

Até as Mãos Sangrarem...:
a oscilante identidade discursiva
de *O complexo de Van Gogh*

Mirella Márcia Longo*

* Universidade Federal da Bahia

“Os amores felizes não têm história”. A frase foi retirada de *Um Amor Feliz*, romance de David Mourão-Ferreira (1927-1996). Talvez a maior crítica que possa ser feita à história é pensar que a felicidade é sempre obtida à sua margem, que, de todo momento feliz, se excluem o tempo e os inevitáveis problemas que surgem durante a sua passagem. Como poeta, David dedicou-se a isolar instantes. No romance, essa “consagração do instante” enfrentou um desafio maior, pois o tempo cursivo da narrativa dificilmente consegue elidir a passagem da história com as suas dissonâncias e conflitos. Assim, é na escrita romanesca que melhor se evidenciam o problema e a solução encontrada por David: vivência de felicidades que devem ser protegidas do desespero histórico e de acordos sociais ameaçadores; refiro-me aos prazeres obtidos na relação amorosa e na experiência estética. A primeira felicidade coincide com o gozo de momentos privilegiados, construídos a partir da cumplicidade dos corpos e de certas afinidades eletivas. A segunda alimenta-se desses oásis de harmonia para produzir formas belas, nas quais os desequilíbrios da vida estão suspensos.

Para ficar a salvo das relações mundanas, o caso amoroso deve ser mantido entre quatro paredes, longe de instituições e, no extremo do possível, longe de perspectivas futuras. Observe-se: “... *o meu amor por Y ganhava subitamente uma auréola mais luminosa, uma como que dimensão de absoluto. Razão tinha ela (...) em até aí se ter obstinadamente furtado a que nos víssemos em sociedade: o que entre nós ocorria mostrava-se de facto incompatível com a mascarada,...*” (MOURÃO-FERREIRA, 2000, p. 100). A

arte de amar inclui a destreza com que cada amante consegue impedir que sua história pessoal – e com ela a história social presente em nossos traumas – irrompa no quarto, projetando sobre o leito a sua inevitável seqüência de sombras. Essa refinada erótica inicia-se quando se fecham as cortinas, fronteiras erguidas ao redor de prazeres partilhados apenas pelo casal, entidade provisória e, todavia, completa. Mas tal completude exige que seja suspensa a memória do ser carente que todo indivíduo traz em si. À **Erótica**, corresponde uma **Poética** e nela está intrínseca, como em todas, um **posicionamento diante da vida**.

Escrever um livro é, segundo David Mourão Ferreira, “prodígio de umas poligâmicas núpcias(...)com a feminina multidão das palavras: as que se entregam, as que se esquivam; as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar; as que por fim se deixam capturar, palpar, despir, proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz.” (Idem, *ibidem*, p. 229) Cito, para que se evidencie, no êxito expressivo do escritor, um triunfo de amante. É preciso que amantes e estetas defendam *horas supremas*, para sorvê-las num trago que, supostamente, não tem o travo da dor. Digo supostamente, porque David Mourão-Ferreira não deixou de registrar os limites contidos em seu próprio projeto. Na sua cena literária, o corpo amado adquire solidez de escultura e precisão de vocábulo, porém, não raras vezes, ele apresenta uma maleabilidade humana, emitindo gritos roucos que desafinam a música de cama e traduzem o apelo dissonante: *preciso de ti para estar viva*. Tais registros não anulam a preferência do autor. Como ele próprio definiu, toda a sua obra pode ser lida como poema único, escrito para o amor incessantemente ameaçado, que urge defender. No plano amoroso, essa defesa implica isolamento do momento feliz, definição das suas fronteiras, formação de um ser andrógino por identificação de dois outros; em consonância, a estética que aí se alimenta busca a individuação, garantida em princípios formais que glorificam o corpo na escultura, projetam luzes na pintura e guiam a mensura da palavra. E, acima de tudo, é preciso método, para que paixões e compaixões não invadam esses casulos. Mas erótica e poética estão enraizadas numa postura existencial, espécie de norma de vida que **Álvaro Manuel Machado** conseguiu resumir em palavras simples: é preciso evitar a dor.

No livro publicado em maio de 2001 – *O complexo de Van Gogh* – Álvaro recorreu à imagem e à trajetória de David Mourão-Ferreira, para criar a figura do escritor Daniel Matos-Faria. Num audacioso jogo de espelhamentos, a personagem reflete o próprio Álvaro, visível sob as máscaras de Daniel e de David. Os três juntos representam a geração de intelectuais portugueses forçada a enfrentar Salazarismo, Guerras Coloniais, o 25 de abril, as tensões que a ele se seguiram, muitas das quais continuam presentes. Olhado de um prisma mais distante, Daniel Matos-Faria não deixa de ser também uma síntese de certa opção estética que marcou a cultura europeia no século XX; sua personalidade criadora sugere distanciamento da experiência comum, autonomia da arte em relação à história. Desse modo, embora contemple outros aspectos, *O complexo de Van Gogh* constitui revisão, análise e crítica direcionadas à Erótica, à Poética e à postura existencial que descrevi anteriormente.

Tendo como cenário Lisboa, Paris, Roma e Salvador, a história chega ao conhecimento dos leitores através das falas que Daniel, escritor, e a filha, pintora, dirigem um ao outro. Reluto em chamar de diálogo, pois os discursos não nascem interligados, deixando espaço à réplica; antes, eles estruturam-se como devaneios direcionados às imagens do outro, que cada um traz em si. Embora vivam numa quase confluência – afinal, ambos são artistas – pai e filha têm dificuldades em deixar que tal consonância promova um acordo, no plano da existência. Num movimento contrário à poesia de seu pai, Ofélia (o nome evoca a noiva de Hamlet, afogada pelo abandono) cria a sua arte, mergulhada na angústia. Mas a fonte desse sofrimento é comum aos dois falantes; trata-se de uma tragédia familiar: a morte das irmãs mais velhas, a loucura da mãe traduzida em desejo de posse, depressão e violência. O problema entre os dois surge porque o pai recusa-se a beber dessa fonte amarga e afasta-se, deixando à filha que restara uma vivência solitária do desespero. Como artista, ela faz desse mesmo desespero a sua matéria vertente, enquanto o pai-escritor busca, em belos corpos femininos e nas belas formas da arte, o alimento para a sua poesia.

Na verdade, a inclinação natural das personagens fica evidente em seus próprios relatos. Procurando contar ao pai como vivera, durante as suas ausências, a pintora não poupa o leitor de imagens violentas, chegando mesmo ao escatológico. São cenas de espancamentos e de prisões em

armários escuros, movimentos regressivos, vômitos, delírios; é enfim a dor que ela não evita jamais: “*enfiava-me o pano porco de lavar o chão da cozinha pela goela abaixo, até eu vomitar, e, dando-me pontapés...*”(MACHADO,2001, p.37). Procurando explicar-se, o pai resgata, através da memória, o prazer de casos amorosos que o desviaram da angústia, o espírito das cidades que percorreu em cargos diplomáticos e que o ajudaram a esquivar-se da loucura da mulher e da opressão em que viviam cultura e sociedade em Portugal: “*A verdade também... é que me habituara a estar longe, poderia mesmo dizer-se que me viciara na distância. Única distância através da qual o país (...) sempre me surgia, a cada viagem de fugaz regresso, com um encanto ainda único na Europa, apesar do fantasma da guerra colonial*” (Idem, ibidem, p. 54-55). Nos dois registros, nota-se marcante sensualidade e, dentro desse campo, gritante obsessão olfativa. No entanto, os estilos são diferentes, pois se reportam a modos de composição diversos e filiados a estéticas opostas. No caso da filha-pintora, a arte prolonga a vida; sua aventura criativa pressupõe essa continuidade que prestigia a força sem substância em detrimento da forma visível; seus mosaicos aludem aos vazios da existência e se fixam naqueles fragmentos existenciais que provocaram dor. Sentindo os objetos vários – azulejos ou conchas da praia – Ofélia os seleciona como matéria, mas antes os aperta entre os dedos *até as mãos sangrarem*. O pai, ao contrário, elege um método de composição que exige o afastamento da *vida em bruto*. O que os sentidos absorveram deve traduzir-se primeiro em imagem, depois em medida; num exercício que requer abstração, distância: “*E nesses momentos (...) via, cruzando as nuvens, a tua imagem no ar... Imagem literária? Em todo caso, não me aproveitei dela, porque nunca acreditei na inspiração imediata. A inspiração, se ela existe, funciona sempre à distância*”(Idem, ibidem, p. 79).

Ao revisar criticamente a estética que atribui a Daniel, **Álvaro Machado** indica limites a partir de dois caminhos. O primeiro deles é inerente à arte da filha, funcionando como uma espécie de antítese às teses paternas. A luz que fica em suas formas plásticas – o que, afinal, Ofélia imobiliza em uma tela e oferece aos olhos do mundo – é cristalização de um conhecimento obtido durante a travessia de um universo sem luz, o noturno universo dos sofrimentos humanos. O segundo caminho dessa revisão crítica terá sido talvez indicado por David Mourão-Ferreira, no traçado da própria

vida, que Álvaro recria, e nas margens melancólicas que a obra do mesmo David faz contornar os *amores felizes*. No entanto, em *O complexo de Van Gogh*, o enfrentamento desses limites emancipa-se e, no destino de Daniel Matos-Faria, ele cumpre-se de modo radical. Digo isso, porque Daniel não consegue *evitar a dor*, quando ela inscreve-se em sua própria carne, como velhice, doença e morte. Em circunstâncias de decrepitude física, as estátuas esculpidas por Bernini não indiciam a humana perfeição, mas, por contraste, denunciavam imperfeições e anunciam a pior de todas elas: “Era a insidiosa intrusão da morte no meu laboriosamente construído casulo da arte. Pouco a pouco, agora cada vez mais aceleradamente, o corpo desfazia-se. E desfazia-se perante a glória tão carnal de Roma. Quando passava pelas estátuas de Bernini, sobretudo a da grande fonte da Piazza Navona, sentia-me desprezado, humilhado na fraqueza do meu corpo em ruínas” (Idem, *ibidem*, p. 109).

Esse movimento crítico repete-se em relação à Erótica e, por extensão, à vivência dos afetos. Num caminho inverso ao do pai, a filha-pintora fala de relações violentas, nas quais os amantes compartilham a angústia de estarem vivos e sofrem em corpos possuídos por uma fúria próxima à agonia: “assisti, pela primeira vez, aos rudes rituais do sexo, como se estivesse a ver alguém morrer, até o derradeiro estertor. E tive a sensação do que era o sexo, ligando-o à dor, a um sofrimento sem nome” (Idem, *ibidem*, p. 62). No pólo oposto, Daniel grifa o ritual simbólico que distingue o erotismo do seu pano de fundo, a sexualidade¹; é preciso que os amantes atinjam, *sem metafísica*, um prolongamento do ser. A Erótica de Daniel realiza-se através de um método que consiste em confundir corpos e imagens, traduzindo tudo o que é vivo em formas visíveis, mensuráveis, estéticas: “E foi aí que metodicamente, em silêncio, comecei a despi-la, olhando, de esguelha, para um espelho veneziano manchado pelo tempo que, na obscuridade, tornava mais excitante a vagarosa, premeditadamente vagarosa, descoberta

¹ Sigo o pensamento de Octávio Paz. Cf: *Antes de tudo é preciso distinguir o amor propriamente dito do erotismo e da sexualidade... o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens...* In: PAZ, Octávio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994. pp. 14-16.

de todo o seu corpo...procura do amor, procura da poesia, paralelamente.”(Machado, 2001, p. 28)

Diante da complexidade oferecida pela existência, os caminhos são múltiplos. Assim, as escolhas feitas por pai e filha serão opostas, mas ambas resultam em dificuldades afetivas. Buscando, nos homens, o inverso do modelo paterno, Ofélia quer alguém que mergulhe em sua dor e toma, como parceiro de vida, um artista frustrado. Distorcendo o que poderia ser, na origem, um impulso compassivo, esse companheiro passa a invejar seu sofrimento e quer tomar posse das suas dores, ao notar que elas geram arte. No outro pólo, Daniel ama, *evitando o patético* e, assim, suas ligações têm prazo. Quando surgem os humanos limites – e inevitavelmente eles surgem com algum *pathos* – Daniel encerra seus casos afetivos. O momento mais tocante dessa ars amatoria sem caridade tem o Largo do Pelourinho como cenário. Ao saber que a amante baiana – uma militante comunista – fora encarcerada pela ditadura militar brasileira, Daniel pensa apenas em partir: “E logo pus a hipótese de me ir embora, para evitar uma situação que, ..., seria extremamente incômoda para mim...Nada mais soube de Margot. Ela ficaria na minha memória para sempre ligada ao Largo do Pelourinho, entre o prazer e o desencontro.”(Idem, *ibidem*, p.80)

O texto escrito na contra-capá de *O complexo de Van Gogh* fala sobre o contraste *entre um poeta apolíneo e uma pintora dionisiaca*. As preferências estéticas das personagens confirmam essa lembrança. O pai revela-se leitor de Valéry, de Ungaretti, do Drummond que escreveu nos anos 50, buscando em Valéry um amparo para a sua decepção histórica; e mais: Daniel admira, em Bernini, um humanismo triunfante. Identificando sua infância à história contada no *Diário de Anne Frank*, a filha educa-se artisticamente nas sombras de Delacroix, trocando-as mais tarde pelas imagens de Van Gogh. É justo ver, nessa tensão edipiana, o confronto entre as polaridades que Nietzsche qualificou, em sua *Origem da Tragédia*, a partir dos deuses gregos Apolo e Dionísio; respectivamente, primado da harmonia e do caos criativo. Todavia, o próprio Nietzsche defendeu uma arte, cuja forma sensível – esfera apolínea – não recalcesse a força dionisiaca que emana da vida e das suas paixões. Vale citar o texto que Álvaro utilizou como epígrafe do seu romance: “Mas vede: Apolo não podia viver sem Diônisos! O ‘titânico’ ou ‘bárbaro’ era, finalmente, uma necessidade tão imperiosa como o olímpico.”

De fato, o livro inteiro aponta para a urgência de que essa dicotomia seja superada. Observe-se a ironia da pintora: “como se tivéssemos de dividir as pessoas, e o próprio acto de criação estética, em solar e nocturno. Como se tudo não estivesse confundido, visceralmente amalgamado”(Idem, ibidem, p. 15). Fazendo-se ele próprio um amálgama que confunde essas fronteiras, o texto de Álvaro chama a nossa atenção para a impossibilidade de radicalizá-las e para a dificuldade de totalmente esquecê-las. Sua escrita é, ela própria, uma forma luminosa que se faz permeável à travessia das sombras.

No embate entre Daniel e Ofélia, não se envolvem apenas estéticas e gerações; nele são confrontadas outras forças. Afinal, o movimento das personagens deixa-nos escutar a voz de um único autor, implícito no discurso e criado a partir da tensão entre duas posturas frente à linguagem. O texto de Ofélia é um mosaico, cujas lacunas evidenciam os limites do processo de simbolização. Para ela, é preciso usar o sangue, na esperança de que o seu incontornável silêncio indique aquilo que as formas significativas apenas *querem dizer*. O texto de Daniel recalca todas as lacunas e supostamente nada silencia. Tudo cabe em sua abstração, em seu plano feito de ordem, condensação e medida. Esplendorosa e triunfante, sua linguagem ilude, ao indicar a própria onipotência. Serge Leclaire associa esses distintos modos de inscrição na ordem dos símbolos às marcas do feminino e do masculino. No entanto, o mesmo Leclaire adverte que, independente da tendência dominante, todo discurso porta uma bissexualidade (LECLAIRE, 1975). De acordo com esse prisma interpretativo, Ofélia é a margem predominantemente feminina do discurso.

Como é próprio ao exercício da leitura crítica, Álvaro identificou e tornou evidentes duas tendências que, no texto de David Mourão Ferreira, encontram-se em tensão: uma delas alude a um real silencioso com suas sombrias ausências de sentido; outra voz ofusca essas sombras com a exibição de formas luminosas.² Mas o texto de Álvaro não é apenas crítica, é sobretudo ficção e, matizado por tonalidades líricas, ele também é confissão. Assim, como é próprio aos criadores, Álvaro extraiu de si uma filha

² Lembro um verso de David Mourão-Ferreira: “Irrompe do teu corpo iluminado/ toda a luz de que o mundo sente a falta.”

destinada a fazê-lo reconhecer, na carência da linguagem, a sua condição carente, condição que, sendo universal, arrasta consigo a história humana, feita de lacunas e limites. No entanto, a despeito dessa lição, a posição de Daniel reafirma-se, quando o escritor conduz a pintora até um símbolo que a define e condensa. Ainda é o pai que oferta à filha o abrigo de uma representação emblemática. Para definir a sua própria estética, Ofélia recorre à lembrança da palavra paterna, onde fulgura a magistral imagem dos sóis de Van Gogh: “Modelarei esse rosto até que, no sobressalto do próprio vento, tudo se imobilize, nocturnamente. “Nocturna como os sóis de Van Gogh” – costumavas tu dizer de mim. E logo acrescentavas: “Tens o complexo de Van Gogh: para ti a arte só nasce, só vive do sofrimento.....”.

Mas eu disse que o texto de Álvaro revisava também uma postura diante da vida. De fato, a aposta numa linguagem potente e soberana revela uma tendência que tem ressonâncias em cada um de nós. Do ponto de vista psicanalítico, ela envolve as relações que mantemos, na esfera mais íntima, com um ser poderoso e magnífico, que desconhece limites. No amplo horizonte em que se instalam nossas relações com as representações inconscientes, Serge Leclair recortou um específico fantasma. Ele descreveu a necessidade de que matemos, ao longo da vida, uma *criança soberana*, produzida na fantasia dos que nos viram nascer; fantasia de onipotência contida na representação do outro, que para sempre nos habita.³ Ao tratar da história pessoal de suas personagens, *O complexo de Van Gogh* fala sobre as mortes de duas crianças e sobre o impulso infanticida de Ofélia, momentos antes da primeira relação sexual. Literariamente, essas passagens parecem aludir também a esse contínuo infanticídio, que não se completa nunca.

Se associarmos o pensamento de Leclair ao plano coletivo das imagens culturais, poderemos concluir que o texto de Álvaro Manuel Machado tenta *matar* uma imagem de artista, qualificado por Baudelaire como o *gênio da infância*, artífice da beleza, criador que se deslumbra com a descoberta das formas e recusa-se a acolher, no reino magnífico da sua arte, uma história feita de declives. Assim como as nossas *crianças soberanas* são

³ LECLAIRE, Serge. Op.cit. Ver principalmente o capítulo I: Pierre-Marie ou De l'enfant.

construídas na fantasia alheia, também a imagem soberana dos artistas afirma-se e confirma-se na fantasia do seu público. Repensar essa visão da arte é revisar o seu estatuto na cultura e os modos de sua circulação e recepção sociais. É o que hoje fazemos todos nós, habitantes de um mundo sem fronteiras discursivas. Resta talvez uma dúvida. De acordo com Leclaire, é necessário matar o infante soberano, para que possamos viver, mas esse assassinato constitui uma tarefa sem fim. De alguma forma, persiste a magnífica criança. Lembro agora que David Mourão-Ferreira viu, em cada verão, sua *criança, paciente, a exumar/ o templo de Beleza, oculto ao pé do mar*. Será possível, para qualquer cultura, anular a imagem de uma arte que afirme sua própria magnitude e autonomia em relação às codificações impostas pela história, ou esses *reinos de parte alguma* sempre resistirão? Deixo a pergunta.

Por último, observo que, com sua identidade textual oscilante, *O complexo de Van Gogh* situa principalmente um intenso trabalho de revisão analítica. Contudo, seu exercício de análise é carregado de afeto; ele é realizado, por assim dizer, em família,⁴ o que o torna cuidadoso e denso, autêntico e doloroso. Afinal, ao fazer a biografia de uma geração que é a sua, o autor refletiu criticamente, beirou o ensaio e fez autobiografia. Emergiram fantasmas coletivos e pessoais, que foram enfrentados até um extremo que talvez só Álvaro conheça. Penso que ele deve tê-los enfrentado pelo menos até que as suas mãos sangrassem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LECLAIRE, Serge. *On tue un enfant: un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*. Paris: Seuil, 1975.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *O complexo de Van Gogh*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- LOURÃO-FERREIRA, David. *Um amor feliz*. Lisboa : Presença, 2000.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁴ Não resisto à indiscrição de citar a dedicatória que o autor me dirigiu: “Para Mirella, esta divagação lírica sobre o conflito (ou confluência) arte-vida, com vários fantasmas no meio (literários, familiares, etc). Muito afectuosamente, Álvaro. Em 25, junho, 2001.”