A CIDADE DE PALAGÜIN, A PASÁRGADA, OU O VERSO E O ANVERSO DO DESCONTENTAMENTO COM A REALIDADE[1]

CIDADE DE PALAGUIN, PASÁRGADA, OR THE TWO SIDES OF THE SAME DISSATISFACTION WITH REALITY

Tania Martuscelli[2]

RESUMO: Neste trabalho de análise do texto de Carlos Eurico da Costa, *A Cidade de Palagüin*, propõe-se uma comparação tanto ideológica quanto estilística com o(s) poema(s) sobre a Pasárgada do modernista brasileiro, Manuel Bandeira, que foram marcantes entre os artistas portugueses. Mormente relacionada com os *Cantos de Maldoror*, *Palagüin* pode ser inserida numa "linhagem surrealista" singular a Portugal, cujas raízes não se restringem às propostas bretonianas. A linhagem do Surrealismo em Portugal gravita, também, em torno de um universo próprio, em que o Modernismo brasileiro pode ser aceito como *coadjuvante*, ou "parente próximo", juntamente com os modernistas de *Orpheu*. O texto de Carlos Eurico da Costa é exemplar nesse aspecto de encontro e desencontro com o que propunham os franceses ou, mais especificamente, o próprio André Breton, de modo que marca o que foi — e é ainda — o Surrealismo de *sotaque* português.

Palavras-chave: Palagüin; Pasárgada; Surrealismo; Modernismo.

ABSTRACT: This essay discusses through a comparative lenses the works of Carlos Eurico da Costa (*A Cidade de Palagüin*) and Manuel Bandeira ("Vou-me embora pra Pasárgada" and "Saudades do Rio Antigo"). Considering that Bandeira's poems were influential among Portuguese artists in the 1950s, and that *Palagüin* is usually read as a reference to *The Songs of Maldoror*, I argue for a unique Portuguese "surrealist lineage" with roots that surpass the French surrealist manifestos. This lineage is related to Portugal's *inner culture*, in which Brazilian Modernism is also present. Together with the *Orpheu* generation, Brazilian modernists can be considered a "close relative" or another support system for Portuguese artists. Eurico da Costa's poem is key to this argument of an *encounter*, as well as *confrontation*, with what the French surrealists — or André Breton himself — proposed, outlining Surrealism in Portugal with an *accent*.

Key-words: *Palagüin*; *Pasárgada*; Surrealism; Modernism.

1 Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa maior, em formato de livro (*Des)conexões entre Portugal e Brasil* (Lisboa: Colibri, 2016), com apoio científico da Fundação Calouste Gulbenkian.

2 University of Colorado, Boulder, USA, Professora Assistente de Estudos Luso-Brasileiros. E-mail: tania.martuscelli@colorado.edu

A recepção acalorada da poesia de Manuel Bandeira em Portugal, para não mencionar o aspecto fundacional que cumpriu entre os poetas claridosos de Cabo Verde, dá-se tanto por sua vertente modernista, *surrealista* na visão de Jorge de Sena, como pela divulgação da Pasárgada, lugar-utópico para onde vai o poeta. Sena exalta em Bandeira o fato de servir-se da linguagem "sobre-realisticamente" (SENA, 1988, p. 108), louvando no poema "Vou-me embora pra Pasárgada" "o descabelado das correlações estabelecidas entre a fantasia e a realidade, o lógico e o ilógico, [...] a consciência profunda da vida em geral, [...] a nostalgia da impossível liberdade" (p. 120). Escrito por volta de 1926 e publicado no livro *Libertinagem* em 1930, Bandeira viu sua poesia divulgada em Portugal pelos presencistas que, nas palavras de Adolfo Casais Monteiro, tomaram-no como representante da "descoberta [...] dum sentido da vida propriamente brasileiro", cuja linguagem "indomável" nasce do "barro da língua" falada no Brasil (MONTEIRO, 1932, p. 15). Fernando J. B. Martinho acrescenta ao *rol* da crítica d'além-mar que afirma que Bandeira, decidida e documentadamente é um poeta com "'filhos por toda a África de expressão portuguesa'" (MARTINHO, 2003, p. 197), sendo exemplo o angolano Antero de Abreu. O crítico esclarece que "a herança banderiana [pode] não se apresentar em estado 'puro' se é que alguma herança pode contrariar aquilo que parece ser uma lei da memória literária de qualquer escritor [...], mas ela é uma evidência em autores portugueses [...] que começam a revelar-se no pós-guerra e vêm a afirmar-se mais plenamente nos anos 50" (idem). O crítico aponta ainda para a tradição modernista (portuguesa e brasileira) que ultrapassa a fase heroica do movimento em princípios do século XX, de modo que ecoa nas artes em décadas mais tardias, já em tempos de "pós-modernidade". Fernando J. B. Martinho refere-se a uma "extensão de campos", ou a um "neo-modernismo", que também podem ser denominadas como neo-vanguardas, caracterizadas por um esteticismo que se reconhece, por exemplo, no concretismo brasileiro e no movimento práxis, ou na Poesia Experimental portuguesa, já nos anos de 1960. O crítico português assinala ainda que parte dos estudiosos defendem que haja um "Terceiro Modernismo de 40", citando Óscar Lopes, ou "uma persistência do Modernismo", citando Manuel Antunes (p. 191). Nesse sentido, pode-se referir ainda à cronologia da arte moderna portuguesa elaborada por José-Augusto França, que começa com a geração de *Orpheu* (1911-1915), passa pela geração de Mário Eloy, dos presencistas, de António Pedro e António Dacosta (1918-1945), alongando-se ao Surrealismo e Neo-Realismo (1945-1960), e terminando (será que terminou?) no grupo experimental, na arte *pop* e no advento da revista *Colóquio* (1960-1980).

No que se refere à obra de Manuel Bandeira em Portugal, tanto Jorge de Sena quanto Casais Monteiro e Fernando Martinho enfocam na inovação, ou na originalidade de sua linguagem poética, aproximando o poeta do Recife, no caso de Jorge de Sena, ao surrealismo então recém-divulgado por André Breton, isto é, àquilo que hoje se reconhece como seu primeiro *Manifesto*, de 1924. A relação com a Palagüin de Carlos Eurico da Costa (*circa* 1950) pode ser inferida já neste primeiro momento por via comparativa, uma vez que a "linguagem indomável", a fantasia contraposta à realidade, ou o que é da ordem lógica e ilógica que se correlacionam de modo "descabelado" no texto, a consciência "profunda" da vida e a "impossível liberdade" são elementos plausíveis também na análise do texto português, bem como a busca por uma linguagem poética ligada à imagética da infância.

No poema bandeiriano, segundo anota Mário de Andrade, a ideia de "vou-me-emborismo", ou escapismo, denota a vontade do poeta – voz do povo – de não mais estar no

ambiente em que vive (HOLLANDA, 1983, p. 19). Por outro lado, pode-se interpretar a *libertinagem* – este é o título do livro de Bandeira – da vida idealizada em Pasárgada como se estivesse sendo vislumbrada de dentro de "uma prisão ou de um convento", segundo afirma Sérgio Buarque de Hollanda (p. 20). Bandeira, ele próprio, concorda com os dois críticos ao explicar que naquele lugar utópico pode-se "viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar" (BANDEIRA, 1983, p. 80), isto é, imaginar um mundo em que os inconvenientes do plano da realidade não existem, libertando-se das amarras de ordem social e moral que lhes são impostas. Não é de se espantar que a Pasárgada seja vista como lugar ideal também entre os neo-realistas portugueses e cabo-verdianos, uma vez que a assumem como realização de seus desejos políticos, como destino dos que fogem de uma realidade que os prende, ou, ao contrário, lugar que renegam em nome de um confronto aberto em sua terra natal, de modo que chegam a propor a luta armada, inclusive.[3]

Sendo anterior ao texto de da Costa e vastamente divulgado em Portugal, o poema bandeiriano chegou a ser satirizado pelos contemporâneos do poeta de Palagüin na *Távola Redonda* em 1950, que viam no repetido delírio pasargadiano uma epidemia, ou lugar de utopias díspares, acabando por se tornar um lugar de mal-entendidos.[4] Considerando-se ainda que Bandeira escreve, ou reescreve a Pasárgada em 1948 no livro *Mafuá de Malungo*, no poema "Saudades do Rio Antigo", já um ano antes da concepção da cidade utópica de Carlos Eurico da Costa, os textos do brasileiro e do português podem ser lidos como verso e anverso de um descontentamento com a realidade. Ao contrário, portanto, da cidade imaginada por Manuel Bandeira, onde tudo parece bem organizado, onde o poeta namora "prostitutas bonitas" que usam métodos anticoncepcionais seguros e anda de bicicleta, toma banhos de mar, é jovem e saudável, é amigo do rei (BANDEIRA, op. cit., p. 222), em Palagüin testemunha-se um espaço de destruição e morte. O "lugar utópico da felicidade" para referenciar María Jesús Ávila (2001, p. 267), ou o "lugar óptimo", como o define Maria de Fátima Marinho, transforma-se "num lugar horrível" (1989, pp. 240-241), onde o eu-lírico, na figura de um homem "vivo e morto" (COSTA, 1998, p. 124), "fantasma nu a vaguear" (p. 125) eternamente à espera de sua aniquilação, convive com virgens que "desnudam-se, ofertam-lhes o corpo" (p. 124) num ato de decadência moral, mais do que propriamente de liberdade do sexo.

Em Palagüin habita uma "multidão de prostitutas" (p. 129) que enchem os bordeis – "Em todas as ruas havia um bordel" – e nos balneários públicos oferecem-se "duches de vitríolo" (p. 130), ou banhos de ácido sulfúrico. Depreende-se assim que, enquanto o lugar utópico de Bandeira é redentor, o lugar de da Costa é apocalíptico, próximo

3 Trata-se, sobretudo, da poesia divulgada entre os *claridosos* cabo-verdeanos. No caso de Osvaldo Alcântara, pseudônimo de Baltasar Lopes, ficou eternizado o *Itinerário de Pasárgada*, de 1946, mais tarde – em 1985 – publicado sob o título de *Cântico da Manhã Futura*. No outro caso, em que o poeta neo-realista se recusa a escapar para Pasárgada, refira-se a *Gritarei, Berrarei, Matarei: Não vou para Pasárgada*, de Ovídio Martins.

4 Para um estudo mais aprofundado sobre o tema da recepção da Pasárgada bandeirana entre os cabo-verdeanos e portugueses, conferir Tania Martuscelli, *Pasárgada* as the dreamland in the Portuguese-speaking world, *Portuguese Studies* 28, issue 1, Março/ 2012 (49-61). Anote-se entretanto, o posicionamento dos artistas da *Távola Redonda* que, segundo Beatriz Berrini, surge "contra as exigências autoritárias do movimento neo-realista" em "A importância de ser 'Távola Redonda'", *Colóquio/Letras*, 87, Setembro/1985, p. 6 (5-19). É natural, nesse sentido, que a imagética da Pasárgada seja motivo de pastiche e, portanto, de riso. Cf. tb. *Távola Redonda: Folhas de poesia*, edição facsimilada, Lisboa: Contexto, 1989, no. 9 (1950).

de um universo em que habita o Maldoror lautréamoniano, como já notaram Perfecto Cuadrado e María Jesús Ávila (2001, p. 356).

Quando o poeta em Pasárgada afirma "Terei a mulher que eu quero/Na cama que escolherei" (BANDEIRA, op. cit., idem), depreende-se sua emoção de jovem aventureiro. No entanto, o poeta em Palagüin, que também tem a mulher que quer, denota sua postura desafiadora, de sobrevivente num mundo que lhe é carrasco, quase que assumindo a figura de um delinquente, ao assinalar que "beijo na rua a mulher que quero, porque passo para assustar, a todas as horas, rodeado pelo meu séquito de loucos" (COSTA, op. cit, p. 125).

Palagüin é apresentada como lugar de violência, devastação, assombros, cidade onde habitam monstros, traidores e loucos, espaço arruinado, sombrio. O sujeito-lírico, nas três primeiras partes, pode ser visto como detentor de uma possibilidade de luz, ainda que seja constantemente desafiado pela escuridão local. Ele é o homem que "surge" quando os "monstros recolhem-se" (p. 124) de modo que "Dum lado [fica] a Luz, do outro a Sombra" (idem) e esta luz, como explica, "nasce na boca" (p. 127). O sujeito também possui nas mãos olhos que se transformam em aves, o que permite uma conotação positiva de liberdade. Porém, está condenado. É um fantasma que há séculos busca uma criança, ou a criança-mito, o "supremo mito" (p. 123), que aparece já na epígrafe do texto: "*Dans les abîmes de l'être inconnu/ je te vois mon amour/ mon enfant perdu dans la mer...*" (idem), e no fim da primeira parte em letras garrafais: "GRITO POR TI TODAS AS NOITES/ MINHA CRIANÇA PERDIDA NO MAR" (p. 124). Trata-se de um mar de pedra, extático, que é impenetrável, portanto. Depreende-se que este sujeito em Palagüin, uma vez que encontrar a criança perdida, encontrará também sua "pura auto-referencialidade", de modo que passará a conceber seu próprio mundo, ou a mencionada "luz [que] nasce na boca" (p. 127), representação de sua linguagem, de uma voz para ser ouvida.

A teoria de que a infância é a dimensão original do ser humano, momento de encontro do lugar lógico na relação entre linguagem e experiência, a *experimentum linguae*, como define Giorgio Agamben, propicia a busca da linguagem não no contexto da referencialidade exterior, teorizada, acordada por outrem, mas na "experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade" (AGAMBEN, 2005b, p. 12). Neste caso, a linguagem poética de Bandeira, aplaudida pela crítica portuguesa, poderia ser considerada resultado da expropriação dessa *experimentum linguae* da infância, que permite ao sujeito constituir-se como detentor do discurso poético. Tal poderia ser cotejado ainda com o que Casais Monteiro se referiu como "próprio barro da língua" (1932, p. 15) falada pelos brasileiros, acrescido, porém, de um elemento identitário de ordem subjetiva, a *auto-referencialidade*, que está relacionada com a memória do poeta, ou com a poesia da infância, e não propriamente com uma identidade nacional, neste caso linguística, que seria consequência dessa poética, já externa ao texto.

Em Bandeira, a imagética da criança surge já na concepção do poema, corroborando com o que a crítica anotou como linguagem inovadora, até mesmo surrealista. O poeta confirma que a Pasárgada "construiu-se em mim, nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta" (BANDEIRA, 1983, p. 28). No lugar-utópico do brasileiro, o eu-lírico vive uma vida frugal, criando o

mito de si próprio: "E como farei ginástica/ Andarei de bicicleta/ [...] / Mando chamar a mãe-d'água/ Pra me contar histórias/ Que no tempo de eu menino/Rosa vinha me contar" (p. 222). Já em Palagüin, o sujeito busca incessantemente sua identidade, sua inocência da infância, de maneira que é vítima de um mundo catastrófico, ao mesmo tempo que é, essa criança-mito, "a única possibilidade de redenção", como assinala Carlos Felipe Moisés (1981, p. 74).

Os elementos criança, bicicleta e as reminiscências de infância aparecem tanto em Bandeira como em Carlos Eurico da Costa como referências ao sujeito-poético. Em Palagüin, a criança que nasce como "feto em forma de biciclete, biciclete de pano envolta num manto verde" (COSTA,1998, p. 123), é detentora de uns olhos brilhantes e cabelo loiro que contrastam com o corredor sombrio por onde passa. A imagem da "biciclete" é consubstanciada tanto em feto, como em noite: "A noite biciclete-de-pano-verde" (p. 124), ou no próprio eu-lírico: "sou uma biciclete de pano verde" (idem), bem como na cidade, uma vez que aparece no mesmo plano do sujeito: "eu, simultânea e homogeneamente a cidade de Palagüin, a biciclete de pano verde, o planeta Uclon e Tu meu supremo mito" (p. 125). O eu-lírico abarca a dualidade da luz e da sombra em si mesmo, ou seja, ele busca a inocência da criança, que é "flor molhada de lágrimas violentas" (idem), é o símbolo da luz, ao mesmo tempo em que pratica a violência neste universo em que se sobrevive ou morre. Ao contrário do sujeito bandeiriano, o poeta em Palagüin é incapaz de perceber-se em sua plenitude, isto é, de reconhecer-se no ambiente de anomia. Quando, por exemplo, utiliza imagens que denotam o encontro frustrado com a criança perdida, "o comboio trucida-me no momento em que te consigo nos meus braços" (p. 126); ou "lanças-te de cem metros para os meus braços, durante a queda o teu corpo torna-se amorfo, em poalha de neve chegas a meus pés" (idem), é possível perceber a sensação de fracasso, ou de desengano, além da incompletude do sujeito, que jamais logra encontrar a criança.

O poeta que está a vaguear em Palagüin há séculos para a "descoberta do supremo mito" (p. 123), que é ele mesmo, isto é, "a pura auto-referencialidade" da criança, para voltar a citar Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2005b, p. 12), também procura os "signos cabalísticos de Salomão" (idem), que podem ser interpretados como complemento a essa busca por uma linguagem poética, resultante do *experimentum linguae*. O eu-lírico entoa "alucinado a canção da infância" (p. 127), "de minuto a minuto" (p. 128) e assinala que sua voz é ele próprio: "a minha voz (porque sou eu) a entoar as canções da infância" (idem). O sujeito-lírico estaria tentando conectar-se com sua *pura auto -referencialidade*, para encontrar na criança-mito uma linguagem que constitui sua identidade, a descoberta de um eu verdadeiro, sem influências de seu meio, mas, como sempre, frustra-se.

O poeta explica, por exemplo, que tais canções relembram um tempo em que adoravam uma deusa, que ele mais tarde descobre violada. A representação imagética da inocência e de um passado mítico que é redentor, contrapõe-se, portanto, ao que vive e percebe destruído na Palagüin do presente, retratada como "zona de anomia".

A busca incansável do sujeito-poético pela criança-mito, que se inscreve já na epígrafe, como se referiu anteriormente: "*Dans les abîmes de l'être inconnu...*", permite relacionar o "*être inconnu*" ou "ser desconhecido" com a perda da identidade, ou o "*mon enfant perdu dans la mer*", como segue o mote, com a criança dentro de si. Esta cidade escura, em que a violência se sobrepõe à ideia ou ao conceito propriamente dito de

justiça, é o lugar-distópico do sujeito. Supõe-se o retrato característico do estado de exceção. Ao entoar "alucinado" as canções da infância, desesperadamente tenta reestabelecer justiça e buscar sua voz poética. Contudo, fracassa, e o que resta é o desenho trágico da cidade.

Já na Pasárgada de Manuel Bandeira, o poeta é "amigo do rei" (1983: 222), usufrui, portanto, do poder do qual não partilha em sua terra natal. Palagüin aparece como retrato de um lugar sem leis, funcionando como "una manifestación contestataria contra la literatura establecida y el régimen político dictatorial que regía su país", nas palavras de César Antônio Molina (2005, p. 122). A cidade de da Costa pode ser referida, neste sentido, como o "estado de exceção", discutido por Walter Benjamin quando reflete sobre a situação política da Europa, o fascismo, no pós-guerra. Benjamin, no lugar de conceber a legitimação do poder soberano por via do "estado de exceção", como seria de se esperar (detentor do poder, detentor da violência — "*gewalt*" é o termo alemão), redimensiona o conceito de modo tão radical ao ponto de destruir "o reino sobre o qual este soberano poderia reinar". Neste caso, "impera não o soberano, mas sim a catástrofe", como sublinha Seligmann-Silva (2009, p. 17-18). Benjamin enfoca nos conceitos de melancolia e de alegoria em seu ensaio, demonstrando que "o que resta aos viventes nesta situação sem redenção de anomia é o jogo-lutuoso com as ruínas do mundo" (p. 18). Palagüin permite uma leitura desse lugar que ultrapassa o regime salazarista, ou melhor, que é consequência dele, "estado de exceção" após o "estado de emergência", que é o plano da realidade do poeta surrealista.

Na parte final do texto de da Costa, o sujeito-poético não aparece com sua voz conquistada ou com seus objetivos cumpridos, tampouco aparece ainda em busca do mito. A possibilidade de "luz" enquanto esperança se apaga, predominando o lugar horrendo. A imagem da infância inocente, que antes surgia como possibilidade de salvação, por exemplo, aparece violada como a imagem da deusa: olhos de crianças são a moeda local; o bilhete de entrada para as mães irem ao cinema é o sexo amputado de seus filhos; e os pequenos que aparecem brincando "em parques de pântanos e abismos" (COSTA, 1998, p. 129), não têm roupas, nem braços. Se se lembrar que no poema de 1948 de Manuel Bandeira, "Saudades do Rio Antigo", o sujeito reafirma sua partida para Pasárgada. Desta vez, contudo, enfoca no Rio de Janeiro que pretende abandonar porque "A vida está cada vez/ Mais cara, e a menor besteira/ Nos custa os olhos da cara" (BANDEIRA, 1983, p. 425). Percebe-se que na cidade de da Costa a hipérbole "os olhos da cara" é literal, sendo os olhos das crianças os que têm maior valor monetário. No caso do poeta brasileiro, contudo, ele se mostra nostálgico do "Rio [de Janeiro] que conheci/ Quando vim para cá menino" (idem), uma vez mais compondo a poesia da infância e reclamando que no seu presente "todo mundo/ Traz na boca a cinza amarga/ Da frustração" (idem).

Na cidade de Palagüin parece que amargura e frustração também são recorrentes, pois, além dos bordéis já referidos e dos balneários públicos que oferecem banhos de ácido sulfúrico, há referência aos hospitais superlotados, aos presídios sem portas, aos cães famintos que se alimentam dos cadáveres insepultos, à água contaminada de esgotos que é a água que se bebe, aos bombeiros que atiçam os incêndios com gasolina, aos gatos que bebem leite dos seios das virgens, às bandas que tocam metralhadoras ao invés de instrumentos, não havendo mais contraponto de luz e sombra, nem pequenas possibilidades de mudança, senão o "jogo-lutuoso com as ruínas do mundo", para

voltar a citar Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 18). Faz-se, assim, um retrato apocalíptico da cidade transformada em arte poética. O verso final é sugestivo dessa linguagem, pois, além de ser um cálculo matemático errado, "Três vezes nove um milhão" (COSTA, 1998, p. 130), é vazio de predicados, de determinantes ou determinados, sendo mais um elemento fantástico nesse poema-pesadelo. É o retrato da catástrofe. Palagüin é lugar da inversão de papeis, onde os ricos pedem para ser chicoteados e os pobres recebem ouro como esmola. Este é o lugar surrealista, anverso da realidade que descontenta o sujeito. O poeta destrói a cidade, destituindo o poder soberano e a justiça que o acompanha. Note-se que poder e justiça no plano da realidade de da Costa remetem ao salazarismo, daí o horrendo em Palagüin funcionar como catarse, como libertação por via da violência e destruição, tal é a revolta do poeta contra o estado de emergência em que vive.

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estive cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pásargada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaloide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 1983, p. 222)

SAUDADES DO RIO ANTIGO

Vou-me embora pra Pasárgada.
Lá o rei não será deposto
E lá sou amigo do rei.
Aqui eu não sou feliz
A vida está cada vez
Mais cara, e a menor besteira
Nos custa os olhos da cara.
O trânsito é uma miséria:
Sair a pé pelas ruas
Desta capital cidade
É quase temeridade.
E eu não tenho Cadilac
Para em ver de atropelado,
Atropelar sem piedade
Meus pedestres semelhantes.
Oh! que saudade que eu tenho
Do Rio como era dantes!
O Rio que tinha apenas
Quinhentos mil habitantes.
O Rio que conheci
Quando vim pra cá menino:
Meu velho Rio gostoso,
Cujos dias revivi
Lendo deliciadamente
O livro de Coaraci.
Cidade onde, rico ou pobre
Dava gosto se viver.
Hoje ninguém está contente.
Hoje, meu Deus, todo mundo
Traz na boca a cinza amarga
Da frustração… Minha gente,
Vou-me embora pra Pasárgada.

(BANDEIRA, 1983, p. 425)

A CIDADE DE PALAGÜIN

1
Dans les abîmes de l'être inconnu
je te vois mon amour
mon enfant perdu dans la mer…

Palagüin é a cidade que nasce onde principia o Mar de Pedra e acaba à noite. Acaba todas as noites.

Para a descoberta do supremo mito e dos signos cabalísticos de Salomão desde há séculos vagueia nas ventosas escarpas do Norte um homem.

A todos os instantes-espaço revivifica-se na fórmula einsteiniana, quando uma partícula de esperma é transportada pelo vento e toca a espuma do mar.

Não como Vénus, mas por um princípio estritamente biológico, autofecunda-se. Nasce um feto em forma de biciclete, biciclete de pano envolta num manto verde que nas noites intermináveis lhe serve de alimento e de camada protectora.

Desloca-se lento. O seu corpo é na cidade de Palagüin. Corre à tarde sob o sol escaldante por uma longa rua deserta, as sombras dos seus deuses perseguem-se lenta, mas persistentemente. Por vezes pára, aspira um perfume áspero de flores brancas que brotam de dedos rígidos emergindo do solo vítreo. Depois, reata a fuga.

As crianças de Palagüin nascem nas escadas em ruínas dos castelos medievais. Em percentagem certa, doseada com escrúpulo, são devoradas de manhã por monstros roxos, semelhantes a vorazes lagartas.

A vida repete-se e através dos milénios é um ponto no espaço a sorver doses infindáveis de caracteres tipográficos. Mais tarde vomita-os transformados em cabelos azuis.

Na cidade de Palagüin conta-se o tempo por garrafas semi-cheias. Invertidas, servem de plano inclinado onde os traidores carregam densos cubos de areia.

Os habitantes vivem em luvas que devoram parcimoniosamente. O rio à 47.ª garrafa-dia inunda a cidade e faz morrer a vida: só a vida Instante-Milénio. Estrelas em forma de seios cruzam de lés-a-lés o céu. A noite cai, instantânea. A noite-biciclete-de-pano-verde.

Soam as trombetas de caça, os monstrous recolhem-se às nuvens.

O homem surge. Nas mãos tem olhos que se transformam em aves. Despertam e voam ansiosas para os sexos de pedra-emblema totémico de todos os templos.

As virgens desnudam-se, ofertam-lhe os corpos.

Dum lado a Luz, do outro a Sombra.

O homem aparece há séculos, a todos os instantes, vivo e morto. Com a biciclete de pano verde troca gestos de desespero. É a condenação para todos os tempos.

Eu, de 6.753 garrafas de idade, estou registado como cidadão n.o areia-pantera da cidade de Palagüin. Significa que passeio à noite pelas sebes das linhas férreas, meu local predilecto para encontros amorosos. Segue-me uma multidão de esqueletos de insectos e, na verdadeira acepção da palavra, sou uma biciclete de pano verde.

GRITO POR TI TODAS AS NOITES
MINHA CRIANÇA PERDIDA NO MAR

2

Será pelo simples facto de uma criança loira desfilar por um corredor sombrio – olhos brilhantes a ver um rio na sua mais alta profundidade; será pelo facto de haver uma espinha dorsal de montanhas arroxeadas, assombradas à noite pelo meu fantasma nu a vaguear em procura do grande silêncio que eu, simultânea e homogeneamente a cidade de Palagüin, a biciclete de pano verde, o planeta Uclon e Tu meu supremo mito, flor molhada de lágrimas violentas, acaricio duas silhuetas esguias e grito.

porque beijo na rua a mulher que quero, porque passo para assustar, a todas as horas, rodeado pelo meu séquito de loucos

porque a minha fúria é única e eu o único ser vivo em paisagem povoada de animais indefinidos, brancos e vorazes — para me divertirem correm velozmente até um bloco de granito negro onde se esfacelam, transformando-se numa massa informe a crescer e a acumular-se

espero a aniquilação, trespassa-me de lado a lado um estilete de vidro paralelo ao solo

aguardo há vários minutos, porque os milénios passaram e já percorri o cosmos de lés-a-lés; porque o tempo foi uma bola de areia vinda comigo, envolta em algas e garrafas do Rheno

em todas as noites nas sebes das linhas férreas um comboio trucida-me no momento em que te consigo nos meus braços e te encontro por todos os lados, à minha volta, no centro da luz que irradio, possuído

nas casas altas e brancas surges na única janela para me apontares e fugir, olho a rua deserta, grito e lanças-te de cem metros para os meus braços, durante a queda o teu corpo torna-se amorfo, em poalha de neve chegas a meus pés

olho: na mão esquerda comprimo um aro de estanho e junto a ele formas de animais brancos vão crescendo

3

A luz nasce na boca. Percorro montanhas acossado num mundo de fontes vaporosas e lençois brancos. Rastejo. Seguro nas mãos a fronte ensaguentada. Na ferida profunda um verme roi, produz globos azuis a rutilar através do sangue. O caminho empoeirado perde-se ao longe nas portas do burgo onde a vida, entre duas folhas de papel de arroz, destila para um vaso chinês da dinastia Yang — a penumbra.

Com o torso preso numa armação de vime, a cabeça envolta no cabo do aço dum funicular, revolvo-me para poente e para nascente, ergo na única mão liberta uma rude escultura da loba a babar-se de raiva. Retorno ao solo. Observo o festim do pó. Entoo alucinado a canção da infância.

Volto-me. Do interior dos globos azuis saltitam rãs com um dedo humano a penetrar-lhes o dorso. São os germes do vento. Pela noite, quando as casas adquirem perfil spectral, um braço (julgo ser teu) acaricia-me através dum pórtico em ruínas.

Desço. Nasceu uma lua violenta facetada de negro.

No jardim um busto de mulher humedecido mantém diálogo com a troupe dos homens sozinhos – a grande novidade do século. As vozes adquirem tons graves porque sob os seus pés um corpo lívido de água cristalina jorra. Periodicamente habito-o.

Entre mim e eles desce a fronteira de todas as convenções. O gato belo e feroz, prodigioso, certo da sua agilidade, dorme nos telhados ardidos.

Eu e a determinante de todas as causas vogamos na área identical à do cyclone que hoje – li-o nos jornais – devastou cidades entregues à mais febril actividade: depositório de velhos guarda-chuvas recolhidos em águas-furtadas.

Nos meus domínios, como é usual, ouve-se de minuto a minuto a minha voz (porque sou eu) a entoar as canções da infância, quando julgava que a deusa fora adorada pelos meus ascendentes. Mais tarde descobri-a tralhada em granito, mesclada de papel de jornal, violada.

4

Na cidade de Palagüin
o dinheiro corrente era olhos de crianças.
Em todas as ruas havia um bordel
e uma multidão de prostitutas
frequentava aos grupos casas de chá.
Havia dramas e histórias de era uma vez
havia hospitais repletos:
o pus escorria da porta para as valetas.
Havia janelas nunca abertas
e prisões descomunais sem portas.
Havia gente de bem a vagabundear
com a barba crescida.
Havia cães enormes e famélicos
a devorar mortos insepultos e voantes.
Havia três agências funerárias
em todos os locais de turismo da cidade.
Havia gente a beber sofregamente
a água dos esgotos e das poças.
Havia um corpo de bombeiros
que lançava nas chamas gasolina.

Na cidade de Palagüin
havia crianças sem braços e desnudas
brincando em parques de pântanos e abismos.
Havia ardinas a anunciar
a falência do jornal que vendiam;
havia cinemas: o preço de entrada
era o sexo dum adolescente
(as mães cortavam o sexo dos filhos
para verem cinema).
Havia um trust bem organizado
para a exploração do homossexualismo.
Havia leiteiros que ao alvorecer
distribuíam sangue quente ao domicílio.
Havia pobres a aceitar como esmola
sacos de ouro de trezentos e dois quilos.
E havia ricos pelos passeios
implorando misericórdia e chicotadas.

Na cidade de Palagüin
havia bêbados emborcando ácidos
retorcendo-se em espasmos na valeta.
Havia gatos sedentos
a sugar leito nos seisos das virgens.
Havia uma banda de música
que dava concertos com metralhadoras;
havia velhas suicidas
que se lançavam das paredes para o meio da multidão.
Havia balneários públicos
com duches de vitríolo – quente e frio
– a população banhava-se frequentes vezes.

Na cidade de Palagüin
havia Havia HAVIA…

Três vezes nove um milhão.

(COSTA, 1998, pp. 121-130)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção.** São Paulo: Boitempo, 2005a.

____. **Infância e História:** destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005b.

ÁVILA, María Jesús. Nos limites da diferença. In: ____.; CUADRADO, Perfecto E. (Org.). **Surrealismo em Portugal – 1934-1952.** Lisboa: Lisboa-Extremadura: Instituto Português de Museus-Junta de Extremadura-Consejería de Cultura, 2001, pp. 247-270.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

COSTA, Carlos Eurico da. A cidade de Palagüin. In: CUADRADO, Perfecto E. (Org.). **A Única e Real Tradição Viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, pp. 121-130.

FRANÇA, José-Augusto. **A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990).** 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Trajetória de uma poesia:** Manuel Bandeira (Poesia Completa e Prosa). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, pp. 13-25.

MARINHO, Maria de Fátima. O Surrealismo em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 1. sem. 2003, pp. 189-208.

MOISÉS, Carlos Felipe. A Cidade de Palagüin. . In: COLÓQUIO/LETRAS, 61, maio, Lisboa: Ed. & etc. 1981. p. 74.

MOLINA, César António. **En honor de Hermes.** Madri: Huerga y Fierro, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Notas sobre poetas novos do Brasil:** I – Ribeiro Couto; II – Manuel Bandeira, Presença, edição facsimilada, , Lisboa: Contexto, 1993, pp. 14-15. (Tomo II, n. 34, 1932, p. 15).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético, Universidade Federal de Minas Gerais, **Cadernos Benjaminianos**, n. 1, pp. 1-24, jun, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/CMS/index.asp?pasta=cadernos benjaminianos&path=2011113141020.asp&title=Volume%201%20%20N%FAmero%201%20-%20Junho%20de%202009>. Acesso em: 02 nov. 2011.

SENA, Jorge de. **Estudos de Cultura e Literatura Brasileira.** Lisboa: Edições 70, 1988.