

## A MÚSICA PROFANA DE PÉRICLES PRADE

Álvaro Cardoso Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo interdisciplinar, pretendemos analisar os contos de *Ao Som do Realejo – narrativas profanas*, da autoria de Péricles Prade<sup>2</sup>, com o objetivo de tratar da questão da lógica do absurdo e da relação da linguagem literária com a musical, visando a demonstrar que o homem não tem mais raízes e vive num mundo sem unidade. O método adotado no artigo foi o da análise das imagens musicais e míticas das narrativas, com o auxílio das teorias de música de Hegel e as teorias sobre os mitos de Eliade, Frazer e Gusdorf.

**PALAVRAS-CHAVE:** interdisciplinaridade, música, absurdo.

**ABSTRACT:** In this interdisciplinary article, we intend to analyze the tales of *Ao Som do Realejo – narrativas profanas*, written by Pericles Prade, in order to deal with the issue of absurd logic and the relationship between literary and musical language, aiming to demonstrate that the man no longer has roots and lives in a world that has lost the drive. The adopted method: analysis of musical and mythical images of the narratives, with the help of Hegel music theories and theories about the myths of Eliade, Frazer and Gusdorf.

**KEYWORDS:** interdisciplinarity, music, nonsense.

*Ao Som do Realejo – narrativas profanas* é um livro que, já a partir do título, suscita no leitor uma dupla reflexão. De um lado, o primeiro sintagma sugere que a música, provocada pelo instrumento mecânico, manipulado pelo presumido musicista, acompanhará as narrativas, ou ainda, refletindo melhor, o instrumento mecânico *fará nascer* melodias que são o simulacro ou a metáfora dessas mesmas narrativas. Como se verá mais adiante, tais narrativas serão melodiosas não no sentido de investirem na camada sonora das palavras, mas no sentido de investirem naquilo que a música tem de substancial – a capacidade de evocar estados de alma intraduzíveis. Quanto ao musicista, por sua vez, é entendido como “presumido”, porque, para manipular um realejo, em princípio, o manipulador não necessita de conhecimentos musicais – não passa ele de um meio para um fim, já que o aparelho é mecânico, só funciona graças à manivela que é girada para que se produzam os

---

<sup>1</sup> Professor Titular da USP; Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA.

<sup>2</sup> Rio dos Cedros, Santa Catarina, 1942, autor de, entre outras obras em prosa, *Os Milagres do Cão Jerônimo*, *Alçapão para Gigantes*, *Relatos de um Corvo Sedutor*, *Espelhos Gêmeos*, etc.

sons. O “presumido musicista” não passa de outra metáfora – a do escritor, que lida com palavras e que produz música *mecanicamente*, ou seja, não com as notas musicais em si, mas com a arrumação das palavras, o que implica um modo todo especial de construir os textos. Já o outro sintagma – “narrativas profanas” – conta com o adjetivo “profano” que se contrapõe, como é evidente, ao adjetivo “sagrado”, e isso significa que as estórias do livro se passam no mundo dos homens ou num mundo sem Deus. A acomodação dos dois sintagmas, um considerado como título, o outro, como subtítulo, visa, portanto, a representar, por meio de um discurso caracterizado pela inefabilidade própria da música, um pobre mundo, onde vivem seres desorientados, sofrendo experiências degradantes, sem possibilidade de redenção e cujos atos parecem muitas vezes despidos de sentido. Isso porque, segundo Eliade, no plano do profano, distinto do sagrado,

A dizer a verdade, não há o “Mundo”, mas somente fragmentos de um universo cindido, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se enfiou, comandado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (ELIADE, 1965, p. 23).

Devido, portanto, a sua orientação musical, a seu marcado tom poético, à deliberada recusa do realismo, pela intrusão sistemática do insólito, do maravilhoso, *Ao Som do Realejo – narrativas profanas* caracteriza-se pela diversidade estrutural. A marca registrada das narrativas é o aspecto multívoco, que se manifesta, sobretudo, na pluralidade de discursos. De um lado, o autor implícito desdobra-se em *alter egos*, que vivem ou narram estranhas aventuras; de outro, nas próprias aventuras, o discurso desdobra-se em discursos. Num processo labiríntico, uma interpretação banal provoca o desenvolvimento de outra fantástica, sob a instigação da dúvida entre a revelação considerada apenas “simples e humana” e a “espantosa e verdadeira”. Mas o importante é que as narrativas acabam por suportar as interpretações sempre enigmáticas, símbolos remetendo a outros símbolos, numa série aberta e interminável, provocando no leitor – como sói acontecer sempre em Péricles Prade – o efeito do estranhamento.

Estes discursos plurívocos arrumam-se ora em textos mais longos – “Alusão a um pecado capital”, “Arco de flechas invisíveis”, “Preso na garganta” -, ora em mais curtos – “Certeza” e “Explicação”. No primeiro caso, as narrativas supõem uma sequência linear, com começo, meio e fim. No segundo caso, o conjunto de palavras constitui sempre uma espécie de *insight*, condensação, ou mesmo

interjeição do narrador-observador, maravilhado com o insólito, como acontece, em “Ressentimento”, exemplar em sua condensação: “A máquina do tempo jogou sobre o tapete as nádegas carentes de Cleópatra. Suportei a raiva em silêncio, como se isso ocorresse pela primeira vez” (PRADE, 2008, p. 45). O contraste entre o acontecimento insólito e a reação do narrador cria um enigma, cuja decifração depende de uma interpretação poética da narrativa. Cleópatra, a personagem histórica, reduz-se às nádegas, e serve-se da carência afetiva para conseguir o beneplácito do homem do futuro, o evocador de sua figura mítica, lendária. A personagem, por sua vez, experimenta o maravilhoso com raiva, no sentido de que este se tornou rotina, ou seja, perdeu todas suas prerrogativas de causar espanto, de tirá-lo do marasmo do cotidiano. Nesse sentido, em vez de o instrumento mágico servir para unir o passado ao presente e/ou futuro ou para encaminhar ao espectador solitário uma imagem mítica soberana, encaminha tão só um fragmento dela, justo aquela parte que se reduz ao sexo.

Mas há que considerar ainda as narrativas estruturadas por meio de relações analógicas. O melhor exemplo disso é “La Vulva de la Calle”, que tem como núcleo a figura de Evita Perón. A musa argentina, popular e profana, deflagra um processo que faz nascer figuras nobres da tradição clássica: Hamlet, Virgílio, Cícero, Tazio/Thomas Mann. A relação que se estabelece entre estes seres díspares é pelo contraste: as lembranças intelectuais do narrador opõem-se (atraem) ao mito popular – “La Vulva de la Calle”. Observe-se que Prade retoma o processo de mutilação, por meio da sinédoque – do mesmo modo como Cleópatra se reduz a “nádegas”, Evita reduz-se à “vulva”, à sexualidade mais vulgar. Ainda: no conto “Rabo de Ouro”, a avó do narrador é reconhecida apenas pelo “rabo”, o ânus, pelo qual defeca toda a riqueza. Assim, mais do que a simples oposição entre narrativas curtas e longas, o livro oferece o contraste entre a narrativa sequencial e a não-sequencial, aquela privilegiando o terreno do mito, ou seja, da história primordial, de caráter ritualístico; esta, por sua vez, privilegiando o terreno poético. Nos textos sequenciais, o leitor percorre o caminho cronológico, com o aprendizado de uma lição moral, como no caso de “O Arco das Flechas Invisíveis”. Nos textos não-sequenciais, os passos do ritual são substituídos pela situação exemplar, fechada em si mesma, por uma máxima (“Rabo de Ouro”), ou apenas pela pura constatação do insólito (“Perplexidade”).

A pluralidade de discursos confunde-se, então, à pluralidade de músicas libertas pelo realejo-livro. Isto nos leva a entender estas narrativas vagas, fluidas e

não lógicas como verdadeiros símiles de melodias. Mas qual seria a essência da música? De acordo com Hegel, tal manifestação artística constitui “um modo de representação que se tem por forma e conteúdo o subjetivo em sua objetividade” (HEGEL, 1974, p. 80). A interioridade pura é atingida por dupla negação da exterioridade: quando o corpo vibra, muda de lugar e suprime o espaço: ao tentar recuperar o repouso, suprime o movimento. Decorrente dessa dialética, a música torna-se incapaz de representar a forma dos objetos – não há como lhe atribuir a função mimética. Sua principal missão consiste “não em reproduzir objetos reais, mas em fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal” (HEGEL, 1974, p.182). Ao vaporizar o significado, ao reduzir a significância, em detrimento da sonoridade pura, a linguagem musical, pronta a expressar os recessos intraduzíveis da alma, torna-se mais universal.

Para que a linguagem verbal se aproxime da linguagem musical, necessita operar uma revolução em sua forma. De um lado, muitas vezes, há o recurso mais simples do uso das aliterações, das assonâncias, que levam à composição de frases literalmente musicais, como acontecia entre os simbolistas. Lembramos aqui “Antífona” de Cruz e Sousa, em que fazer poesia implica chamar a atenção para a sonoridade quase pura:

Vozes veladas, veludas vozes,  
Volúpias dos violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices velozes  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 454)

No poema, o som do violão é representado pelo acúmulo das vibrantes e sibilantes. Em Péricles Prade, aqui e ali, é possível perceber este recurso, como acontece, por exemplo, em “No País dos Silvanos”: “Fui recebido por todos com evidente indelicadeza. A explicação de que me apaixonara não foi suficiente. Silvana seria apenas o nome de uma mulher?” (PRADE, 2008, p. 15). Como se pode perceber, o autor explora o recurso da aliteração, por meio das sibilantes, que servem para evocar, de maneira sutil, o nome da amada “Silvana”. Contudo, cremos que a ideia de música que temos aqui em mente e que constitui mesmo o núcleo do livro é mais complexa do que a simples exploração da camada sonora das palavras. Prade aproxima suas narrativas da música, no sentido de fazer com que elas, a exemplo de uma melodia, por meio de um determinado motivo, provoquem no leitor uma sensação vaga, imprecisa, intraduzível. Isso é conseguido por meio da comparação,

do *símile*, da analogia, da sinestesia ou mesmo de imagens que valem por si mesmas e que não têm uma explicação plausível.

Vale a pena registrar aqui algumas imagens muito poderosas que dão o tom poético-musical à prosa de Péricles Prade. Em primeiro lugar, uma sinestesia – “o verde da paisagem, que me cobria os olhos, soluçava” (“No País dos Silvanos”) (PRADE, p. 15) –, em que o autor funde uma sensação visual, uma sonora e uma espiritual (o sentimento de dor), por meio de um deslocamento de sentido: a cor verde aparece personificada. Em segundo lugar, as comparações: “O orgasmo (...) é como um ninho de estrelas cadentes” (“Estrelas Cadentes”) (PRADE, 2008, p. 23). Dessa operação poética resulta que o “orgasmo”, o ponto máximo da excitação sexual, deixa-se contaminar pela imagem da “estrela cadente”. Traduzindo a analogia: o orgasmo, do mesmo modo que uma estrela cadente tem seu apogeu, seu clímax, seguido de um declínio. Ao contrário, pois, de escolher uma definição de caráter científico, o narrador recorre ao metafórico, fornecendo ao leitor o “verdadeiro conceito de orgasmo”. Outro exemplo de comparação aparece no conto “O Proveedor de Venenos”: “A serpente, triste, tomou a iniciativa, comportando-se como um S maiúsculo” (PRADE, 2008, p. 29). O narrador evoca a imagem visual de uma letra que representará a da cobra, que anda a pé. Vale a pena refletir um pouco sobre a presença da conjunção “como”, intermediando a relação entre termos assim tão distintos e que a razão humana sempre teimou por manter separados. Na verdade, ela se presta a reforçar a analogia aí presente, que tem seu fundamento no

reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições. (...) Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável (PAZ, 1984, p. 93 e 99).

Em suma, o narrador/poeta, com seu olhar mágico, vê identidade entre coisas distintas e termina por dar sentido, mesmo que no plano linguístico, a um Universo em que o homem, distanciado do sagrado, de Deus, foi abandonado à própria sorte, impossibilitando-se de vislumbrar essas mesmas identidades. Em outros momentos, esse tipo de comparação oferece-se sem o auxílio da conjunção “como” e com a intervenção do verbo “parecer”. É o que acontece com uma das

imagens de “O Provador de Venenos”, em que a serpente “se locomove, sempre em pé (...), parecendo bengala de metal” (PRADE, 2008, p. 29). Também no conto “Preso na Garganta”, Prade utiliza-se desse tipo de comparação: “pequenas criaturas xifópagas, cujas cabeças pareciam de vidro” (PRADE, 2008, p. 47). Em síntese, seja num caso (o narrador contar com o auxílio da conjunção), seja noutra (o narrador utilizar-se do verbo “parecer”), há uma operação alquímica em que o orgasmo lembra “um ninho de estrelas cadentes”, a cobra, um S ou uma bengala de metal e a cabeça da criatura, o vidro.

Na sequência, chamamos a atenção para as analogias. Uma delas, aliás, das mais bizarras, na narrativa “Relações”: a personagem, ao se dirigir a um urinol muito especial, sente algo diferente, “uma vontade irresistível de falar o que me passava pela cabeça”; mais adiante, ela descobre que, “entre os meus pensamentos e o urinol, há uma relação oculta muito especial”. Contudo, no epílogo da pequena estória, não há nada que elucide o leitor sobre o enigma, pois esta termina com uma frase interrogativa: “Que poder, afinal, Ele tem para me atrair tanto, fazendo-me dependente de sua força inatingível?” (PRADE, 2008, p. 17). O curioso é que, além de a personagem ficar à mercê do urinol, que lhe determina o comportamento, o objeto toma a forma de uma entidade superior, ao comparecer de forma absolutizada (“Ele”). Ora, há aqui a presença da ironia: num mundo sem deus e/ou deuses, o homem encontra sucedâneos dele, projetando-o, de forma fetichista, em coisas do cotidiano.

Nessa operação alquímica, em que o narrador aproxima termos distintos da natureza, as palavras arrumam-se num ritmo muito próximo do poético, que se sustenta pelo analógico e pelo simbólico, de modo a compor atmosferas independentes da linearidade do texto. Ou seja: as histórias não têm um sentido direto e literal e nem se propõem a contar um caso, pois mesmo as relações de causa e efeito são “artificiosas”. Em “La Vulva de la Calle”, outra vez surge esse tipo de aproximação de coisas das mais díspares, por meio da analogia:

é no mar, naturalmente, que as pernas de Evita Perón se tornam mais verdes. Percebi o fato no último verão, na Califórnia, quando, ao sair de um cinema (o filme era de Fellini), escorreguei sobre dois pregos dolorosos (PRADE, 2008, p.25).

A relação entre o escorregão nos pregos e o ver as pernas de Evita, como também a relação entre Fellini e a Califórnia, é poética, fundamentada numa lógica toda própria, no *non sense*, que serve para criar o insólito, o absurdo, imagens de um mundo no qual as partes recuperadas jamais se harmonizam. A opção pelo insólito vem ao encontro da ideia de que, na modernidade “toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade é supérflua se não mesmo totalmente errada” (FOKKEMA, s.d., p. 64-65). Por outro lado, o sujeito delirante é capaz de construir um mundo novo, ao adaptar a realidade a suas exigências, e esse mundo novo “apresenta-se, com frequência, como uma descoberta, porque, para o indivíduo, ele está iluminado por evidências nunca antes observadas e fixado com vínculos de absoluta coerência” (BODEI, 2003, p. 128).

As narrativas identificam-se, desse modo, à “musiquinha” sugerida na epígrafe – “Quer virar a manivela e ouvir a musiquinha?” –, uma vez que a poeticidade do texto faz que ele perca seu caráter objetivo. Mais ainda, não é só um problema de estrutura que identifica os textos às melodias do realejo. O autor-implícito, que se divide nos vários narradores, é um símile do tocador de realejo, que oferece, junto à melodia, um enigma. Conjuntos de enigmas são, portanto, os textos, montados de modo cifrado, procurando manter até o fim sua face enigmática. Isto é explícito num conto como “O Mágico”: frente à explicação usual e humana do sangramento do olho, o mágico propõe-se a contar “algo espantoso e verdadeiro” (PRADE, 2008, p. 21), mas a verdade é a verdade do absurdo: a cifra que leva a outras cifras, num enredo labiríntico. Desse modo, *Ao Som do Realejo – narrativa profanas* torna-se um livro fechado, que exige um leitor também mágico no exercício da decifração. O narrador-Narciso acaba se identificando ao leitor-Eco, num processo de empatia, que supõe uma imagem ideal para o livro: a do “novelo enrolado para dentro” (na magistral interpretação de Álvaro de Campos sobre seu criador Fernando Pessoa). O exemplo mais feliz da estrutura circular da coletânea é o do conto “Alusão a um Pecado Capital”: o livro se devora, para evitar ser devorado pelo leitor.

Segundo Bachelard, “Eco está sempre com Narciso. Ela é ele. Ela tem a sua voz e o seu rosto” (1973, p. 34). Narciso confunde-se com Eco, Eco é Narciso – essa a explicação poética do narcisismo. Mas também podemos pensar homologicamente na fusão de Édipo e da Esfinge: o cifrador funde-se ao decifrador dentro do livro-novelo. A ideia de circularidade, de cifra indecifrável, do símbolo que

se abre, como um perfeito labirinto, a outros símbolos, sugerem a maldição de Onan, em realidade, uma das metáforas mais sugestivas do criador. Deus fez o mundo e o homem para seu prazer e gozo solitário; analogicamente, o artista também se entrega ao vício dos grandes solitários, o vício narcisista da auto-contemplanção. Daí o símbolo que se fecha e conduz a outros símbolos, na ironia trágica da revelação. A recusa da comunicação equivale à contensão fecal/linguística, em “Relações”, e ao desvirtuamento dos órgãos sexuais, em “Explicação” e, por fim, ao também desvirtuamento dos clichês em “Rio d’Oro [1441]”.

O onanista (“Estrelas Cadentes”), portanto, reserva-se o prazer solitário, num espaço, vedado aos não-iniciados, “Um ninho de estrelas cadentes” (PRADE, 2008, p. 23). A livre associação de imagens instaura a lógica do absurdo, impedindo a leitura horizontal e/ou literal do texto. Não são palavras a traduzir um sentido; pelo contrário, a palavra multiplica os sentidos. Vem daí que Péricles Prade confronte a palavra-mentira (mero instrumento) com a palavra-verdade (a palavra poética). Em “O Vale dos Pés”, por exemplo, o narrador-personagem, apesar de sofrer na carne a amputação dos pés, não acredita nas notícias veiculadas pelo rádio, TV e o velho. É que a comunicação e/ou explicação do fenômeno apenas comunica e/ou explica, sem o sentido da revelação mágica. Assim se entende por que um termo usual como “Explicação” sofre modificação dentro do livro. No texto do mesmo nome, a mulher diz que não amamentará o amante porque tem a vagina costurada por fios invisíveis, ou seja, um enigma (o amante amamentar-se na amante) vale-se de outro enigma (a vagina costurada), numa falsa relação de causa e efeito. Como tudo é enigma, verifica-se que, no plano das personagens, também tudo é cifra. Para Anatharis, o mistério do olho sangrando revela-se/oculta-se como “a morte da filha Dele, a que habita as pupilas azuis” (PRADE, 2008, p. 21) – o mágico interpreta o símbolo para o símbolo. Emissor e Destinatário são corpos da linguagem: Anatharis e Arphas constituem apenas o espaço da realização da magia, permanecendo ambos fechados nos limites das significações latentes.

Vivendo num mundo de símbolos indecifráveis, as personagens, a exemplo do narrador-onanista, passam também a experimentar a solidão. Viver é uma aventura que não supõe a integração com o outro. Expulso da tribo, não obstante isto, o indiozinho salva os índios do flagelo, mas seu destino está selado. A exemplo de seus confrades, os heróis clássicos, é condenado a perambular solitário, ou, de modo simbólico, ascender aos céus, como sugere o olhar enigmático de sua mãe. Lorenzo recusa a doação de Constantino, o que faz dele um pária. O herói de

“Como um Balão” ajuda o vizinho a flutuar, mas o insólito não representa transgressão violenta e criativa do real; pelo contrário, constitui apenas num modo de ele desfrutar sozinho das carpas da “lagoinha cinzenta”. O amante de Silvana aventura-se no país dos Silvanos, atraído pelo som “de uma música profana”, em que se dá a comunhão com o mundo natural.

É como se Péricles Prade cantasse também a comunhão entre tudo o que existe. O nome Silvana, bem como o patronímico Silvano, têm raiz latina “silvia”, que significa “selva”, “floresta”. No caso, a amada do personagem constitui-se num emblema da Natureza. Silvana, do país dos Silvanos, é amada e desejada pelo narrador-personagem, que abandona tudo em prol de sua viagem iniciática. A peregrinação implica entrega total de si, o que se dá no instante em que ele segue a “melodia até à beira do Rio”. Em seguida, a personagem diminui de tamanho, sobe numa folha, que o envolve e o leva navegando nas águas e, assim, é tomado por sensações inusitadas, como a de ouvir o verde soluçar, até lhe estremecerem as mãos. Sofrendo uma alteração no modo de sentir, recuperando em si a capacidade de evocar sensações perdidas, é como se ele procurasse integrar-se ao mundo natural, retornando ao princípio dos tempos. Contudo, esta sua integração ao mundo natural equivale ao desejo de retorno a uma integração utópica com a Natureza, utópica porque o homem

intervém na natureza como um ser que a supera e que tudo põe em questão. A planta, o animal aderem ao mundo de modo mais ou menos estreito. Dela fazem parte. Já para o homem, ao contrário, o laço de aderência se afrouxa pela elasticidade de possibilidades infinitas. (...) desde as origens humanas, a harmonia já está rompida. O ato do nascimento da humanidade corresponde a uma ruptura com o horizonte imediato. Jamais conheceu o homem a inocência de uma vida sem fratura. Há como que um pecado original da existência (GUSDORF, 1980, p. 23 e 24).

Essa ideia de impossível retorno serve para reforçar ainda mais a imagem desse mundo criado por Prade, em que os homens se sentem desenraizados, em que a viagem iniciática, de retorno a uma realidade primeira, só se oferece como uma espécie de sonho, provocado por uma melodia, não por acaso, profana.

O desenraizamento desse homem solitário, sem deus e sem destino, acentua-se ainda mais quando surge a questão da sexualidade. De um lado, as personagens mostram sempre fixação fetichista por partes do corpo da mulher –

coxas, vulva, nádega, perna e não por sua totalidade. A transformação da mulher numa simples sinédoque é a forma que o solitário onanista encontra para aprisioná-la no âmbito da interioridade. Cleópatra é recuperada, através da máquina do tempo, em “Ressentimento”; em “Certeza”, o herói rapta uma coxa, que permanecerá escondida para sempre; em “Explicação”, o amante edipiano não pode mamar, porque a vagina da amante está costurada. Já em “*La Vulva de la Calle*”, ainda que haja essa fixação sinédóquica, o amante assume, de maneira mais declarada, o papel do *voyeur*, cuja obsessão se traduz, primeiro, pelas pernas, depois, pela vulva de Evita. O narrador-personagem persegue a mulher fatal com estranha pertinácia (ou é perseguido por sua imagem obsedante), mas sempre de longe como compete a um bom *voyeur*. E a distância se acentua por um artifício: a intervenção de figuras eruditas. O cineasta Fellini, o Hamlet (pela metonímica Dinamarca), o dionísíaco Tazio (um símile de Evita, que aqui também atrai seu pobre Von Ashenbach), e os clássicos Virgílio e Cícero interferem no devaneio do sonhador, provocando o seu vôo solitário pela Dinamarca, Califórnia, Veneza. Em realidade, Evita é a “vulva da rua”, a mulher vulgar, que, de modo misterioso, ascendeu ao plano dos imortais. Por isso, como Tazio na obra de Thomas Mann, ela se torna inacessível ao amante culto e fino, que a vê tão “perto do polvo (povo)” (PRADE, 2008, p. 25) e nas mãos populares de um Gardel.

O onanista Onan desdobra-se, assim, em outros onanistas, que se comprazem com o impossível, à semelhança do demônio de Goethe que “não era divino, pois parecia despojado de razão, não era humano, pois lhe faltava o entendimento (...) parecia só se comprazer no impossível e rejeitar o possível com desprezo (apud LUKÁCS, s.d., p. 88). Na verdade, eles são uma representação simbólica do homem moderno que perdeu a totalidade, por viver num espaço descaracterizado, que não lhe fala mais a linguagem sagrada e significativa. Este homem habita um Universo que não se lhe oferece como a “floresta de símbolos” baudelaireana (BAUDELAIRE, 1961, p. 13), em que há perfeita integração entre tudo o que existe.

Algo equivalente se pode dizer da fixação de Prade pela sinédoque, “figura de linguagem, não raro identificada com a metonímia, consiste em designar, numa contiguidade quantitativa”, entre outras coisas, “a parte pelo todo” (MOISÉS, 2004, p. 429). O uso da figura retórica serve para ilustrar que, neste mundo absurdo, só há partes sem um Todo, ou seja, o mundo, representado pela amada, é oferecido em fragmentos. As sinédoques, por outro lado, podem também ser interpretadas de

uma perspectiva fetichista. Como se sabe, o fetiche, em princípio, é um objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico. Ao ser apropriado pela psicanálise,

refere-se a algo que é colocado em lugar do objeto sexual, podendo ser uma parte do corpo, inapropriada para as finalidades sexuais, ou algum objeto inanimado que tenha relação atribuível com a pessoa que ele substitui, como uma peça de roupa (MELO, 2007, p. 72).

No caso destas ficções, o apelo fetichista serve para acentuar a distância entre os seres, ou mesmo um princípio de impotência, como é o caso do sujeito que furta uma coxa e dá-lhe tratamento similar ao que daria à amante.

Com base no que vimos até agora, chegamos à conclusão de que *Ao Som do Realejo – narrativas profanas* nos exige duas criteriosas leituras críticas. De um lado, é possível observar que as narrativas fundem a prosa à poesia, por meio de estímulos musicais, das analogias, das comparações, das sinestésias, anunciando a plena integração entre linguagens. De outro lado, estas mesmas linguagens, de maneira paradoxal, servem para traduzir o fragmentário (principalmente por meio da sinédoque), como um meio de mostrar a alienação do homem moderno e seu frustrado anseio por uma integração harmônica com o Universo. Enfim, a alta carga simbólica das narrativas acaba por nos remeter a uma era mítica, ou seja, a um tempo sem tempo, que funciona como perfeita alegoria de um mundo que perdeu seu sentido sagrado. E é nesse paradoxo que reside a “lógica do absurdo” e a “lógica do delírio”, marcas registradas da ficção onírico-erótica de Péricles Prade.

#### REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **L’Eau et Rêves**, Paris, José Corti, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Garnier, 1961.

BODEI, Remo. **As Lógicas do Delírio: razão, afeto, loucura**. Bauru: EDUSC, 2003.

CRUZ E SOUSA, João da. **Missal, Broquéis, Cruz e Sousa – Obra Completa**. 2 vols., Jaraguá do Sul, Avenida, 2008.

ELIADE, Mircea. **Le sacré et le profane**. Paris: Gallimard, 1965.

FOKKEMA, Douwe. **Modernismo e Pós-Modernismo**. Lisboa: Veja, s.d

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Editorial Presença, Lisboa, s.d.

GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.

HEGEL. **Estética: poesia e música**. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Ed., 1974.

MELLO, Carlos Antônio Andrade. Um Olhar sobre o Fetichismo. Belo Horizonte. **Reverso**, ano 29, nº 54, p. 71-76, set. 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª edição ampliada e revista. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. Octavio Paz. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADE, Péricles. **Ao Som do Realejo – narrativas profanas**, Florianópolis: Nauemblu Ciência & Arte, 2008

**Recebido em 29 de abril de 2015 | Aprovado em 02 de junho de 2015**