

A MUSA DESDOBRADA: TRAJETÓRIAS DO EU AO OUTRO NA OBRA DE ADALGISA NERY¹

Marcelo SANTOS*

- **RESUMO:** Admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, Adalgisa Nery se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery. Paralelamente, sua trajetória de vida e obra culmina com um silenciamento autoimposto, que durou até sua morte. Tal recolhimento de Adalgisa, numa estância-asilo em Jacarepaguá, por vezes pode ser pensado não apenas como uma escolha pelo afastamento da sociedade – na qual exerceu carreira política, interrompida nos anos 1960 pela cassação de seu mandato –, mas como um sinal da incompreensão de sua obra, espécie de retrato feminino e feminista da intelectual moderna no Brasil. Nessa encruzilhada entre o culto aurático da musa e a voz singular da poetisa e ficcionista, sua obra será analisada a partir de um tema fundamental de sua escrita: os trânsitos instáveis e complexos entre o eu – a construção de uma voz poética própria – e o outro –, encarnado no exterior, no mundo, ou na figuração do corpo como matéria alheia ao espírito.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adalgisa Nery. Poesia modernista brasileira. Outridade. Retrato literário.

Retratos da musa, autorretratos

Nos *Exercícios de admiração*, Emil Cioran (2011) compõe perfis que acabam por cumprir a função de autorretrato, ao projetar na admiração pelo outro um diálogo consigo mesmo. A partir da ideia de um “exercício de admiração”, pretende-se perceber as imagens em torno da poeta, romancista, contista e cronista política Adalgisa Nery, entendendo que a imagem de musa construída a tantas mãos, desdobra-se, no caso de Adalgisa, em produção de uma subjetividade aglutinadora do desejo coletivo dos admiradores, e ainda de uma outra subjetividade específica

* UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes – Escola de Letras – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22290-240 – m.santos1977@gmail.com

¹ Parte do artigo, agora modificada, foi apresentada no Cifale, II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ – Línguas Literaturas Diálogos, realizado nos dias 2 a 5 de setembro de 2013.

na poesia de Adalgisa a que observaremos mais adiante. Acredita-se, portanto, que nesses desdobramentos de personalidade, a figuração da escritora, tanto em aparições, retratos, memórias dos outros quanto na sua obra poética e ficcional, torna complexa a relação entre o eu e o outro, sujeito e objeto literário nos estudos sobre a autora.

Admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ismael Nery (seu primeiro marido) entre outros modernistas, Adalgisa se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery. Sobretudo, os perfis, fotografias e pinturas (de Portinari e Ismael Nery) que muitos artistas realizaram sobre Adalgisa não deixam de assinalar um ponto de fuga inabordável, hermético, que contribui para certa aura misteriosa em torno da musa, aura reforçada pela própria musa, ao se apresentar nas festas e eventos com ares de *vamp*. Paralelamente, sua obra poética e ficcional, embora reconhecida, continua eclipsada por tal imagem. Objetivamente, sua obra poética não ganhou novas edições desde as edições originais e a reunião de suas poesias completas pela Livraria José Olympio em 1962. Em 1999, Ana Arruda Callado lançou nova luz sobre o fenômeno de Adalgisa com a publicação de seu perfil na Coleção *Perfis do Rio*. Somente agora, em 2015, com curadoria de Ramon Mello (2015), a obra de Adalgisa ganha fôlego com nova edição de *A imaginária* e o projeto de publicação de contos e seleção de poemas.

Sobretudo, a trajetória de vida e obra de Adalgisa culmina com um silenciamento que durou até sua morte. O recolhimento de Adalgisa, numa estância-asilo em Jacarepaguá, por vezes pode ser pensado não apenas como uma escolha pelo afastamento da sociedade – na qual exerceu carreira política, interrompida no final dos anos 1960 pela cassação de seu mandato –, mas como um sinal da incompreensão de sua obra, espécie de retrato feminino e feminista da intelectual moderna no Brasil². Nessa encruzilhada entre o culto aurático da musa e a voz singular da poeta e ficcionista, será preciso produzir um texto ecfrástico desdobrado – entre a admiração e o exercício crítico – que objetive reconhecer a obra de Adalgisa Nery nos quadros cada vez mais instáveis do cânone modernista brasileiro.

O rosto da musa

Como numa espécie de paráfrase retorcida, a vida do casal Nery lembra o conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe (2011). Neste, o pintor consome a vida de sua musa ao extrair a tinta da própria existência: ao concluir a obra de arte, a musa cai morta. Naquela, o pintor Ismael Nery espalha em diversos quadros a face de sua musa e esposa, convertida na fantasmal Berenice – coincidentemente ou não, é nome de personagem que dá título a um conto homônimo de Poe –, talvez com

² Mais recentemente, alguns estudos, como os listados na fortuna crítica disposta na nova edição de *A imaginária* (NERY, 2015, p. 347-350), resgatam o entrecruzamento de modernismo e feminismo na obra de Adalgisa.

intuito de, pela figuração surrealizante, conservar o enigma do feminino. Contudo, nesse movimento de retratar a musa, poderia se ocultar o aprisionamento da criatura retratada, a que o crítico Affonso Romano de Sant'Anna (2015), num dos raros ensaios dedicados à obra da escritora, metaforiza a partir da história de Pigmalião. Ao reler o romance *A imaginária*, Sant'Anna percebe e persegue a experiência a um só tempo confessional e ficcional deste escrito em que a criação da figura de Berenice, a personagem, depende do controle absoluto de seu criador para que a criatura não se liberte. O “marido” do romance *A imaginária* vampiriza sua esposa Berenice. Assim como o vampiro, Pigmalião controla sua criatura cerceando o direito de a mesma ter vida livre:

Falei vampirismo. Mas poderia associar a isto uma outra metáfora explorada mítica e psicologicamente na literatura: a relação entre Pigmalião e sua criatura. Estou me referindo ao mito segundo o qual Pigmalião, rei de Chipre, se apaixonou se casou com uma estátua, que ele mesmo esculpiu. Também estou me referindo à utilização arquetípica do mito como foi feita por Bernard Shaw na peça *Pigmalion*, que o homem é o artífice e escultor da alma da mulher que ele escolhe. (SANT'ANNA, 2015, p. 322).

Na história real, também assombrada, ao contrário daquela de Poe, é o pintor Ismael Nery que sucumbe à tuberculose em 1934. Seu velório entrou para a história subterrânea da nossa literatura modernista: é nele que se dá a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo. Mas outro episódio se torna inesquecível aos olhos de Pedro Nava (2004, p. 238-239):

Quando Adalgisa apareceu foi como se outro sol esplendesse e o dia subisse mais. Era criatura duma beleza feérica. Magra, tinha a face fina e comprida que os olhos ocupavam – serenos, dramáticos, severos. Eram do mesmo castanho-claro dos cabelos e toda ela era claridade e elegância. Aqueles seus olhos, seu equilíbrio, sua boca e seu longo pescoço eram o que aparecia em todas as figuras, principalmente as femininas, pintadas pelo marido. Por curioso fenômeno ela que influenciava era também influenciada pelas imagens que se desdobravam da sua forma perfeita e cabeça divina no sem-número de telas do pintor – porque em pessoa dava de si a impressão de não ser como as outras e os outros mas ela própria uma estilização como as personagens dos quadros florentinos e suntuosos de Ismael.

Apreciando esse retrato de Nava, podemos perceber o alcance da criação performática da musa modernista. Ao mesmo tempo em que figurava nos retratos, Adalgisa se desdobrava em persona estilizada, talvez para corresponder às obsessões do pintor, talvez para sobreviver à própria criação de seu Pigmalião. De qualquer

modo, o desdobramento é algo bastante específico na vida e na obra de Adalgisa: enquanto musa, inspira, mas também performatiza, se faz musa com sua presença ora etérea, ora lembrando as *vamps* do cinema: desdobra-se em poemas, retratos e aparições no salão aberto aos modernistas na casa de Ismael Nery, na Livraria José Olympio, convivendo com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, ou na residência do México, quando casada com Lourival Fontes, braço direito de Getúlio Vargas, convivendo com Diego Rivera, Frida Kahlo, Alfonso Reyes e demais artistas do lugar. Como parceiro de desdobramento, Egon, duplo de Nava, também pinta suas impressões de Adalgisa:

Ela se apresentava como figura desprendida das alegorias do marido. [...] Sua beleza mais que humana era realçada pelo porte imperial de sua cabeça [...] E aparecia luminosa. Tinha alguma coisa das matemáticas, das geometrias, das abstrações – era centro, linha, curva, ângulo, bissetriz e ponto estequiométrico – estequiométric’ Adalgisa! (NAVA, 2004, p. 269).

Esta musa geométrica imantava, aos olhares dos admiradores, as musas eternas e etéreas, surgia como epifânica, inspirava, como dona do tempo e do mundo, musa-mãe do mundo que a tudo impregnava, que em tudo se desdobrava, como Drummond a apresentou em “Desdobramento de Adalgisa”, último poema de *Brejo das almas*, de 1934, do qual lembramos um trecho:

Sou Adalgisa de fato,
Pensais que sou minha irmã
Ou que me espelho no espelho.
Amai-me e não repareis!
Uma Adalgisa traída
Presto se vinga da outra.
Eu mesma não me limito:
Se viro o rosto me encontro,
Quatro pernas, quatro braços,
Duas cinturas e um
Só desejo de amar.
Sou a quádrupla Adalgisa,
Sou a múltipla, sou a única
E analgésica Adalgisa.
Sorvei-me, gastai-me e ide.
Para onde quer que vades,
O mundo é só Adalgisa. (ANDRADE, 2002, p. 63).

Adalgisa é musa cubista, dobrada e desdobrada, múltipla e una, esta e outra. Mas também coletiva: várias mãos a pintar seu retrato, a escrever Adalgisas tão únicas e unas, Adalgisas gêmeas de uma Adalgisa distante, incontornável, inacessível como no poema “O nome da musa” que Jorge de Lima (1997, p. 361-362) dedica a Adalgisa, mas que se dirige a um amigo (Murilo Mendes? Ismael Nery?):

Não te chamo Eva,
não te dou nenhum nome de mulher nascida.
[...]
Esperemos, amigo, que searas gratuitas nasçam de novo
e os animais da criação se reconciliem sob o mesmo arco-íris;
então ouvires o nome da que eu não chamo de Eva
nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida.

Nesse lugar vazio do nome, Murilo Mendes (1994, p. 295) evoca o nome fantasmal de Berenice no poema “O amor sem consolo”:

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
Ou por que não comesças tua ternura, impelindo-me ao suicídio?

Mais que humana, musa antes de Eva, criação e criatura, Adalgisa é também nova deusa mexicana na pintura com palavras de Diego Rivera, em carta de 18 de junho de 1945:

*Adalgisa, eres en el Sur de América lo que fué Walt Whitman en el Norte [...] engendradora de la poesía entera de nuestro tempo. Pero como tú eres mujer, una mujer maravillosa, puedes subir más rápido y más alto por los rayos de luz y caer al más profundo de las entrañas oscurecer y penetrar más. [...] El hombre contempla, comenta, se transforma, inventa a veces, pero como eres mujer, tu poder creativo, su genio, engendra. Así la madre de los dioses, de lo todo construído, Tonantzin, era mujer. Ahora, entre nosotros, su nuevo nombre es Adalgisa.*³

³ Tradução da carta de Diego Rivera depositada no Arquivo de Adalgisa Nery, Série Correspondência Pessoal – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa e citada no livro de Ana Arruda Callado (1999, p. 56): “Adalgisa, és no Sul da América o que foi Walt Whitman no Norte. [...] engendradora da poesia inteira de nosso tempo. Mas como és mulher, uma mulher maravilhosa, podes subir mais rápido e mais alto para os raios de luz e baixar até o mais fundo das

Essa dobra no próprio tempo, esse desdobramento em musa que inspira e musa inspirada, fez com que sua voz poética e sua verve de ficcionista fossem recebidas com fascínio e certo espanto.

A voz e a outra voz

Adalgisa publicou seu primeiro livro de poemas depois da morte de Ismael Nery. Simbolicamente, após o desaparecimento de seu criador, a criatura se expande em musa que canta com voz própria. E é precisamente sobre a propriedade da voz, e por vezes sua precariedade, que a poesia de Adalgisa Nery se funda. Com versos alongados, não rimados, que apenas se distanciam da prosa por *enjambement*, versos tangidos pelos encadeamentos, como observou Manuel Bandeira (2009, p. 1189), no estudo “Poesia e verso”, começados sempre com maiúscula, como se os versos não produzissem o contínuo, mas eternamente recomeçassem, os poemas servem a Adalgisa como extensão do tom simples, mas elevado, que encena a criação de uma figura mítica. Tipicamente, os poemas de seu primeiro livro, de 1937, são dramatizações da possessão da voz e do corpo pela voz do mundo, pelos elementos do mundo, que são frequentemente enumerados nos versos. O poema “Cemitério Adalgisa” é bastante representativo desse grande conjunto de coisas que, como limite do sujeito, acaba por compor esse eu desdobrado:

Sinto que não moro.
Sou morada pelas coisas como a terra das sepulturas
É habitada pelos corpos.
Moram em mim
Gerações, alegrias em embrião,
Vagos pensamentos de perdão.
Como na terra das sepulturas
Mora em mim o fruto podre,
Que a semente fecunda repetindo a vida
No sereno ritmo da Origem.
Vida e morte,
Terra e céu,
Podridão, germinação,
Destruição e criação. (NERY, 1962, p. 3).

Essa dramatização tão próxima do alfa e do ômega cristão poderia se filiar às poéticas de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt,

entranhas obscurecer e penetrar mais. [...] O homem contempla, comenta, transforma, inventa às vezes, mas como és mulher, teu poder criador, teu gênio, engendra. Por isso a mãe dos deuses, de todo o construído, Tonantzin, foi mulher. Agora, entre nós, seu novo nome é Adalgisa.”

poetas de quem Adalgisa foi próxima, e dos quais algumas leituras podem tornar próximos. Contudo, a poesia de Adalgisa parece marcada por uma singularização do sujeito que provoca uma tensão constante; tensão não observada, por exemplo, se contrastarmos com o ritmo mais regular e faustoso da poesia de Schmidt: em Adalgisa, versos instáveis, que sobrepõem o alongamento prosaico à contenção lírica das enumerações estão contrapostos a certa constância da temática da subjetivação desdobrada, o que torna seus primeiros livros homogêneos nessa mitificação de si e do mundo.

Por outro lado, o lado que mais nos interessa, a poesia de Adalgisa vai apresentar, correlata à dramatização de si e do mundo, a dramatização da dupla imagem, do reflexo, em que o desdobramento da musa mostra uma musa gêmea, duplicada, vista em “Gêmea comigo”:

Dentro da minha alma só ficou a angústia
Que continua passeando de minha sombra aos meus cabelos
Como pés que atravessam praças desertas
Nas madrugadas de velório.
É o único ritmo que existe
E que continua a me extinguir no silêncio universal
Gêmea comigo
Desde que fui concebida
Até que for novamente nascida. (NERY, 1962, p. 16).

Muitos poemas flagram essa cena de descolamento de uma *outra* Adalgisa, como numa cena especular em que o eu se investiga, se alastra, se projeta ou se introjeta. O espelhamento confere à enunciação um transbordamento de si para o mundo, como acontece em “Metrotone Adalgisa Nery”:

Saem de mim mundos distantes, diferentes, sem limite, sem o tempo
contado [pelos homens].
Os espíritos da madrugada fogem dos meus olhos
[...]
A vida está pendurada nos meus olhos.
Minha cabeça está solta do meu corpo e recolhe o Universo. (NERY,
1962, p. 24).

Voz, cabeça e rosto, verso e retrato são elementos fundantes da mitificação da musa, a que aproximáramos do modo como José Gil (1997, p. 165) lê o conceito de rostidade (ou rostoidade): “Como descreve Deleuze e Guattari, a rostoidade apela para uma máquina de significância porque as significações verbais – que a fala constrói na língua – não seriam imagináveis sem um rosto

que a profira; com elas não seriam também possíveis sem uma subjectividade que as ancore [...]”

A construção de uma voz poética, por vezes pendular entre o eu e o mundo, o eu e a *outra*, tantas vezes figurando a cabeça que profere uma voz analista do corpo, vão criando um rosto de humores instáveis, no espectro que vai da onipotência do sujeito à impotência, da distância emocional à melancolia.

Em artigo sobre *A mulher ausente*, segundo livro de Adalgisa, publicado em 1940, Mário de Andrade (1972) assinala a presença maior das rimas, o que, segundo o poeta, marcaria uma maior adoção de ritmos universais, menos singulares que os do primeiro livro, o que é notável se percebemos que essa marca formal tem consequências temáticas: torna-se mais constante o interlocutor, a segunda pessoa nas dramatizações poéticas de Adalgisa. Concordando com Mário, a *relativa* ausência da mulher é sinalizada pela composição de ritmos menos subjetivantes, mas também por essa abertura ao outro (tu), como aparece em “Retrato”, poema do livro seguinte a *A mulher ausente, Ar do deserto* (1943):

Contempla a ternura e a misteriosa tonalidade
Que garante o segredo de meus lábios cerrados
E meus olhos perdidos na ausência de amor e fraternidade.
Contempla minha forma nua, despojada de tempo e de alegria
Que vem atravessando as gerações
Na mais crucial nostalgia. (NERY, 1962, p. 105).

Ao lado disso, sistematiza-se também, a partir de *A mulher ausente*, algo próximo ao que Blanchot (2011) mostrou em ensaios que estudam a poesia de Louis de Fôret e René Char: poemas em que “uma voz vinda de outro lugar” são constantes. Neles, a marca do sujeito da enunciação desaparece, caso de “Desamparo”:

Os movimentos sem finalidade que se alongam no tempo,
Os ruídos que chegam, que passam e que vão,
As formas desconhecidas que sobrem no pensamento.
Que fecundam as ideias potentes e que se dissolvem na ação... (NERY, 1962, p. 101).

A voz vinda do outro lugar parece isolar os elementos enumerados que compunham as cenas da subjetivação do mundo e do outro. De alguma forma, essa voz fantasmática, vinda do fim ou do começo do mundo instaura os mundos apocalípticos. Conforme assinala Blanchot (2011, p. 59), a voz vinda de outro lugar fala uma linguagem profética, que não diz o futuro, mas *indica* o começo. A poesia de Adalgisa pode ser definida como uma modulação da voz poética ao mesmo tempo singularmente subjetivada – como observava Mário de Andrade –,

mas trazendo temas mais universais, originários, esotéricos, como formula Octávio Paz (1993, p. 141-142, grifo do autor):

A singularidade da poesia moderna não vem das ideias ou das atitudes do poeta: vem de sua voz. Melhor dizendo: do sotaque de sua voz. É uma modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*. É a marca, não do pecado, e sim da diferença original. [...] O poema expressa realidades alheias à modernidade, mundos e estratos psíquicos que não só são mais antigos como impermeáveis às mudanças da história.

Por essa escolha, tal poesia se alia a certa tendência do *eterno no moderno* dentro de nosso modernismo, representada por Murilo Mendes e Jorge de Lima, a partir do final dos anos 1930, e também pelos primeiros livros de Vinicius de Moraes, pela obra de Cecília Meireles, entre outros projetos poéticos menos ocupados em continuar o prosaísmo ou a ruptura das gerações anteriores. Contudo, essa é uma fase da poesia de Adalgisa que se configura aliada a um tom elegíaco assumido a partir de *Canto da angústia* (1948). Nesse livro, a dramatização das vozes constrói cenas de despedida, como em outro poema intitulado “Retrato”:

Lembro-me desse rosto.
Era risonho mas envolvido numa sombra triste,
Sua voz era clara mas sua língua era tímida,
Voz de criança que suga o seio materno,
Língua de mulher após duros fracassos. (NERY, 1962, p. 131).

O primeiro romance de Adalgisa Nery é publicado em 1959. *A imaginária*, considerado exemplar do *roman à clef* brasileiro, retrata Berenice, *alter ego* de Adalgisa, em fortes quadros íntimos nos quais a personagem tece a paisagem interior provocada pelo mundo e a vida conjugal. Neste romance de matiz psicológica, a prosa de Adalgisa acentua o desdobramento na difícil dobradura entre vida e ficção. Na instabilidade própria do *roman à clef*, a dupla figuração é possível, um duplo retrato se constrói: um que desenha o fora do texto, o outro que dá corpo à personagem, conforme a personagem declara no romance: “Sou uma desassociada de mim mesma.” (NERY, 2015, p. 162).

Essa dissociação ou mesmo a duplicação na sua poesia e as rupturas entre a voz e o corpo, parecem refletir o distanciamento do si mesmo para construir uma instância de contemplação de si como um outro, procedimento afinado às filosofias da outridade, que podem auxiliar no pensamento sobre os desdobramentos de Adalgisa.

Poderíamos aproximar esse desdobramento ao modo como Paul Ricoeur realiza a crítica aos modelos de ipseidade. Como esclarece Jeanne-Marie Gagnebin (1997, p. 226) sobre Ricoeur,

[...] seu último livro mais sistemático, *Soi-même comme un autre*, que já traz inscrita no seu belo título a questão da identidade (*Soi-même*) e de uma invenção da identidade através das figuras da alteridade: *comme un autre*, insistindo tanto na dimensão metafórica como também ética dessa invenção. [...] À “exaltação do *Cogito*” se opõe um *Cogito* “quebrado” (*brisé*) ou “ferido” (*blessé*) como o escreve Ricoeur no prefácio a *Si mesmo como um outro*. Mas essa quebra é, simultaneamente, a apreensão de uma unidade muito maior, mesmo que nunca totalizável pelo sujeito: a unidade que se estabelece, em cada ação, em cada obra, entre o sujeito e o mundo.

A voz poética de Adalgisa, como queremos ver, produz tensões no equilíbrio da voz poética a fim de criar trânsitos entre o eu e o mundo. A crítica ao si mesmo desenvolvida como ética na filosofia tanto de Paul Ricoeur, de acordo com o evocado por nós anteriormente, quanto nas reflexões de Vladimir Jankélévitch (1995) e Emmanuel Lévinas (2010), pode ser útil às discussões sobre os trânsitos entre eu e outro na poesia de Adalgisa. Embora diferentes, as visões de Jankélévitch e Lévinas parecem convergir na tarefa de desvelar um problema-chave da filosofia moderna: o conceito de vida. Afastados do paradigma biológico, e partindo da rearticulação dada ao conceito de vida por Bergson, os dois filósofos serão responsáveis pela transposição de uma especulação da ipseidade para uma crítica ética da mesma, o que faz surgir a questão do outro.

Em “Da ipseidade”, Jankélévitch (1995, p. 221), declara que “A ipseidade, assim como fundamenta minha relação comigo mesmo, fundamenta também minha relação com o outro. Nosso direito é simétrico ao nosso dever.” O surgimento de uma moral e uma ética, ainda no rastro do filósofo, é inerente ao fundamento da construção de si. Construir-se é construir-se perante o dever de ser quem se é. E esse dever parte da relação de simetria enunciada por Jankélévitch.

Para Lévinas (2010), é a ética que impossibilitaria, por uma abertura inestancável, a totalidade de um eu identificado como si-mesmo. Somente a partir de uma responsabilidade pelo outro, que é, para Lévinas, sempre *responsividade* ao outro, a subjetividade pode se dizer e se fazer humana. O sentido de humanismo levinasiano se articula nessa outridade que pode *pôr no mundo* a subjetividade⁴.

Assinalamos o surgimento de uma ética nos trabalhos de Lévinas e Jankélévitch para não nos esquecermos do desdobramento de Adalgisa em figura pública política. Surge, nesse campo, outra voz, simbolicamente expressa na série de *Retrato*

⁴ Os trabalhos de Simone de Beauvoir (2005) e de Catherine Malabou (2014) podem servir de contraponto a uma ética ou filosofia de acento messiânico que atravessam os debates sobre a alteridade.

sem retoque (NERY, 1963), pela qual os assuntos públicos passam pelo crivo combatente: voz política, incisiva, que Adalgisa constrói em suas análises.

O corpo como outro

Quando Adalgisa publica *Neblina*, seu romance de 1972, cuja capa reproduz a famosa pintura de Di Cavalcanti sobre Adalgisa, essa imagem aparece com uma segunda cabeça sobreposta à garganta. Aqui, o drama da voz, que avança na sua poesia, aparece na figuração da “cabeça gêmea” que fala ao corpo da personagem morta: “Acuada e confusa, ouvi as advertências e os ensinamentos da minha cabeça gêmea que, de olhos quase cerrado, insistia em monologar com a minha voz.” (NERY, 1972, p. 8). A personificação da cabeça gêmea descolada do corpo é crucial para se compreender o tema do exame de si mesma que perpassa o romance *Neblina*, mas também a assunção mais programática da voz sem sujeito que predomina no último livro de poemas de Adalgisa (NERY, 1973), *Erosão*. Usando versos menos longos, com maior constância de rimas, essa voz sem fonte, dessubjetivada, é pontuada por imagens acéfalas espalhadas no livro. Erodidos o corpo e o sujeito, a voz surge dessa morte, como mostra o poema “Mulher”:

Na face, a geografia da angústia,
Dos pânticos e das medrosas alegrias.
Cada ruga é um presságio.
E auréola da aflição constante
O esplendor dos cabelos brancos.
[...]
O dom da paz em cada gesto
Cai como noites quietas
Sobre a alma em rancor,
Amor acima do amor. (NERY, 1972, p. 7).

Em poema enviado numa carta de 14 de outubro de 1973, Drummond percebe esse último desdobramento de sua musa e, ao retomar o último verso de “Mulher”, responde ao duplo signo da morte quando uma nova mitologia surge da escatologia:

Sobre tua poesia uma luz grave
pousa e revela a sombra do vivido.
Tua face e teu fundo misterioso
envolvem-se no mesmo halo suave.
Erosão? Polimento? Uma verdade
vem visitar teus lábios experientes.
És mais completa e forte, no limite

da lucidez – diamante e soledade.
Definitiva e diáfana, ao clamor
da angústia existencial, eis que a palavra
maior, genuína e solta de teu verso:
Amor, acima até do próprio Amor.⁵

Em *Erosão*, Adalgisa (1973), como diz o poeta, dá um polimento radical a seus versos, em que a casca do corpo se esboroa e o canto sai depurado. “Erosão? Polimento?”, perguntamos junto com Drummond. Embora permaneça lunar, saturnal, a poesia última de Adalgisa é surpreendente pelo caminho rumo à contenção e à despersonalização peculiares, que se constituiriam, numa leitura atenta, como outra possibilidade para se pensar poéticas mais depuradas. Todavia, qualquer chave de leitura para a obra de Adalgisa Nery parece abrir para outras portas contíguas: a voz vinda de outro lugar, a despeito de se apresentar como dessubjetivada, em alguns poemas parece construir uma intimidade radical proveniente da escuta do corpo no processo erosivo da morte, exemplificada no poema “Canção para dentro”:

A canção do corpo é cantada para dentro
[...]
Geografias em nós morrendo,
Oceanos crescendo, ilhas sumindo,
Rosas nascendo na canção
Que o corpo canta para dentro. (NERY, 1973, p. 62).

A presença do corpo como dissociado, erodido, perdido da própria voz faz surgir esse elemento estranho alheio, completamente outro em alguns poemas de *Erosão*. É neles que percebemos a progressiva dificuldade do trajeto que vai da construção da voz (eu) ao mundo (outro). O corpo é o mundo, a sensibilidade, a distância de um si mesmo próprio. *Erosão* representa na obra de Adalgisa o ômega crístico, quando, enfim, a possessão da voz a que acompanhamos nos primeiros livros de Adalgisa dá lugar ao drama da corporeidade, nas figurações do corpo-carne, matéria alheia, e no desejo de separação entre espírito e matéria:

O desejo absorve dois corpos
E por instantes funde-os na unidade.
Sentimentos com a força das marés vazantes
Baixam sobre dois corpos

⁵ Poema que compõe a carta de Drummond de 14 de outubro de 1973, depositada no Arquivo Adalgisa Nery, série Correspondência Pessoal, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Deixando às próximas marés enchentes
Dois corpos abandonados, flutuando
No oceano aberto. (“Teoria do zero”, NERY, 1973, p. 23).

Hiatos brancos fazem-se mistérios.
Minha mente separada do corpo.
Vejo abelhas transformando o acumulado
Em sumo azedo do caule que não deu flor. (“Hiato”, NERY, 1973, p. 53).

A impossibilidade de isolar-me
De todas as paisagens imaginadas,
De não conversar com multidões compactas
Que se agitam no meu pensamento,
De separar-me do meu próprio corpo
Que carrega em cada linha da sua forma a indagação
De um conceito de utilidade, de um novo falar misterioso. (“Aspiração ao repouso”, NERY, 1973, p. 67).

Em *Erosão*, há um exercício de escuta do próprio corpo para aproximar-se desse “novo falar misterioso”, sensível, tátil a que aproximaríamos de uma consciência da outridade como resposta radical à impossibilidade de uma autoconsciência, conforme desenvolve o filósofo Clément Rosset. Segundo Rosset (1999), a filosofia ocidental teria, principalmente com Kant, erigido um caminho de interiorização de si que se confundiria com a tarefa de produzir a completa sinonímia entre autoconhecimento e identidade. Como alternativa trágico-filosófica, Rosset (1999, p. 12-13, grifo do autor) empreende, a partir de David Hume, o estudo de uma “distância de si mesmo” como fundadora de uma outra filosofia longe da obsessão de si:

Je ne suis pas un autre, je ne suis jamais un autre, voilà ce qu'affirme la conscience commune contre la formulation contraire de Rimbaud dans Une saison en enfer (“Je est un autre”). Autrement dit: je suis moi et je suis toujours moi, de la naissance à la mort. Je puis, naturellement paraître autre: mais alors c'est le moi social qui change, à la faveur par exemple d'une double identité rendue possible par de faux papiers ou l'appartenance à des réseaux d'espionnage, – le moi social et pas le moi “réel” qui ne change jamais. Le problème tourne ici autour du sentimento, véritable ou illusoire, de l'unité du moi, dont on nous assure qu'il est indubitable et constitue un des faits majeurs de l'existence humaine.⁶

⁶ Tradução do autor do artigo: “Eu não sou um outro, eu não sou nunca um outro, é o que afirma a consciência comum contra a formulação contrária de Rimbaud em *Uma estação no inferno* (“Je est un autre”). Dito de outra maneira: eu sou eu e eu sou sempre eu-mesmo, desde o nascimento até a

A poesia de Adalgisa, principalmente em suas últimas investidas, parece dramatizar o problema da unidade no desdobramento de si, nas dissociações e erosões que marcam os trânsitos entre o eu e o outro. Quem empreender a tarefa de ler em conjunto a obra de Adalgisa Nery poderá perceber a trajetória inigualável da poeta, da qual menos interessa a culminação e os resultados, e mais os problemas e impasses que emblematizam os caminhos da nossa poesia moderna. Lutando contra uma angústia imperiosa, Adalgisa Nery, depois de intensa vida cultural, combativa vida pública, toma um táxi para uma casa de repouso, impõe-se a mudez completa de afásica e vem a falecer no dia 7 de junho de 1980. Sua obra, tão admirada à época, mal resiste ao tempo, esquecida. Contudo, basta um leve contato para que volte a soar esse canto marcante que se desdobrou na humana, na mulher, na musa e em tantas outras Adalgisas.

SANTOS, M. The unfolded muse: paths from the self to the other in the works of Adalgisa Nery. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 111-126, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Admired by Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes and Jorge de Lima, Adalgisa Nery became muse of a circle of artists who attended the house of the painter Ismael Nery. At the same time, her life story and work culminate with a self-imposed silence until her death. Such isolation of Adalgisa in a nursing home in Jacarepaguá can sometimes be thought of not only as a choice for withdrawal from society – in which she exercised a political career, interrupted in 1960 by the cancellation of her term – but as a misunderstanding of her work, a kind of feminine and feminist portrait of a Brazilian modern intellectual. At this crossroad between the auratic cult of the Muse and the unique voice of the poet and fiction writer, her work will be analyzed from a fundamental theme of her writing: the unstable and complex transits between the self-construction of an own poetic voice – and the other, embodied outside of the world or as a body figuration as matter foreign to the spirit.*

■ **KEYWORDS:** *Adalgisa Nery. Brazilian modernist poetry. Otherness. Literary portrait.*

morte. Eu posso naturalmente parecer outro, mas então é o eu social que muda, por exemplo na dupla identidade tida pelos documentos falsos ou ao aparelhamento das redes de espionagem – o eu social e não o eu “real” que não muda nunca. O problema volta aqui em torno do sentimento verdadeiro ou ilusório da unidade do eu, da qual nos asseguramos que é irredutível e que constitui um dos fatos indiscutíveis da existência humana.”

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, M. A mulher ausente. In: _____. **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins; Brasília: INL 1972. p. 227-230.
- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BEAUVOIR, S. **Por uma moral da ambiguidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BLANCHOT, M. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CALLADO, A. A. **Adalgisa Nery: muito amada e muito só**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. (Coleção Perfis do Rio).
- CIORAN, E. **Exercícios de admiração**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- GAGNEBIN, J.-M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- JANKÉLÉVITCH, V. **Primeiras e últimas páginas**. São Paulo: Papirus, 1995.
- LÉVINAS, E. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 2.
- MALABOU, C. **Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- MELLO, R. N. Nota do organizador. In: NERY, A. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015. p. 7-11.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NAVA, P. **O círio perfeito**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2004.
- NERY, A. **Mundos oscilantes: poesias completas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- _____. **Retrato sem retoque**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. **Neblina**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. **Erosão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

_____. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

POE, E. A. O retrato oval. In: _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2011. p. 278-282.

ROSSET, C. **Loin de moi**: étude sur l'identité. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

SANT'ANNA, A. R. Adalgisa Nery: vampirismo masculino ou a denúncia do pigmalião. In: NERY, A. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015. p. 315-327.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015

