procedimento de assimilação acontece porque os exilados (sejam eles migrantes, viajantes, expedicionários ou políticos penalizados com a expulsão ou o ostracismo), de qualquer forma, os que estão *fora da sua terra natal*, têm consciência de duas possibilidades culturais: a sua própria e a da terra estrangeira. O contraste entre as duas deflagra o inexaurível processo de hibridação. A fim de dar plena visibilidade a esses procedimentos dialógicos, o narrador projeta exílios múltiplos ao relatar seu estrangeirismo em diversos contextos. Isso porque a viagem pelos diferentes locais da dimensão árabe pretende uma abertura entre sua condição ocidental e as buscas em vias orientais:

Como insistes, Saudade... Quero voltar logo. Preciso de minhas paisagens. Não me sentir estranho, hóspede da vida. Preciso decidir [...] Não passo de um pálido Ulisses, cujo regresso vai definitivamente perdido. Persigo nomes. Sereias abstratas. Tróias esquecidas (LUCCHESI, 2000, p. 129).

[...] me desloco [...] Cultivo o diálogo, laços que aproximam [...] (LUCCHESI, 2000, p. 17).

Seu constante deslocamento junto à conseqüente, peregrina e transitória reorganização identitária estabelece a crise do não-pertencimento.

¹³ “A intensificação das migrações, assim como a difusão transcontinental de crenças e rituais no século passado acentuaram essas hibridações e, às vezes, aumentaram a tolerância com relação a elas, a ponto de que em países como Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos ornou-se frequência a dupla ou tripla pertença religiosa; por exemplo, ser católico e participar também de um culto afro-americano ou de uma cerimônia *new age*. [...] gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, russa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples” (CANCLINI, 2006, p. XXXIII).

Nos anos 1970, Silviano Santiago enriquece a pauta sobre o tema com o ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual define um espaço intermediário em que o sujeito não pertence exclusivamente a uma cultura, mas está envolvido em um processo identitário que se dá nas relações culturais. Essa perspectiva é transposta para o exame das relações literárias da América Latina. Para Santiago, o discurso latinoamericano infunde-se da leitura do outro para executar uma fusão entre os elementos próprios e os externos, a fim de tecer uma terceira possibilidade, um entrelugar. Em Marco Lucchesi, a terceira perspectiva acontece na situação de entremeio em que o viajante, por conta de um vigoroso procedimento migratório, percebe-se sem uma identificação fixa e atravessado por diversas línguas, tradições, costumes e religiões. Nubia Jacques Hanciau (2005, p. 129) esclarece essa questão de entremeio que figura uma tensão na percepção identitária do sujeito, através de uma metáfora:

Uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre apelo do enraizamento e a tentação da errância.

A errância, em *Os olhos do deserto*, é a própria situação do migrante Lucchesi. A inclusão do viajante nessa circunstância lacunar de entrelugar importa para o exame do processo de hibridação no qual os mosaicos se fundem a fim de formar uma unidade em curso. Esse procedimento de “contaminações” que compõem uma formação de identidade em trânsito conduz “à alteridade, à busca da verdade do outro, à ultrapassagem de fronteiras” (HANCIAU, 2005, p. 132).

Acrescentando a concepção de relaxamento das demarcações fronteiriças, Cátia Cristina H. dos Santos pontua dois aspectos fundamentais desse fenômeno, a saber, mobilidade e inconstância: “Na zona de fronteiras, a mobilidade e a inconstância se encontram associadas [...] (SANTOS, 2003, p. 07). É pela dissolução da ideia de fronteiras estáveis que o trânsito entre espaço e tempo, passado e presente, inclusão e exclusão engendram questões pertinentes às diferenças culturais e de identidade. Mesmo impermeáveis, as fronteiras são “produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação, por meio dos quais homens e mulheres percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo” (HANCIAU, 2005, p. 136). A qualificação que daí resulta determina simbolicamente a visão identitária do sujeito, bem como perspectiva de alteridade em relação ao outro.

Em *Os olhos do deserto*, as fronteiras sublimam-se pela habilidade de redimensionar a realidade geográfica a partir do olhar estrangeiro, que, além de supratemporal (supera o presente) e pluriespacial (remete a espaços múltiplos), é produtora de transformação e incentiva a imaginação. Esse estrangeirismo permite ler o outro a partir de uma autopercepção de mundo, quase um procedimento tradutório, com seus riscos de ressignificação.

A volatilização das marcações de tempo e espaço é a estratégia do narrador para a performance da individualidade do sujeito que não sabe mais quais são os critérios definidores de sua composição identitária. Uma tal crise do sujeito incorpora-se ao debate lucchesiano por múltiplos expedientes: nas tensões espaciais, como o diálogo entre Oriente/Ocidente; nas temporais, ao instaurar o regime de simultaneidade passado-presente; na discussão sobre porosidade e fluxo entre o contato cultural e o procedimento interno de reorganização da própria cultura no contato com a cultura do outro; e a formação de uma percepção identitária em trânsito, capaz de interagir em uma operação dialógica e não excludente com o outro. Tais concepções permitem uma visão dialética das diferenças na qual elas podem partilhar o que é seu com o que é do outro em um procedimento de hibridação permanente. Pois, como nos diz o narrador, peregrino de todos os tempos e distâncias:

Que marcas temporais hão de legar à superfície dos mares? [...] Vejo a cidade de Jerusalém não como um cruzado, mas como quem vai compartilhar olhos e vísceras, cúpulas e minaretes, desta cidade que parece flutuar [...] Cidade suspensa. Pelo Cristo. Pelo Messias. Pelo Mahdi. [...] Sinos. Shofares. Muezins. Chamai o Messias. Sede generosos com a Diferença. Reconhecei vossos irmãos. [...] Abrahão ou Ibrahim. Mussa ou Moisés. Os nomes perderão suas razões, e as genealogias, excludentes, serão consumadas. Termo da distância e da solidão.[...] Não estarei mais longe. Livre do Território Mim. O peso da di-stância será leve como o Eu-Tu. E a demanda de uma ponte (LUCCHESI, 2000, p. 110).

No fragmento, o narrador simplifica toda a sua discussão, que entende o Todo e as Partes como processo de formação identitária do tipo mosaico, convocando as luzes de uma poética da alteridade, como bem define Glissant (2005, p. 98-113), a mediar as relações entre as diferenças. Esta seria uma poética para dar voz à abrangência e à urgência desse pensamento de relação entre os diversos. Hanciau aponta essa vertente glissantiana de pensamento quando desenvolve a discussão sobre o processo de hibridação identitária:

A obra de Édouard Glissant (1981, 1990, 1995) fala de lugares intervalares [...] negociação de identidades em culturas multifacetadas e abertas à relação com o outro, no Diverso [...] (HANCIAU, 2005, p. 139).

Para Glissant existem duas maneiras de se conceber a identificação do sujeito: através da identidade raiz ou da identidade rizoma. A primeira é o conceito de identidade pura. A segunda, identidade rizoma, busca outros processos culturais e se dá no *sendo*, ou seja, em processo. Por essa poética da Diversidade que encontra nos outros a faculdade da própria articulação identitária, lê-se a atitude de perene migração do viajante Lucchesi como uma tentativa de ruptura com a concepção purista de pertença única. Numa perspectiva diametralmente oposta a esta, o “errante” pertence a todos e a si mesmo, em razão da múltipla pertença que dissolve as fronteiras geográficas, cronológicas e identitárias. Assim é, pois, como nos avisa Glissant (2005, p. 153), “o pensamento da errância nos preserva dos pensamentos de sistema”.

Stuart Hall, Canclini, Hanciau, Silviano Santiago e Glissant orientaram nossa discussão sobre o processo de hibridação em *Os olhos do deserto*, iluminados por uma perspectiva de não-exclusão do outro para reafirmação do que lhe é próprio; à própria cultura, à própria identidade, ao próprio país, à própria religião, à própria língua. Entendemos com eles que essas *posses* são propriedades partilhadas pelas travessias e errâncias que naturalmente acontecem nas relações entre os Diversos. Por esses olhares do outro foi possível enxergar o viajante Marco Lucchesi em sua contínua migração, desapropriando-se e apropriando-se de si e dos outros na busca de uma poética das desfronteiras. Analisemos, nas próximas linhas, os caminhos desse viajante singular.

1.3 – A caminhada

1.3.1 – O percurso

A caminhada do viajante Marco Lucchesi atende aos caminhos de seu interior e às rotas de uma geografia física. Os primeiros passos desse percurso estão no capítulo 1, que prefacia o hermetismo de uma manipulação alquímica, pois junto à capital libanesa, próxima paisagem, encontra-se em processo de dissolução, mercúrio e Beirute em ruínas. No entanto, os destroços de Beirute, tal como os do elemento mercurial, hão de se transmutar, do dano à agudeza de uma manifestação integradora entre Oriente e Ocidente. Entre essas ruínas estão o palácio de Beit Ed-din, Universidade de Saint Joseph, convento de Terra Santa, Beká, mas é em Sabra e Chatila que os escombros são mais graves, já que neles ecoam uma chacina que deixa cerca de 3.000 mortos. O massacre durou três dias, de 16 a 18 de setembro de 1982. Nesse período as falanges cristãs libanesas do partido Kataeb, dispostas a vingar o assassinato

de Bachir Gemayel, presidente eleito e líder do partido, invadiram os campos de refugiados palestinos e libaneses muçulmanos de Sabra e Chatila. Evento dos mais sanguinários da Guerra Civil Libanesa (1975-1990), Sabra e Chatila evocam os milhares de vítimas da intolerância religiosa entre cristãos maronitas e muçulmanos. Além disso, o fato de estarem esses territórios sob proteção israelense acentua o caráter genocida do massacre, uma vez que, permitindo a entrada das forças maronitas nos campos de refugiados, Israel assegurou o sucesso da operação miliciana. Nessa paisagem, o narrador nos oferece as seguintes passagens de sua caminhada por Beirute e das impressões de sua hospedagem no convento de Terra Santa:

Bombas na Praça Tabaris. Tanques. Patrulhas. Aviões israelenses, rompendo, aos pares, a barreira do som, e baterias antiaéreas, exangues, a responder de forma assimétrica. Beirute empalidece. Por suas artérias, leucócitos de soldados. Sírios, em sua maioria. Depois, libaneses. Finalmente, os das Nações Unidas. Postos de controle parecem despojos, tentando debelar o mal. Sua paisagem é impressionante. Tão inusitada, que chego a provar um estranho sentimento de beleza. Como se fossem quadros de Dali (LUCCHESI, 2000, p. 36).

No auge da guerra, pois que ela prossegue ao sul de Tiro, a população vinha abastecer-se d'água em Terra Santa, situado precisamente na linha verde, a que separava o setor cristão do setor muçulmano, próximo da Praça dos Canhões, ou dos Mártires, destruída, e, como tudo em Beirute [...] Minha cela fica no coração de Beirute, onde as lágrimas e os gritos da guerra repercutem, silenciosos, no ódio das milícias, das que fez parte, aos doze anos, abraçando a metralhadora, meu professor, Louis, que sofre uma revolta mística, a contabilizar a desproporção entre cristãos e muçulmanos. Ele, que jamais voltou a Saida, cidade em que nasceu, ele que jamais visitou o campo de Sabra e Chatila, onde vegetam os palestinos. Considera o Líbano uma Terra prometida. Bastião cruzado contra os muçulmanos. A diferença, a tolerância. Tudo isso acabou sepultado pelo ódio (LUCCHESI, 2000, p. 37).

Pelos sons extraídos do órgão da igreja e das caminhadas pelos bairros libaneses, o narrador se lembra de uma leitura sobre Basta, onde era possível reviver Dante e deparar-se com musicais dos negros nova-iorquinos, e declara:

Sobrou muito pouco disso tudo. A guerra logrou danos irreparáveis. É morta a verve dos subúrbios, e os leitores partiram apressados. E, todavia, sobrepairam, nos abismos do vale de Khadisha, entre margaridas e cedros perfumados, na pequena aldeia de Becharre, as cinzas de Gibran Khalil Gibran. Sobrepaira a sua liga de metal. Sua magistral lição de paz. E que consiste na presença de Cristo e de Maomé [...] nasce a tolerância da mais perfeita claridade. Tudo são todos. E as divisões não passam de mero prelúdio, antecipando a dissolução dos homens, num rio infindável, de que se abastecem as águas primordiais; línguas serenas, que muitos tingem de sangue. O evangelho dos ventos. A liturgia da vida. Nossa altura é profunda. Nossas águas são claras (LUCCHESI, 2000, p. 39).

Apesar da intolerância e dos estragos humanos e paisagísticos dela decorrentes, a lembrança de Gibran Khalil Gibran e sua mensagem de tolerância religiosa atuam sobre as ruínas de Beirute, transformando-as alquimicamente em uma unidade integradora na qual “Tudo são todos”. Nela, Allah e Deus finalmente traduzem-se pelo mesmo nome. Próxima

parada: *Mauritânia*; localiza-se no deserto do Saara e faz fronteira com o oceano Atlântico, como aponta o eu lírico, a seguir:

A brisa do Atlântico e o sopro do deserto
 Movem horizontes em minhas veias... A
 Comoção do silêncio demora nestes olhos,
 Fundos e sombrios [...] (LUCCHESI, 2000, p. 43).

[...] Por toda a parte, o silêncio do Simurg. (LUCCHESI, 2000, p. 47).

Nesse capítulo, o narrador transmuta-se em eu lírico, pois, de fato, inicia-se nesse momento a peregrinação pelo deserto. Os “olhos do deserto” começam a vislumbrar seu foco, a saber, o silêncio. O silêncio, o desconhecido, o que não se sabe, motiva ou “comove” esses olhos que se tornam “fundos e sombrios”, porque se lançam nos abismos do não saber. Pois, como observamos nos versos seguintes, o não-tempo, a ausência de uma definição temporal qualifica a rota para o tempo primordial. O tempo anterior ao tempo, que desconhece a precisão cronal, um tempo que desconhece a si mesmo, autonega-se:

Dos mares de areia, dos mares do não-tempo,
 emergem frágeis oásis, que podem,
 por descuido, voltar ao abismo onde flutuam,
 vítimas do tempo-mãe, que não perdoa os que abandonam seus ventres de areia,
 e resistem, obstinados, aos vórtices
 De vento, que varrem essas vastidões... [...] (LUCCHESI, 2000, p. 45).

Esse desconhecido se presentifica nas palavras, elas não conseguem expressá-lo a não ser por metáforas, pelo dizer analógico, estabelecendo relações imprecisas, sabendo-se imprecisas, pois, como indica o autor na continuação de seus versos sobre o deserto: “Fora dele, não sei viver senão por metáforas” (LUCCHESI, 2000, p. 48). As palavras no deserto se desesperam, sofrem na própria carne de seu corpo gráfico as refrações visuais que o olho está acostumado a registrar, porque têm a incumbência de definir o “nada” que lá opera. O que há no deserto são elementos eternos; areia e ventos – nada mais. Toda a vida que compõe esse universo eterno que é o deserto, sua rara vegetação e a animalidade que a integra se prova finita e coloca em jogo a experiência entre o deserto exterior – o Saara – e o deserto interior do viajante; o que há de eterno em um, evocando a eternidade do outro. Os olhos capazes de entrever tal horizonte são aqueles submersos em uma perspectiva interior, objetivada pelo caminhante durante seu percurso desértico. Bataille, em *A experiência interior* (1992, p. 11), entende esse tipo de experiência como mística:

Entendo como experiência interior aquilo que geralmente chamam de experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência

confessional, à qual foi preciso ater-se até agora, do que a experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer religião que seja.

1.3.2 – O peregrino

Em *Os olhos do deserto*, a lembrança do peregrino Moisés em areias desérticas é uma referência de experiência mística para o narrador. Deus responde a Moisés: “Eu sou o que Sou¹⁴”, e por isso, em hebraico, não se pronuncia o verbo *ser* no presente do indicativo, pois Deus é o único capaz de conhecer o que É, e, portanto, essa referência por demasiado sagrada torna-se inominável. Isso bem capta o eu lírico que se entende por desconhecedor, quando declara “Sei que não sou”, ele não É, como destacamos:

Mais alguns passos, o numinoso. Diz uma
voz: *Sou quem sou*. [...]

Tenho o sim e o não de minhas entranhas.

Sei que não sou.

(LUCCHESI, 2000 p. 50)

E porque não sabe o que É, as buscas para conhecer o que não se conhece cuidam por motivar a peregrinação. Após as areias da Mauritânia, o naufrágio seguinte será nas dunas do deserto sírio, Nabak, no capítulo *Meu irmão, o deserto*. Aqui, o deserto e a vida se confundem, uma vez que esse título dialoga com o poema de Boris Pasternak “Minha irmã, a vida que hoje inunda inteiramente” (tradução nossa – Anexo I). Nele, o poeta trata de uma vida que “estica-se de suas medidas até as estrelas” e mede-se melhor pela experiência do percurso que pela ideia do roteiro:

so that in May, on the Kamyshin branch-line
the schedule of trains you scan in transit
seems grander than the Holy Script,
even though you’ve read it before;

então em Maio, nos canais de Kamyshin
o horário dos trens que você enxerga no trânsito
parece maior que o Santo Roteiro,
muito embora você já o tenha lido antes;

O deserto do narrador e a vida de Pasternak se encontram quando Nabak apresenta-se maior que a rota de um viajante, mas como um caminho de sendas interiores. No deserto sírio, o caminhante encontra Domenico, que o dirige para o convento de Mar Musa. Após caminhos de pedras e descidas íngremes, o viajante encontra seu destino, como vemos seguidamente: “Surge o convento no meio do nada, e uma porta minúscula, aberta, a dar-me as boas-vindas;

¹⁴ Êxodo, 3:14.

e me ponho de joelhos, pois que não se entra senão de joelhos no convento de Moisés, o Abissínio, de onde se descortina o abismo, além de uma planura, que vai morrer aos pés das montanhas longínquas” (LUCCHESI, 2000, p. 56).

Aqui, a equação de Goethe “Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente.” começa a elucidar-se pelas palavras de padre Paolo Dall’Oglio: “Decidi buscar o rosto de Cristo no Islã”. Nesse momento, o diálogo entre cristianismo e islamismo acontece como na lendária história do Simurg¹⁵, em que os pássaros veem o rosto de seu mestre ao olhar para o espelho. Isso porque a diferença abriga-se no Todo. Ver o Cristo no Islã é ver o Simurg nos vários pássaros que o compõem, é contemplar o Todo pelas suas partes. Depois do relato sobre Mar Musa, ressoa uma trindade inusitada no capítulo que se segue, intitulado *O livro do mundo*¹⁶, que abre o caminho para as aparições caligráficas:



Figura 2 - Allah, Muhammad, Hassan¹

Allah, Muhammad e Hassan têm em comum o exercício da língua árabe como atitude estética capaz de elevar o pensamento humano às manifestações divinas. Assim como a língua devota ao sagrado, a arte caligráfica funciona metaforicamente como uma ponte entre o humano e o divino. Isso porque a escrita caligráfica permite vislumbrar pelo conteúdo e pela forma, a mensagem divina, pois como avisa Per Johns sobre a arte caligráfica no prefácio de *Os olhos do deserto*: “Uma língua em que ‘o mundo e o alfabeto coincidem, na trama das letras, que formam, sozinhas, tigres, rostos, pássaros.” (LUCCHESI, 2000, p. 13). Assim, o conteúdo sagrado corânico declamado por Muhammad, mensageiro de Allah, encontra não somente pelos contornos do calígrafo Hassan Massoudy, mas também por ele, uma comunicabilidade divina que será detalhada adiante, no capítulo “Ascese iconográfica”. Entendemos que a escolha de Hassan Massoudy não é gratuita, uma vez que o calígrafo valoriza o diálogo entre Oriente e Ocidente, caligrafando não somente motivos do Alcorão,

¹⁵ A fábula pode se encontrar na nota 1.

¹⁶ O livro do mundo, para o Islã, é o universo escrito por Deus, o que O autoriza como autor de toda criação e conhecedor de todas as coisas. “Para Ibn ‘Arabi, Deus é o calígrafo do Universo (diriam os medievais: escrito por dentro e por fora) escrito com as letras árabes, onde todos os seres seriam filhos dessa tinta, singularizados, agora, regressando *post-mortem* ao tinteiro sem distinção de nome ou pessoa. Para Goethe, o livro dos livros é o Amor [...] o livro do mundo. Sagrado. Consagrado” (LUCCHESI, Marco. *Aspectos do Diwan ocidental-oriental. A memória de Ulisses*. 2006, p. 168).

mas também poemas, máximas, provérbios ou aforismos ocidentais. O livro do mundo é caligrafado pelo Ocidente e Oriente.



Figura 3 – Em nome de Deus, Deus é supremo

À página seguinte, encerrando esse capítulo, surge a caligrafia de um tigre, que nos brinda com o prefácio: O capítulo prefaciado por essa caligrafia chama-se *Mistérios do nome*. Assim, “Em nome de Deus. Deus é supremo”, ainda na Síria, em Damasco, o caminhante continua sua jornada, procurando uma autodenominação. Ele, pássaro, tenta encontrar em si, com olhos fixos no espelho do Simurg, um nome que o faça conhecer-se, identificando-se para si mesmo, percebendo na hermenêutica de si, a hermenêutica do Todo. Mesmo que seja pela via da experiência interior, que só conhece pela experimentação fenomenológica. Assim, em sonho, o filósofo Al-Ghazali revela ao viajante o nome que tanto procura, que identifica o que ele, de fato, É, Abdaljamil, o servidor do Belo.

Segue a essa descoberta, o capítulo ζ (ya). Nele, inicia-se o que se denomina em alquimia “casamento hermético”, que será detalhado adiante, no capítulo 2.1.1. Esse matrimônio simboliza o procedimento de transmutação de substâncias que, em contato, reagem mutuamente até se transformarem em um elemento diferente dos elementos originários, mas contendo-os simultaneamente, um Todo composto das partes originárias. A serviço do Belo, o viajante terá o foco na transmutação entre material e imaterial que acontece nas cercanias do movimento ascético proveniente do deparar-se com o Belo.

Dando continuidade ao “Diário”, o narrador, indica a gênese de suas viagens literárias pelos motivos orientais, sua primeira leitura: Hermann Hesse, em *Sidarta*. Ainda no convento de Mar Musa, o diário é escrito sob radical imersão em fontes bibliográficas orientais e ocidentais, entre passeios por canteiros sírios e experiências participadas junto aos outros hóspedes do convento de Nabak. Lá, outras paisagens são evocadas. As primeiras competem aos monumentos geográficos bíblicos tais como o Mar da Galiléia, Cafarnaum, o Monte Tabor e Monte das Oliveiras, por conta do repertório judaico-cristão das pregações dos clérigos de Mar Musa, como destaca-se nas seguintes linhas:

Mar da Galiléia. Uma paisagem acima da paisagem. Não sei ver mais do que vejo. E Cafarnaum me impressiona. Toco suas águas. Tabgha: padre Giovanni celebra a missa. Assistem-na os anjos e eu [...] Nada pode ser comparado ao monte Tabor [...] Monte das Oliveiras. Pago em lágrimas, minhas dívidas. O sofrimento de Jesus (LUCCHESI, 2000, p.82).

As inserções dos autores lidos servem não para instaurar uma aura rebuscada no capítulo, mas para manifestar a assimilação desses autores, a transmutação de vários elementos. Desse modo, inaugura-se uma leitura subjetiva para esses escritores. Por exemplo, observamos a leitura do narrador sobre Leibniz e outro leitor de Leibniz, a saber, Benson Mates. Ainda acrescentemos que Aurobindo indo além de Gandhi e Tagore descerrou nova paisagem (LUCCHESI, 2000, p. 83). Há uma iniciativa de ensaísta, nessas passagens, que, ora pratica o método comparativo (quando o narrador coteja Aurobindo, Gandhi e Tagore), ora ressalta suas impressões diretas sobre determinado autor. Mas o que importa, de fato, é ressaltar que cria-se um sistema no qual Leibniz, Benson Mates, Aurobindo, Gandhi e Tagore não são mais autores. A autoria é do leitor-narrador que, a partir de suas leituras, as comunica através da assimilação dos autores lidos. Por isso, importa menos o conhecimento erudito de cada autor citado pelo narrador para se compreender “Diário”, e mais a perspicácia de perceber algo que foge dos autores citados: as rumações do narrador leitor. O que não se pode deixar de lado é que essas rumações são dados de uma imersão interior, uma subjetividade que se torna permeável pela experiência do diário. Quem inicia uma escritura diarística empreende uma tentativa de exteriorizar os recantos subjetivos. Neles, o pássaro Simurg vislumbra seu universo interior, contemplando a transmutação dos outros dentro de si.

Em “A morte nos olhos” (LUCCHESI, 2000, p. 91-95), volta-se para o Líbano de 1982, em plena Guerra Civil Libanesa. O narrador está em Sabra. Interessantemente, o capítulo “A morte nos olhos” é antes título de um importante ensaio escrito por Jean-Pierre Vernant que trata do infortúnio das vítimas de Górgona (Medusa):

Na face de Gorgó [...] o *voyeur* é arrancado a si mesmo, destituído de seu próprio olhar, investido e como que invadido pelo da figura que encara e, pelo terror que seus traços e seu olho mobilizam, apodera-se dele e o possui. (VERNANT, 1988, p. 103).

A experiência em Sabra faz o narrador deparar-se com os olhos de Górgona, com o terror desmedido que repousa nesse olhar. Dessa maneira, Sabra, Chatila, Bikenau e Auschwitz, marcados por particulares holocaustos, empalidecem diante de seus algozes górgonas humanas, conforme a identificação fornecida no diário:

[...] até quando tanto horror? Até quando este repulsivo campo, que corrói, silencioso, a dignidade dos homens, que tira de suas vidas o próprio nome, que mina seus corpos com doenças devastadoras? Até quando, tantas gerações condenadas a viver?

Meus olhos, secos. E cheios de ira. Carrascos destes campos. Vermes! Algozes! Morrei no próprio sangue! Morrei nas fezes! Morrei no esperma de vossa progênie! Malditos, morrei! Um inferno não há de bastar! Carrascos de Bikenau, de Auschwitz. Carrascos de Sabra e Chatila. Melhor fora para vós jamais ter nascido. Sede malditos (LUCCHESI, 2000, p. 95).

A seguir, em “A espera”, pelas circulações sírias, em Damasco, o caminhante visita o cemitério de Bab as-Saghir. Nesse espaço onde repousam os mortos, os que perderam a materialidade esperam a ressurreição na qual a imaterialidade desemboca nas virtudes do imperecível. O narrador rememora uma passagem do Alcorão em que sete jovens adormecem por trezentos anos. Desse modo, o que denominamos morte é um momento de espera previsto pela transmutação que aguarda, após o estágio de putrefação alquímica, que o “estado mercurial se estabilize [...] Que vençam afinal os raios do Sol” (LUCCHESI, 2000 p. 99). Ou seja, que a materialidade se transforme na imaterialidade esperada. Eis o recorte da rememoração alcorânica:

Decido visitar o cemitério de Bab as-Saghir. Lembro-me dos sete jovens do *Alcorão*, os quais, fiéis a Deus, se esconderam numa gruta para fugir das perseguições. Uma vez descobertos, o imperador ordenou que fosse fechada. Os sete caíram num sono profundo. Acordaram confusos. Como tivessem fome. Um deles sairia para buscar comida. Algo maravilhoso acontecera: um sono de trezentos anos. Era o prefácio da ressurreição (LUCCHESI, 2000, p. 99).

Próxima parada: “Galut, a Terra Prometida”. Galut, em hebraico, significa “exílio” e é uma referência à diáspora judaica por conta do exílio babilônico de 558 a.C. Atribui-se ao evento a dispersão dos judeus em comunidades espalhadas por todo o mundo. Tal como os judeus que, mesmo dispersos, formam uma nação que dispensa demarcações territoriais, a condição de estrangeiro ou peregrino do narrador não é dissipada pelo acolhimento no mosteiro São Jorge¹⁷. Seus irmãos monges, peregrinos do deserto da Judéia, não são celebrados. O caminhante segue também disperso, à procura, como judeus, cristãos e muçulmanos, da Terra Prometida, a Terra Esperada. Na Jerusalém física, evoca a outra, imaterial e mística, a não sectária, cujo desconhecido caminho se alcança mesmo que por um instante sublime, pela experiência fenomenológica. Vejamos, a seguir, as paragens dessa argumentação:

Abre tuas portas, convento de São Jorge! Continuas abnegado (LUCCHESI, 2000, p. 106).

Como intuir uma passagem, uma fenda, deste deserto para o meu deserto interior? Mais árido que o primeiro. Ouço o rumor das ondas. Dessas ondas invisíveis (LUCCHESI, 2000, p. 108).

Jerusalém terrestre. Jerusalém celeste. Dilacerada e santa, contraditória e pura: amálgama de paz e angústia, redimido na espera. Cidade suspensa. Pelo Cristo. Pelo Messias. Pelo Mahdi. (LUCCHESI, 2000, p. 109).

¹⁷ Mosteiro construído, em Israel, ao lado de um penhasco no século VI e reconstruído no século XIX.

A síntese de Cristo, Messias e Mahdi é o Conhecimento Absoluto, o Belo Supremo, pois o que se busca é o rosto do Messias, aquele que Paolo Dall'Oglio disse encontrar no islã, pois, como revela o viajante: “E o rosto luminoso do Messias, como um Sol. Pois o que buscamos descansa em sua beleza. Nada é mais belo que o seu rosto. Mesmo um incêndio. Um temporal. Uma cidade. Mesmo Jerusalém...” (LUCCHESI, 2000, p. 110). A caligrafia que segue comunica esse Conhecimento Absoluto e Belo, conforme observaremos a seguir:



Figura 4 - Allah, não existe Deus senão Ele, o Vivente, Aquele que subsiste por si mesmo. Não o tomam nem sonolência nem sono. Dele é o que há nos céus e o que há na terra. Quem intercederá junto Dele senão com sua permissão. Ele sabe seu passado e seu futuro. E nada abarcam de sua ciência senão aquilo que Ele quer. Seu trono abrange os céus e a terra. E não o afadiga custodiá-los. E Ele é o Altíssimo, o Magnífico. (Alcorão 1, 254 – 255).

A viagem interior avança de Jerusalém para um retorno ao Líbano, precisamente, Biblos. Importante ressaltar a concomitância de duas viagens, a interior e a exterior, pois, enquanto rememora Jerusalém e o Líbano, está o caminhante fisicamente lotado na Síria, sob as iluminações de Mar Musa. A partir desse entendimento, caminhemos.

Em Biblos, o viajante encontra o xeique Kassum Lakis, e a ritualística islâmica integra o repertório cristão do caminhante, como ele mesmo assegura nas passagens “cumpro atentamente as abluções: três vezes a mão direita e a esquerda, três vezes a boca, o nariz e o rosto, a cabeça, o braço direito e o esquerdo, finalmente os tornozelos” (LUCCHESI, 2000, p. 115) e “Sigo a prostração, e tal não me impede de sentir-me particularmente cristão (LUCCHESI, 2000, p. 116)”. Nessa relação entre Oriente e Ocidente, islã e cristianismo, a imersão interior segue “para Meca interior, para a Jerusalém interior, para a Roma interior” (LUCCHESI, 2000, p. 117), a fim de alcançar a leitura de todos “esses pássaros” no Simurg.

O capítulo seguinte, ٤, atesta a dissolução dos elementos alquímicos mercúrio e enxofre, e prefacia o tema que lhe corresponde: “Dissonâncias”. Nesse capítulo, o Nada é exposto de modo singular. A imprecisão, o desconhecido está em evidência. A desarmonia, a tensão entre o conhecido e o desconhecido provoca uma angustiante percepção de aniquilamento epistemológico, de modo que o Conhecimento Supremo está prestes a ser experimentado, mas seu experimentador, ainda se encontra no prelúdio de uma possibilidade

extática, às vésperas desse momento. Assim se dá a dissonância, no aguardo da consonância esperada.

A noite é grave e a escuridão tudo aniquila [...] O deserto pode ser terrível. Pode esmagar o coração. Procuro salvar-me, perder-me e encontrar-me. Aqui estou para conhecê-lo: distâncias frias, montanhas altas, acima das quais está Deus ou o Nada. Não passo de uma síntese de coisas rudes. Ando perdido nas regiões glaciais do medo. Ácidos. Vômitos. O nada. [...] O nada indeciso. Insatisfeito de si. O nada que tudo deseja (LUCCHESI, 2000, p. 128).

“O Café Naufara” dá continuidade à narrativa de viagem/viagem da narrativa. O viajante, precisamente em Damasco, encontra Taleb Helbau, poeta sírio com quem realiza intercâmbio de poesias. Interessante diálogo entre oriental e ocidental. Nas declamações francesas de Taleb, o caminhante pode ler Neruda, Whitman e Baudelaire.

O título ‘Espelho das águas’ aponta o estado contemplativo de um Narciso mitológico que procura o outro na projeção de seu rosto refletido nas águas. As lentes narcísicas são de alcance interior. Nelas, vemos, novamente, as ruínas de Beirute. No entanto, ao contrário das ruínas de outrora, essas já estão rearticuladas. Os destroços foram reunidos em um todo, o período de dissolução alquímica está encerrado. O caminhante, imerso em si, sublima-se:

Sinto-me em paz e me deixo levar por este abandono, dádiva singular: este pequeno jardim suspenso de Beirute [...] (LUCCHESI, 2000, p. 143).

Em “A cidade e o desejo”, Damasco é a cidade que permite o perscrutar de várias outras anteriores. Esse capítulo dialoga com ‘A cidade e o desejo’, um dos contos da obra *As cidades invisíveis* (1972), de Italo Calvino, no qual Marco Polo descreve ao imperador mongol, Kublai Khan, as cidades que percorreu durante sua viagem diplomática a China. Curioso de conhecer o seu vastíssimo domínio pelos relatos de Marco Polo, o imperador ouve atentamente as descrições das 55 cidades por onde teria passado o viajante. A narrativa da incursão de 17 anos pelo território chinês foi agrupada em 11 temas relativos à composição das cidades. Ao mesmo tempo as cidades são capítulos e são referidas pelos temas dos mesmos: ‘As cidades e a memória’, ‘As cidades e o desejo’; ‘As cidades e os símbolos’; ‘As cidades delgadas’; ‘As cidades e as trocas’; ‘As cidades e os olhos’; ‘As cidades e o nome’; ‘As cidades e os mortos’; ‘As cidades e o céu’; ‘As cidades contínuas’ e ‘As cidades ocultas’. O tema-capítulo-cidade de Calvino que nos interessa é ‘As cidades e o desejo’, outro título tomado em empréstimo, em *Os olhos do deserto*. Vários são os desejos que abrigam as cidades desse agrupamento: em Diomira – *o desejo sexual* – os dias mais curtos em setembro proporcionavam noites mais longas, de modo que o prazer sexual noturno fosse prolongado.

Em Dorotéia – *desejo de conhecimento* – a troca de pertences entre famílias de noivos promove todas as informações sobre a cidade, o conhecimento de seu passado, presente e futuro. Na cidade de Anastácia – *desejo de ilusão* – os moradores são escravizados pela ilusão de realizarem seus desejos, enquanto, na verdade, estão submetidos a trabalhos sem se darem conta do engano. Despina – *desejo dos opostos* – é vista como um navio por cameleiros, e como um camelo, se vista por marinheiros. Em Fedora – *desejo de alcançar o fugidio* – há um palácio com uma esfera de vidro em cada cômodo. Em todas essas esferas, uma nova Fedora foi imaginada, porém nunca realizada, pois, antes da conclusão do projeto, a cidade já não era como antes: a mais leve mudança do passado inviabilizava o futuro do modelo. Finalmente surge Zobeide, ocupada por homens de diferentes nações que sonharam o mesmo sonho. Nele, uma mulher que corria nua em uma cidade desconhecida era perseguida. Na esperança de capturar a mulher do sonho, cada um deles modificava algum elemento da paisagem de seu percurso para confundi-la.

Em *Os olhos do deserto* – encontra-se o desejo que só pretende o desejar. Na cidade de Damasco, no convento de Mar Musa, nas palavras do padre Paolo Dall'Oglio, o enigma é iluminado. Entende-se que *Deus é o Oriente, Deus é o Ocidente*, porque é possível ver o rosto de Cristo no islã, o ‘espelho das águas’ de Narciso, mais uma vez. Um Cristo Supremo, místico e não dogmático, poético. A saída de Mar Musa acontece, quando essa equação é respondida. Com isso, é chegado o momento da partida, Damasco não é mais uma presença, mas artigo de rememoração futura, conforme fragmento seguinte:

Deixo-me ficar um bom tempo, desadquirindo solidão, abandonando minha coluna estilista, para sentir de perto o cheiro e o gosto das ruas, desço das altitudes de minha coluna-montanha – neve e certezas glaciais – e volto a inserir-me no mundo, como um Simeão dos pobres, da gente simples, desses esquecidos, para quem Damasco não passa de remota possibilidade (LUCCHESI, 2000, p. 148.).

Segue o capítulo “Simurg”. Por ele, o narrador conta a lenda do Simurg e de seus trinta pássaros. E o termina com o seguinte parágrafo: “O rosto do Simurg era um espelho, que refletia a essência de todos, perdida nas profundezas... E louvados sejam todos os pássaros, que refletem, mesmo sem o saber, o canto silencioso do sublime soberano” (LUCCHESI, 2000, p. 153). O rosto do Simurg, o rosto do Cristo poético, sublime, supremo.

Finalmente, aterrissamos em چ. Aqui vislumbra-se a ascese interior do caminhante, o momento sublime em que, imerso nos mares do não saber, singular situação epistemológica vem à tona, acarretando ascese.

As peregrinações a Meca pelos muçulmanos, bem como a Jerusalém pelos judeus e cristãos iluminam a caminhada rumo à ascese. Esse caminho sob a insígnia da *peregrinatio* é, segundo São Bento, um “movimento de partir, arrancar-se, renunciar” (GROS, 2010, p.113). Nas palavras de Frédéric Gros:

O primeiro significado de *peregrinus* é: o estrangeiro, o exilado. O peregrino, originariamente, não é aquele que vai a algum lugar (Roma, Jerusalém etc.), mas antes de tudo aquele que *não está em casa ali onde está caminhando* [...] O peregrino, por sua vez, nunca está em casa onde quer que esteja andando: um estranho. Assim, dizem os padres, encontramos-nos sobre a terra como num local de trânsito e teríamos que considerar nossa casa apenas como o abrigo para uma noite, nossos bens como uma mochila cujo peso pode aliviar, e os amigos como pessoas com quem cruzamos à beira dos caminhos. (2010, p.111).

O filósofo acrescenta: “é um peregrino, dizem os padres: sua vida inteira é um exílio, pois sua verdadeira morada não foi alcançada e jamais poderá sê-lo cá embaixo” (2010, p.112).

Assim, peregrinar prescreve uma mediação perene na qual nada se retém e tudo se conjuga. Ainda sobre a temática da peregrinação, Gros indica a presença dos monges “giróvagos” do monte Athos¹⁸, que caminham em círculos nas trilhas das montanhas, dormem exatamente onde estão a cada por do sol e sussurram preces enquanto caminham, sem destino, como o autor nos aponta, a seguir:

Talvez os monges que chamamos de “giróvagos” exaltassem especialmente nossa condição de eternos estranhos: caminhando sem parar de um mosteiro a outro, sem pertencer a nenhum [...] (2010, p.112).

Essa caminhada dos monges requer uma situação de estrangeirismo em relação ao mundo. A concepção de eterna peregrinação (*peregrinatio perpetua*) é metáfora que não se esgota na caminhada física, mas se aprofunda no desprendimento da prece, como forma de alongar-se, mas não excluir-se, de sua própria figuração material, um abandonar-se do eu para a submersão interior.

Não obstante, além do sentido metafórico do peregrino, importa também o histórico, uma vez que, durante a Idade Média, ser peregrino era uma qualidade jurídica oficializada por missa solene em que o bispo abençoava o bordão (cajado utilizado para a caminhada e proteção de animais), e o alforje (GROS, *idem*, p. 114), que fica sempre aberto, já que “o peregrino está sempre disposto a dar, partilhar, trocar”. (2010, p. 114). Além disso, na solenidade, o andarilho recebia do bispo carta que lhe garantia um salvo-conduto para abrigar-se nos mosteiros e hospedarias que encontrasse em seu caminho. Essa viagem era

¹⁸ O monte Athos localiza-se na Grécia e é uma entidade teocrática. Em suas escarpas foi construído um mosteiro inexpugnável. Subida e descida se fazem em burricos, de tal forma são inacessíveis seus caminhos ao “alto”. A paisagem é das mais intrigantes, pois transmite o desejo de isolamento, comunhão com Deus e a natureza dos poucos monges e montanheses seus habitantes.

considerada uma “pequena morte”, pois reconheciam-se os riscos aos quais o caminhante deveria se submeter. “Podia-se sucumbir ao cansaço, ser golpeado até a morte por ladrões, afogar-se ou cair em precipícios. Dessa forma o peregrino, antes de partir, tinha que ter feito as pazes com seus velhos inimigos, acertado todas as desavenças e até redigido um testamento” (*idem*, p. 114). A primeira causa para enfrentar o desmedido perigo desse tipo de viagem é a visita a algum santuário. Em outras jornadas, o santuário está em Meca para os muçulmanos, Jerusalém para judeus e cristãos, entretanto, o santuário do narrador peregrino refulge nas areias sírias do Nabak, precisamente, na igreja de Mar Musa, onde encontra a pedra filosofal, a resposta para a equação formulada por Goethe em *Divã Oriental-ocidental*, a saber: “Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente.”

Como Deus pode ser dois e, mais interessante que isso, dois extremos? A tentativa é acreditar em um deus cujas partes sejam o Oriente e o Ocidente, e, se assim for, promover o diálogo entre os extremos é, na verdade, encontrar Deus, resolver a equação articulada por Goethe.

O sofrimento, a transformação interior e a repetição são aspectos importantes da caminhada durante a peregrinação. Esses três culminam na ascese pretendida pelo peregrino, já que elevando-se de seu estado material por meio do sofrimento, mas ciente de sua materialidade, é capaz de tensionar, comunicar, matéria e imatéria, como Bataille (1992) indica, reiteradas vezes: “A transformação interior permanece sendo o ideal místico do peregrino: deve-se dela regressar absolutamente *alterado*. (*idem*, p. 123); “o peregrino não renasce para si, mas para o desapego de si” (*idem*, p. 126); “Não se aborda corretamente um lugar sagrado sem ter sido purificado pelo sofrimento, e caminhar exige um esforço indefinidamente reiterado”. (*idem*, p. 118); “o cansaço purifica, destrói o orgulho. E com isso a oração fica mais transparente” (1992, p. 116).

A repetição, a monotonia do caminhar, que nada tem a ver com movimento tedioso, importa para uma maior concentração do caminhante e atua como facilitador para o desligamento do eu, a fim de proporcionar potencial ascético cuja pretensão é a imersão interior, conforme nos informa Gros: “Caminhar faz vir naturalmente aos lábios uma poesia repetitiva, espontânea, palavras simples como a batida dos passos no caminho” (2010, p. 111)

Encontra-se na caminhada essa potência enorme da repetição do Mesmo. [...] Essa potência da repetição aparece em outra situação: numa certa forma de prece. Estou pensando aqui mais especificamente no que é chamado na espiritualidade ortodoxa de “Filocalia do coração”. Trata-se de um exercício que consiste na simples repetição de uma oração absolutamente elementar, composta de somente algumas palavras. [...] Esse exercício de repetição pode ser reforçado por um controle

rigoroso da respiração, fazendo com que a primeira metade da frase mentalmente repetida [...] corresponda à inspiração e a segunda [...] à expiração. (2010, p. 112)

De forma poética somos levados a compreender essa dinâmica totalmente interior a que o peregrino, caminhante, viajante se lança à alienação do mundo e ao aprofundamento de si e de seu desejo – de Deus, de solidão, de paisagens do mundo.

Esse exercício de repetição tem por meta atingir um estado de concentração [...] mas uma concentração que não seja intelectual. Não uma tensão da mente, mas uma participação [...] do conjunto do ser na exclusiva recitação da oração. É o que os padres ortodoxos chamam de “trazer o espírito de volta ao coração”. [...] A pequena prece do coração, humilde, repetitiva, absolutamente obsessiva, provoca um curto-circuito em todas as alienações para levar-nos à renovação, dizem os padres, de nosso Reino interior. (2010, p. 213).

Segue, em “Ascese literária”, análise dedicada a prescrutar em *Os olhos do deserto* o sofrimento, a transmutação interior do caminhante e o exercício de repetição do caminhar que reverbera na obra.

2 - DESCAMINHOS ASCÉTICOS

A errância pelo deserto, em seu não-destino, mobiliza o caminhante à busca de um objeto que ele entende como inalcançável. Essa inacessibilidade faz parte também do repertório imagético do espaço que se abre ao infinito da terra e ao firmamento, “O deserto é o cenário preferencial para raptos, provas iniciáticas, sublimação e realização plena de desejos” (NUÑEZ, 2007, p. 110).

Com o coração aquecido, o desejo de transcendência do caminhante solitário é facilmente despertado pelo deserto. Já não é mais a caminhada física que leva à possibilidade ascética. Na insuficiência de um caminho que conduza empiricamente ao lugar desejado, o caminhante prossegue, trilhando, todavia, pelas (i)mediações de um objeto – o Belo – que ele deseja, mas não se fixa; não tem um local onde buscá-lo, mas o induz, ensina-lhe que a via é um não-local ou não-lugar.

As próximas linhas conduzem aos não-lugares de um caminho que nega a si mesmo, projetando-se, por isso, como descaminho. Melhor dizendo, descaminho ascético, que afirma a conquista de um território transcendente – a experimentação da prática poética.

2.1 – Ascese literária

2.1.1 – Figurações do belo: Jamil, جميل

Em *Os olhos do deserto*, as letras dos capítulos ل (lam), ي (ya), م (mim) e ج(jim), lidas em ordem inversa, escrevem جميل *jamil*, belo. É fato que na religião muçulmana o belo é um motivador para a ascese religiosa; no entanto, em análise está uma obra ficcional e seu instrumento de ascese deve, por esse motivo, pertencer aos certames literários. Ao compreender essa perspectiva, avancemos.

Exatamente, nas oito páginas que compõem *Jamil*, observamos que um processo de ascese secular, ainda brando no capítulo ل, alcança seu clímax em ج. Além disso, a disposição inversa dos capítulos segue, possivelmente, a lógica da escrita árabe que começa da esquerda para a direita. Assim, em vez de optar pela sequência da tópica ocidental de cima para baixo, fez-se o inverso, de baixo para cima. Diante do impasse sobre a possibilidade de ler o “Belo”,

Jamil, pelo começo ou pelo fim, porque não se pode precisar a gênese dessa arquitetura, remetamo-nos para o ápice da ascese literária articulada no capítulo ج, a fim de facilitar o exame. Porém, importa ressaltar que a disposição dos capítulos, lidos na sequência ordenada pelo autor, será a leitura privilegiada do presente trabalho. Apesar disso, para perceber detalhadamente as partes (os capítulos) em diálogo no livro, é necessário realizar um corte em camadas, como veremos a seguir.

A primeira observação em ج é que o texto começa e termina por reticências, o que nos faz supor a ideia de ruptura, suspensão. Provavelmente a escrita desse capítulo se quer suspensão, solitária, desligada do capítulo anterior e de uma perspectiva posterior. Mas essa é uma das camadas do texto, porque existe outra que o torna parte do texto anterior e parte de *Jamil*, que pela união dos capítulos ل, ي, م e ج se faz um todo. De modo a facilitar esse ponto, vejamos a organização das camadas mencionadas:

- 1ª camada: texto isolado, suspenso;
- 2ª camada: texto ligado aos capítulos que compõem *Jamil*;
- 3ª camada: texto ligado ao capítulo anterior *O Simurg*.

Nos outros capítulos, ل, ي e م, é possível perceber duas das três camadas acima, a relação do texto com *Jamil* e com o capítulo anterior, sendo, portanto, reservado a ج o privilégio da suspensão. À suspensão por reticências, soma-se a feitura rítmica da narrativa, evocando a melodia de uma prece não cristã, muçulmana ou judaica, porque não tem religião, imergindo assim em uma espécie de prece secular, como estudaremos brevemente. A fim de examinar os caminhos desse procedimento rítmico, vejamos que elementos textuais permitem à narrativa alcançar esse tipo de sonoridade.

Com a finalidade de dar ao texto o ritmo de uma prece, as *apóstrofes* são adornos fundamentais de ج. Além delas, outras técnicas de composição literária são empregadas, como aliterações, assonâncias, anáforas, personificações, antíteses, hipérboles e metáforas. Com efeito, é possível observar o *encadeamento*, recurso rítmico usado na poesia medieval, que “consiste na repetição simetricamente disposta de fonemas, palavras, expressões ou de um verso inteiro”¹⁹, na narrativa. O fato de ocorrer inserção de técnicas da escrita de versos, na

¹⁹ Evanildo Bechara. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001. p. 604.

prosa do capítulo analisado, indica que temos em perspectiva uma prosa-poética. Não obstante, esse recurso contorna todos os outros capítulos que compõem Jamil, a saber ل, ي e م.

A repetição de fonemas em disposição simétrica – o que chamamos de *aliteração* e *assonância* – organiza-se em ج por grupos que se associam mediante o *modo de articulação*, ou seja, a maneira como se dá a obstrução da corrente de ar pelo aparelho fonador. A partir deste critério, foi possível projetar quatro grupos fônicos, o das oclusivas (p,b,t,d,k,g), das fricativas (f,v,s,z, ʃ), das nasais (m, n, ŋ), vogais nasais, das laterais (l, ł, λ) e dos erres tepe e vibrante (r,ř)²⁰. É certo que a divisão em grupos faz parte de uma perspectiva metodológica que pretende destacar o objeto de análise, a fim de tornar visíveis a incidência dos fonemas formadores das aliterações e assonâncias em questão. Tal recorrência fônica provoca certa tensão sonora possibilitada pela articulação de cada grupo individualizado e o uníssono produzido pelo movimento sonoro de todos os grupos.

A partir dessa perspectiva, entendemos que as vozes oclusivas, fricativas, laterais, nasais e os erres se harmonizam em uníssono, acorde unissonante, monodia, capaz de cancelar todas as individualidades concernentes à singularidade dos grupos em questão. Isso porque, quando se faz a leitura integralizada do texto, ou seja, sem identificação dos agrupamentos fonéticos, percebe-se uma cadência rítmica e sistêmica, mas não se considera cada segmento de fonemas e seu modo de articulação em particular. A metáfora do todo e da parte que emana da obra em análise, manifesta-se, sobretudo, em ج, na comunicabilidade fonética das diversas aliterações/assonâncias e o corpo do texto, como uma prática da dialética entre unidade e diversidade. Isso justifica a derrocada da diferença, por meio da diferença na unidade, e da unidade na diferença.

É possível observar nessa atitude *negativa*, o cancelamento das vozes da diversidade dos grupos fonêmicos, diante da unicidade resultante da reunião desses agrupamentos. Incluamos, nesse ponto, outra metáfora que aqui repercute: a do silêncio. O uníssono é, em outra clave, o silenciador de todas as individualidades fônicas. Mais uma vez, podemos identificar na obra examinada o silêncio ensurdecidor que anula as singularidades pelo excesso de vozes que traz à tona. Eis o silêncio negativo e nadificante, capaz de anular individualidades, conforme estudaremos em Bachelard, em capítulo posterior.

²⁰ Um mapeamento das aliterações e assonâncias em questão que fornece uma demonstração prática foi deslocada para o espaço dos anexos no presente trabalho.

Além das *aliterações* e *assonâncias*, observa-se a ocorrência de outros elementos de função repetitiva como os *anafóricos* “esta”, “este”, “essa”, “esse” e “que”. É possível também verificar, em ζ , o *encadeamento* por repetição vocabular e de uma frase inteira: “a vela que se extingue/as velas que se extinguiram”, “abismo/abissais/abisma”, “agora”, “ajuda-me”, “ao menos”, “ardem/arder”, “aterra/aterradora/desterram”, “cabra/cabras”, “caçador/caçadores”, “centro”, “céu”, “circunstâncias”, “conhecer”, “desejo”, “deserto”, “desprovido/desprovida”, “escuridão”, “espero/espera”, “estrelas”, “fogo”, “força”, “garganta”, “gazela/gazelas”, “janela”, “lâmpadas”, “Leila, “lianas”, “lobo/lobos”, “me”, “medo”, “melancolia”, “meus fantasmas”, “mil”, “minha/minhas/meus”, “nada”, “noite”, “pedra/pedras”, “perdido”, “profundo/fundo/funda”, “promessa”, “rastros”, “rebanho”, “rochas”, “sede”, “silêncio”, “sinal”, “sinto”, “solidões”, “sombra/sombras/sombrios”, “suas”, “todos/todas”, “vamos”, “vencer/vencida”, “vertigens/vertiginosamente”, “virgens”.

Assim, o *encadeamento* sonoro em seu “motivo repetitivo serve como elemento de ritualização” (LOSSO, 2008, p. 118). A repetição fonêmica, anafórica, frasal e vocabular emite a ζ figurações de uma prece. A perspectiva evocatória é reforçada pelas *apóstrofes* à pretensa receptora das súplicas, Leila:

“[...] Leila, pela força dessas circunstâncias que me abatem, pelo clamor desta sede, que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais, que me devoram, ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão [...] ajuda-me, Leila, a voltar ao centro, às solidões de meus invernos, ao deserto de meus verões, que me impedem o centro [...] vamos, Leila, eu te peço, ajuda-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta errância pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria...” (LUCCHESI, 2000, p. 158).

Com efeito, nesse capítulo (LUCCESSI, 2000, p. 157-159), as metáforas (“as estrelas *parecem* feitas de gelo”), comparações (“poço seco e profundo *como* a escada de Jacó”), as hipérboles tão numerosas quanto os quantitativos miríficos que elas exploram (“mil incêndios”, “mil vórtices”, “mil naufrágios”, “mil caçadores”, “mil pássaros”, “mil girassóis” e “mil serpentes”) e personificações que comentaremos a seguir, imprimem, de igual forma, ao capítulo ζ a evidência dos atributos poéticos na prosa-poética em questão. Dignas de um comentário em separado, as personificações abundam, ao longo do capítulo. Elas já contêm em si, mas principalmente aqui, a propriedade de adensar o registro poético, porque realizam na linguagem a fusão do sujeito sensível com os objetos do espaço que ele atravessa e com a dimensão etérea a que ele se lança. A poesia, através do processo personificador, realiza o essencial da ficção, que é remodelar verbalmente, plasmar com palavras os objetos da nova

realidade, transformando-os em sujeitos, seres dos entes com que se confundem, na plasmação poética. Esse processo acompanha e leva à culminância a sensibilidade do narrador, que percebe ainda em ζ “o calor que as rochas *zelosamente* guardam para si”, o “prefácio de angústia, e esta insônia aterradora, que me *acompanham* dia e noite”; que “as cabras *sabem* o valor da prontidão”; “rochas [são] *despojadas*”; o “abismo [que] me *convoca*”. Ele conhece “os *olhos negros* do abismo”; “*clamor* desta sede”; a “*promessa* desses ventos, que me *atordoam*”; as “sombrias abissais, que me *devoram*”; a “*força* e [a] *graça* dessa mesma escuridão”; “o *sangue* dos dias”; as “*veias* do tempo” (destaques nossos).

E por fim, as *antíteses* se revelam nos recortes: “*sede* insaciável, este *poço seco*”; “fogo de sombra”; “surdas tempestades”; “desertos sombrios”; “pássaros do silêncio [...] girassóis noturnos”.

Considerando, pelas justificativas anteriores, ζ uma possível prece, atentemos para o motivo de sua articulação. Em princípio, observamos uma tensão entre o *desejo* de redenção e sua *realização* – a redenção não se efetiva, o que garante, nesse sentido, a expectativa da espera. O esperar, por sua vez, é a possibilidade de que algo ainda não se realizou. Esse movimento de ascense configura, pela tensão, a tentativa de uma redenção cuja experiência não se resolve, mas faz ascender extaticamente²¹ seu experimentador. Sendo assim, percebemos que a ascense literária ocorre pelo êxtase oriundo da tensão provocada pelo desejo de redenção e sua impossibilidade. A redenção não é possível, porque a única forma de libertação plena da matéria é a morte, e esta não parece ser a proposta do narrador. O grande desafio é libertar-se da matéria, sendo matéria, sublimar-se²²

Vejamos com clareza o que, de fato, entende-se por “tensão”, “espera”, “redenção” e “êxtase”. Exemplo da tensão à qual nos referimos é a sequência “[...] sou um caçador desprovido de caça, uma sede desprovida de água, noite sem trégua, sonho sem sono” (LUCCHESI, 2000, p. 158). Em outros lugares já citados acima, observamos que o súplice compreende a impossibilidade de atingir a realização do seu desejo; no entanto, essa tensão entre o desejo e a projeção de ser irrealizável é o que aqui denominamos *tensão*. A espera pode ser detectada nas passagens “[...] mil pássaros de silêncio, esses mil girassóis noturnos [...] ardem de desejo, acrisolado na chama da espera [...]; fora possível cortar o silêncio [...]

²¹ Extático. Do grego. *Ekstatikós*, que indica enlevação. Dic. Aulete. Acesso em: 10/01/2012.

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=extatico

²² Sublimação. Quím. Transição do estado sólido diretamente para o gasoso. Purificação, por meio do aquecimento, de substâncias voláteis. Fig. Engrandecimento, enaltecimento. Dic. Aulete. Acesso em: 10/01/2012.

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=sublima%E7%E3o

que se abisma vertiginosamente ao fundo de um silêncio mais fundo, de sombras e lianas, cuja espessura poderá ser vencida somente pela espera [...]” (LUCCHESI, 2000, p. 158-159). A espera, ou a esperança de realização nutre a tensão entre o *desejo* e a impossibilidade de que aconteça a redenção desejada. Portanto, notamos que a tensão, fomentada pela espera, culmina em desejar uma redenção que no espaço da obra não acontece.

Apesar de, como esboçamos anteriormente, não haver a experiência da redenção, é possível perceber certo tipo peculiar de ascese em ζ , oriunda da ideia de uma mística secular. Eduardo Losso, estudioso dessa teoria, entende “Ascese e mística seculares [...] como estratégias da subjetividade moderna de lidar com o vazio de uma doutrina religiosa, ao contrário de uma ascese mística institucionalmente direcionada” (LOSSO, 2008, p. 117). Por isso, percebermos ζ como uma prece secularizada, ou seja, não pertencente a uma direção dogmática, uma vez que, reunindo motivos muçulmanos, cristãos e judaicos, pretende promover o diálogo religioso sem nenhum objetivo institucionalizante. Enquanto o dogma pressupõe uma verdade irrevogável, pensar as três religiões monoteístas em cotejo exige a liberdade de transitar na dúvida, no desconhecido.

Se a redenção é conhecer, e conhecer não é possível no espaço da experiência teológica, será em Leila, a noite, o lugar inefável do poético, a fonte de ascese. Por ela, a viagem maior, sem cartografia, a esperança de deparar-se com o desconhecido, habitá-lo, sem a necessidade de explicá-lo ou compreendê-lo, é possível. Em *Crítica da razão desesperada: Deus ou Deus* (2006), Marco Lucchesi descreve sua árdua busca teológica, suas tentativas de deprender Deus por conceitos dos mais variados teólogos até que finaliza o artigo com o seguinte parágrafo:

Desses dias e conflitos, o que me salvou de Mim, de Deus e da Casa parece ter sido apenas uma espécie de paz estrutural, algo estranha, talvez, muda e luminosa, a que agora chamo Poesia (LUCCHESI, 2006, p. 285).

Entendemos que o autor do ensaio e o evocador de Leila não são os mesmos, pois um se compromete com a escrita ensaística e o outro com a obra ficcional, no entanto, essa distância não exclui a concepção de uma ascese poética. Mais ainda: a dupla incidência a ratifica.

Observado o princípio de uma ascese literária em ζ , vejamos o que instrumentaliza a sua aparição na prece. Em dois momentos se divide o estudo da ascese à qual nos referimos:

na análise do *belo* e do *sofrimento*. O belo encontra seus motivos no texto evocatório enquanto *forma*; o sofrimento, no que corresponde ao *conteúdo*.

O belo na prece é ornado pelas aliterações, assonâncias, anáforas, apóstrofes, personificações, antíteses, hipérboles e metáforas, visto que elas compõem ritmicamente as súplicas, conforme análise anterior. Acrescentemos que esses elementos são reincidentes em todos os capítulos que compõem *Jamil*. Entretanto, o que difere ζ dos demais capítulos é o *conteúdo*, uma vez que somente nele o sofrimento é explorado de forma evidente e transmutadora.

É no sofrimento que ocorre o despojamento de *eu* como negação do mundo, para que, a partir do cancelamento da individualidade, haja a possibilidade de se alcançar o Silêncio, aquele que transforma as várias vozes em uma só, e que por isso é Belo, insondável e desconhecido. É pelo sofrimento que se dá o movimento extático capaz de silenciar a matéria por desprender-se dela; negando a materialidade, ao mesmo tempo que se é material. A finalidade é transmutar-se no desconhecido; o modo é sublimando-se, superando-se. Dessa forma, o belo – *forma* – e o sofrimento – *conteúdo*, em cotejo no capítulo ζ , impulsionam um encontro com o Belo Supremo, sublime. De modo que, o belo-*forma*, com todos os seus adornos, sem menosprezar a sua importância, mas pelo contrário, acentuando-a, seja a faísca de um belo maior, infinito, sublime, provocado pelo êxtase do sofrimento-*conteúdo*.

Eduardo Losso, a seguir, esclarece o que aqui pretendemos precisar:

A ascese do escritor moderno deseja o impossível: não o que ele é nem o que existe, mas, sim, o que não se pode ser e o que não existe. Contudo, o desejo do não-existente, pela insistência trágica da ascese, experimenta-o enquanto experiência negativa, sublime, do absoluto. (LOSSO, 2004, p. 03).

Ainda sobre as perspectivas do belo e do sublime, Losso acrescenta:

Preferimos, conseqüentemente, dizer que a arte contemporânea, mais ainda a do período pós-moderno do que a modernista, oscila entre o belo e o sublime, ou às vezes os mistura, provocando uma espécie que podemos chamar de *belo sublime*, mais belo que o belo. É a sensação estética que mais toca a reflexão e o sentimento do sujeito sobre si próprio.²³

O ensaísta é especialmente preciso, ao descrever o processo de desprendimento de si e do mundo, algo da ordem do mergulho no contraditório (alma vazia, fala alucinada), da aceitação do abismo (o trágico), do amor ao vácuo (valorizar mais a espera que o esperado, o

²³ LOSSO, Eduardo. Gosto sublime pelo belo? In: *Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho*. (Dissertação de Mestrado). 2002. p. 68.

desejo que o objeto desejado) condiciona o Ascenso, a elevação-superação (*das Erhabene kantiano*):

Enquanto o desejo, que vejo no poeta como relativamente consciente, do eu não encontrar a experiência sublime e se tornar absoluto, nunca ele estará calmo. Mas a receita é calmamente fazer a língua se desesperar, dar a ela desespero poético trágico e delirante para, no vendaval dos sentidos, o furacão do absoluto aparecer no meio do eu.²⁴

A partir daí, o Belo surge como experiência suprema, porque, apesar de não ser tangenciado como experiência empírica, provoca a elevação ascética por meio do êxtase²⁵. Fragmentos das súplicas (“diante de minhas lágrimas, prostrado a implorar do alto destas rochas, aos primeiros monges, aos anjos, misericórdia e redenção”, (LUCCHESI, 2000, p. 158, l. 40); “ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão”, LUCCHESI, 2000, p. 158, l. 33); “Leila, eu te peço, ajuda-me a vencer estas solidões”, LUCCHESI, 2000, p. 159. l. 55) demonstram que o sofrimento é a negação do mundo por duas vias: a via da exclusão, da angústia, da dor, da melancolia, do medo e de tudo o mais que faz sofrer, e a via da metáfora, que nega o conceito e adota a figura para traduzir o sofrimento. Duas vias confluentes, no discurso poético:

[...] *sede* insaciável, este *poço* seco e profundo (LUCCHESI, 2000, l. 1.);
 [...] *sede* que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais que me devoram (LUCCHESI, l. 31, 2000);
 [...] mil *incêndios* [...] ardem invisíveis no coração, este *fogo* de sombra e medo (LUCCHESI, 2000, l. 2);
 [...] *língua áspera dos lobos* (LUCCHESI, 2000, l. 4.);
 [...] já me vejo perseguido pelos *lobos*, *gazela* assaltada por mil caçadores, longe do *rebanho* (LUCCHESI, 2000 l. 35);
 [...] tudo me atormenta, Leila, e sinto arder a força de mil *vórtices*, o ímpeto de mil *naufrágios*, o céu desta melancolia [...] (LUCCHESI, 2000 l. 6);
 [...] eis-me perdido neste *horizonte de pedra* e de espanto, perdido neste silêncio que me dá vertigens [...] desespero de vida (LUCCHESI, l. 9, 2000);
 [...] *prefácio* de angústia, e esta insônia aterradora (LUCCHESI, 2000, l. 12);
 [...] sou um *caçador* desprovido de *caça*, uma *sede* desprovida de água, *noite* sem trégua, sonho sem sono (LUCCHESI, 2000, l. 28);
 [...] tremo, porque sinto um *abismo* que me convoca, os olhos negros do abismo, esta minha janela, esta minha paixão das alturas, agora que é *noite* e que as *estrelas parecem feitas de gelo* (LUCCHESI, 2000, p.20);
 [...] mil *pássaros do silêncio*, esses mil *girassóis noturnos*, que me assombram, e me desterram (LUCCHESI, 2000, l. 46).

mas, ao mesmo tempo que o nega, garante sua presença nele, pois “A generalização pelo não deve incluir aquilo que nega” (BACHELARD, 2009, p. 119). Desse modo, a elevação por

²⁴ Idem. p. 15.

²⁵ Conferir nota 22.

ascese sustenta-se pela negação do mundo empírico, pelo sofrimento de desejar um outro *eu* que não mais se quer individualizado, mas despojado de si à procura do *nós*, o Eu-Tu, o Silêncio das individualidades:

[...] ajuda-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta errância pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria.... (LUCCHESI, 2000, p. 159. l. 55)

Observada a ascese literária por conta do movimento extático originado do belo enquanto *forma* e do sofrimento por *conteúdo*, examinemos as outras faces de *Jamil*, Belo, nos capítulos \cup (lam), ζ (ya), μ (mim).

2.1.2 – Mar Musa e a pedra filosofal

Em ζ , a alquimia²⁶ é o assunto privilegiado. Nas cinco primeiras linhas desse capítulo, o narrador refere-se a dois temas fundamentais dos estudos alquímicos: o casamento hermético e a pedra filosofal:

“Hei de saber, com o matrimônio do rei sulfuroso e da rainha mercurial, se a tua resposta insiste, obstinada, no silêncio; hei de varrer as nuvens que se abatem sobre as ilhas de teus olhos, e dar-te o orvalho, que possas afugentar as harpias da solidão, e extrair do mar dos filósofos a pedra do teu desassossego, dessa permanente negação [...]” (LUCCHESI, 2000 p.73).

O matrimônio do rei sulfuroso, enxofre, e da rainha, mercúrio, simboliza, como descreve Serge Hutin, “núpcias alquímicas” interiores que, realizadas na alma do adepto, realizam-se entre suas duas metades masculina e feminina” (HUTIN, 2010, p. 195) que formam o “Andrógino (ou REBIS, ‘coisa-dois’, *idem*, p. 195)”. Esse casamento evidencia a matéria-prima composta por dois princípios (ativo e passivo), princípios opostos, no entanto, complementares. Antes de prosseguir, entendamos que na alquimia opera um

“duplo registro em código: no plano das operações de laboratório e no plano do *oratório*, isto é, nos planos das etapas de uma ascese interior que se apoia (com transposição para um registro psíquico das operações de laboratório) em constatações concretamente observáveis, no cadinho ou na retorta, por ocasião da realização correta da Grande Obra.” (HUTIN, 2010, p. 194).²⁷

²⁶ O aparecimento histórico da alquimia tal como a conhecemos vai do início no século III da era cristã até o começo do século VI. Seus fundamentos se caracterizam por uma pesquisa da transmutação metálica, associada à de uma iluminação que revele ao adepto os segredos divinos das leis cósmicas, e a procura do elixir da longa vida, com vistas à vitória sobre as doenças, o envelhecimento e a morte. Cf. HUTIN, 2010, p. 12.

²⁷ A Grande Obra é a Pedra Filosofal.

Essa Grande Obra é a ascese interior²⁸, preparação da pedra filosofal. Assim, “O combate dos dois princípios da matéria-prima – o enxofre e o mercúrio [...] designa estados místicos interiores; mas também aí [...] trata-se de operações exteriores, de práticas de laboratório” (Idem. p. 159). Dessa forma, a ascese e as práticas laboratoriais com a finalidade de transmutar chumbo em ouro e o chegar ao elixir da vida eterna comunicavam uma dupla leitura, e, conseqüentemente, mantinham seus segredos invioláveis pelo teor hermético do texto, ininteligível aos não iniciados.

Com efeito, *oratório* e *laboratório* caminham juntos; a ascese e a manipulação artesanal de elementos no laboratório dialogam diretamente, garantindo o hermetismo²⁹. Parte da literatura alquímica reconhece a pedra filosofal como um espelho capaz de revelar o Conhecimento Supremo.³⁰ Por isso, enquanto não “conhecer”, o narrador continuará em seu laboratório entre os vapores, “varrendo nuvens que se abatem sobre as ilhas” do Conhecimento e dando o “orvalho, que possa afugentar as harpias da solidão” (LUCCHESI, 2000, p. 73), ou seja, continuarão as núpcias do rei e da rainha, por meio do orvalho, que representa o sal, elemento que serve de liga entre o enxofre e o mercúrio. O fato de não ter acesso à pedra filosofal e ao Conhecimento Supremo, é o motivo da inquietação do narrador, apesar de saber que o que lhe é negado saber está nele próprio, em alguma distância que ele ainda não sabe precisar, pois o que se quer pela insistência do casamento hermético é “extrair do mar dos filósofos a pedra do teu desassossego, dessa permanente negação, de morar nos longes de mim” (*idem*).

Em seguida, o narrador declara que a conquista da pedra filosofal depende de “sofrer ocasos infundáveis [...]” (*idem*). As transformações que a matéria-prima deve sofrer, a fim de atingir a pedra filosofal, têm seus períodos marcados pelas cores negro (putrefação), branco (dissolução) e vermelho (estado de pureza). Esses estágios de putrefação e dissolução estão

²⁸ O Uno pode conhecer as individualidades, mas a individualidade, apesar de não ter acesso ao Conhecimento Supremo, privilégio do Uno, pode mesmo sem conhecer fazer parte do corpo Uno. Por isso, conhecer as profundezas da parte é uma rota de acesso à Unicidade.

²⁹ Fil. Conjunto de doutrinas que abrange astrologia, alquimia e magia (hermetismo popular), e teologia e filosofia (hermetismo erudito), surgido no Egito, no século I, a partir de textos supostamente revelados pelo deus egípcio Thot, chamado Hermes Trimegisto pelos gregos.”

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbetes&pesquisa=1&palavra=hermetismo#ixzz1mhJSvc9f
Acesso em 10/01/2012. *Hermes Trimegisto*, o “três vezes máximo, o bom demônio, desempenha em textos antigos da Alquimia um papel importante”. Foi pela aproximação entre Hermes e o deus egípcio Thot que se construiu a imagem do Hermes Trimegisto. Inspirador de inúmeros tratados de medicina, ciências ocultas, artes metalúrgicas, no período de 50 a.C. a 150 d.C, e suposto autor da *Tábua Esmeralda*, o mais importante tratado alquímico dos antigos europeus, Hermes Trimegisto é aquele que dissemina entre os homens o conhecimento secreto dos iniciados, fornecendo aos seus seguidores, os alquimistas, os subsídios necessários para efetuar a síntese das sínteses. Pois, Hermes “é, ao mesmo tempo, o deus do hermetismo e da hermenêutica, do mistério e da arte de decifrá-lo”. (ANDRADE, 2008, p. 22 -23).

³⁰ Ideia semelhante observamos na concepção do Simurg, de Attar, em *A linguagem dos pássaros*, como já descrevemos em capítulo anterior.

indicados em ζ , através dos fragmentos “a clara enseada” (*idem*), “ó cisnes brancos” (*idem*) “e corvo da putrefação” (LUCCHESI, 2000, p. 74).

Em “ocazos infindáveis”, notamos que o movimento de decomposição da matéria dilacera seu íntimo. O objetivo de alcançar a dissolução se dá pela via úmida, a mais praticada nos procedimentos alquímicos, porque, apesar de lenta, garante maior segurança (pela menor incidência de explosões). Nesse método, coloca-se a matéria-prima em um *ovo filosófico*, “recipiente assim chamado por causa de sua forma” (HUTIN, 2010, p. 40). Por sua vez, tal recipiente liga-se à ideia de gestação, já que, por uma série de transformações, a matéria-prima, depois de putrefada e dissolvida, nascerá como pedra filosofal. Assim, a via úmida é simbolizada pelo narrador, a partir dos elementos aquosos referidos, especificamente, nas linhas que seguem:

[...] clara enseada, cuja fonte se origina do pranto, onde nadam os cisnes do desejo, enquanto bebem teu recesso, a espuma das ondas; Leila, tuas águas estão em mim; minhas águas, em ti [...] mais úmido e suave; porque corpo é alma, e depois de tantos saís, e banhos, e solventes, e estrela, e segredos, e anseios, hão de emergir do teu corpo outras fontes, outros sinais, cheiro de terra molhada, o sabor das águas de rosa como pétalas, o conúbio do rei e da rainha, águas pônticas, mercuriais: temos saudades da noite, e nossos corpos foram esculpidos na luz, talhados no inefável. (LUCCHESI, 2000, p. 73).

Acrescentemos às indicações aquosas, as terrestres: o narrador sente o “cheiro da terra molhada”, porque acredita-se que o Ovo Filosófico é da terra, a sua gestação se dá nas trevas terrestres. Com efeito, na assertiva “temos saudade da noite, e nossos corpos foram esculpidos na luz”, observamos que o narrador e Leila (poesia), nascem ou renascem juntos, pois são gerados no mesmo Ovo Filosófico, o que revela a identidade da matéria-prima transmutada: o casamento hermético, o conúbio do rei narrador e da rainha Leila, como demonstra o seguinte fragmento:

Com a volta ao Uno, o Eu-Tu, fuso, difuso, confuso [...] porque dois é um, porque um é dois, porque não passamos de corpos, inseparáveis, que o corvo da putrefação e a ave de Hermes³¹ separaram, e cuja volta pode durar como a centelha: e agora, de noite em noite, cabe restaurar um resto de luz que os corpos guardam em ampolas e retortas, matéria das estrelas, teu corpo, Leila... (LUCCHESI, 2000, p. 74).

Entende-se, assim, que ζ prefacia a sublimação pelo sofrimento do capítulo τ , por meio de uma linguagem alquímica que antecipa a revelação da ascese poética. Em \cup (lam) e μ (mim) percebe-se a tentativa de introduzir os motivos da ascese alquímica, que aponta para a ascese poética, como em duplo registro de um mesmo fenômeno. Analisemos a seguir as justificativas desse argumento.

³¹ Fênix, que segundo os gregos, poderia ressurgir eternamente após sua autocombustão.

Em ۛ, encontramos a leitura do elemento mercurial, Leila, que, no Ovo Filosófico, ainda não revela a pedra filosofal, conforme descrição do narrador:

[...] mas uma noite, Leila, flutuava em teu rosto, banhada de sombras, e se revelava num claro fulgor, longe dos males do exílio, das mortes que se abatem, nas folhas levadas pelo vento, tristes desarmonias, desferidas pelo fundo das coisas; e teu rosto luminoso, Leila, e teus lábios, fontes de consonâncias, onde moram os deuses; não vejo e não sofro essa luz esbatida, esse incêndio, essa fuligem de tristeza, essa mágoa de abandono; o Sol do esquecimento queima o corpo dos dias; mas teu rosto, Leila, podia amanhecer, e teus olhos de horizonte guardavam trinta pássaros, e tua brisa, cálida como o deserto, lançava centelhas de areia sobre minha caravana solitária (LUCCHESI, 2000, p. 29).

Por esses recortes, entendemos que o narrador enxofre, o sulfuroso, ainda não iniciou seu processo de transmutação no Ovo Filosofal, porque não sofre, não ascende como Leila, como é indicado por ele próprio, em “não vejo e não sofro essa luz esbatida, esse incêndio”. Aqui, o sofrimento é mercurial. Trata-se também do início da prosa-poética no livro. Por enquanto, poesia e narrador estão individualizados, mas serão Eu-Tu, a unidade do *nós* no momento da ascese, especificamente, em ۛ e ج.

Se, em ۛ, mercúrio jazia sozinho e, em ۛ, ocorrem as núpcias herméticas entre mercúrio e enxofre, em م (mim) a dissolução será o assunto. A primeira observação sobre esse capítulo é que grande parte de sua referência vocabular encontra-se no plural, conforme demonstração:

[...] porque corpo é alma, e depois de tantos saís, e banhos, e solventes, e estrelas, e segredos, e anseios, hão de emergir do teu corpo outras fontes, outros sinais, cheiro de terra molhada, o sabor das águas de rosa, como pétalas, o conúbio do rei e da rainha, águas pânticas, mercuriais [...] águas lustrais, permanências: porque dois é um, porque um é dois, porque não passamos de corpos inseparáveis (LUCCHESI, 2000,73-74).

Isso não parece ser gratuito, já que, na dissolução dos elementos, os componentes que outrora o compunham dissociam-se: o que era Unidade, torna-se Diversidade, para retornar a uma outra Unificação. Além disso, o narrador afirma que não será “mais um herói sem poema” (LUCCHESI, 2000, p. 121). Leila o completará, já que “os heróis, Leila, hão de beber na fonte da Beleza [...] porque o belo regressou ao poema épico (LUCCHESI, 2000, p. 122)”; as buscas épicas não terão mais motivações, porque o herói e sua amada estarão juntos, em unidade.

Com efeito, م termina prefaciando a ascese do capítulo seguinte, ج, onde, pelo sofrimento do narrador sulfuroso, a ascese do enxofre completa a do mercúrio, culminando na pedra filosofal, cuja indicação de um mundo conhecido pelas “pedras da Síria” aponta para a

Igreja de Mar Musa³² localizada no deserto sírio de Nabak. Lá, o narrador encontra seu Graal, o fruto da combustão entre Oriente e Ocidente, onde é possível conjugar fraternalmente esses dois extremos³³, que não são mais distâncias, pois fazem parte de um mesmo corpo.

Eis a pedra filosofal encontrada no último capítulo da obra.

2.2 – Ascese iconográfica

2.2.1 – Iluminuras

A presença iconográfica na obra estudada é um dado relevante para o procedimento ascético apontado nas linhas anteriores. Antes de nos alongarmos nessa questão, indiquemos as duas tópicas que a tangenciam: a caligrafia e a iluminura. Iniciemos pela iluminura.

Por volta do século XIII, como consequência da assimilação dos diversos povos conquistados, a arte islâmica propõe um estilo singularizado que toma forma na denominada “arte do livro”, o que compreende a iluminura³⁴. Essa proposta artística foi sacramentada pela decoração de páginas e das capas do Alcorão, distinguindo inícios de capítulos ou versículos, como ornamentos simplesmente, sem nenhuma dimensão mais pretensiosa. No entanto, é na ilustração de manuscritos, através das miniaturas, que a arte do livro consagra sua notabilidade. Vejamos então de que modo as miniaturas afirmam sua importância na obra analisada. Compreendendo a ascese como movimento extático, percebemos, anteriormente, sua manifestação na criação literária: a tematização do sofrimento como negativa da materialidade leva a alcançar o imaterial. Aqui as iluminuras desempenham sua função natural de iluminar o texto que se constituirá no livro, ilustrando-o. Com elas, o universo árabe – arte, religião, escrita, caligrafia, colorismo; valores mentais, crenças, hábitos morais, artefatos técnicos, conhecimentos e tantas coisas mais – se descortina; entra, não como ornamento, mas como documento do espaço narrativo, discurso visual de apoio à atmosfera da narrativa e ao tônus sensível do discurso verbal. As iluminuras não são, portanto, motores que acionam uma propulsão ascética, mas a iluminam, escla capa da obra de Lucchesi, observamos um astrólogo apontando para alguma localização recém, ratificando-a, pela arte

³² A igreja de Mar Musa ou Deir Mar Musa AL-Habashi, literalmente, Mosteiro de São Moisés o abissínio, propõe uma interlocução ritualística entre islã e catolicismo. Suas edificações, em pedra, datam aproximadamente do século VI e estão localizadas em uma região rochosa no deserto de Nabak.

³³ A reação mercúrio e enxofre é sobretudo metafórica. O foco é a magia da ideia de transmutar elementos, a transformação, a mutabilidade das coisas.

³⁴ O termo iluminura advém do caráter abusivo da douração, tornando a “página mais luminosa”. (HANANIA, 1999, p. 19).

ilustrativa, conforme veremos a seguir. Na Figura 5, capa da obra de Lucchesi, observamos um astrólogo apontando para alguma localização no astrolábio, instrumento que revolucionou o universo científico medieval do Oriente.

Observe-se que a Figura 5 resulta da modificação de uma miniatura otomana de astrônomos no trabalho, com astrolábio e outros instrumentos no observatório de Galata, Istambul (Fig. 6).



Figura 5
Capa de *Os olhos do deserto* (detalhe)

O detalhe modificado para a composição da capa coloca em destaque os dois instrumentos de observação e estudo do firmamento. O astrônomo se projeta à frente de um disco contendo um texto que contém diferentes tipos de grafismo (letras e desenhos).

Na gravura original, os dois equipamentos astronômicos dividem sua importância com uma série de outros objetos técnicos. Na capa, eles parecem indicar que o alto continua sendo o alvo dos olhos, alto onde se encontram as estrelas, a beleza infinita, o Belo.

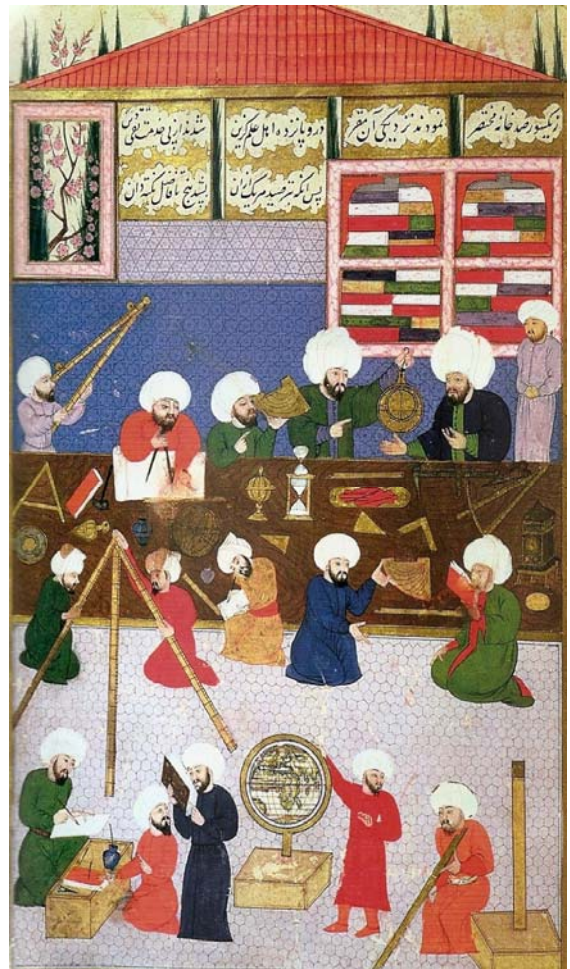


Figura 6
Miniatura otomana.
Biblioteca da Universidade de Istambul / The Bridgeman Art Library.

Nas Figuras 7 e 8, exatamente, na contracapa do livro, figuram duas referências, aparentemente opostas àquela dos astrônomos: um sufi e o Simurg. Enquanto as figuras 5 e 6, relativas à capa do livro, apontam para a ciência, estas (Figs. 7 e 8) apontam para a mística sufista. Assim, supostamente opostos, conhecimento científico e místico estão em pleno diálogo, conforme veremos a seguir.

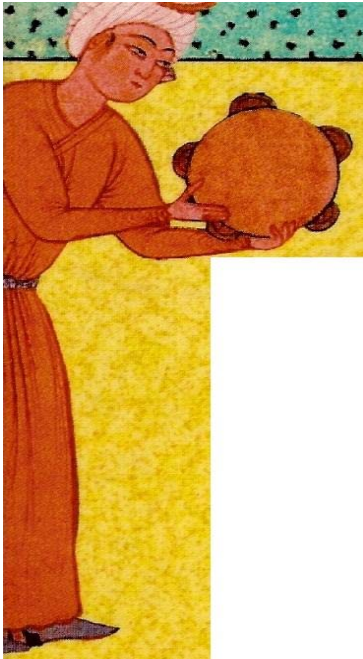


Figura 7 – Contracapa de *Os olhos do deserto*: pandeirista



Figura 8 – Contracapa de *Os olhos do deserto*: Simurg

Observemos, entretanto, que a mesma intervenção nas fontes donde são retiradas as imagens se repete, nas imagens da contracapa do livro. O majestoso pássaro que se encontra não no alto, mas no plano inferior da contracapa, preserva o garbo, impõe sua presença, muito embora, na cena original (Fig. 9), compartilhe do mesmo espaço (um “congresso”) com inúmeros exemplares de pássaros. A analogia entre as imagens da frente e de trás do tomo não parece fortuita: dois recortes de cenas coletivas, cujo sentido decorre da troca de conhecimentos específicos ligados ao etéreo. A inversão espacial entre o pandeirista e o Simurg, de modo que o pássaro tome posição terrestre, enquanto o pandeirista ocupa o alto (quase celeste), indica ruptura entre essas dimensões. Durante



Figura 9
O Congresso dos pássaros
 Persia, séculos IX-XV
www.superluminal.com/cookbook/gallery_conference.html

a passagem no deserto, a experimentação entre velado e desvelado, em franco diálogo, faz com que eles se interpelem, interajam, misturem-se de modo indissolúvel, tempo e espaço reduzidos a uma tal irrelevância que não mais importam, senão aquilo que está além deles, o desconhecido, o não-espaço, o não-tempo.



Figura 10: *Ritual sufi.*

Fonte:

cyclewlabanda.blogspot.com/2007_08_01_archive.htm

O pandeirista árabe é retirado do conjunto musical a que pertence – um trio – e do contexto litúrgico, já que somos informados de que a iluminura descreve um ritual sufi (Fig. 10). O destaque dado ao musicista permite correlacionar indireta, mas significativamente as propriedades metafísicas da música com a religião e o vôo do pássaro. Pode tratar-se do riq, nome egípcio para o típico pandeiro árabe, muito valorizado, por causa da grande variedade de sons que pode produzir (total, parcialmente abafado ou não abafado), fazendo

soar todos os címbalos ao mesmo tempo ou só um conjunto deles isoladamente.

Muito embora a narrativa não explore os efeitos da música, as sonoridades, como já se viu em páginas anteriores, constituem um importante recurso da experiência da viagem pelo deserto, do deserto e da narrativa. Dado que nos interessa sobre a seleção das imagens pelo autor é que em todas elas podemos notar manipulação. Isso pode ser entendido como uma forma de ressignificar a figura através do recorte a partir da figura original. Assim, esses destaques manipulados, que pertenciam às iluminuras, iluminam agora um outro texto, a saber, *Os olhos do deserto*.

Lembremo-nos das linhas introdutórias, que se ocuparam brevemente, entre outras perspectivas, de descrever a vilanização do Oriente pelo Ocidente. Uma consequência desse procedimento de deturpação é que o sufismo, quando descoberto pelo Ocidente, por volta do século XVIII, é mal compreendido como religião que pouco tinha a ver com o Islamismo, até renegando seus fundamentos. No entanto, é o sufismo a compreensão mística do Islã.

Em árabe, o Sufismo é denominado ‘Tasawwuf’ e deriva da palavra ‘suf’, que significa ‘lã’ e se relaciona com a veste utilizada pelos primeiros Sufis, que era associada, segundo a tradição, à predileção da maioria dos profetas por tais tipos de vestimentas. Nesta etimologia está a contestação do mundo, útil particularmente nos primeiros tempos islâmicos, quando as conquistas muçulmanas criaram um ambiente de fartura e de uma vida voltada para os prazeres e bens materiais. Também se encontra nesta relação com a veste de lã o valor que os Sufis dão à pobreza e ao despojamento de tudo o que não é Deus. Por isso, são também chamados de ‘faqir’ ou ‘dervish’ (SOUZA, 2005, p. 81).

Tanto *faqir*, no árabe, como *dervish*, no persa, são termos que significam “pobre”. O despojamento material era percebido como movimento de aproximação à natureza divina. Junto ao cancelamento material que não se demonstra só pelo abandono de bens, mas, sobretudo, pela negação do apelo egocêntrico é que advém “a união mística com a Divindade e a subsistência no Divino” (SOUZA, 2005, p. 89). Sem delongas, evidenciemos que elementos sufistas tais como as iluminuras do Simurg e do sufi com seu instrumento de percussão, pretendem iluminar: o pacto, a viagem noturna, a respiração rítmica e sua dimensão experimental.

O ‘pacto’ refere-se à interação entre a humanidade e Divino, “sempre associada a uma relação amorosa com Deus, já iniciada antes da eternidade, antes de qualquer coisa existir [...] tentativa de retornar ao movimento do contato primordial com Allah” (SOUZA, *idem*, p. 83-84). A ‘Viagem noturna’, continua Sousa, “é outro elemento que se insere no Sufismo a partir de uma compreensão esotérica. Ela significa a ascensão que todo Sufi deve fazer rumo à

Verdade, à ‘haqiqa’” (*id.*, *ibidem*, p. 84). A fim de conquistar êxito nessa viagem pelas trevas do desconhecido, inclusive pela escuridão intimista, busca-se equilíbrio para uma maior consciência interior através de movimentos rítmicos executados por técnicas respiratórias. Apesar de conceber o “pacto”, projetar-se na “viagem noturna” e munir-se de uma “respiração rítmica”, o Conhecimento Supremo só pode ser alcançado pela experiência do coração, A razão sozinha é incapaz de compreendê-lo, uma vez que só ele é capaz de experimentar o que não se compreende exclusivamente pelas coordenadas racionais, mas em conjunção com elas. Pois, como nos avisa Souza:

[...] a prática Sufi não é algo que se possa adquirir por meio da erudição, mas antes por meio de uma experiência do Sagrado.

O órgão para se ter acesso a essas experiências é o coração (‘qalb’). O conhecimento intelectual sozinho é insuficiente [...]. (Idem, p. 88).

De acordo com o sufismo, a ascensão originada pela viagem interior é o “caminho” que se deve percorrer a fim de se alcançar o Conhecimento de Todas as Coisas, unir-se com o Divino, retornar aos laços originários. Esse caminho de elevação não se distancia da ascese literária, que, longe de uma teologia cujo debate esteja centrado na explicação de Deus, aponta para uma dimensão poética, de modo a proporcionar a experiência ascética. A pura e simples experiência, sem nenhuma reflexão racionalista, é a experiência ascética genuína. Portanto, a amada Laila, a perspectiva poética, em *Os olhos do deserto*, é a noite que aprofunda o conhecimento interior, do tipo Simurg, capaz de contemplar todos os pássaros em si mesmo, como grande assimilador. A respiração rítmica, em *Os olhos do deserto*, toma forma nas ritmias fonéticas de Jamil, nas quais as oclusivas poderiam desenhar sinestesticamente as batidas do coração do caminhante, enquanto as fricativas, laterais e erres soariam o movimento areal das dunas moduladas pelos ventos. As vogais e consoantes nasais contornariam, talvez os gemidos motivados pelo sofrimento ascético. A respiração rítmica da ascese poética pode ser visualizada no Anexo B.

Exatamente, na escuridão do desconhecido que, apesar de desvelado, manifesta-se na experiência daquilo que é, nessa oscilação do diverso e do uno, do eu ausente, mas individualizado em sua integração negadora de individualidade é que o “caminho” já está perdido. As miniaturas indicam a silhueta de palavras que se desesperam, a fim de alcançar o inefável, que irão compor a obra, que não sabem significar a ascese e, por isso, provocam uma espécie de vertigem, uma vertigem ascética, perdendo-se *no* e *do* hemisfério material. Ou seja, as iluminuras ilustram o conhecimento racional de forma que os céus metrificados da ciência

dos astrólogos ascendam em consonância dialógica com as alturas do conhecimento como experiência sublime. Uma vez que o saber oriental não adotou a ideia da cisão ocidental, pelo contrário, é conjugado pelos méritos do estratagema da assimilação, com a finalidade de constante apuração do que é possível conhecer. Nesta linha, o califa al-Mamun alertava que “a cultura científica era um dever religioso.” (LYONS, 2011, p. 106). Essa relação entre ciência e religião origina-se da precisão que o devoto do Islã deveria dedicar aos horários das cinco orações obrigatórias³⁵ que cada muçulmano deve realizar diariamente. Apesar de o conhecimento popular através da base científica astronômica da época da expansão do islã ser suficiente para a prática devocional, com a rápida difusão do islamismo houve a necessidade de que seus novos seguidores dos territórios conquistados pudessem realizar as orações. O problema é que os céus de Meca e Medina não eram os mesmos das terras islamizadas, o que requeria uma leitura astronômica diferente para a marcação temporal. Além disso, a compreensão astronômica dos árabes, bastante avançada, não era acessível, por vezes, ao novo território usurpado, por conta da complexidade do pensamento não conhecido pelos domínios conquistados. Por isso, é o astrolábio instrumento de grande valia nesse momento. A dinastia abássida, na pessoa de al-Mansur, o fundador de Bagdá, importou para o desenvolvimento científico arábico, através de seu constante incentivo ao conhecimento. Para explorar a importante aquisição, reuniram-se matemáticos, astrônomos, tradutores e tantos outros eruditos em uma instituição chamada Casa da Sabedoria.

A abrangência desse célebre círculo do saber tinha como objetivo agrupar todo o conhecimento possível e refiná-lo por meio da assimilação cultural fruto de intercâmbio com outros centros de erudição e pelo contato com os territórios de dominação árabe. Exemplo famoso desse tipo de assimilação incentivado por al-Mamun, imperador abássida que reinou de 813 a 833 (SONN, 2011, p. 93), é o caso de Aristóteles ter sido redescoberto pelo Ocidente através da tradução e interpretação de Averróis, no século XII.

Apesar do prestígio da ciência, “A astronomia e disciplinas a ela relacionadas não foram as únicas beneficiadas pela onda de entusiasmo pelo conhecimento do islã. A magia, a experimentação e a ciência se uniram na forma da *al-kimia*” (LYONS, 2011, p. 106). O papel principal dos muçulmanos na transmissão histórica da alquimia revela-se pelo próprio

³⁵ “A primeira oração é feita depois do pôr do sol, o início tradicional do dia muçulmano, e deve estar terminada antes de a noite cair. A segunda é recitada após o anoitecer, a terceira deve terminar pouco antes do nascer do Sol. A quarta [...] quando o Sol já iniciou seu declínio do meridiano, diretamente acima da cabeça. A oração da tarde, a última, é também marcada pela progressão da sombra e deve estar terminada antes de o Sol se pôr, delimitando o fim de um dia e o início do próximo” (LYONS, 2011, p. 112).

nome de *alquimia* (isto é, El-kimyâ, “a química”) e pela frequência das palavras de origem árabe (elixir, aludel, arsênico etc.) no vocabulário dos alquimistas europeus (HUTIN, 2010, p. 14).

Assim, não desconsideremos a manipulação do repertório hermético articulado em Jamil, conforme análise anterior. Como indiscutível recurso de embelezamento textual e textualidade figural, composta por imagens, as iluminuras também apontam para a relação mística e científica que a alquimia comunica.

Tendo compreendido a função ilustrativa e dialógica das iluminuras de *Os olhos do deserto* como ilustração da manifestação ascética, vejamos ainda como a palavra caligrafada se relaciona aos motivos ascéticos.

2.2.2 – Caligrafias

Por volta do século X, surge oficialmente a caligrafia árabe, apesar de já em 644-655 ser utilizada para fixar o Alcorão³⁶, mesmo ainda não codificada³⁷. A caligrafia no islã possui dimensão religiosa, tendo em vista que a “Caligrafia [...] representa o corpo visível da divina palavra.” (HANANIA, 1999, p. 14). A caligrafia pode ser definida como uma “poesia para ser vista, contemplada, pela harmoniosa concepção do signo como unidade estética.” (HANANIA, 1999, p. 14). A unidade estética gerada caligraficamente comunica a percepção do Belo como possibilidade ascética: unindo *forma e conteúdo*, os caminhos errantes do cálamo projetam uma subjetividade evocada do conteúdo da escrita caligráfica, razão pela qual é muito utilizada para fins reflexivos, em especial, para a fixação de versos corânicos. Assim, perscruta-se desde a sua gênese o caráter ascético da caligrafia, conforme enfatiza Hanania:

Expandindo ao fiel o caminho da ascese, a palavra escrita e recitada convoca-o pela fê, pela razão e pela emoção, permitindo-lhe o encantamento e, talvez o encaço paroxístico do Absoluto (HANANIA, 1999, p. 22).

³⁶ A escrita árabe, que era rudimentar na época pré-islâmica, “tornou-se foco de atenção dos exegetas, gramáticos e calígrafos [...]” (HANANIA, p. 45).

³⁷ “Segundo os historiadores da escrita, ibn Moqla (séc. IX-X) propôs o primeiro código para a caligrafia. Hassan Massoudy [respeitado calígrafo da atualidade. *Comentário nosso*] conta ter consultado, na Biblioteca Nacional do Cairo, uma cópia, datada de 1663, do *Tratado de Caligrafia* de Ibn Moqla, contendo dez páginas que são um resumo de suas teorias. Nelas, Ibn Moqla dá numerosos conselhos sobre a tinta a ser utilizada, o tamanho do caniço que dará o cálamo etc.” (HANANIA, 1999, p. 53).

Claramente, observamos que esse tipo de ascese é religiosa e não secular, aquela detalhada no capítulo anterior, que trata da ascese literária. No entanto, observemos a aparição caligráfica na narrativa de viagem aqui em questão, a fim de compreender mais detalhadamente esse ponto.

As caligrafias apontadas indicam a ascese especificamente religiosa, conforme percebemos nas traduções respectivas:



Figura 2
Os olhos do deserto, p. 61.

“Allah, Muhammad, Hassan”

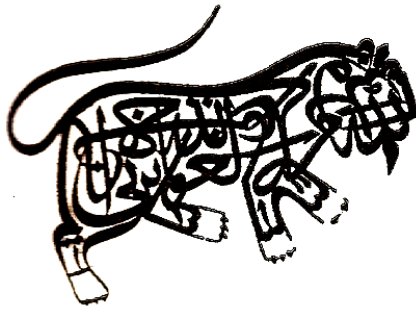


Figura 3
Os olhos do deserto, p. 63.

“Em nome de Deus, Deus é supremo.”



Figura 11
Os olhos do deserto, p. 79.

“Em nome de Deus, o Clemente, Misericordioso.”

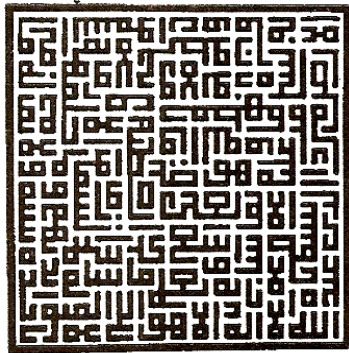


Figura 4
Os olhos do deserto p. 111.

“Allah, não existe Deus senão Ele, o Vivente, Aquele que subsiste por si mesmo. Não O tomam nem sonolência nem sono. Dele é o que há nos céus e o que há na terra. Quem intercederá junto Dele senão com sua permissão. Ele sabe seu passado e seu futuro. E nada abarcam de sua ciência senão aquilo que Ele quer. Seu trono abrange os céus e a terra. E não o afadiga custodiá-los. E Ele é o Altíssimo, o Magnífico.”

Alcorão (1, 254-255). Trad. de Helmi Nasr.

A décima figura proclama versos da sura corânica, numa caligrafia altamente elaborada. As linhas provenientes do Alcorão seguem o estilo *Kufi*,

“basicamente anguloso e geométrico. Apresenta numerosas variações. Presta-se muito bem a transcrever textos religiosos esculpidos na pedra. Caracteriza-se por uma base linear e hastes que se elevam e que permitem, por um trançado ou pela finalização por elementos florais, chegar a um estilo muito utilizado na decoração” (HANANIA, 1999, p. 57).

Além disso, a ascese religiosa é ressaltada na própria capa da obra, conforme observamos na figura 12, pois nela encontramos outro verso corânico:



Figura 12
Detalhe modificado da capa.

“Alif Lam Mim. Esse é o livro. Nele, não há dúvida alguma. É orientação para os piedosos que crêem no invisível e cumprem a oração e despendem do que lhes damos por sustento.” (A sura da vaca, 1-3).

O verso alcorânico da capa do livro está no estilo *Thulthi*, estilo cursivo, o mais difícil no que se refere ao código e à realização: “É utilizado na decoração de monumentos religiosos e nas composições caligráficas complexas, graças à plasticidade e à possibilidade de estiramento de suas letras de todos os lados” (HANANIA, 1999, p. 56).

Novamente, percebemos na capa do livro a relação entre ciência e as revelações corânicas, já que atrás dos astrólogos um outro astrolábio se forma, aquele que contém um outro guia, “orientação para os piedosos que creem no invisível e cumprem a oração”, o Alcorão. Com isso, percebemos que as configurações ascéticas não são exclusivamente seculares, porém jamais a ascese secular seria possível, se não houvesse a concepção mística religiosa da ascese, o que nos leva a conjecturar que esses variados apontamentos, o islã, o sufismo e a alquimia foram assimilados pelo viajante em busca do Conhecimento Supremo, de modo que a ascese secular pudesse expectorar-se pela “palavra perdida” que só pode ser encontrada na própria perdição do errante, pela dor dessa solidão em uma solidão maior, da individualidade que se aniquila na Unicidade. Portanto, é na palavra perdida, na poesia, que o narrador viajante encontra a caligrafia, mas agora indicando uma ascese secular:

قط
فوق السقف
ينظر الي
كما الله

يا آرية الجميلة
اوضعي في متيرة الليل
بيتي بعيد

تلك الاتوانة الوحيدة
في متاهة دمشق
دعني لكي افكر بالحب

في بحار الهدوء
ورصيف النجوم
اتوصل الى مار موسى

انتظر الشمس
كل ليلة
عندما تنزلين
الى قلبي

حدود السعير
فؤول البكاء
لا اله
يرحب بك³⁸

Ao observarmos, livremente, a caligrafia, sem sua correspondente tradução, podemos imergir mais propriamente no traçado ascético que a escrita caligráfica tem por função incitar. É ainda Hanania quem nos orienta como a recepção do texto caligrafado nos afeta,

“Sobretudo, pela estrutura física da escrita (privilegiada pela enorme plasticidade de que são dotados os caracteres árabes), realizando-se pela ordenação das letras em duas disposições: uma vertical que conduz à ascese, representada principalmente pelo *alif*³⁹ e pelo *lamm*⁴⁰ outra, horizontal, que as junta, tecendo a unidade e ritmo que virá a configurar o signo estético, seja ele de cunho religioso ou não. A sacralidade, porém, passa, necessariamente a integrá-lo” (HANANIA, 1999, p. 35).

É propriamente essa sacralidade secularizada, que dispensa precisões dogmáticas religiosas para ascender, encorpa o poema que percorre as páginas 135 a 140 de *Os olhos do deserto*. O poema que surge nessas caligrafias nasce de uma fase em que o viajante bastante experimentado da viagem, descansa no Café Naufara, em Damasco. Sobre esse lugar o narrador declara: “Café Naufara: místicos e vagabundos. [...] a poesia está em Deus. E Deus é um poeta árabe”. Nesse poema, o caminhante participa a um poeta sírio de oitenta anos chamado Taleb Helbauí sua visão de Damasco. Em português, o narrador revela o conteúdo das estrofes caligrafadas anteriormente:

os gatos em Damasco são mais gatos,
e guardam segredos e incêndios em suas pupilas:
um deles olhava para mim
como se fora um deus...
Vem, Ariadne, enquanto me perco
num céu límpido e claro:
minha casa está longe;
meu fio, partido.

³⁸ No que contempla os estilos caligráficos, está o poema citado escrito em *Roq'a*, “estilo de letras curtas e rechonchudas.” (HANANIA, 1999, p. 56)

³⁹ ا
⁴⁰ ل

tudo repousa no feminino: e
a damascena margarida clareou
por um instante minha ocidental solidão.

navego pelo deserto
com meu barco êbrio,
entre mares de silêncio
e recifes de estrelas:
ah! perdidas geografias.

a noite é funda e espero,
antes mesmo da aurora, o perdão:
mas tudo é breve
e seus raios não aquecem

sempre deus em meus poemas,
veias e sonhos,
e esse desejo de adeus.

Na primeira estrofe, os gatos são divinizados pelo olhar lucchesiano; na estrofe seguinte, há uma ruptura no tempo: Ariadne suspende o narrador para uma circunstância de atemporalidade ascética. Com isso, o eu lírico está longe de sua casa, de si mesmo, longe de sua materialidade, apesar de nela habitar. A terceira estrofe observa a luminosidade da margarida de Damasco, que com sua clareza gera um novo conhecimento, diferente do ocidental, que exclui o outro, ignorando a oportunidade epistemológica da alteridade. Por isso, o eu lírico aparta-se da exclusão ocidental, para imergir na assimilação oriental, divinizada pela sua intenção Unificante. Na quarta estrofe, o ápice do errante entre desertos, mares e estrelas, absolutamente, perdido em suas geografias. O deserto se apresenta como a geografia de todas as geografias. A quinta estrofe acentua o desejo de encontrar o Conhecimento Supremo, mas ainda não pode atingi-lo, porque, sendo matéria, limita-se a angustiar-se na impossibilidade de sucumbir à imaterialidade. Na última estrofe, o narrador percebe a recorrência da evocação divina em seus poemas, que são “veias”; matéria, e “sonhos”; imaterialidade, o desejo de despedir-se em um “adeus”, em um entregar-se a Deus, à teologia incognoscível do poema, mesmo que pelo breve instante suspenso por Ariadne, senhora de todos os fios, dos laços increbantáveis, do liame que liga o exterior conhecido a um interior desconhecido – o labiríntico deserto de existências visíveis e invisíveis.

Se pretendíamos demonstrar a ascese iconográfica em *Os olhos do deserto*, entendemos que essa é uma possibilidade relativa, visto que as iluminuras são imagens que não funcionam como motivadoras da ascese, mas a ilustram por meio das imagens das miniaturas. A caligrafia, em seu aspecto religioso, colabora como elemento de assimilação para se pensar uma ascese não codificada dogmaticamente pelo islã, mas sacralizando pelos gestos verticais e horizontais uma nova relação entre universo material e imaterial, e,

portanto, comunicante com os motivos sublimes do poético. No poema lido pelo viajante, no Café Naufara, sua impressão da terra estrangeira abarca a dimensão interior e superior de um outro território cujo desejo de perpetrar contrasta com a impossibilidade de conhecer o caminho da experiência poética, consolando-se por experimentá-la somente.

2.3 – A poética do não

2.3.1 – Da filosofia à poética do não

Em *Caminhar, uma filosofia*, Frédéric Gros lança um alerta:

“Quando se caminha, o mundo não tem mais nem presente, nem futuro. Não há mais nem presente, nem futuro. Não há mais senão o ciclo das manhãs e das noitinhas [...] Mas caminhar, isso equivale a uma impregnação. Caminhar interminavelmente, fazer passar pelos poros da pele a altura das montanhas quando nos defrontamos com elas bastante tempo, respirar por horas a fio a forma das colinas enquanto deslizamos longamente por elas. O corpo se junta à terra que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está mais na paisagem: ele é a paisagem” (GROS, 2010, p. 88 - 89).

Caminhar é antes método para atingir uma espécie de aniquilação, de nulidade capaz de abstrair-se da condição humana material para a dimensão poética. Alguns atributos da própria caminhada importam para essa conquista. O primeiro deles é a *atemporalidade*, analisada, sobretudo, no subcapítulo 1.2. Por ela entende-se a perdição do caminhante, que, delongando-se em sua caminhada, estira o tempo e aprofunda o espaço. Esse é “um dos segredos da caminhada: uma abordagem vagarosa das paisagens que as torna progressivamente familiares” (Idem, *ibidem*, p. 43).

As apreciações do caminhante que narra *Os olhos do deserto* confirmam a observação filosófica, em diversas passagens: “As forças que me alimentam são as mesmas que me aterram. Medir os riscos. Superar fronteiras. Remover paisagens. E me confundir com elas” (LUCCHESI, 2000 p. 105); “O mar e o deserto são filhos do demônio. Desista dessa ideia... Não. Não posso desistir. Não sou eu que possuo essa ideia. Essa ideia me possui” (LUCCHESI, 2000, p. 107) e “Cultivo jardins abstratos. Formas do silêncio. Mas não se preocupe. Juro pela Superfície” (*idem*).

Impressiona, nos recortes supracitados, a ideia de que as abstrações e o hermetismo não se manifestam espontaneamente, desligados de qualquer materialidade. Elas estão

agregadas à superfície. A imersão interior não deixará de lado a chacina de Sabra e Chatila, por exemplo, mas terá como propósito uma viagem interior a partir dela, o dentro e o fora conjugados.

Outro elemento que interessa à percepção poética do caminhante é *ótico*, “Tudo isso que vejo, que se estende sob meu olhar, me pertence. Tão longe quanto me é possível enxergar é o quão longe vai o que possuo” (LUCCHESI, 2000 p. 61). Em *Os olhos do deserto*, o olhar do deserto e o do caminhante admitem mutuamente a posse de suas medidas. Assim, pelos olhos, o deserto pertence ao caminhante, e o caminhante, ao deserto, já que, como alerta Heidegger (2001): *poeticamente o homem habita*⁴¹ e, acrescentemos, “é habitado” pelo espaço que o acolhe. O filósofo do pensamento ontológico mesmo nos revela, no célebre artigo baseado no verso hölderliniano, que o poético é a instauração de uma medida entre o divino e o ser humano capaz de comunicar o incomunicável pela experiência poética, de forma integradora, por meio de uma intersecção entre céu e terra: “O divino é ‘a medida’ com a qual o homem confere medida ao seu habitar, à sua morada e demora sobre a terra, sob o céu” (HEIDEGGER, 2001, p. 172).

O poético, capaz de revelar o divino, o desconhecido, pelo seu contorno, pela sua aparição, pela marca de sua ausência/presença, revela-se por manifestação (*alétheia*). Entende-se aqui que ausência/presença sinalizam não uma situação dicotômica, mas de tensão, algo que não se resolve por um, nem por outro, e não precisa resolver-se de modo a aplacar a tensão.

E poeticamente o homem é *habitado* por conta do caráter assimilador e não dicotômico do conhecimento, uma vez que nele pode ser produzida, de modo subjetivo, uma *epistème* (um saber, uma “ciência”) singularizada. Exemplo disso é o que constatamos em assertivas anteriores sobre o fato de as leituras do narrador, seus autores, pertencerem a um sistema mobilizado pelas rumações do narrador leitor. De modo que não mais as obras pertençam aos seus autores ou seus autores às obras, uma vez que habitam na sistêmica subjetiva do narrador leitor. É por esse tipo de tensão que a experiência de conhecer não conhecendo, de sublimar-se em linhas terrestres é possível. Ainda sobre essa intersecção material/imaterial Heidegger avisa:

⁴¹ Referimo-nos ao artigo em que Heidegger analisa o poema de Hölderlin que leva como título a frase aqui mencionada. Heidegger se apropria do verso do poema para intitular seu artigo, já inferindo daí que o espaço de acolhimento é poético e abriga, por conseguinte, também o pensamento filosófico. Ambos, poema e artigo, aparecem em tradução de Márcia Sá C. Schuback em HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Trad. E. Carneiro Leão, G. Fogel, Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001. Pp.165-181 e 254-259.

A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar (*Idem*, p. 169).

Vai adiante:

O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como que se encobre e, na verdade, *como* o que se encobre. Em tudo o que parece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido (*Idem*, p. 177).

Nesse sentido, desenvolve-se uma fenomenologia ao conhecimento do insondável pela experimentação. Dessa forma, o homem habita poeticamente, porque não é possível conhecer verdadeiramente algo a não ser por uma metodologia do poético. O conhecimento não é próprio do terrestre, já que o desconhecido necessita de sua potência desconhecedora para a irrupção do conhecer. O conhecimento precisa estar encoberto, a fim de ser desvelado. E isso se dá poeticamente. De igual modo, o que antes era descoberto passa a habitar a paisagem humana, quando revelado. O que se des-cobre passa a ser de novo posto em questão, por meio desse pensamento negativo infinito, sempre contrário a si mesmo, em permanente busca de autodescobrimento. A essa fenomenologia poética, rende-se Adorno, em *Meditações metafísicas*, a despeito das profundas rivalidades em relação a Heidegger:

[...] a filosofia experimenta o choque de que, quanto mais profundamente, quanto mais intensamente ela penetra, tanto mais manifesta se torna a suspeita de que ela está se distanciando do modo como as coisas são; as ideias mais superficiais e triviais poderiam ter razão contra aqueles que têm em vista a essência, se a essência fosse algum dia desvelada [...] a metafísica só poderia vencer se rejeitasse a si mesma [...] Se a dialética negativa reclama a autorreflexão do pensamento, então isso implica manifestadamente que o pensamento também precisa, para ser verdadeiro, hoje em todo caso, pensar contra si mesmo (ADORNO, 2009, p. 302).

Como vimos, em Heidegger e Adorno entendemos que o poético não se manifesta por uma suspensão absoluta e excludente do terreno, mas em conjunção cuja ligadura e intersecção acontece por tensão e não dicotomia. Visto isso, adentremos minuciosamente no que pretendemos denominar poética negativa, a partir de *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico* (1940), de Gaston Bachelard.

A filosofia do não é a proposta de Bachelard, através da qual o autor repensa três grandes espíritos da ciência, o racionalismo, o empirismo e o relativismo, a fim de postular o que ele chama de *ultra-racionalismo* ou *racionalismo dialético*, o novo espírito científico. Nesse racionalismo dialético, o não-racionalismo, o não-empirismo e o não-relativismo é uma abertura aos princípios racionalistas, empiristas e relativistas, de forma que a divergência

produza visualidades múltiplas do mesmo elemento e não sua definição absoluta. O filósofo sintetiza sua epistemologia negativa, advertindo:

Antes de mais, é preciso tomar consciência do facto de que a experiência nova diz não à experiência antiga; se isso não acontecer, não se trata, evidentemente, de uma experiência nova. Mas este não nunca é definitivo para um espírito que sabe dialectizar os seus princípios, constituir em si novas espécies de evidência, enriquecer o seu corpo de explicação sem dar nenhum privilégio àquilo que seria um corpo de explicação natural preparado para explicar tudo.” (BACHELARD, 2009, p.14).

O que se pretende por uma filosofia do não no espírito científico é a percepção de que este retificar a razão, ou, em outras palavras, estabelecer uma nova escola de pensamento, se baseie na reorganização do conhecimento já articulado. Tal postulação decorre da constatação de que nenhum pensamento de outrora ou do devir se mostrou capaz de responder por um elemento em seu absoluto, já que o alcance de seus teoremas e filosofemas compreende um tipo de noção em especial. Assim, se o racionalismo elege a lógica, o empirismo a experiência do real e o relativismo a indução, o racionalismo dialético elege a interação sistemática que abrange a ideia de probabilidade. Nessa rede de probabilidades, destaca-se a negativa, ou seja, a possibilidade ainda não explicada pelo sistema, mas integrada funcionalmente a ele. Ela talvez seja o grande motivador do conhecimento futuro. A essa possibilidade ainda não desenhada, esse não entendimento a análise percebe como um espécie de “panconhecimento”, que abriga em sua forma máxima todas as camadas do saber e do ainda não-saber. A fim de ilustrar esse ponto, vejamos as seguintes assertivas de Bachelard:

[...] uma química não-lavoisiana⁴², como todas as atividades científicas da filosofia do não, não despreza a utilidade passada e actual da química clássica. Ela tende apenas a organizar uma química mais geral, uma panquímica, tal como a pangeometria tende a fornecer o plano de todas as possibilidades de organização geométrica. (BACHELARD, 2009, p.59).

Só existe um meio de fazer avançar a ciência; é o de atacar a ciência já constituída, ou seja, mudar a sua constituição. (BACHELARD, 2009, p.32).

Um conhecimento particular pode expor-se numa filosofia particular; mas não pode fundar-se numa filosofia única; o seu progresso implica aspectos filosóficos variados. (BACHELARD, 2009, p.45).

Em *Os olhos do deserto*, Lucchesi visualiza um novo horizonte epistemológico cujo princípio fundamental seja a coordenação de pensamentos a partir de um “rompimento com as

⁴² O método de Lavoisier se baseia no critério de só afirmar aquilo que pode ser determinado pela experiência, fugindo do que só pode ser conjecturado (cf. *Tratado Elementar de Química*, de 1789). Em contrapartida, Bachelard considera a generalização do pensamento uma característica do “novo espírito científico”: “A generalização pelo não deve incluir aquilo que nega (BACHELARD, G. *A Filosofia do Não*, 5ª ed., 1991, p. 129). Assim, a mecânica não-newtoniana surge como generalização (apesar da ruptura) da mecânica newtoniana; a lógica não-aristotélica, a química não-lavoisiana, ou geometrias não-euclidianas podem ser admitidas como campos de expansão dos princípios que foram vencidos pelas epistemologias que as superaram.

obrigações da vida” (LUCCHESI, 2000, p. 97), o que abrigaria o termo não-vida ou a capacidade de evidenciar vivências outras pertencentes ao não-real.

O método encontrado para efetuar a sistematização de pensamentos em um panpensamento é o comparativo. Por ele, é possível a percepção dos múltiplos quadrantes de um objeto, o sub, o sob, o ex e todas as dimensões e não-dimensões capazes de transpassá-lo. Segundo Bachelard, essa dialética, através de uma comunicabilidade prodigiosa, compreende unidade e pluralidade como faculdades constituintes de uma epistemologia do não, como é possível observar nos seguintes recortes:

A dialética parece-nos desenvolver-se em duas direções muito diferentes – em compreensão e em extensão – sob a substância e ao lado da substância – na unidade da substância e na pluralidade das substâncias (BACHELARD, 2009, p.55).

A partir dessa potencialidade negativa, o evento do não-saber constitui-se como motivo para a atualização constante do mesmo objeto, não aceitando uma definição em absoluto, mas percebendo o procedimento epistemológico como releituras intermitentes de uma dialética racionalista. A filosofia do não importa para pensarmos o processo epistemológico, e a sua realização só se liga obliquamente à nossa abordagem da narrativa lucchesiana, já que a nossa proposta desvela os caminhos de uma poética do não, que, diferente da filosofia, não se interessa por resolver enigmas, mas fundamentalmente problematizá-los. O que não podemos negligenciar, no entanto, é a impossibilidade de se pensar uma poética do não na obra estudada sem Bachelard, sem nos equiparmos com as paragens do não.

Com efeito, as assertivas de Bachelard se somam à ideia de alquimia, como vimos, para se entender a relação entre *processo* e *resultado* em *Os olhos do deserto*. Na caminhada, o processo – a ascense – e o resultado, não são concebidos como partes divorciadas, mas como elementos comunicantes. É o que diz o narrador: “[...] Roberto Moriconi [...] compreendia perfeitamente que o processo e o resultado eram dois modos inseparáveis.” (LUCCHESI, 2000 p. 83). Pode ser, aliás, que essa seja a via que leva à demanda lucchesiana, *processo* e *resultado*, a transmutação “alquímica” da caminhada física para uma *poética do caminhar*, um caminho cuja estrada é interior e acessível pela experimentação e não por uma racionalização absoluta. Ainda na escuta desse narrador sobre o monte Tabor⁴³: “Mesmo que não se acredite na *transfiguração*, deve-se admitir que algo ocorreu” (LUCCHESI, 2000, p. 82). A

⁴³ Localizado na Galiléia, também chamado de Monte da Transfiguração, por se acreditar ter sido o lugar da transfiguração de Cristo.

transfiguração abriga em si uma passagem do conhecido para a experimentação do desconhecido. É certo que a referência aqui se dirige à transfiguração de Cristo na Galiléia, mas o que é a transfiguração, senão a nadificação, ou a passagem do saber para o não-saber, o panconhecimento. Ilustremos essa questão com as seguintes assertivas de Bachelard:

“[...] só se pode verificar a pureza de uma substância adulterando-a. O paradoxo é sempre o mesmo: conhece-se claramente aquilo que se conhece grosseiramente. Se se pretende conhecer distintamente, o conhecimento pluraliza-se, o núcleo unitário do conceito primitivo explode [...] se a operação é grosseira, podemos pensar a substância bem definida; se a operação é distinta, a substância é indefinida” (BACHELARD, p. 71-72).

A ideia de Bachelard parece indicar que somente é possível conhecer claramente alguma coisa, quando parte de uma avaliação grosseira, (no sentido de) simples, que ignore a complexidade do objeto contemplado. Em outros termos, iniciando por uma operação de simplificação intelectual. Segundo o teórico, o conhecimento reside em um universo complexo, no qual diversas possibilidades, inclusive aquela que ainda não é possível explicar, estão em diálogo. Por isso a negatividade – isto é, o processo de autonegação capaz de questionar constantemente – é uma prerrogativa epistemológica.

Pode parecer paradoxal que a negação de um processo possa levar a algum resultado, porém, é inevitável que o resultado apresente uma natureza distinta dos elementos do processo. Exatamente essa dialética, todavia, encontra-se em questão, em mais de uma passagem textual: “Tenho-me na medida em que não me tenho. (LUCCHESI, 2000, p. 105). [...] Não passo de uma síntese de coisas rudes.” (LUCCHESI, 2000 p.79). A medida da transfiguração é a passagem para o negativo, a síntese onde residem o uno e plural em sistema cooperativo. Ao que chamamos cooperação se estabelece por uma empresa comparatista, conforme nos sugere a seguinte passagem lucchesiana:

Hermann Hesse foi quem primeiro me iniciou ao Oriente.
Não me terremotou, como Dostoievski. Não me abalou como Clarice. Não me feriu como Nietzsche.
Mas parecia responder, melhor do que ninguém, aos movimentos sutis de minha inquietação
(LUCCHESI, 2000, p. 79).

Podemos identificar o procedimento de distinção ao contrastar Hermann Hesse a Dostoievski, Clarice e Nietzsche. Sendo o terremoto de um, o abalo do outro e a ferida do último referências não encontradas em Hesse, mas elementos *únicos* pertencentes a um *conjunto* de formação epistemológica. Esse é um exemplo em que a dialética do uno e do plural aparecem em discussão.

2.3.2 – Negatividade e o pensamento complexo

A complexidade, conforme nos informa Edgar Morin,

“A um primeiro olhar [...] é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico” (MORIN, 2001, p. 13).

Isso quer dizer que a complexidade é não somente o fato de interagirem elementos diversos, mas também o próprio fenômeno da interação.

Em *Os olhos do deserto*, a complexidade se manifesta pela relação entre os elementos diversos exemplificada pela temática do diário, ela mesma situada além do gênero diarístico, já que é também ficção. De modo a projetar uma ruptura com as fronteiras desses gêneros, aponta franca permeabilidade entre os dois tipos de composição. A interação diário-ficção, na qual a negação do diário repensa seus limites, é uma proposta que atende à perspectiva do pensamento complexo.

De igual maneira, as epígrafes do capítulo “Cadernos de viagem” demonstram o efeito da incomunicabilidade entre as partes isoladas de seus agrupamentos, apontando para a relação entre as partes e o todo a partir de uma proposta epistêmica. Por ela, as anotações epigráficas formam um todo, já que pertencem ao capítulo do livro, mas também integram uma totalidade devido à organização temática que permite agrupá-las em partes. Tal arrolamento é proposital e indica o vínculo entre o uno e o múltiplo por uma mirada complexa.

Sobretudo a ideia de errância preserva essa perspectiva, ao entender a leitura das travessias culturais, a identidade una e a múltipla, como motivações que se interpenetram, em função dos deslocamentos geográficos e de cultura.

Da mesma forma, o percurso da caminhada – que é simultaneamente física e interior – constitui um evento igualmente complexo, na medida em que o espaço geográfico e o seu correlato ficcional, o espaço íntimo, dialogam a ponto de confundir seus limites. Na experiência do caminhante, eles se dispõem como indissociáveis, integrando uma unidade cartográfica projetada nas páginas do diário.

Assim, sendo o pensamento complexo “um tecido de constituinte heterogêneo”, percebemos que os elementos dessa interação em *Os olhos do deserto* são, respectivamente, o diário, as epígrafes, a errância, as geografias interiores e topográficas, enquanto o fenômeno interação, propriamente, resulta no movimento ascético.

Ainda sobre a complexidade, Morin afirma: “A complexidade é uma palavra problema e não uma palavra solução.” (2011, p. 6). O que nos faz retornar a equação de Goethe, “Deus é o Oriente. Deus é o Ocidente.” Porque acreditar que os extremos Oriente e Ocidente anulam-se no que deviam comunicar ou que excluem-se pela impossibilidade de um diálogo, seria investir em um pensamento simplificador, disjuntivo. Contrário a isso, o pensamento complexo requer os antagonismos em pleno vigor dialógico. Pois como ainda ressalta o pensador francês:

[...] o pensamento simplificador é incapaz de conceber a conjunção do uno e do múltiplo (*unitat multiplex*). Ou ele unifica abstratamente ao anular a diversidade, ou, ao contrário, justapõe a diversidade sem conceber a unidade. (MORIN, 2011, p. 12).

Seguindo esse raciocínio que leva em consideração a relação complexa entre o uno e o múltiplo, Hans Blumenberg constrói a ideia de “metáforas absolutas”, concebidas como, formas do pensamento que não podem ser reduzidas a conceitos; remetem a uma representação da realidade, a um pensamento, que não pode ser dito e reelaborado senão metaforicamente (BLUMENBERG, 2003, p. 23).

A metáfora, segundo o teórico alemão, tem a função de nos deixar cara a cara com o nada, que é tudo e contém todos os sentidos – tudo em potência – o nada que é tudo. O que se percebe, na concepção de metáfora blumenberguiana, é que, em *Os olhos do deserto*, a experiência poética da caminhada, a elevação (ascese) e mesmo os avanços epistemológicos adquiridos no nível da experimentação do caminhante são partes de uma metafórica: a do caminhar exterior *como* aprofundamento interior.

As metáforas, alusões, referências, representações imagéticas e figurais, bem como as intertextualizações anteriormente comentadas, como expressão de estruturas conceituais e de capacidades cognitivas resultantes da vertiginosa viagem empreendida no diário ficcional, servem de base para a construção da realidade de forma mais ampla. Olhos do deserto, caminhada, ascese, escrita poética, letras árabes capitulando narrativas, iluminuras, arabescos... Muitos são os recursos e as experiências discursivas e narrativas a que o diário

ficcional de M.L. remete. As explicações que destacam as funções prescritiva, performativa e explorativa da metáfora já se encontram, de algum modo, nas páginas anteriores.

A metaforologia blumenberguiana, com seu critério especulativo e investigativo, ajuda a lidar com a construção de sentidos veiculada por discursos como o do livro de viagem aqui estudado, cuja legibilidade impõe a conservação do estatuto metafórico. Longe de uma racionalização que dê conta da totalidade do sentido que conduziria a uma perspectiva redutora, é imprescindível entendê-lo como metáfora, em sua complexidade própria.

Por ora, é suficiente quanto já se disse. Ratifica-se o estatuto imagético da metáfora da obra aqui estudada. Assegura-se o direito à poesia, à ascese; respeita-se o desejo de profundidade e de complexidade. Impõe-se a afirmatividade das formas de negação. Endossa-se, aliás, Edgar Morin, para quem o pensamento se caracteriza por uma inapreensão do sentido, pela intangibilidade de sua verdade.

Nestes termos, a caminhada continua.

3 CONCLUSÃO

O exame de questões ligadas à *errância* e à *ascese* em *Os olhos do deserto*, de Marco Lucchesi, aproximou-nos dos escritos de um viajante que anota em seu diário de viagem os caminhos descobertos no deserto oriental. Diversos foram os elementos tangenciados aqui por nós, no percurso compartilhado através da leitura, tais como o gênero diarístico, os deslocamentos geográficos e a correspondente cartografia da viagem interior do narrador solitário. Além disso, o detalhamento do percurso da caminhada e a percepção do caminhante peregrino, assim como a ideia de uma ascese literária e outra iconográfica foram igualmente abordados. Soma-se a esse elenco a proposta de uma poética do não como via para certa epistemologia de cunho complexo, na qual identificamos, mesmo que até o ponto desta pesquisa ainda à distância, um caminho dirigido ao continente metafórico blumenberguiano.

Constatamos que o movimento de vaguidão sugerido pela *errância* e *ascese* discutidas está para além do deserto enquanto metáfora, mas indica, com a propriedade da experiência materializada em discurso, o *fenômeno metafórico* que encontra no deserto sua plena representação.

Para Marco Lucchesi “O deserto é uma fábrica de metáforas”¹, uma vez que por ele é possível imaginar o vazio, o abandono, a solidão, o inalcançável, o inaudito, o silêncio, o desconhecido. Todas essas acepções expressam de forma imaginativa a metáfora do deserto. E assim uma nova relação entre parte e todo se estabelece: as metáforas que remetem ao deserto e o deserto que remete às metáforas. Entretanto, o deserto, em *Os olhos do deserto* tem uma outra amplitude, ele é em si a metáfora da metáfora. A metáfora, em seu fundamento, como aquilo que não se pode explicar em definitivo, conjuga as mesmas propriedades do desértico: o vazio, o abandono, a solidão, o inalcançável, o inaudito, o silêncio, o desconhecido. O deserto é uma metametáfora, já que seu olhar é para dentro, o olho que enxerga o próprio olho, a metáfora vidente da própria metáfora enquanto fenômeno. Uma metáfora é o próprio homem, outro deserto, que, igualmente pela experiência interior, enxerga a si mesmo, o olho que se olha. Deus, o poético, enquanto metáfora, o deserto, a metametáfora que

¹ Entrevista de Marco Lucchesi a Nonato Gurgel em sua tese de doutorado *Seis Poetas para o próximo milênio*. (UFRJ, 2003). p. 304.

quando olhada, olha para o todo, o tudo, que olha-se também, e ao fazer isso encontra a todos, a tudo, a si mesmo.

Por esse motivo, observamos na obra analisada uma teologia mística, poética, que aponta para uma espécie de Rosa Branca, a simbólica dantesca que tinha por intenção figurar Deus, através da metáfora da pureza, da nudez, do desvelamento floral. Não se trata de uma pureza moralista, dogmática, mas sobretudo de um estado puro das coisas, que não podem ser nominadas ou determinadas. Blumenberg trata dessa característica metafórica ao tematizar a *metáfora desnuda*:

“[...] verdade desnuda” [...] A verdade sempre é o ‘estar algo nu diante de nós’. No entanto, a metáfora não quer introduzir absolutamente nada sobre o *conceito* de verdade; projeta sobre si mais que conjecturas conceituais e valores de muito difícil classificação. É verdade que a metáfora depende de modo mais direto da interpretação e significado da vestimenta como revestimento ou disfarce, em correspondência com o modo em que a desnudez se diferencia igualmente de desfazer um engano, o cair da máscara, ou como o desvelamento ofensivo para o pudor, quebrantamento de um mistério. (BLUMENBERG, 2003, p. 106. Tradução nossa)².

Assim, a metáfora que se pretende despir, encontrar a sua verdade, o seu estado de pureza, a fim de dizer o que ela, de fato, é, para Blumenberg constitui uma impossibilidade. A verdade da metáfora só poderia ser contemplada em uma imersão para o interior dela mesma, de modo que o que nela fosse verdade, estaria encoberta, vestida. Pois a metáfora nega o conceito e o nega infinitamente, pois toda a tentativa de desnudá-la, só faz revesti-la com uma nova roupagem, a faz novamente velada com outras cores.

Ainda no cenário da metáfora, em uma perspectiva místico-poética, ecoa a seguinte passagem blumenberguiana:

Originalmente, a desnudez parece ser o modo em que os seres se oferecem somente a Deus, o único que pode ‘suportá-los’: *Domine, cuius oculis nuda est abyssus humanae conscientiae* [Senhor, cujos olhos sempre desnudam o abismo da consciência humana], exclama Agostinho. Apud. *Confessiones*, X, 2, 2. [Las Confessiones, en Obras de San Agustín, trad. de Ángel Custodio Veja, BAC, Madrid, 1974; v. II, p. 390.]. (Idem, ibidem, p. 107).³

² “[...] verdad desnuda” [...] La verdad siempre es el ‘estar algo ante nosotros nudificado’. Pero es que esta metáfora no quiere introducir absolutamente nada em el *concepto* de verdad; proyecta sobre y más allá de concepto conjeturas y valoraciones de muy difícil clasificación. Es verdad que la metáfora depende del modo más estrecho de la interpretación y significado de la *vestimenta* como revestimiento o disfraz, em correspondência com los cuales la desnudez se diferencia igualmente como um deshacer un engaño, un quitar la máscara, o como desvelamiento ofensivo para el pudor, quebrantamiento de um mistério”.

³ “Originariamente, la desnudez parece ser el modo en que los seres se ofrecen sólo a Dios, el único que puede ‘soportarlos’: *Domine, cuius oculis nuda est abyssus humanae conscientiae* [Señor, a cuyos ojos está siempre desnudo el abismo de la conciencia humana], exclama Agustín”.

Segundo o teórico, então, o homem se desnuda diante de Deus, porque só Ele tem olhos capazes de compreender a infinitude humana interior, e isso só é possível por uma troca de olhares entre terreno e divino, própria da manifestação poética que acontece pela comunicação desses extremos, já entrevista por Heidegger neste trabalho.

A partir dessa ideia, compreendemos o enlace que a narrativa de *Olhos do deserto* faz entre a *philokalia*⁴ cristã e no *sufismo*⁵ islâmico, outra dimensão mística-poética. “Philokalia” é uma palavra grega que significa “Amor do Belo”, adotada para designar uma corrente mística. O sufismo, que não transmite etimologicamente esse sentido, sobretudo, busca o Belo em seus ritos, de modo que, ambos, *philokalia* e sufismo estão em franco diálogo, na ascese do caminhante, especialmente, em *Jamil*, Belo, جميل.


Em comum, as duas miradas místicas entendem o Belo como metáfora ascética para o inalcançável, mas percebido, experimentado por uma intelectualidade não racionalista, mas de outra ordem, um intelecto autorizado pelo coração. A concepção de coração aqui é específica: não se trata de sentimentalidades, mas, entendido na perspectiva judaico-cristã, na qual expressa “fonte de todas as energias físicas, emocionais, intelectuais, volitivas e morais.” Aqui, observamos, novamente, o deserto metafórico, a metametáfora, a metáfora do Belo que pensa a si mesmo como impossibilidade de conceituação, senão pelo inominável, inconceituável.


Importam também para a legitimação deste nexos a lembrança da filosofia do não, de Bachelard, e a possibilidade de uma poética do não em *Os olhos do deserto*. Insistimos em uma poética do não, por conta das incidências negativas que proporcionam a perspectiva do autoquestionamento, criando um infinito epistemológico. Essa concepção epistêmica que se esvazia, negando o conhecimento, apontando para o desconhecido, tem como mediador a metametáfora do deserto.

A pedra filosofal dos alquimistas remonta ao plano da transmutação, da nadificação das coisas que em tudo podem se transformar. Ao mesmo tempo, esse dinamismo de formas indica a nulidade conceitual dessas mesmas coisas, que perdem o nome, porque já não podem nomear o que antes foram. Desse modo, a metáfora da pedra filosofal desemboca também na metametáfora do deserto.

⁴ É uma coleção de textos escritos entre os séculos IV e XV por mestres espirituais do oriente cristão. Fonte: <http://www.philokalia.co/www.philokalia.co/Welcome.html>

⁵ O sufismo tem uma história longa de 1400 anos. Nos dois primeiros séculos a seguir ao falecimento do profeta Maomé, vários sufistas ficaram conhecidos como ascetas. Fonte: http://mto.org/aos/pr/history_of_sufism1.htm

E se quiserem saber a respeito do que o narrador pensa sobre essa metametáfora do deserto  ⁶, deixemos que ele mesmo diga e ilustre:

Mordi o nada. Tenho dentes de Adão. Provei o nada no corpo. Deixei-me levar por este sentimento apolíneo. Terminou a tempestade psíquica. Compreendo a vocação dos monges da Síria: vertigem e altitude. O sentir-se abandonado, a estética da solidão, a qual combinada com a da altura, cria uma síntese prodigiosa. Nestas paisagens bíblicas a medida das coisas repousa na vertigem. Mas quanto sofrimento e inquietação diante de um Deus, cuja presença é marcada pela ausência; cuja sensibilidade consiste em não mostrar sensível; mudo e loquaz, próximo e distante. As árduas semanas de deserto abriram-me os olhos para um conhecimento lítico. Deus como Pedra. Deus como Nuvem. Plenitude que emerge dos escombros. Sensação áspera e suave. De sonho e de sangue. Os raios abrasivos do amor. E assim me vejo, implorando que permaneça, não digo o mesmo estado de felicidade, mas algo próximo, enquanto Rabat e  mal sabem que estou pronto para declarar-lhes meu segredo (LUCCHESI, 2000, p. 86).

A partir daqui, já é outra viagem.

⁶ Representação metafórica do Nada, da metametáfora do deserto. Símbolo criado pelo autor que não traz em si qualquer tipo de representação.

REFERÊNCIAS

- ATTAR, Farid ud-Din. *A linguagem dos pássaros*. São Paulo: Attar, 2011. p. 66.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libanio Coutinho, Magali Montagne, Antonio Ceschin. São Paulo: Atica, 1992.
- BLUMENBERG, Hans. La metafórica de la verdad “desnuda”. In: *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANCLINI, Néstor G. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: *Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Da Introdução à edição de 2001. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2006. p. xix-xliii.
- CAVALCANTE, Fábio Andrade. *Hermetismo*: Silêncio e metáfora. A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. 2008. 331f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2008. p. 207-220.
- CORDEIRO, Luciano. *Viagens. França, Baviera, Áustria e Itália*. Lisboa: Imp. de J. G. de Sousa Neves, 1875. p. 264.
- GLISSANT, E. Cultura e identidade. In: _____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albegária Rocha. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005. p. 71-95.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Il divano occidentale orientale*. Trad. Ida Porena. Milano: BUR, 2008. p. 53.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É realizações, 2010.
- HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 95-119.
- HANANIA, Aida Ramezá. *A caligrafia árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 125-141.

HEIDEGGER, Martin. ...Poeticamente o homem habita... In: _____. *Ensaio e conferências*. Trad. E. Carneiro Leão, G. Fogel, Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001. p.165-181 e 254-259.

HUTIN, Serge. *História geral da alquimia: a tradição secreta do Ocidente, a pedra filosofal e o elixir da vida eterna*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 2010.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. J. Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JANELA da alma . Direção de João Jardim e Walter Carvalho. [S.l.]: Europa Filmes, 2001. 1 filme em DVD (73 min.), son., color.

KASCHEL, Werner; Zimmer, Rudi. *Dicionário da Bíblia de Almeida*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. O poder da negatividade. A experiência estética e extática no poeta Leonardo Fróes e na banda tropicalista 'Mutantes'. In: LOSSO, E.; SIEBER, C.; GRONEMANN, C. (Orgs). *Diferencia minoritaria em Latinoamérica/ Diferença minoritária na América Latina*. Hildesheim (Alemanha): Georg Olms, 2008, v., p. 117-124.

_____. Máquina mística da ascese poética: sonho, delírio e liberdade infinita da inocência lúcida. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 9, n.11, p. 72-90, 2004.

LUCCHESI, M. *Os olhos do deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Crítica da razão desesperada: Deus ou Deus. In: TEIXEIRA, Faustino. (Org.) *Nas teias da delicadeza: itinerários místicos*. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 285.

_____. Aspectos do Diwan ocidental-oriental. In: _____. *A memória de Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 165 - 185.

LYONS, Jonathan. *A casa da sabedoria*. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NIZAMI. *Laila & Majnun*. Adaptação em prosa por Colin Turner. Trad. Marissom Ricardo Roso. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Atravessando o deserto – Imagens do estrangeiro em ficções contemporâneas. In: NUÑEZ, C.F.P.; MONTEIRO, M.C.; BESNER, N. (Orgs). *(As)simetrias nas Américas. Brasil/Canadá: culturas e literaturas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007. p.109-122.

PASTERNAK, Boris. *My sister – Life*. Translate from the Russian by Mark Rudman with Bohdan Boychuk. [S.l.]: Northwestern University Press, 2001. p. 12.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 09-26.

SANTOS, Cátia Cristina A. Henriques dos. *Cartografia de uma intenção remota* Considerações sobre Fronteira de Cornelio Penna. 2003. 91f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)– Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. p. 5-15.

SOARES, Raimundo Nonato Gurgel. Marco Lucchesi lê as formas do deserto. In: LUCCHESI, Marco. *Seis poetas para o próximo milênio*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 295-306.

SONN, Tamara. *Uma breve história do islã*. Trad. Maria Helena Rubinato Rodrigues de Sousa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2011. p. 125-130.

SOUZA, Carlos Frederico Barboza de. *O sufismo como dimensão mística do Islã*. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 76-94, dez. 2005.

TORRES, Sônia. Bordlands/Fronteras. In: *Nosotros in USA-* Literatura, etnografia geografias de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 29-33.

VERNANT, Jean Pierre. A morte nos olhos. In: *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia Antiga*: Artemis, Gorgo. Trad. Clovis Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ANEXO A: Tradução de My sister – life today floods over, poema de Pasternak

My sister – life today floods over
and bursts on the everyone in the spring rain,
while monocle folk in their grottoes of fine manners
snap and sting, like snakes in oats.

*Minha irmã – a vida que hoje inunda inteiramente
e emerge dentro de todos durante a chuva primaveril
no tempo em que o monóculo das gentes em suas grutas de boas maneiras
estala e pica, como cobras na aveia.*

The grownups, of course, have their reasons.
Most likely, most likely your reason's naive,
that eyes and lawns turn violet in the storm
and the horizon smells of moist mignonette;

*Os adultos, naturalmente, têm suas razões
Provavelmente, provavelmente razões ingênuas
Nas quais olhos e gramados tornam-se roxeados na tempestade
e o horizonte cheira a henna úmida*

so that in May, on the Kamyshin branch-line
the schedule of trains you scan in transit
seems grander than the Holy Script,
even though you've read it before;

*então em Maio, nos canais de Kamyshin
o horário dos trens que você enxerga no trânsito
parece maior que o Santo Roteiro,
muito embora você já o tenha lido antes*

and only dusk draws swarms
of women crowding onto one platform.
Restless, I hear it's not my stop,
and the sun, setting, takes the seat beside me.

*e somente o crepúsculo arraste enxames
de uma aglomeração de mulheres para uma única plataforma.
Inquietamente, eu ouço essa não é minha parada
e o sol, poente, toma lugar ao meu lado.*

The last bell splashes and floats away
In a prolonged apology: "Sorry ...not yet."
Night smolders under the shutters, and the steppe
stretches from the steps to the stars.

*Os últimos toques de sinos e flautas ao longe
em prolongada escusa: desculpe... ainda não.*

*Noite arde sem chamas embaixo das persianas, e o estepe
estica-se de sua medida até as estrelas*

They flicker, blink: my love, a mirage,
and somewhere far away others sleep sweetly
while my heart pours onto every platform
scattering coach doors over the endless plain.

*Elas tremem, piscam: meu amor, uma miragem
e em algum lugar distante outras dormem docemente
enquanto meu coração se derrama em cada plataforma
espalhando portas de vagões sobre a planície sem fim.*

(Tradução nossa)

Boris Pasternak

ANEXO B⁷: Assonâncias e aliterações

Oclusivas:

/ p / - **p**; / b / - **b**; / t / - **t**; / d / - **d**; / k / - **c**, **q**; / g / - **g**.

... mas, Leila, esta sede insaciável, este poço seco e profundo como a escada de Jacó, esta queimação de mil incêndios, que ardem invisíveis no coração, este fogo de sombra e medo, esta paisagem de incandescência, esta língua áspera dos lobos, que circundam nossas cabras, indiferentes ao fogo que nos consome, o calor que estas rochas zelosamente guardam para si, tudo me atormenta, Leila; e sinto arder a força de mil vórtices, o ímpeto de mil naufrágios, o céu desta melancolia, por onde saraivam surdas tempestades: eis-me perdido neste horizonte de pedra e de espanto, perdido neste silêncio que me dá vertigens, no qual desconheço meu nome, desespero da vida, e esta janela que dá para o abismo; a vela que se extingue, e a história da noite, da noite funda e irreparável, este prefácio de angústia, e esta insônia aterradora, que me acompanha dia e noite, Leila: e me perco, dentro de minhas cidadelas, em meio aos desertos sombrios, procurando um rastro, porque ao menos um rastro, ao menos um sinal, em alguma parte hei de encontrar; e sinto as cabras, que sabem o valor da prontidão, e fincam suas patas sobre estas rochas íngremes e despojadas, agora que é noite, e que das cabras chegam apenas sinos intermitentes: uma hora da manhã, e a vela que se extingue: tremo, porque sinto um abismo que me convoca, os olhos negros do abismo, esta minha janela, esta minha paixão das alturas, agora que é noite e que as estrelas parecem feitas de gelo; meus fantasmas e eu seguimos equivocados, não passamos de um equívoco, eu e meus fantasmas; mas esta garganta que dá para o nada, e a minha garganta, e esta minha sede, e o leite das cabras, e a língua dos lobos, gazelas e caçadores: todos passam por estas bandas, enquanto, sob este céu de estrelas, um caçador desprovido de caça, uma sede desprovidade de água, noite sem trégua, sonho sem sono; e por isso, Leila, pela força dessas circunstâncias que me abatem, pelo clamor desta sede, que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais, que me devoram, ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão; e já me vejo perseguido pelos lobos, gazela assaltada por mil caçadores, longe do rebanho: ajuda-me, Leila, a voltar ao centro, às solidões de meus invernos,

⁷ Anexo B é referido na página 61 do subcapítulo “Ascese literária”.

ao deserto de meus verões, que me impedem o centro; eu espero, espero obstinadamente, a promessa de todos os fins, a cabra que sacrificamos de manhã, as velas que se extinguíram, diante de minhas lágrimas, prostrado a implorar do alto destas rochas, aos primeiros monges, aos anjos, misericórdia e redenção: todos os motivos, todas as chaves, todas as passagens da noite (vastos corredores, portas indecifráveis, que dão para o nada, que seguem para o nada, como esta minha janela diante do abismo) ...Sim, Leila: são esses mil pássaros do silêncio, esses mil girassóis noturnos, que me assombra, e me desterram, e que demandam a beleza das virgens, com suas lâmpadas votivas, com suas lâmpadas de fogo, enquanto ardem de desejo, de puro desejo, acrisolado na chamada espera; e assim, fora possível cortar o silêncio, a treva espessa e corrosiva, que se adensa com astúcia de mil serpentes, emboscadas num olhar de sombras e lianas; silêncio que se abisma vertiginosamente ao fundo de um silêncio mais fundo, de sombras e lianas, cuja espessura poderá ser vencida somente pela espera das virgens, magoadas de ausência; vamos, Leila, eu te peço, ajude-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta errância pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria...

Fricativas:

/ʃ/- s, x; /s/- s, c, ç; /z/- s; /f/- f; /v/- v; /ʒ/- j, g.

... mas, Leila, esta sede insaciável, este poço seco e profundo como a escada de Jacó, esta queimação de mil incêndios, que ardem invisíveis no coração, este fogo de sombra e medo, esta paisagem de incandescência, esta língua áspera dos lobos, que circundam nossas cabras, indiferentes ao fogo que nos consome, o calor que estas rochas zelosamente guardam para si, tudo me atormenta, Leila; e sinto arder a força de mil vórtices, o ímpeto de mil naufrágios, o céu desta melancolia, por onde saraiam surdas tempestades: eis-me perdido neste horizonte de pedra e de espanto, perdido neste silêncio que me dá vertigens, no qual desconheço meu nome, desespero da vida, e esta janela que dá para o abismo; a vela que se extingue, e a história da noite, da noite funda e irreparável, este prefácio de angústia, e esta insônia aterradora, que me acompanha dia e noite, Leila: e me perco, dentro de minhas cidadelas, em meio aos desertos sombrios, procurando um rastro, porque ao menos um rastro, ao menos um sinal, em alguma parte hei de encontrar; e sinto as cabras, que sabem o valor da prontidão, e fincam suas patas sobre estas rochas íngremes e despojadas, agora que é noite, e que das cabras chegam apenas sinos

intermitentes: uma hora da manhã, e a vela que se extingue: tre mo, porque sinto um abismo que me convoca, os olhos negros do abismo, esta minha janela, esta minha paixão das alturas, agora que é noite e que as estrelas parecem feitas de gelo; meus fantasmas e eu seguimos equivocados, não passamos de um equívoco, eu e meus fantasmas; mas esta garganta que dá para o nada, e a minha garganta, e esta minha sede, e o leite das cabras, e a língua dos lobos, gazelas e caçadores: todos passam por estas bandas, enquanto, sob este céu de estrelas, um caçador desprovido de caça, uma sede desprovidade de água, noite sem trégua, sonho sem sono; e por isso, Leila, pela força dessas circunstâncias que me abatem, pelo clamor desta sede, que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais, que me devoram, ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão; e já me vejo perseguido pelos lobos, gazela assaltada por mil caçadores, longe do rebanho: ajuda-me, Leila, a voltar ao centro, às solidões de meus invernos, ao deserto de meus verões, que me impedem o centro; eu espero, espero obstinadamente, a promessa de todos os fins, a cabra que sacrificamos de manhã, as velas que se extinguíram, diante de minhas lágrimas, prostrado a implorar do alto destas rochas, aos primeiros monges, aos anjos, misericórdia e redenção: todos os motivos, todas as chaves, todas as passagens da noite (vastos corredores, portas indecifráveis, que dão para o nada, que seguem para o nada, como esta minha janela diante do abismo) ...Sim, Leila: são esses mil pássaros do silêncio, esses mil girassóis noturnos, que me assombram, e me desterram, e que demandam a beleza das virgens, com suas lâmpadas votivas, com suas lâmpadas de fogo, enquanto ardem de desejo, de puro desejo, acrisolado na chama da espera; e assim, fora possível cortar o silêncio, a treva espessa e corrosiva, que se adensa com astúcia de mil serpentes, emboscadas num olhar de sombras e lianas; silêncio que se abisma vertiginosamente ao fundo de um silêncio mais fundo, de sombras e lianas, cuja espessura poderá ser vencida somente pela espera das virgens, magoadas de ausência; vamos, Leila, eu te peço, ajuda-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta errância pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria...

Laterais:

/ l / - l; / ħ / - ħ final; / ʎ / - ʎh. / r / - r, / ř / - ř.

... mas, **Leila**, esta sede insaciável, este poço seco e profundo como a escada de Jacó, esta queimação de mil incêndios, que a quem invisíveis no coração, este fogo de sombra e medo, esta paisagem de incandescência, esta língua áspera dos lobos, que circundam nossas cabras, indiferentes ao fogo que nos consome, o calor que estas rochas zelosamente guardam para si, tudo me atormenta, **Leila**; e sinto arder a força de mil vórtices, o ímpeto de mil naufrágios, o céu desta melancolia, por onde saraivam súdas tempestades: eis-me perdido neste horizonte de pedra e de espanto, perdido neste silêncio que me dá vertigens, no qual desconheço meu nome, desespero da vida, e esta janela que dá para o abismo; a vela que se extingue, e a história da noite, da noite funda e irreparável, este prefácio de angústia, e esta insônia atemoradora, que me acompanha dia e noite, **Leila**: e me perco, dentro de minhas cidadelas, em meio aos desertos sombrios, procurando um rastro, porque ao menos um rastro, ao menos um sinal, em alguma parte hei de encontrar; e sinto as cabras, que sabem o valor da prontidão, e fincam suas patas sobre estas rochas íngremes e despojadas, agora que é noite, e que das cabras chegam apenas sinos intermitentes: uma hora da manhã, e a vela que se extingue: tremo, porque sinto um abismo que me convoca, os olhos negros do abismo, esta minha janela, esta minha paixão das alturas, agora que é noite e que as estrelas parecem feitas de gelo; meus fantasmas e eu seguimos equivocados, não passamos de um equívoco, eu e meus fantasmas; mas esta garganta que dá para o nada, e a minha garganta, e esta minha sede, e o leite das cabras, e a língua dos lobos, gazelas e caçadores: todos passam por estas bandas, enquanto, sob este céu de estrelas, um caçador desprovido de caça, uma sede desprovidade de água, noite sem trégua, sonho sem sono; e por isso, **Leila**, pela força dessas circunstâncias que me abatem, pelo clamor desta sede, que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais, que me devoram, ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão; e já me vejo perseguido pelos lobos, gazela assaltada por mil caçadores, longe do rebanho: ajuda-me, **Leila**, a voltar ao centro, às solidões de meus invernos, ao deserto de meus verões, que me impedem o centro; eu espero, espero obstinadamente, a promessa de todos os fins, a cabra que sacrificamos de manhã, as velas que se extinguíram, diante de minhas lágrimas, prostrado a implorar do alto destas rochas, aos primeiros monges, aos anjos, misericórdia e redenção: todos os motivos, todas as chaves, todas as passagens da noite (vastos cor-

redores, portas indecifráveis, que dão para o nada, que seguem para o nada, como esta minha janela diante do abismo) ...Sim, Leila: são esses mil pássaros do silêncio, esses mil girassóis noturnos, que me assombra, e me desterra, e que demandam a beleza das virgens, com suas lâmpadas votivas, com suas lâmpadas de fogo, enquanto ardem de desejo, de puro desejo, acisolado na chama da espera; e assim, fora possível cortar o silêncio, a treva espessa e compositiva, que se adensa com astúcia de mil serpentes, emboscadas num olhar de sombras e lianas; silêncio que se abisma vertiginosamente ao fundo de um silêncio mais fundo, de sombras e lianas, cuja espessura poderá ser vencida somente pela espera das virgens, magoadas de ausência; vamos, Leila, eu te peço, ajude-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta enxada pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria...

Consoantes nasais:

/ m / - m; / n / - n; / ñ / - nh

Vogais nasais:

/ ã / - an, am; / ê / - en, em; / ã / - in, im; / õ / - on, om; / ã / - un, um;

Ditongo nasal:

/ãw/ - ão

... mas, Leila, esta sede insaciável, este poço seco e profundo como a escada de Jacó, esta queimação de mil incêndios, que ardem invisíveis no coração, este fogo de sombra e medo, esta paisagem de incandescência, esta língua áspera dos lobos, que circundam nossas cabras, indiferentes ao fogo que nos consome, o calor que estas rochas zelosamente guardam para si, tudo me atormenta, Leila; e sinto arder a força de mil vórtices, o ímpeto de mil naufrágios, o céu desta melancolia, por onde saraivam surdas tempestades: eis-me perdido neste horizonte de pedra e de espanto, perdido neste silêncio que me dá vertigens, no qual desconheço meu nome, desespero da vida, e esta janela que dá para o abismo; a vela que se extingue, e a história da noite, da noite funda e irreparável, este prefácio de angústia, e esta insônia aterradora, que me acompanha dia e noite, Leila: e me perco, dentro de minhas cidadelas, em meio aos desertos sombrios, procurando um rastro, porque ao menos um rastro, ao menos um sinal, em alguma parte hei de encontrar; e sinto as cabras, que sabem o valor da

prontidão, e fincam suas patas sobre estas rochas íngremes e despojadas, agora que é noite, e que das cabras chegam apenas sinais intermitentes: uma hora da manhã, e a vela que se extingue: tremo, porque sinto um abismo que me convoca, os olhos negros do abismo, esta minha janela, esta minha paixão das alturas, agora que é noite e que as estrelas parecem feitas de gelo; meus fantasmas e eu seguimos equivocados, não passamos de um equívoco, eu e meus fantasmas; mas esta garganta que dá para o nada, e a minha garganta, e esta minha sede, e o leite das cabras, e a língua dos lobos, gazelas e caçadores: todos passam por estas bandas, enquanto, sob este céu de estrelas, um caçador desprovido de caça, uma sede desprovida de água, noite sem trégua, sonho sem sono; e por isso, Leila, pela força dessas circunstâncias que me abatem, pelo clamor desta sede, que me aterra, pela promessa desses ventos, que me atordoam, pelas sombras abissais, que me devoram, ajuda-me, eu te imploro, ajuda-me a conhecer o substrato, ajuda-me a conhecer o sinal, a ultrapassar a escuridão, por força e graça dessa mesma escuridão; e já me vejo perseguido pelos lobos, gazela assaltada por mil caçadores, longe do rebanho: ajuda-me, Leila, a voltar ao centro, às solidões de meus invernos, ao deserto de meus verões, que me impedem o centro; eu espero, espero obstinadamente, a promessa de todos os fins, a cabra que sacrificamos de manhã, as velas que se extinguíram, diante de minhas lágrimas, prostrado a implorar do alto destas rochas, aos primeiros monges, aos anjos, misericórdia e redenção: todos os motivos, todas as chaves, todas as passagens da noite (vastos corredores, portas indecifráveis, que dão para o nada, que seguem para o nada, como esta minha janela diante do abismo) ...Sim, Leila: são esses mil pássaros do silêncio, esses mil girassóis noturnos, que me assombram, e me desterram, e que demandam a beleza das virgens, com suas lâmpadas votivas, com suas lâmpadas de fogo, enquanto ardem de desejo, de puro desejo, acrisolado na chama da espera; e assim, fora possível cortar o silêncio, a treva espessa e corrosiva, que se adensa com astúcia de mil serpentes, emboscadas num olhar de sombras e lianas; silêncio que se abisma vertiginosamente ao fundo de um silêncio mais fundo, de sombras e lianas, cuja espessura poderá ser vencida somente pela espera das virgens, magoadas de ausência; vamos, Leila, eu te peço, ajuda-me a vencer estas solidões, este rebanho do medo, esta matilha da melancolia, esta errância pelo esquecimento e abandono, cujas noites são inauguradas com o sangue dos dias, a circular nas veias do tempo, além das circunstâncias íntimas e severas que me fazem pressentir o mundo, a emergir das pedras da Síria...