

A LÓGICA DO DELÍRIO

GOMES, Álvaro Cardoso*

- **RESUMO:** Neste artigo pretendemos examinar o livro de contos *Correspondências* de Péricles Prade, para mostrar como o autor dialoga com outros autores, manifestando assim o dialogismo, com vistas a revisitar parodicamente o passado. Por outro lado, esse diálogo intertextual está a serviço de uma compreensão analógica do mundo que é regido por correspondências ente tudo o que existe. Essa compreensão analógica das coisas faz que o autor se baseia numa lógica não cartesiana, alimentada que é pelo devaneio, pela loucura, pelo delírio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Paródia. Paráfrase. Analogias. Correspondências. Lógica. Delírio.

Correspondências, do escritor catarinense Péricles Prade¹, é um livro conciso, econômico, mas rico em sugestões, acentuando as mais incisivas características da sua ficção poético-onírica, na medida em que mergulha de maneira categórica no mundo do fantástico, do pleno desvaio, da magia. Imagens nascidas do delírio articulam-se em textos, via de regra, marcados pelo poético e que, por isso mesmo, desembocam em mistérios desafiadores, que podem ser decodificados, ou, ao contrário, podem permanecer em sua condição de código indecifrável, como se o mistério valesse como uma iluminação oculta por detrás de um véu, cuja função seria a de entreabrir, aos olhos dos curiosos, a porta de um universo fora do comum, só acessível a iniciados. Péricles Prade cria narrativas, cujos nexos são fundada em sutis analogias, e os enigmas que nascem disso implicam, para o seu entendimento, a utilização de uma lógica que, longe de ser a cartesiana ou científica, configura-se como próxima daquela utilizada pelo homem primitivo e, de maneira geral, pelos místicos, ocultistas e poetas. Tal modo de pensar,

[...] cargado de una fuerte suma de elementos emocionales, razona la mayor parte de las veces, al margen de la contradicción, la comparación, la clasificación y los análisis previos. Se halla aprisionado en lo que Ribot denomina “lógica de la vida afectiva” o “lógica de los sentimientos” en contraposición a la lógica clásica o racional. (AZCUY, 1966, p.34).²

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. São Paulo, Brasil - 05508-900. UNISA - Universidade de Santo Amaro. São Paulo, Brasil - 04743-030. agomes@unisa.br

¹ Rio dos Cedros, Santa Catarina, 1942, Péricles Prade é poeta, contista e ensaísta.

² “[...] carregado de uma forte soma de elementos emocionais, raciocina a maior parte das vezes, à margem da contradição, da comparação, da classificação e das análises prévias. Se encontra preso ao que Ribot denomina

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

Pensamos aqui, nos apropriando da feliz expressão-título do livro de Remo Bodei (2003), numa “lógica do delírio”, que é usada para compor narrativas cerradas, com múltiplas articulações e analogias, remetendo a textos de outros autores, as mais das vezes, tão sibilinos quanto os que inspiraram. Mais adiante, retornaremos a essa questão crucial, que explica o *modus operandi* desta ficção tão peculiar que, não raro, perde suas prerrogativas de narrativa e ganha sua condição de poema em prosa, ao abolir o enredo e investir de maneira maciça na imagem e no mundo inefável da magia.

Intertextos: referências, paráfrases, paródias

Como é de praxe na ficção de Péricles Prade, algumas de suas narrativas podem ser consideradas como “intertextos”, no sentido de que dialogam com outros textos. Isso acontece pelo fato de o autor tentar extrair de obras de outrem – sejam ficcionais ou não –, um motivo, inspiração para a criação de um novo texto ou um parâmetro para ser contestado, comentado de maneira crítica e/ou parodiado num texto iluminador. Nos casos mais simples, acontecem apenas referências, citações, mas, em casos mais complexos, acontece a exploração de fragmentos de textos, de imagens, que acabam por serem glosados, parafrazeados, parodiados. Quanto às referências e citações, elas são muitas e pontuam a maioria das narrativas. Lembramos, de passagem, as lições de Edson Ubaldo, autor de *Vinho: um presente dos deuses*, em “Esconderijo”, a menção de uma passagem sobre uma mulher vendedora de ventos colhida em *Histoire de la magie* de François Ribadeau Dumas. Mas é nos contos “Hipnotizador”, “Vocação” e “Bicicletas” que essa técnica atinge seu ponto máximo. No primeiro deles, Péricles Prade (2009), concentrando-se na temática do relógio, remete o leitor a um grande número de nomes de figuras históricas, como Georges Schneeberger, famoso relojoeiro, Jobst Burgi (1552-1632), inventor do pêndulo, Mestre Pontormo (1494-1557), pintor maneirista, a quem se imputou a criação do relógio de bolso, Peter Henlein (1480-1542), serralheiro, o verdadeiro criador do relógio de bolso e, sobretudo, o famoso polímata, Athanasius Kircher, responsável por um sem número de invenções. Esse referencial todo de caráter histórico está a serviço do fantástico, que intervém no corpo da narrativa, no instante em que um velho de aspecto tenebroso e descendente do polígrafo citado acima, irrompe na loja do protagonista, em busca de um relógio maléfico, capaz de hipnotizar as pessoas e induzi-las ao assassinato. Para evitar maiores acidentes, o estranho visitante “assassina” a marteladas o aparelho e carrega consigo suas engrenagens.

Em “Vocação”, o acúmulo de referências está a serviço da ilustração da caminhada de um jovem – pontuada por várias opções – até atingir a sua totalidade. A vocação é uma disposição natural e espontânea que orienta uma pessoa em suas escolhas na vida; difere, portanto, da eleição de um caminho, feita a partir de uma vontade expressa. Numa primeira instância, a personagem deseja ser apenas um “adestrador de porcos”,

“lógica da vida afetiva” ou “lógica dos sentimentos” em contraposição à lógica clássica ou racional”. (AZCUY, 1966, p.34, tradução nossa).

mas, chamado às falas pelo pai furioso, sai à procura de outro trabalho que o distinguisse. Interessa-se, então, pelas virtudes de uma varinha mágica, capaz de detectar, debaixo da terra, água pura, metais e carvão. O fracasso no uso desse instrumento de magia se dá porque “[...] talvez o prodígio seja de seu manipulador, só dela, ou de ambos, ligados por inexplicável cumplicidade” (PRADE, 2009, p.47). A outra tentativa de encontrar seu próprio caminho está no desejo de se tornar um tatuador, mas, ao tatuar o ventre de uma mulher com a imagem do “anel de Salomão”, para que o filho dela frutifique, acaba por falhar, porque, “em vez de desenhar o anel de Salomão de forma abreviada”, faz isso por inteiro. Sua próxima escolha está em se tornar um tarólogo, mas falha de novo, por ser incapaz de interpretar os arcanos menores. A personagem só encontrará seu caminho, ao ser orientado por uma cigana, “discípula predileta do bonzo Pho Satu”, e ao ser “inspirado pelo instinto”. Torna-se então um encantador de serpentes e assim atinge seu sucesso e fama.

O que chama, pois, a atenção nessa narrativa é a ideia de que não é o indivíduo que escolhe seu destino, mas, sim, o destino que lhe determina o caminho a seguir. O homem transforma-se, desse modo, num médium de si mesmo, só se realizando de maneira plena quando, em vez de tentar fazer escolhas, que traíam seu modo de ser, deixa-se dominar por forças que o ultrapassam e que explicam seu lugar no mundo, não por uma lógica causal, mas por uma lógica fundada no instinto, na intuição. Sendo assim, o homem age do mesmo modo que a “vírgula divina”, como era conhecida a varinha mágica, que se movimenta, levada por algo inexplicável. É isso que faz que o narrador feche o conto dizendo que “[...] procurei e encontrei a verdadeira vocação. Meu pai intuiu, e não sabia que ele e eu somos descendentes do Xeique Mussa, integrante de uma célebre família de encantadores de serpentes” (PRADE, 2009, p.50).

Quanto ao método de composição, “Vocação” acentua sua “vocação” intertextual, ao realizar pequenas incisões em diferentes obras dedicadas à magia e que fazem parte do acervo do autor, como podemos apontar: as referências à varinha mágica advêm de *História da magia II*, de autoria de Kurt Seligmann (1975); as referências à tatuagem, às artes do Tarô, ao encantamento de serpentes e às figuras do bonzo Pho Satu e do Xeique Mussa provieram de *A magia*, de Maurice Bouisson (1958). Isso implica que, neste ponto da análise, se deva discutir a questão da originalidade, herança romântica, abalada pela arte iconoclasta dos modernistas. Lembramos de Picasso e Bracque que, propositada e ironicamente, procuravam tornar indiferenciados os próprios estilos, em algumas de suas telas cubistas, levando os críticos a lhe confundirem as telas. Os autores pós-modernos não se envergonham de se apropriar do material alheio, para criar um novo objeto artístico, como fizeram os dadaístas, por exemplo, que montavam suas telas e esculturas, reciclando material já pré-existente e compoendo colagens. Essa técnica de composição é conhecida como “técnica de apropriação”. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p.43 grifo do autor): “A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico”.

Prade (2009), ao reunir material proveniente de várias fontes, acentua este seu lado pós-moderno, pois se verifica, em sua ficção, a alteração do conceito de originalidade que não se encontra na recriação parafrástica de cada citação isolada, mas na conjugação delas para a criação de nova realidade ficcional. O que dá liga a tão distintas referências seria o que podemos chamar de “afetividade” e/ou identificação anímica entre o autor e as referências. Essa ligação afetiva de Péricles Prade com textos eruditos sobre a magia, sobre o vinho, sobre a invenção do relógio, que se deve a sua capacidade intelectual de coser citações, lembra, em parte, a dos enciclopedistas do século XVIII, contudo, o autor, em vez de acumular referências, visando a organizar lúcida e orgânica o mundo, funde-as e interfere nelas, para criar um mundo imaginário, em que os elementos se ligam por analogia.

Mas o princípio de acúmulo de fontes é similar, o que nos permite relacionar Prade à figura do “curioso”, esboçada por Baudelaire (1962), em *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Para o poeta de *Les fleurs du mal*, o homem moderno, atraído pelos vários aspectos do mundo contemporâneo, que lhe oferece o alimento necessário para a sua alma sedenta do novo, é um “eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia”. Nesse homem, a “[...] curiosidade pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio”, tornando-se assim “uma paixão fatal, irresistível”. Ainda: esse homem, devido à curiosidade, volta a ser criança, pois recupera a infância, “[...] sem que o queira, a infância dotada agora, para se expressar de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente amontoadas” (BAUDELAIRE, 1962, p.464, p.461, p.462, grifo do autor). É o que ocorre nesse conto tão recheado de referências, somente que Prade, em vez de agir sobre a realidade em si, com a atenção chamada para os múltiplos aspectos do mundo, tem sua atenção chamada para os múltiplos aspectos de textos, que compõem uma espécie de cânon muito particular seu – o da magia, o do ocultismo. A curiosidade “infantil” faz com que ele se torne um autêntico coletor e colecionador de imagens que, organizadas dentro de um contexto especial, servem para extrair uma compreensão diferente, inquietante, do mundo.

Em “Bicicletas”, as referências aparecem sob a forma do diálogo do autor com imagens, de modo mais específico, as das artes plásticas e da fotografia, o que serve para ilustrar aqui o uso da técnica da *ekphrasis*. Esse recurso, de origem remota, “[...] inicialmente designava a descrição em geral, mas logo passou a ser empregado também no sentido específico de descrição de uma obra de arte” (MOISÉS, 2002, p.214), sendo, assim, considerado “[...] mais como uma *mimese* da cultura do que uma *mimese* da natureza” (CASSIN, 1955, p.115). É o que acontece em “Bicicletas”, narrativa que, a par do fictício do enredo, viaja por obras reais, criadas por artistas plásticos e um fotógrafo do início do século XIX. O conto trata da obsessão de um homem por bicicletas – “[...] coisa mental, única, sem possibilidade de mudança de foco” (PRADE, 2009, p.27) – e da crítica aos que tentam explicar sua “paranoia” apenas como resultado de influências estéticas. Num primeiro momento, a personagem investe contra a ideia de que sua moléstia havia sido suscitada pela *Roda de bicicleta*, de autoria de Marcel Duchamp (1887-1968).

Na sequência, a personagem investe contra outros produtos artísticos – tendo sempre como motivo a bicicleta – que seriam imputados como responsáveis por sua obsessão: a escultura *Cabeça de touro*, de Picasso (1881-1973), e a *Bicicleta de Beuys*, de autoria do artista performático Joseph Beuys (1921-1986). A escultura do artista catalão, que “[...] satisfaz apenas aos amantes da tauromaquia” (PRADE, 2009, p.27), não só condena de novo o veículo à imobilidade, ao prender parte dele numa parede, como também lhe desvirtua a função, ao transformá-lo em outra coisa, uma cabeça de touro. O princípio dadaísta é o mesmo – acolher um material ordinário, sem nobreza, uma simples sucata –, mas o resultado é diferenciado, porque Picasso imprime um caráter mimético ao seu objeto, mostrando que, um simples selim e um guidão, de acordo com nova arrumação, podem ter semelhança com um touro, aliás, um de seus motivos artísticos prediletos. Por essas razões – o efeito da imobilidade e a transformação de partes da bicicleta –, é que a personagem afasta a possibilidade de a obra de Picasso ter determinado sua suposta paranóia. Quanto a Beuys, seu objeto estético compõe-se de uma bicicleta, representada em sua totalidade, que conta, atrás de si, com uma série de círculos e traços, pintados sobre uma superfície plana, representando hipotéticos caminhos. Beuys investiu no que se convencionou chamar de *vehicle-art*, no sentido de que “[...] *parte para a ação*, dinamiza o objeto, libera sua energia térmica” (BORER, 2001, p.22, grifo do autor). Essa bicicleta mental igualmente será rejeitada como fonte propiciadora da obsessão da personagem, devido a “sua pedagógica, lendária e messiânica pretensão” (PRADE, 2009, p.28). Ao cabo, não aceita conceber nenhuma dessas obras de arte como geratriz de sua obsessão, porque desvirtuam as funções da bicicleta, motivo de sua paixão, que, aliás, vem descrita no seguinte fragmento:

A verdadeira paixão é a própria bicicleta, inteira, de uso diário, *objeto útil* e estético. Acho intolerável que alguém, mesmo sendo artista famoso, se aproprie de sua forma, tanto na totalidade, quanto em parte. Ela vale, pouco importa o modelo, pela beleza dos componentes e pelos diastólicos impulsos do movimento. Enfim, por si só, como *deslumbrante ser físico*. (PRADE, 2009, p.28, grifo nosso).

O que obsessivamente ama, portanto, é a ideia da “bicicleta em si”, ou ainda, a “bicicleticidade” desse objeto móbil, presente em sua utilidade como veículo e alterada pela arte iconoclasta que, ao lhe tirar o caráter útil, tira-lhe também o movimento ou apenas lhe dá um movimento metafísico, como acontece com a de Beuys. Vem daí que a personagem – um apaixonado colecionador de bicicletas –, ao não ser contemplado com uma bicicleta em seu aniversário dos 25 anos, resolve furtar uma, a fim de não se tornar “violento”. Para se acalmar ou para canalizar a obsessão psíquica, interfere numa fotografia do fotógrafo Harlingue-Viollet, que registra uma pessoa andando de bicicleta. O que chama a atenção é o fato de o autor de novo usar de um recurso que lhe é muito caro, a *ekphrasis*, mas se concentrando agora numa foto, que constitui, devido a sua especificidade artística, uma reprodução mimética do real:

Ele andava com o olhar fixo no provável horizonte, sem revelar distração, movimentando os pés com segurança, o esquerdo embaixo e o direito em cima, cuja cabeça, enfeitada por um bigode ralo, emoldurada pela postura heráldica, cobria a metade do portão de uma casa antiga com a janela maior de asas abertas. (PRADE, 2009, p.28-29).

A pessoa assim descrita é Alfred Jarry que, em 1896, comprou uma bicicleta, mas não a pagou. A foto registra o momento em que o escritor seguia pela rua Laval, em Paris. A revelação de sua identidade acontece por meio do Dr. Faustroll, personagem da obra *Gestes e opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, de autoria do próprio Jarry: “[...] semana passada, ao compulsar o álbum fotográfico de Harlingue-Viollet, no consultório do Dr. Faustroll, o sábio cientista me informou, soluçando, que a bicicleta furtada era de um tal de Alfred Jarry, seu protetor, abatido pela tuberculose parisiense em 1909” (PRADE, 2009, p.28). A personagem, saindo à procura de uma bicicleta, para satisfazer o seu desejo doentio, entra foto adentro e acaba por seguir Jarry pela rua e, quando este a estaciona, aproveita para furtá-la. O poeta do absurdo é invocado porque toda a situação é absurda: a intromissão física da personagem numa fotografia, a subversão do tempo, a criatura criada falando do seu criador, a menção indireta do provérbio “ladrão que rouba ladrão”, para justificar uma obsessão. É só no momento em que a personagem, desprezando as explicações artísticas de sua moléstia mental, faz esse recorte no tempo e furta a bicicleta real, é que poderá dar vazão a seu desejo: o de pedalar, até a exaustão, numa bicicleta real.

Mas, nesta altura, uma questão fundamental se coloca: por que a bicicleta? Por que não um veículo como um carro, também desvirtuado esteticamente por artistas, entre eles, o próprio Beuys? Pelo fato de a bicicleta implicar uma relação harmoniosa entre ela e seu condutor, implicar verdadeira “correspondência” entre ambos, já que o movimento de um está atrelado ao de outro e que a noção de equilíbrio só se dá pela sinergia que se opera entre quem conduz e quem é conduzido, a ponto de não se saber quem é ativo ou passivo na ação. Esse princípio de integração perfeita entre um homem e um sistema também é visto no conto “Engrenagem”, cuja personagem, entrando num relógio suíço, registra, “[...] afora a matemática nitidez dos sons emitidos [...], a agradável sensação de fazer parte desta extraordinária engrenagem musical” (PRADE, 2009, p.22). É possível, portanto, ver, nessa integração uma analogia com a integração cósmica que o homem sempre almejou. Não é à toa que, de posse da bicicleta que furtou, a personagem pedala num local que se lhe assemelha a uma “Catedral de muros fechados” (PRADE, 2009, p.29) –, ou seja, pedalar uma bicicleta, mais do que um ato mecânico, é um ato religioso, porque integra o homem a um sistema mecânico, uma bicicleta, no caso, seria equivalente a (re)ligá-lo ao Cosmo.

Mas há momentos em que Péricles Prade, em vez de se utilizar da referência e/ou citação, ou do diálogo distanciado com outros textos, deixa de ser um simples coletor, ao se utilizar do recurso mais criativo da paráfrase e da paródia. Chamamos a atenção para duas narrativas bastante emblemáticas, em que ele dialoga com textos de outros autores de uma maneira mais incisiva: “Esconderijo” e “Arapongas”. No primeiro, Péricles Prade

toma como ponto de partida as vicissitudes de Martinho Lutero, quando tentado pelo demônio, vicissitudes essas registradas no já citado livro de François Ribadeau Dumas (1965). O método de Prade para realizar essa operação transfiguradora é determinado pela paródia de determinadas passagens de caráter histórico, com o fito de lhes dar um matiz ficcional. A paródia representa a intensificação de um processo de estilização em relação à paráfrase, que é simples glosa, imitação de um modelo. Portanto, enquanto esta se apoia no efeito da continuidade ou “intertextualidade das semelhanças”, aquela se apoia no efeito da descontinuidade ou na “intertextualidade das diferenças” (SANT’ANNA, 1991, p.10), ou ainda na “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.17). Neste caso, não é difícil verificar que Péricles Prade interfere no texto original, de maneira a transformar o que seria “verdadeiro”, ou presumivelmente verdadeiro, em “verossímil”. É o que se nota, ao se cotejarem os fragmentos de texto de Ribadeau Dumas com os do conto “Esconderijo” de Prade:

1) Ribadeau Dumas:

Lutero acreditava no Diabo. Conhecia-o, recebia suas visitas. Falava constantemente com ele.

Com efeito, o Reformador, em sua cela do convento de Wittemberg, era presa de visões, de êxtases, e amiúde se queixava dos ataques do Demônio [...].

Lutero contou que uma noite veio o Demônio remover o saco de nozes que lhe haviam dado e que, muito impaciente, gritou: *;Vai embora já!* O Diabo não soltou a presa. Então, o Diabo se transformou em mosca e zumbiu ao redor da cabeça de Lutero. Exasperado, este pegou o tinteiro e o jogou contra o inseto (DUMAS, 1965, p.229).

2) Péricles Prade, “Esconderijo”:

Após atormentar Martinho Lutero, horas a fio, no Convento de Wittemberg, ora travestido de mulher, ora transformado em mosca, carregando bolsa cheia de nozes, o diabo, ainda com manchas de tinta nos chifres, causadas pelo tinteiro do sacerdote, jogado contra ele e que se espatifou na parede, abandonou a cela, às gargalhadas, rumo ao clube dos degustadores de vinhos *Bourgogne* (PRADE, 2009, p.9).

O texto do historiador compreende dois momentos, relatados por um narrador onisciente em terceira pessoa, que se mantém distanciado, interferindo o mínimo possível no que conta. A primeira parte, dissertativa, presente nos dois primeiros parágrafos, explica um fenômeno fora do natural; a segunda, presente no terceiro parágrafo, tem um caráter mais narrativo; por isso mesmo, constitui uma cena, ao registrar incidentes protagonizados por Lutero e pelo demônio. Para tanto, o historiador filtra o testemunho de outrem, que é o próprio sujeito da tentação. Esse fenômeno místico não é desmentido,

pois Dumas, com seu narrador distanciado, atribui o fato a uma questão de crença – “Lutero acreditava...” – e, mais ainda, procura levar o leitor a acreditar que isso seja o resultado de “visões” e “êxtases” de Lutero.

Já em “Esconderijo”, o narrador, também em terceira pessoa, vê a tentação como um fato consumado, dispensando, portanto, ao contrário de Dumas, o testemunho do Reformador ou quaisquer explicações lógicas e/ou analíticas do fenômeno. Devido a isso, o tom dissertativo ausenta-se, e a cena é estruturada para tratar do particular, ou seja, das relações muito próximas entre duas personagens, que digladiam entre si – Lutero e o diabo. Ao parodiar o texto de Dumas (1965), Prade (2009) ao mesmo tempo em que funde várias informações retiradas de *Histoire de la magie*, acrescenta detalhes imaginativos e mesmo cômicos, como “travestido de mulher”, “manchas de tinta nos chifres”, o tinteiro espatifado na parede, as “gargalhadas”. Cria-se assim um efeito de intimidade, de proximidade entre as personagens e o leitor. Por outro lado, o relato feito por Lutero, que é verdadeiro, pois tem o apoio documental, transmuda-se num relato fantástico, mas verossímil. O verdadeiro impõe-se, no texto do historiador, não no plano do ocorrido, mas no plano das palavras, que procuram registrar o testemunho de Lutero tal qual ele nos legou. Já em Prade (2009), não interessa o testemunho de Lutero e nem mesmo a interpretação que se faz dele, interessa o acontecimento em si – a luta entre um homem e o demônio.

Mas vale também referir que acontece aqui um deslocamento, ou seja: Lutero, de personagem principal no texto de Dumas (1965), torna-se personagem secundária no texto de Prade (2009). A personagem principal, na narrativa, agora é o diabo. Ocorre, assim, um desvirtuamento, próprio da paródia, porquanto interessam menos as lutas do Reformador contra as tentações e sua instauração da Reforma do que as aventuras de um diabo irreverente. É isso que leva o narrador, na sequência, a interferir na narrativa, dizendo: “[...] o diabo, *pelo menos o desta história*, é um apaixonado pelas excelsas virtudes da uva” (PRADE, 2009, p.10, grifo nosso). Com esse comentário, não só se torna cúmplice do leitor, como também dará um tom bem pessoal à narrativa, que, abandonando qualquer traço de historicismo, adentra o campo específico da literatura fantástica. É como se, na realidade, Péricles Prade procedesse a um recorte no próprio título da obra de Dumas – *Histoire de la magie* –, interessando-se e fixando-se tão-só na parte final do sintagma – “Magia”. E é de “magia” que esta narrativa trata, pois a personagem, deixando Lutero, irá frequentar um clube de enólogos e, depois, se esconder dentro da rolha de uma garrafa de um vinho muito especial.

Mas, a essa altura, uma questão já deve estar inquietando o leitor, que se perguntaria: qual seria o nexo entre a primeira e a segunda parte do conto? Ainda: o que há de comum entre a tentação de Lutero e a participação do demônio na confraria dos enólogos? A perplexidade tem sua razão de ser porque ocorre neste conto um fenômeno muito similar ao que ocorre nos sonhos, nos delírios, ou seja, um salto brusco entre o fato de o demônio divertir-se com a tentação imposta a Lutero e, na sequência, deixá-lo, para se entregar a uma prática profana predileta – a degustação dionisíaca de vinho. Como a acentuar este salto, na segunda parte da narrativa, faz-se apenas uma pequena referência àquilo que serviu de ponto de partida para toda a narrativa: a tentação do Reformador. Impõe-

se, pois, ao exegeta, desafiado pelo enigma criado por Prade (2009), uma interpretação analógica do conto, já que uma interpretação lógica do nexa entre o fenômeno da tentação e a história da confraria não conduz a parte alguma. A ligação entre o diabo e Dionisos, referida antes, talvez pudesse fornecer uma pista para a interpretação de “Esconderijo”, na medida em que o conto trata tanto da questão das tentações, das perversões, quanto da arte de degustar o vinho.

“Arapongas” é outra narrativa de Prade que dialoga intertextualmente com um texto da tradição – um poema de Edward Lear (1812-1888), autor de, entre outros livros, *A book of nonsense*. Parodiando Lear, Prade (2009) escreve uma narrativa em vez de um poema, investindo no absurdo da situação – o nariz como poleiro do pássaro. Acentua esse absurdo, pois os indefinidos “pássaros do ar” de Lear tornam-se mais específicos, ao serem identificados com “sete arapongas, em aérea fila indiana”, que pousam no nariz da personagem. Esta ave, própria de países tropicais, impressiona pelo extravagante colorido da plumagem, pela estridência do grasnido (“as vozes metálicas”) e pelo tamanho, o que serve para acentuar ainda mais o grotesco da situação. Também chama a atenção na paródia de Prade (2009) o fato de a personagem, ao contrário da do poema de Lear, tentar reagir ao acontecimento insólito, inventariando possíveis soluções para o incômodo, pois ora pensa em matar as aves, por meio de atiradores e de afogamento, ora em apelar para uma solução religiosa, evocando São Francisco de Assis. Outra diferença fundamental entre o texto parodiado e a paródia reside na “explicação” do fenômeno, ausente em Lear e presente na narrativa de Prade, embora a decifração do enigma do contista implique outra cifra, porquanto envereda pelo misticismo adentro.

As analogias, as correspondências

Essa relação intertextual entre as narrativas de Prade e outros textos insere-se dentro de uma concepção de mundo muito complexa que explica o diálogo do autor com outros autores e, sobretudo, a tentativa de ele manter um fecundo diálogo com tudo que existe, de modo a estabelecer uma ponte de significância entre as coisas existentes. É assim que chamamos a atenção aqui para outra faceta fundamental de sua ficção – a das “analogias”, a das “correspondências”. De início, para ilustrar esse ponto, trazemos à cena uma de suas narrativas, intitulada “Correspondência”, na qual, se ilustra como é que o autor vê o mundo e as relações ocultas por detrás do véu da incompreensão ou do primado da razão cartesiana:

Sendo físico nuclear, convenceu-se de que nada adiantaria resolver o problema científico, sem, antes, declinar todos os verbos latinos (sem exceção, portanto), a pedido do ex-mestre Eliphaz Flamel de Souza.³

³ Talvez valha a pena referir aqui que o nome do mestre da personagem funde o de dois grandes ocultistas, Eliphaz Levi e Nicolau Flamel. Aliás, uma tendência muito comum em Péricles Prade é a de fazer essas referências a fontes e/ou personalidades que determinam o seu cânon de leituras, no caso, as de magia, ocultismo.

Assim, o fez, passando anos e anos a conjugá-los. Terminado o trabalho, quis estabelecer alguma correspondência, mudando a ordem dos verbos para facilitar o exercício de natureza linguística.

Afinal, era físico. E um físico nuclear jamais abandona a esperança. (PRADE, 2009, p.30).

Uma primeira leitura da narrativa aponta para o eterno problema da formação educacional, na modernidade, em que acontece a separação abissal entre as áreas das Ciências e das Humanidades. De maneira geral, os que optam pela primeira deixam de lado as prerrogativas da segunda e vice-versa. O resultado: cria-se o especialista, que é um ser mutilado, ao contrário dos polímatas e/ou polígrafos do passado – como Leonardo da Vinci e Athanasius Kircher, entre outros –, capazes de trabalhar com desenvoltura em vários campos: as ciências exatas, as ciências ocultas, a magia, a filosofia, as artes, a mecânica, etc. Como muito bem observa Morin (2005, p.19),

[...] efetivou-se a separação entre a cultura humanística que nutria a inteligência geral e a cultura científica que, por vezes de modo hermético, encontra-se compartimentalizada entre as disciplinas. A falta de comunicação entre as duas culturas acarreta graves consequências para ambas. A cultura humanista revitaliza as obras do passado, a cultura científica valoriza apenas aquelas adquiridas no presente.

É preciso, pois, ainda segundo o pensador francês, “[...] substituir um pensamento que está separado por outro que está ligado” (MORIN, 2005, p.20), para que o homem possa compreender a extrema complexidade do Cosmo. Em realidade, o nascimento do especialista aconteceu devido a necessidades imediatistas das Ciências Exatas, de modo especial a partir do século XIX, com a eclosão do Positivismo: como a realidade é móbil e, por consequência, apresenta infinitas facetas, o que torna muito difícil a sua apreensão e compreensão, foi preciso estratificá-la e dividi-la em segmentos, para que se tentasse a análise de suas partes isoladas. Contudo, se isso facilita a tarefa cognitiva, por outro lado, serve para fornecer uma imagem simplificada do real e para separar o que está intimamente ligado, provocando a não compreensão do Todo.

Exemplar neste sentido é o conto “Rabos de Tigre”, em que o narrador se serve das analogias para tentar traduzir o sentido especial de um objeto, no caso, os três rabos de um tigre. Esse animal, cuja simbologia é bastante ambígua, comparece na narrativa apenas como um ícone. Sua cauda é que se tornará o centro das atenções do narrador, devido às conotações eróticas, capazes de deflagrar um processo criativo, fundado nas analogias. Mas um aspecto salta logo à vista: o fato de o tigre da narrativa, exótico em sua peculiaridade, possuir três rabos. De um ponto de vista simbólico, a cauda dos animais “[...] *joue un rôle phallique dans les nombreux mythes américains et asiatiques. Elle s'apparente au complexe symbolique recouvert par le serpent*”⁴ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p.78), e essas características estão presentes nas três caudas, assim representadas:

⁴ “[...] exerce um papel fálico nos numerosos mitos americanos e asiáticos. Aparenta-se ao complexo simbólico representado pela serpente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p.78, tradução nossa).

O primeiro é muito fino e delicado, lembra cobra-coral adulta, prestes a cair n'água. Inclina-se mais à esquerda e não sei o porquê.

O segundo é muito grosso e indelicado. Lembra jibóia velha em repouso, ruminando a parte lasciva do touro. Inclina-se mais à direita e eu não sei o porquê.

O terceiro não é muito fino e nem muito grosso. Lembra chicote de couro rústico. Inclina-se ora à esquerda, ora à direita, eu sei o porquê mas não digo (PRADE, 2009, p.26).

O analogista utiliza-se do verbo “lembrar” para aproximar os três rabos do tigre, por meio de símiles de cobras, animais simbolicamente eróticos por excelência, nos dois primeiros casos, e de chicote, objeto também simbolicamente erótico, no segundo. Esse verbo serve de ponte entre ele e seu arquivo de imagens, retiradas da natureza e/ou realidade, armazenadas na memória e ativadas pelo exercício do imaginário. À medida que o analogista integra coisas diferentes, fundindo-as, para criar uma outra, provoca o nascimento de imagens correlatas, como a da cobra-coral em movimento, caindo na água, a da velha jibóia em repouso e, na sequência, a da cobra “ruminando a parte lasciva do touro” – uma metáfora sub-reptícia do membro viril do animal. Desse modo, percebe-se que o tigre e, ainda mais, o seu apêndice, tornam-se apenas o motivo para o exercício imaginativo do narrador, que tira deles ilações sexualizadas e enigmas que não são decifrados, referentes à razão de as caudas ora se inclinarem à esquerda, à direita e a ambos os lados. Mas o que importa acima de tudo é essa capacidade de o analogista encontrar correspondências entre as coisas, ao fundir imagens de diferentes reinos da natureza, ao energizar os elementos por meio da sexualidade. Neste caso, a natureza, em vez de se apresentar apenas como partes sem um todo – objetos desirmanados, passíveis de integrarem um catálogo, um dicionário, tomos de uma enciclopédia –, ao contrário disso, apresenta-se como um todo harmônico, em que suas partes dialogam entre si, movidas pela força de uma energia, que emana da voz do analogista.

Assim, percebe-se que a analogia tem por base a chamada “ciência das correspondências”, que constituem o núcleo não só de “Correspondência”, como também de todo o livro. Afinal, o físico nuclear descobre que só pode resolver o problema científico a contento, se declinar os verbos latinos numa determinada ordem que precisa descobrir qual seja. Neste instante, oferece-se um enigma: que nexos há entre uma coisa e outra, já que ambas pertencem a áreas de conhecimento, na aparência, diferentes? O mesmo se pode dizer das imagens chamadas para caracterizar o *quid* das caudas do tigre. Qual o nexos entre o termo considerado como ponto de partida e o seu par analógico? Este nexos só se descobre por meio da “lógica do delírio”, que permitirá compreender a chamada “ciência das correspondências”.

O princípio da correspondência universal é bem antigo e, ao longo dos tempos, vem tendo os seus cultores, entre eles, os já citados visionários, Hermes Trismegisto e Jakob Böhme. Mas quem elaborou a doutrina delas de maneira sistemática foi Emanuel Swedenborg (1688-1772) e alguns de seus discípulos. E o que são as correspondências? Tudo o que existe no mundo natural, sob o sol, explica Swedenborg, no sentido de que as

coisas materiais não vão além por si próprias, no sentido de que são homólogas às coisas que existem no mundo espiritual, de onde emanaram. Ou seja, o místico concebe o Universo de maneira especular: as correspondências seriam o elo entre as diferentes coisas do reino material, natural e as do reino espiritual. A razão para que haja a correspondência é que se uma coisa do mundo fosse separada de seu arquétipo, desapareceria, porque nada subsiste por si próprio e porque tudo é emanção de um primeiro Princípio que é o Senhor. Portanto, se o homem, que não mais tem o privilégio de pertencer aos antigos, ainda possuísse a ciência das correspondências, poderia interpretar o sentido enigmático das coisas do mundo natural e, a partir daí, entrar em contacto com os anjos, que são a manifestação primeira dos céus.

Tais princípios doutrinários, de caráter místico, exercerão grande influência nos românticos e, sobretudo, nos simbolistas, contudo, entre os poetas do fim do século XIX, o viés místico passa a conviver com um viés estético. Ao lado do culto dessa visão ocultista do mundo, com a crença num Espírito onisciente pairando sob tudo o que existe, acontece a busca de uma linguagem que consiga unir o que foi separado pela razão e que, por isso mesmo, trabalhe com as analogias, para que se encontrem os nexos entre tudo o que existe. Tendo por base esses princípios, é possível dizer que Péricles Prade os retoma. É como se ele promovesse o afastamento de um tipo de abordagem do real e o substituísse por outro, mais consentâneo com um modo de ver as coisas, ditado pelo constante analogismo e/ou pelas leis das correspondências, provocando, por consequência, o surgimento de um mistério muitas vezes indecifrável. Os casos mais emblemáticos dessa atitude encontram-se em “Neto de saltimbancos”, “Cárcere marinho”, “Canil com vista para o mar”, “Sonhos”, “Hipnotizador” e “Passaromorfose” (PRADE, 2009).

As duas primeiras narrativas identificam-se por compreenderem o mundo como mera representação, como ilusão. Em “Neto de saltimbancos”, o espaço é um circo, espaço da ilusão, que terá continuidade mesmo após a morte da personagem e, em “Cárcere marinho”, é uma espécie de navio fantasma, que navega rumo “a um país desconhecido”. Mas o que também há de comum entre ambos os textos é a inserção (ou a tentativa de inserção) das personagens em linhagens, que servem para integrá-las a uma comunidade e, por consequência, para lhes dar sentido à existência, já que vivem reclusas num mundo ilusório, absurdo, desprovido de sentido. Aquiles, “o neto de saltimbancos”, tem como espetáculo recitar, “[...] em ordem alfabética, o rol imenso da linhagem de seus antepassados”, mas é dispensado pelo patrão, “[...] com a desculpa de que o seu calcanhar direito, o fosforescente, criava luminosos embaraços na apresentação dos trabalhos” (PRADE, 2009, p.44). Complexa em sua ambiguidade, a personagem, ao mesmo tempo em que se dedica ao divertimento dos outros, possui uma alma sombria, que o faz ausentar-se da realidade e isso o leva a se transformar num morto-vivo. Como bem observa Starobinski (2007, p.63, grifo do autor): “[...] a distração metafísica de Pierrot o separa dos vivos até transformá-lo em personagem *póstumo*, saído do limbo e destinado a precipitar-se nele de novo” – é o que de fato acontece com Aquiles ao se despenar no inferno. Contudo, a par da estranheza de seu modo de ser, como é de praxe na ficção de Péricles Prade, nota-se a presença de um enigma – a relação entre o trabalho do artista circense e o motivo da censura do patrão –, que, ao final, não se esclarece. Pelo

contrário, o conto torna-se mais enigmático ainda, porque, depois da morte, a personagem puxará, no inferno, “longa fila de artistas penitentes”, mas com o calcanhar apagado, o que só servirá para acentuar o seu lado sombrio.

“Canil com vista para o mar”, de “Novos relatos de Luigi Pomeranos”, intensifica esse princípio das correspondências, ao explorar a ideia de integração entre o ser e a paisagem:

Nem todo cão se espanta com a cor que no mar flutua à espera dos heróis ainda encarcerados.

Receoso, seu olhar não é como o do bêbado entre os mamilos da noiva castelhana.

Não late. Com fervor, estende a pata esquerda sobre o melancólico rosto da paisagem móvel.

O que ele vê só uma companheira feliz revela. (PRADE, 2009, p.31).

Condensado, o texto não tem, a rigor, um enredo, pois o que impera aí, como em outros casos assemelhados, é a imagem em si, que se associa a outras imagens, por analogias e comparações ditadas por uma mente desvairada, em perene delírio. É isso que faz que a personagem – um cão a assumir a vez do sujeito – seja um ser de excepcional categoria, a começar que se exila dos demais cães, ao se espantar com “a cor que no mar flutua”. A empatia dele com a paisagem advém de um enigma, a ser transliterado pela “companheira feliz”, que, por não pertencer ao plano textual, é mera referência e, como tal, serve para que o narrador crie ambiguidade com o verbo “revelar”. Revelar significa “tirar o véu”, ou seja, “deixar ver”, contudo, no texto, nada se revela, porque o que deveria ser revelado não deve sê-lo, no sentido de que constitui algo inefável que as palavras não podem (e nem devem) traduzir, sob pena de abastardar o enigma. Observamos que esse enigma não decifrado e não decifrável é que provocará o “fervor” (a intensidade dos sentimentos) com que o cão contempla a paisagem humanizada. Entre ele e a paisagem haverá como que a descoberta, ainda que inconsciente, daquilo que os simbolistas costumavam denominar de *état d’âme*, estado anímico ideal a ser conquistado, para que o sujeito poético pudesse se integrar com o Cosmo.

Em “Sonhos”, o enigma oferece-se na relação entre os amantes que têm o seguinte “hábito matinal”: “relatar, com detalhes, o nossos sonhos” (PRADE, 2009, p.23). Como não poderia deixar de ser, há uma diferença radical entre o sonho do homem e o da mulher. O daquele tem um caráter sacro:

Ontem, por exemplo, tendo lido uma nota de página ao conto “Os mujiques”, de Anton Tchekhov, sonhei que a mão exposta de São Damasceno, caluniado pelos inimigos, se reintegrou, após ser cortada sem piedade a mando do Califa. (PRADE, 2009, p.23).

O da mulher tem um caráter profano, ao misturar elementos da magia, da alquimia, o ocultismo:

Lorena, minha mulher, me disse que havia sonhado com sol negro, incidindo sobre a tábua de esmeralda, conduzida por dois leões melancólicos – um verde e outro vermelho –, quando os unicórnios marrons, animais de estimação do pintor Piero della Francesca, choravam por não suportar a presença do anjo, no carro puxado à margem do penhasco. (PRADE, 2009, p.23).

Acumulam-se, neste sonho, os elementos alquímicos como o sol negro que, segundo os alquimistas, “a tábua de esmeralda”, espécie de tábuas de mandamentos, que contém os axiomas herméticos de Hermes Trismegisto, os leões vermelho e verde que evocam o sol e a lua filosófica, e, por fim, os unicórnios, que simbolizam a pureza, a virgindade. Tais elementos têm em comum a manifestação da tristeza, pois o sol é negro, os leões, conduzindo a tábua esmeraldina, são melancólicos e os unicórnios choram.

Desse modo, é como se os contos configurassem, pelo sonho, as marcas do masculino e do feminino que, assim, se antagonizam: enquanto o do homem é mais intelectualizado, nascendo de uma fonte erudita; o da mulher nasce de pulsões primitivas do inconsciente. Os sonhos vão se identificar num sonho único, quando, num determinado dia, o casal evita, por um motivo desconhecido, relatar o que cada um sonhou. A revelação do que sonharam se dá porque resolvem registrar os respectivos sonhos em papel: quando da morte da mulher, a personagem tem acesso ao que ela sonhou – para sua surpresa, fica sabendo que naquele dia haviam sonhado os mesmos sonhos. Como é comum em todo o livro, Prade (2009) não revela o conteúdo dos sonhos dos amantes (como também não revela o que há de comum entre o problema de Física e as declinações dos verbos latinos em “Correspondência”). No caso específico de “Sonhos”, é como se, pelo sonho, os amantes, afinal, deixassem de ser o que são e encontrassem uma final identidade, como se constituíssem, no plano das ideias, o andrógino preconizado por Platão, ser representativo da totalidade. Essa ideia de totalidade, ou de busca da totalidade, de certo modo, está também presente numa vineta de “Hipnotizador”, quando o narrador faz referência ao polímata Athanasius Kircher, “[...] criador do *orologium phantasticum*, combinação feliz de uma clepsidra e de um relógio solar” (PRADE, 2009, p.16). A conjugação das forças elementares da água e do fogo, mais do que representar apenas o aproveitamento utilitarista de energias naturais, representa o anseio de integração de dois dos elementos básicos da natureza, para movimentar um engenho destinado à medida do tempo.

Já o conto “Passaromorfose” é marcado pela ambiguidade e pela ironia, ao enveredar pelo princípio das correspondências. A começar do neologismo do título, que ilustra o desejo de transformação da personagem – um ornitólogo – numa ave. Esta narrativa configura-se, em princípio, como um manual de ornitologia, na medida em que há referências a vários tipos de pássaros, organizados em categorias, determinadas por uma simbologia toda especial. No desenrolar da narrativa, a personagem procura encontrar o tipo de pássaro que “[...] melhor se afeiçoaria ao seu temperamento”, descartando aqueles que, “por diversas razões, não lhe agradam” (PRADE, 2009, p.33), como o engole-fogo, o corvo, a coruja, o milhafre, o pelicano e convocando apenas os que se caracterizam pela bondade, como o simorgh, o rouxinol e a andorinha. As aves servem para ilustrar o princípio das correspondências, ainda mais pelo fato de a personagem, ao final, ver-se

transformada num “pavão bizantino”. Esse pássaro, por reunir várias cores e possuir uma plumagem exuberante, é uma síntese de todas as aves. Contudo, esse aspecto positivo da metamorfose acaba por ser negado, devido à fútil motivação da personagem:

Ao pular, passou-lhe pela mente, no instante do terceiro salto, a ideia que vinha se repetindo nos últimos tempos: se fosse pássaro, não precisaria agir assim. Bastaria bater as asas, voar e chegar ao destino, rapidamente, sem necessidade de, sonolento, levantar-se da cama tão cedo. (PRADE, 2009, p.34).

O ornitólogo, ao sonhar se transformar em pássaro, não é movido por nenhuma transcendência ou anseio de totalidade, pois há aí apenas um princípio utilitário, ou seja, em vez de ele almejar uma elevação ao reino celeste, deseja, por meio das asas, somente chegar a seu destino do modo mais rápido possível. O utilitarismo poderia, de certo modo, ser atenuado pela vontade de ele se transformar numa ave de bom temperamento, mas esse intento também é desqualificado, porque esbarra em seu principal defeito, que é a vaidade, exposta na sua metamorfose em pavão: “Vaidoso, seu primeiro reflexo foi o de cravar o rosto no espelho, embutido ao lado da janela do corredor. Viu, então, espantado como se tivesse cem olhos, que se transformara num pavão bizantino” (PRADE, 2009, p.36). O adjetivo “bizantino” acentua ainda mais essa sua qualidade negativa, porque, além do sentido patronímico (de Bizâncio), tem também os sentidos de frivolidade, pretensão. Mas o símbolo desse tipo específico de ave não anula o princípio da totalidade, pois, em vez de remetê-lo às correspondências, à integração entre tudo que existe, remete, de modo negativo, a uma intensificação da vaidade. Em síntese: neste conto, ao contrário do que acontece em “Canil com vista para o mar”, em “Sonhos”, em “Hipnotizador”, nota-se a subversão do princípio das correspondências. É como se Péricles Prade, com sua proverbial ironia, visasse a criticar o homem vaidoso que, desprovido de maiores virtudes, transforma-se num ser mutilado, perdendo, assim, o sentido da totalidade.

Mas, seja de uma perspectiva positiva ou negativa, o que se percebe neste livro de Péricles Prade é o investimento, às vezes, às claras, às vezes, de modo subliminar, no princípio das correspondências. Tanto no plano formal, quanto no plano da concepção de mundo, percebe-se uma tentativa de integração entre tudo o que existe, no sentido de busca de um princípio comum entre as coisas, princípio esse só detectado por meio da intuição mágica, de uma lógica que não é a formal.

A lógica do delírio

Segundo Remo Bodei (2003, p15), o delírio

[...] apresenta-se, tradicionalmente, como sinônimo de irracionalidade (absurdidade, falta de fundamento, erro, caos), ao passo que seu oposto especular, a razão, define-se, por contraste, mediante os atributos da evidência, da demonstração, da verdade e da ordem.

Esse preconceito em relação ao delírio é motivado por princípios apoiados na lógica da Razão Triunfante, que passou a imperar nos meados do século XIX, com o advento do Positivismo, que rechaçava qualquer modo de conhecimento do mundo que não se baseasse nos métodos racionais e experimentais, na observação positiva do real. Contudo, a razão, permeada pelos avanços da Psicanálise, pela investigação do Inconsciente, mais “hospitaleira e expansiva”, no dizer de Bodei (2003, p.16), “[...] mais humilde, mas nem por isso menos rigorosa”, teria condições “[...] de reconhecer os núcleos de verdade [...] dos delírios”. Ainda segundo o pensador italiano, 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”. Ou seja: há em todo delírio uma “verdade histórica oculta”, de modo que ele não venha a “representar um vaguear sem destino” (BODEI, 2003, p.128). Em suma: o delírio vem a preencher vazios de significado presentes na vida psíquica, que é descontínua e nem sempre acessível aos métodos racionais.

Mutatis mutandis, é o que se verifica na ficção de Péricles Prade, regida pela “lógica do delírio” ou, se se quiser, pela desrazão poética, capaz ela só de tornar contínua a vida psíquica, de encontrar nexos, afetividades, entre as coisas mais díspares, graças à adequada manipulação das analogias e, sobretudo, das “correspondências”. Suas narrativas, que lembram o sonho, o devaneio, devido ao *nonsense*, ao desvaio, sempre conduzem o leitor por um labirinto, cuja saída, portal de acesso ao desconhecido, encontra-se barrada pela Esfinge. Só não serão devorados aqueles que se deixaram conduzir por um paradoxal “delírio lúcido”, que, lhes fornecendo as chaves de decifração do enigma, ao mesmo tempo, lhes fornecerá as chaves para abrir as portas do paraíso do imaginário.

GOMES. A. C. The logic of delirium. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.13-29, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we intend to examine the book Correspondências, by Péricles Prade, to show how the author dialogues with other authors, thus expressing dialogism, with a view to revisiting the past by parody. On the other hand, this intertextual dialogue is at the service of an analogical understanding of the world that is governed by correspondences between everything that exists. This analogical understanding of things makes the author based on a non-Cartesian logic, nourished by daydreaming, madness, delirium.*
- **KEYWORDS:** *Parody. Paraphrase. Analogies. Correspondences. Logic. Delirium.*

Referências

AZCUY, E. **El ocultismo y la creación poética**. Buenos Aires: Sulamericana, 1966.

- BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques**. Paris: Garnier, 1962.
- BODEI, R. **As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- BOUISSON, M. **A magia**. Lisboa: Ulisseia, 1958.
- CASSINM, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimar, 1955.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1973.
- DUMAS, F. R. **Histoire de la magie**. Paris: Berger-Levrault, 1965.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MOISÉS, M. **A literatura como denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002.
- MORIN, E. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PRADE, P. **Correspondências**. Porto Alegre: Movimento, 2009.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SELIGMAN, K. **História da magia II**. Lisboa: Edições 70, 1975.
- STAROBINSKI, J. **Retrato del artista como saltimbanco**. Madrid: Abada, 2007.

