

**DANÇA E DEGOLAÇÃO.
PARA UMA POÉTICA DO ROMANCE EM NUNO JÚDICE**

**DANCE AND BEHEADINGS.
FOR A POETICS OF THE NOVEL IN NUNO JÚDICE**

Eunice Ribeiro¹

RESUMO: A forte inclinação autorreflexiva da literatura contemporânea tem feito dela o lugar privilegiado da própria teoria literária. Caraterizando-se por uma particular densidade intertextual, um eruditismo e uma amplitude metaliterária que se articulam de perto com um entendimento do *trabalho* do escritor fora dos registos românticos da ‘inspiração’, a escrita de Nuno Júdice, nos domínios quer da poesia quer da ficção, revela-se particularmente permeável ao equacionamento de temas e questões de poética literária desenvolvidas com frequência na relação com outras artes. É nesta perspetiva que neste ensaio se olha para a produção romanesca do Autor, propondo, em particular, possíveis nexos estruturais entre a escrita ficcional e a dança contemporânea.

Palavras-chave: Autor. Dança. Nuno Júdice. Romance. Salomé.

*O corpo será, antes de mais, o que o pensamos, o que ele
pensa por si e o lugar onde se aceita que ele nos leve.*

Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*

1

No prefácio que escreve para uma edição da *Poesia* de Mário de Sá-Carneiro (1990a), Nuno Júdice² alude, a dado passo, ao sinistro bailado em casa da americana, na novela *A confissão de Lúcio*, para insistir na componente teatral da obra de Sá-Carneiro e na associação, que nela se mostra flagrantemente obsessiva, entre o espetáculo da vida e o espetáculo da morte. O bailado que termina num assassínio, envolto em nexos identitários e autobiográficos bastante óbvios, muito além de refletir um certo ambiente finissecular propenso a comportamentos excêntricos ou perversamente aberrantes, conforma em si mesmo uma *cena* metaliterária

¹ Professora Catedrática, Universidade do Minho (Portugal); e-mail: eunice@ilch.uminho.pt

² Com mais de sessenta títulos publicados nos domínios da poesia, da ficção, do teatro e do ensaio, traduzido em doze línguas e galardoado com vários prémios literários nacionais e internacionais, Nuno Júdice (n. 1949) tem sido considerado um dos autores mais prolíficos no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Doutorada em literatura medieval, crítico literário, responsável pela organização de diversas antologias poéticas e edições críticas e professor de literatura na Universidade Nova de Lisboa, tem demonstrado especial interesse na releitura da tradição e do passado cultural. Os seus temas mais recorrentes, além de um gosto particular pelo fantástico e pelo sobrenatural, incluem o amor, a morte, a memória, articulados o mais das vezes com amplas reflexões filosóficas. Foi editor da revista literária *Tabacaria*, publicada pela Casa Fernando Pessoa e ainda, desde 2009, diretor da reconhecida revista literária da Fundação Calouste Gulbenkian *Colóquio-Letras*.

(A partir daqui, utilizaremos as iniciais NJ para nos referirmos ao nome do Autor.)

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

produzida por uma escrupulosa consciência construtora, frequentemente aliciada pela expressão alegórica e pela ‘profundidade’ barroca, como então observou NJ.

Não é decerto fortuito que Júdice, leitor particularmente atento da história literária e interessado na revisitação da tradição e da memória cultural, conforme com bons argumentos a crítica sobre o Autor tem destacado, se tenha deixado seduzir pelo mesmo grande tema mítico, conciliando preocupações literárias suas com uma tendência metaficcional sintomática, poderíamos dizê-lo, de uma certa atitude estética que se tem apelidado pós-moderna. Publicado em 2007, o romance *O enigma de Salomé*³ de NJ acrescenta-se a um prolixo catálogo de releituras artísticas da história bíblica de Salomé ensaiadas por escritores, pintores, compositores, cineastas das mais diversas procedências estéticas, muitos deles convocados de dentro do romance através de uma estonteante travessia de tempos e lugares que a escrita em si mesma vai concertando.

A assumida orientação intertextual do livro, propiciando sucessivos desdobramentos da história numa encenação, também ela barroquizante, de escritas ‘em fuga’, percebe-se aliás desde o início, a partir de uma citação de um conto homónimo de John C. Blood⁴ (a onomástica virá aqui a ser consequente), colocada como espécie de epígrafe ao romance. Conto singular, esse, em estilo de parábola fantástica repleta de geminações e eternos retornos narrativos, onde por sua vez se relata o processo de escrita de um terceiro conto, “Salomé e o fogo”, por um personagem-autor de nome Jean-Jacques Rousseau que vai confundindo, já vencido pelo sono, cenários orientais com reminiscências infantis das *Mil e uma Noites*. Além de que, o romance de Júdice que lemos em primeira mão surge ainda refratado do interior do seu próprio enredo (simbolicamente organizado em sete noites) como uma história, *en abyme*, a escrever por um narrador autodiegético tão pouco confiante na sua autoridade demiúrgica como pouco receoso de “afugentar leitores com tão cansado tema” (Júdice, 2007: 31) e aspirando, graças às vantagens da maturidade, a colocar o livro «na prateleira da filosofia», desembaraçando-o da outra «mais trivial, dos poetas» (*id.*: 32).

Na continuidade de outros livros anteriores do autor que se jogam deliberadamente na confluência de géneros literários distintos – penso em particular em *Por Todos os Séculos* (*id.*, 1999) e *O anjo da tempestade* (*id.*: 2004), romances que, como veremos, com ele comporiam

³ O volume insere-se na coleção “Os Mitos”, promovida pela editora escocesa Canongate, na qual autores contemporâneos de vários quadrantes recontam um tema mítico de sua preferência; a Editorial Teorema traduziu já para português vários desses recontos.

⁴ O mencionado conto de Blood pertence ao livro *O Eterno Retorno e Outras Histórias* (1994), publicado em Lisboa pela Black Son Editores, uma editora *underground* já desaparecida, especializada em ficção científica e literatura fantástica. *Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

uma espécie de trilogia – *O enigma de Salomé* coloca-se à partida num espaço categorial ambíguo. Uma via legítima de leitura do romance que, embora em jeito reflexo, se posiciona incertamente entre a filosofia e a literatura, poderá sem esforço acomodá-lo numa tematização sobre a autorrepresentação e o autoconhecimento. Deste ponto de vista, tratar-se-ia de colocar, do interior da diegese romanesca, a fatídica ‘questão de escravo’:⁵ ‘quem sou eu?’, expandindo as inquietações identitárias de um narrador que se autoapresenta não apenas como autor, mas também como ator consciente das suas múltiplas máscaras e metamorfoses e que procura definir-se a partir de um Outro-feminino, arquetipicamente encarnado por Salomé. O que, logo por aí, fará também com que se reequacionem neste romance os tópicos do amor, do erotismo e da morte, persistentes na escrita literária, quer poética quer narrativa, de Júdice, esboçando-se uma história passional de projeções narcísicas e típicas triangulações do desejo.

Neste contexto, importa igualmente assinalar a importância que adquire no romance a componente visual, indissociável do projeto autorretratístico do protagonista João B. e em função da qual se articulará narrativamente a questão dominante da captura da (sua) imagem com o problema do nome – de um nome «em que ninguém acreditava» (Júdice, 2007: 66) –, imediatamente insinuado pela estranha truncatura do apelido a par da coincidência de iniciais relativamente quer ao epígrafado John Blood, quer ao profeta bíblico. Acresce que, considerando este livro de Júdice na sequência dos romances mencionados de 99 e de 2004, cujo visualismo era já intenso, recorrendo inclusive, no segundo caso, à reprodução de quadros e fotografias no corpo do texto, se alarga agora ao domínio da prosa essa mesma centralidade da imagem que o próprio NJ tem querido afirmar relativamente à sua escrita poética, reativando quiasmos antigos sobre jurisdições artísticas.⁶

Vítima do que diz ser um ‘complexo de Salomé’, João B. enveredará desta feita pela tentativa de construção de uma imagem própria, servindo-se dos ‘espelhos’ que lhe vão sendo fornecidos pelas múltiplas figuras de mulheres incluídas na narrativa, sejam elas personagens

⁵ Reutilizo neste passo a formulação llansoliana, tal como a comenta João Barrento (2012: 9-39).

⁶ No comentário com que acompanha um poema efrástico seu destinado à revista *Relâmpago*, Nuno Júdice refere-se nestes termos à sua relação com a pintura em particular e com a imagem em geral: «A minha relação entre poesia e pintura vem de uma frase que, ainda adolescente, li no *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci em que ele diz: “A pintura é uma coisa mental”. Imediatamente traduzi este preceito numa versão literária: “A poesia é uma coisa visual”. Julgo que foi a partir da “arte poética” condensada nesta frase que a minha poesia se construiu. Nunca precisei de grandes reflexões teóricas para sustentar o que me parece ser uma evidência – a imagem como fundo e centro de cada poema» (Júdice, 2008: 122). A dado passo do romance que aqui comentamos, ideia análoga é formulada pela voz do narrador: «(...) nada existe mais visual do que a palavra» (*id.*, 2007: 117). Recorde-se ainda que NJ alimentou durante alguns anos um blogue onde publicou poemas lado a lado com reproduções de pinturas (cf. <http://aaz-nj.blogspot.com/>).

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

atuantes ou metarrepresentações restituídas em jeito ecfrástico (como as diversas Salomé pintadas em vitrais ou em quadros), e que mais ou menos epifanicamente vão aflorando sob o seu olhar medusado, um olhar que invariavelmente as reduzirá a sucessivas multiplicações do mesmo arquétipo:

O problema, compreendi muito tempo depois, é que havia demasiadas semelhanças entre todas estas mulheres; e começava a pensar que, se as pusesse umas ao lado das outras, as reais e as pintadas, talvez não fosse capaz de as distinguir, como se fossem gémeas, ou multiplicações de um arquétipo que talvez nascesse de uma obsessão que eu não sabia de onde poderia vir. (JÚDICE, 2007: 40)

A profusão, ao longo da narrativa, de motivos que funcionam, negativamente, como superfícies (anti)refletoras (espelhos, vitrais, olhos, quadros, fotografias), relacionam-se em simultâneo com a urgência de identificação ou de recorte de uma *figura* de sujeito e com a vacuidade dessa demanda: João B. é aquele que sucessivamente se irreconhece, aquele a quem a imagem é roubada ou que a si próprio a subtrai, insistindo num destino de privação que foi também o do Baptista e viria a ser o do próprio Messias (duplicidade adicional que a narrativa não deixa de denunciar), numa história exemplar, talhada a sangue definitivo. Donde o frequente cruzamento desses motivos com uma segunda tópica espacial associada à perda, à cegueira, à clausura (poços, abismos, cavernas, celas, buracos negros), funcionando com regularidade como metáfora desse romance interrompido que JB decidira um dia encetar sem saber ainda que escrevia sobre si próprio:

Entrei no quarto e, antes de abrir a mala e arrumar as coisas, peguei no caderno de apontamentos e recomecei a história. Desta vez, não seria preciso nenhum mau jantar nem uma noite de frio para que eu pusesse em ordem as ideias que tinha sobre o mundo. Limitei-me a reconstituir situações; sabendo que eu próprio estava já, irremediavelmente, lá dentro; e que cada um daqueles seres tinha saído de mim como uma fotocópia. De certo modo, o caderno em que eu escrevia, de capa preta, começava a tomar a forma de um poço; e quando o abria, era como se estivesse a espreitar para o fundo dele, o abismo de onde vinham as orações rezadas por um prisioneiro invisível, ali sepultado desde há uma eternidade. (*Id.*: 55)

A instabilização das fronteiras entre a literatura e a vida, outra questão nuclear que o livro de Júdice desenvolve, determinará neste ponto repetidas permutas e sobreposições entre figuras ‘reais’ e fictícias, avizinhando o romance da indagação ontológica e enunciando, do mesmo passo, o conflito primário da autorrepresentação e do autorretrato literários. Curiosamente, o jogo a vários níveis de papéis e de máscaras encenado no romance de NJ parece acolher um certo princípio de indiferenciação análogo àquele que a novela de Sá-Carneiro já demonstrava ao *Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

acumular sensações de *déjà vu*, ao desdobrar personagens nos seus duplos ou, inversamente, ao sintetizar num único ‘tipo’ diferentes figuras femininas, a exemplo das bailarinas que intervêm na história e que desempenham também aí uma função simbólica evidente.⁷

Todavia, se em Sá-Carneiro assistíamos a uma sistemática replicação de *personae* que não só repercutia a profunda crise cognitiva e identitária moderna, como equacionava a questão mais privada e autobiográfica de uma ‘alma doente’ (e de uma ‘escrita doente’) residindo num espaço intersticial entre si e os outros de si, incluindo um seu provável *alter-ego* feminino, em Júdice, como será expectável, a questão da identidade, conquanto assimile uma lógica narrativa idêntica, não se entende exatamente assim: o «trabalho sobre [si] próprio» (*id.*: 27) de João B. a que nos é dado assistir no romance parece exercer-se, antes de mais, no sentido de obter uma ‘revelação’ que se pretende entender como individual e coletiva, incorporando conscientemente uma interrogação filosófica sobre a humanidade e distanciando-se como tal dos típicos desesperos autistas dos modernos. Logo nos parágrafos finais da “Primeira Noite”, lemos:

(...) apercebia-me, de súbito, que era sobre mim que começara a escrever, procurando aquilo que sempre ignorara, ou não quisera saber, acerca daquilo que sou – sendo que era também a partir daqui que iria poder chegar a uma revelação mais plena daquilo que somos, nós, a humanidade, desde esse instante em que Eva estendeu a maçã ao primeiro homem, e com esse gesto descobrimos a nossa liberdade em relação a Deus. «Que fizemos dessa liberdade?» Era a pergunta que eu queria colocar no início do livro (...). (*id.*: 28)

Por outro lado, apesar de identificações pontuais do narrador com Salomé/Herodíade (a confusão não é recente e toma argumento no próprio relato bíblico onde Salomé nos surge como uma extensão de sua mãe: genética, funcional e simbólica), como a sua própria «imagem alucinada» (*id.*: 128), sobressai uma relação de sumária exclusão com esse *alienum* feminino, manifesta na preocupação com uma tradicional bipartição de papéis em que ao sujeito masculino cabe invariavelmente o do mártir e ao feminino o do algoz, sem que se vislumbre uma possível transação de funções ou de subjetividades. Nenhuma dialetização da identidade é possível perante uma alteridade não apenas fixa, como também apresentada nos termos de uma absoluta opacidade, i.e., de um enigma. Não por acaso, nas suas repetidas tentativas para concluir o seu

⁷ Recorde-se a confissão de uma das personagens masculinas na novela de Sá-Carneiro em conversa com o narrador sobre certos medos *inexplicáveis* e *destrambelhados*: «É que, não sei se reparou, em todos os *music-halls* tornaram-se agora moda estes bailados por ranchos de raparigas inglesas. Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil. De maneira que eu em vão me esforço por considerar cada uma delas como uma individualidade. Não lhes sei atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destrinçar do seu conjunto: daí, o meu pavor» (Sá-Carneiro, 1990b: 173).

livro interrompido (lugar-comum do relato sobre o *eu*), o narrador João B. impõe-se como regra não alterar em nada a história conhecida, cumprindo a exigência de ‘realidade’ que lhe ditara a Fotógrafa, uma das múltiplas encarnações de Salomé fabricadas pela narrativa. Dito de outro modo, João B. está destinado a ‘não ser’. A sua morte simbólica, no final do romance, degolado pela câmara da Fotógrafa que vampiriza os seus modelos (cf. *id.*: 72), consoma a perda de uma imagem própria, o seu retrato impossível. À semelhança do profeta Baptista ou do próprio Rousseau, no conto de Blood (premonitório apelido, ainda assim verídico), de cuja cabeça guilhotinada brotará **O Contrato Social**, num ciclo interminável de replicações e eternos retornos, o suplício de João B. cumpriria a própria ‘fatalidade’ do real, indiferente a qualquer hipótese de (re)invenção literária. Que liberdade, pois, lhe resta, se apenas lhe resta reescrever a História? Que destino, senão a morte, se esse for o único caminho da salvação?

No tempo pós-messiânico, como recorda Agamben (2010), a posição do profeta apenas pode ser ocupada pelo intérprete: relendo ou restituindo os sentidos originais do que já foi escrito. Essa obra profética da salvação é o outro pólo da *praxis* criativa de Deus, aquele que, sendo-lhe posterior, a precede estatutariamente como única legitimação possível do ato de criar. Como o próprio NJ o enunciou, escrever responde a um imperativo de sobrevivência, a uma «necessidade de salvar, de nos salvarmos» (Júdice, 2005: 22):

A Fotógrafa, finalmente, disparou; e tenho a certeza de que, no último segundo, apontara a objectiva para, de propósito, me cortar a cabeça, de modo a apanhá-la em sobreposição com a cabeça do profeta que, no grande vitral da igreja, era apresentada à bailarina. (*Id.*, 2007: 149)

2

De uma perspetiva crítica de género, talvez pudéssemos alvitrar que não é óbvio que NJ opere, neste romance, algum tipo de desmitologização do mito de Salomé ou manifeste algum tipo de rutura em relação a um certo estereótipo feminino e a uma certa política de representação do feminino que o faz corresponder a uma imagem fatídica da sedução e da paixão carnal.⁸ Ou ainda que se vise prioritariamente alguma subversão da moral social subjacente ao mito bíblico. É duvidoso que, em relação a este livro, o Autor subscrevesse uma postura repudiativa como, *e. g.*, a de Angela Carter (1983: 71) quando encara as fábulas míticas como «extraordinary lies designed

⁸ Remetemos neste ponto o leitor para o estudo de referência de Paula Morão (2001), *Salomé e outros mitos — o feminino perverso na Literatura Portuguesa entre o Fim-de-Século e Orpheu: ensaio e antologia* (Lisboa: Edição Cosmos). *Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

to make people unfree». Pelo contrário, dará *O enigma de Salomé* continuidade a um tipo de pensamento que identifica feminino com corpo feminino, reassumindo uma essência imutável e pré-determinada do género?

A menos que esta não seja exatamente a linha de releitura seguida por Júdice.

Pelo que acima já ficou dito, parece muito evidente a possibilidade de aproveitar hermeneuticamente o mito de Salomé na linha de uma poética metaliterária, tão recorrente em NJ.⁹ Até porque o sujeito que narra a história na primeira pessoa é antes de mais um sujeito de escrita: um romancista, o autor de um diário, um crítico de arte. A questão autoral parece aqui inevitável e com ela a questão da criação: «La figure de l'auteur ne représente rien d'autre que l'idée da la création», de acordo com Ferrari e Nancy (2005: 17); que prosseguem, no trilha de uma argumentável correspondência entre *opus* e *corpus*, logo de um pensamento da escrita nos termos de uma literal *iconografia* do autor:¹⁰ «Dans sa singularité absolue, dans la singularité d'un caractère libéré de toute connotation morale, la figure de l'auteur est comme le témoignage visuel d'une création accédant à l'immanence d'un corps» (*id.*: 21).

Enquanto corpo dançante, Salomé parece-me justamente consubstanciar, no romance de Júdice, um corpo escritural cujo 'enigma' passa pela sua própria emancipação em relação à tutela do autor. Na verdade, o bizarro conto de John Blood que serve como epígrafe ou prólogo ao livro é já em si mesmo uma charada sobre a escrita e sobre a ambiguidade do seu estatuto de dependência/autonomia face ao criador, simultaneamente sua origem e seu produto.

Curiosamente e a propósito de *mulheres-fatais*,¹¹ que a mitografia tende a apresentar holisticamente como «condensados de competências negativas» (Faísco *et al.*, 2010: 332) orientadas em exclusivo para a manipulação e instrumentalização dos homens, a espécie representada por Salomé (como, na moderna mitologia cinematográfica, por Sharon Stone, entre outros protótipos) tem sido destacada das restantes por não submeter aparentemente a sua atividade a qualquer fim prático (como a obtenção de dinheiro, poder ou estatuto). Pelo que o homicídio de Salomé devém neste sentido um gesto de «pura arte» (*id.*: 334).

⁹ A releitura mítica, particularmente a do mito órfico, numa vertente de reflexão metaliterária tem profusa ilustração na obra poética de Nuno Júdice.

¹⁰ Tomamos aqui o conceito de 'autor' na aceção do que a teoria literária tem entendido por 'autor textual' ou 'autor modelo'. Utilizaremos a maiúscula (Autor) para nos referirmos ao autor empírico.

¹¹ Rosário Girão (2007) faz derivar a vastíssima linhagem ocidental de *femmes-fatales*, desde Eva passando por Electra, Dalila, a Medusa ou Mata-Hari, da figura de Elena de Troia que encara neste sentido como um *arquímite*. Veja-se ainda, da mesma autora (*id.*: 2001), o anterior estudo sobre representações literárias da figura de Salomé, em especial no quadro da estética decadentista e finissecular, em Mallarmé, Huysmans, Flaubert, Oscar Wilde, Eugénio de Castro e Mário de Sá-Carneiro.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

Regressando ao romance de NJ, o crime final da Fotógrafa mais não é do que uma afirmação radical de autonomia da escrita face às indecisões de um romancista que recusa «assumir o papel de Deus» (Júdice, 2007: 31) do seu universo, uma autonomia que inaugura uma nova ontologia literária e a que corresponde sem dúvida uma nova teleologia da criação romanesca:

A partir de certa altura, deixara o papel que tinha escrito, e improvisara durante uns minutos a partir de uma hipótese que me serviu de exemplo a uma das possibilidades do meu discurso: qual a liberdade de que um personagem pode dispor? E falara do romance como se fosse uma cela, ou uma caverna, sem saídas visíveis; sendo que, a partir daí, todos os movimentos do personagem se dirigem no sentido de encontrar essa saída que, finalmente, é a saída que o próprio romancista não vê qual possa ser. Mas como todos os romances têm um fim, esse fim é o que decorre dessa liberdade que o personagem terá de pôr em prática para se libertar do domínio do seu próprio criador. (*Id.*: 62-63)

Estaremos aqui novamente, ao que parece, perante a ideia da *caixa negra* que NJ vem utilizando desde há muito acerca da sua escrita poética e da sua *noção de poema*, recordando o título do seu livro de estreia, e que nos surge agora traduzida ou transferida para os domínios da prosa ficcional: essa ideia de que o poema (e talvez o romance) se deixa de dominar a partir do momento em que começa a ser escrito (Júdice, 2012).¹² Essa convicção sobre a capacidade autogerativa da escrita literária, determinará em Júdice uma ideia, mais processual do que mimética, de romance enquanto ensaio de sentido/s, removidas quaisquer determinações ou intencionalidades autorais prévias: o(s) sentido(s) será (ou serão) aí e apenas os que a própria ‘dança da escrita’ e seus sucessivos movimentos (des)escreverem. Donde a hipótese que gostaria pela minha parte de colocar e que me parece afirmar-se com muita nitidez na ficção de Júdice sobretudo a partir de finais dos anos 90: a de inferirmos uma poética narrativa em NJ por analogia com uma poética da dança contemporânea. Pressuposto que talvez nos permita elucidar certos modos de narratividade e certas cartografias ficcionais pouco compatíveis com os cânones representativos mais tradicionais da ficção literária, em relação aos quais a prosa de Júdice nos confronta.

Por alturas da publicação do seu anterior romance *O anjo da tempestade*, e interrogado acerca da sua intenção mais ou menos deliberada de escapar a um tipo de narrativa padronizada

¹² Muito recentemente, numa outra entrevista para a mesma revista, Júdice confirma esta ideia, referindo-se desta vez à sua escrita em prosa: «É uma forma que domino talvez menos, mas há um momento em que as coisas saem fluentemente, e às vezes eu escrevo para saber o que vai acontecer. É esse fascínio pela descoberta do mundo que está a ser feito à minha frente que me leva a continuar a escrever» (Júdice, 2013).

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

que usa produzir *best-sellers* e picos de vendas, NJ insiste: «O que me interessa é trabalhar sobre a linguagem, por um lado (...) e, por outro lado, fazer também coisas que subvertam os esquemas habituais» (*id.*, 2005: 33). Essa espécie de trilogia romanesca que se encerra com *O enigma de Salomé* é decerto um exemplo acabado dessa ‘irresponsabilidade’ com que o Autor encara a escrita literária enquanto ato de resistência e de transformação (cf. *id.*: 24).

É dentro desse paradigma simultaneamente assimilativo e transformativo através do qual Júdice se relaciona com a escrita que nos preocuparemos em indagar em que medida e até que ponto será legítimo supor na sua releitura da história de Salomé, na qual se assume a imutabilidade do texto mítico, um outro tipo de intervenção transformadora: a possibilidade de uma transposição de aspetos do ‘conteúdo’ para aspectos da ‘forma’; ou, dito de outro modo, a probabilidade de uma conversão dos resultados de uma leitura temática numa leitura formal e estrutural da narrativa. Além de uma interpretação erótico-psicanalítica, filosófico-moral ou psicológico-identária do tema mítico, parece-nos incontestável no livro de Júdice a pertinência de uma interpretação metadiscursiva do mito e do tópico da dança que o sustenta, capaz de esclarecer as suas repercussões no plano da estrutura do romance e da própria técnica narrativa. De um autor que acredita pouco na inspiração e que habitualmente demonstra fortes preocupações construtivas, idênticas aliás às que ele mesmo adivinhara em Sá-Carneiro, não surpreenderá que assim aconteça.

3

O tempo cíclico que caracteriza as sociedades arcaicas reflete-se exemplarmente, adotando os termos de José Gil (1980), no caráter libertador da sua dança. Ao desligar-se da ordem do tempo real e de uma concomitante exigência narrativa, a dança primitiva centra-se essencialmente no investimento corporal do dançarino e na gratuidade dos seus movimentos. Sem obedecer a sentidos predeterminados, sem estar ao serviço de um texto, esta dança expõe livremente as possibilidades da gramática ou da *infragramática* dos gestos, criando o seu espaço próprio, a sua própria intemporalidade. O caráter divino da dança decorre em parte desta manifestação do corpo ‘puro’, alheio a constrangimentos exteriores e a funções mímicas ou representativas, irreduzível enfim a um código ou a um qualquer sistema de notação de movimentos, a uma *géstica*:

A dança seria assim a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma géstica. Constitui-se como um desafio, um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora

dos signos. Paródia dos sistemas articulados e fulgurância das ligações imediatas apagando de uma só vez tal construção laboriosa de uma «figura»: a dança é a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentido ou corpos. (*Id.*: 61)

A continuidade da dança primitiva não reenvia, por conseguinte, a nenhuma narrativa externa, mas é antes assegurada pelo contínuo deslizar dos movimentos do dançarino, uns sobre os outros, num ritmo que desoculta a rigorosa inteligência do corpo.

Creio que é justamente esta forma de pensar a dança enquanto modo de configurar o mundo e os sentidos do mundo a partir da ação do corpo que pode aproximar da primitiva a dança contemporânea. E tomo o termo ‘contemporâneo’, de novo com Agamben, no sentido dessa inatualidade e dessa imperfeita coincidência com o presente que o coloca irremediavelmente na mira da nossa interrogação: «A contemporaneidade inscreve-se de facto, no presente assinalando-o sobretudo como arcaico e só quem percebe no mais moderno e recente os indícios e as marcas do arcaico pode ser seu contemporâneo» (Agamben, 2010: 26). Essa arqueologia do tempo inerente à contemporaneidade poderá ter permitido à dança das primeiras décadas do último século recuperar uma ideia do corpo como dispositivo que parodia a rigidez dos sistemas linguísticos, tomando-o, pelo contrário, como a própria origem do significar. Além de que, como aponta Sally Banes (1998: 123), a génese histórica da dança moderna, em que predominam figuras de mulheres coreógrafas reivindicando autonomia face às hierarquias patriarcais que até aí caracterizavam o *ballet*, teria contribuído significativamente para uma decisiva rutura em relação a modelos estético-culturais e políticos contra os quais reclamavam a liberdade expressiva do corpo feminino: «freedom from corsets and shoes; freedom from the marriage plot; freedom to create new expressive vocabularies of movement».

É essa nova ordem de movimentos e de sentidos gerados pelos corpos dançantes, libertos das convenções figurativas e narrativas fixadas pela dança clássica ao longo do século XIX, que interessa a uma teorização sobre a poética da dança contemporânea, tal como a propõe Laurence Louppe (2012). Ainda que, no cerne desta poética, resida a noção de que o ato poético em dança implica a reinvenção permanente e singularizadora do corpo e do gesto, não subsumível numa qualquer visão teoricamente globalizante. A profunda fratura epistemológica operada pela dança contemporânea, exigindo uma renovação paralela dos seus modos de perceção, passa em grande medida pelo abandono da *mimesis* clássica, fazendo sobressair o *trabalho* do corpo na sua relação com o espaço, o seu poder de produzir e deslocar os sentidos a partir da sua própria matéria movente, o seu modo específico de simbolização alheio a modelos preconcebidos. Porque «nem

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

tudo no corpo é da ordem da evidência ou da exposição», como refere Louppe, o trabalho da dança «implica uma longa procura de um corpo em devir» (*id.*: 83) que passa pela escuta das suas zonas assémicas ou reduzidas por norma à invisibilidade ou ainda pela exploração da sua mais primitiva e mais elementar dimensão animal. Esta nova consciência do corpo como lugar biologicamente não programado aproxima-o do que as modernas poéticas da dança têm designado como uma escrita da *indeterminacy* e do *unpredictable*, libertando-o de uma noção de corpo como fatalidade e do mesmo passo dando acesso a «uma vasta reserva oculta de todas as corporalidades possíveis» (*id.*: 121).

A leitura do tempo empreendida pela dança contemporânea torna-se neste ponto essencial. Ao caráter linear e vetorial do tempo histórico, pressupondo encadeamentos necessários, opor-se-á uma mecânica temporal aberta à influência do aleatório e introduzindo durações expostas ao imprevisível e à indeterminação, em que noções como a de *fluxo*, sugerindo a mutação e a impermanência, a de *suspensão*, enquanto aura tensional do movimento, ou a de *repetição*, que perturba ou arruína o tempo pela impossibilidade da sua reconstituição, ganham indiscutível centralidade. O trabalho da dança produz e inventa o tempo a partir de um corpo entregue a si próprio e atuando sobre o instante em que a sua presença se eterniza: «Perdendo-se no tempo’, o bailarino elabora contrafatalidades ligadas à libertação do movimento do seu próprio desfecho» (*id.*: 165).

Também a gestão do tempo narrativo nos romances de NJ – refiro-me especificamente à ‘trilogia’ já apontada –, parece pretender arrancar a Cronos o seu poder devorador sobre o corpo, que é neste caso o da escrita. Na verdade, a história de Salomé é uma história de poder(es) e de confronto de poder(es) que, na versão de Júdice, se vê acrescentada de uma dimensão metanarrativa manifesta: Salomé funciona aí como uma espécie de alegoria poetológica, servindo de modelo a toda uma poética ficcional sustentada numa ideia (e num ideal) de ilimitação ou de irrestrrição das potencialidades da escrita, muito em particular no que toca à soberania do autor. Ideia até certo ponto decantada das estéticas oitocentistas (não por acaso, a personagem João B., no romance de Júdice, é também a de um crítico especialista no decadentismo) graças às quais a figura mítica de Salomé perde em satanismo para dar corpo, como em Heinrich Heine ou Huysmans, à beleza pura fora de axiologias morais e de subordinações ideológicas. Ao contrário das interpretações revisionistas típicas dos textos bíblicos, visual e sensorialmente mais evasivas, a Salomé de Des Esseintes, no romance de Huysmans, como nos faz notar Françoise Meltzer (cf. 1987: 26-27), assemelha-se a um verdadeiro motor de sedução aplicado à destruição do homem e

do patriarca. Todavia, creio ser sobretudo a visão mallarmiana da dança e da dançarina, menos logocêntrica e mais sensível a uma escrita corporal e inteiramente performativa, distanciada dos mecanismos próprios da palavra, aquela que mais importará convocar para a leitura de NJ: a bailarina de Mallarmé não é uma mulher e não dança,¹³ esquivando-se definitivamente ao jogo do reconhecimento e das mediações verbais para «apenas traça[r] a forma de uma ideia com os seus pés ‘iletrados’».¹⁴

Retomando considerações de Eduardo Pitta (2007: 55-56), a Salomé de Júdice funciona identicamente como «pretexto para (...) uma noção de romance» que ambiciona escapar aos cânones da ficção narrativa e ao modelo clássico do relato causalista, para se afirmar como um corpo em ato, em deliberado desrespeito à ordem e à coerência temporais comuns. O ‘sacrifício’ do autor que sai de cena e cede o lugar ao real (ficcional) por si criado, de acordo com um «processo de transfusão» (Júdice, 2007: 13) que culmina na sua autodevoração (as sete noites durante as quais o enredo do romance se desenrola facilmente configuram uma irreversível descida aos infernos da criação), implicará renunciar ao controlo lógico e discursivo habitual para acolher a turbulência e a indeterminação introduzidas pelos ritmos, figuras e cursos próprios desse corpo que (se) escreve, desse corpo-escrita, no espaço-tempo que é o romance.

Prosseguindo um ‘jogo’ vindo de trás, *O enigma de Salomé* pode dizer-se um romance em várias ‘camadas’, constituído por múltiplos ‘véus’ de palavras e de textos, encaixes e interpolações sucessivos de histórias, denunciando uma estrutura que já foi qualificada como espiralada ou barroca. E que Júdice, por sua vez, preferiu aproximar dos processos da ficção científica e das máquinas do tempo:

Este jogo começou com um livro de que gosto muito, que é *Por todos os séculos*, e continuou com *O enigma de Salomé*. É uma vertigem de épocas e de personagens que saltam de um contexto para outro, do passado para o presente, num movimento que vai ao encontro do que aprendi com a ficção científica e as máquinas do tempo, embora estes livros nada tenham a ver com esse género. O que me interessa é transportar-me para o contacto com situações e sentimentos vividos em séculos anteriores, e que procuro recriar numa actualidade que lhes dá outra leitura e outra compreensão. (JÚDICE, 2013)

¹³ Recordem-se as ditas palavras de Stéphane Mallarmé (1945: 304): «À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagée de toute appareil du scribe».

¹⁴ Servimo-nos neste passo do comentário de Jacques Rancière (2011: 30). Sobre a filosofia da dança mallarmiana e respetivo centramento na pura emanção do corpo liberto da obrigação da anedota, veja-se também José Sasportes (1983: 21-41).

Os três romances partilham com efeito, além de uma narração autodiegética explicitamente envolvida no universo da escrita e dos textos (em *Por todos os séculos*, a leitura de relatos hagiográficos e a consulta de processos de beatificação; em *O anjo da tempestade*, a redação de um caderno de notas em paralelo à da própria história narrada em torno do assassinio de um tio-bisavô), uma construção menos linear do que circular ou em anéis, sustentada numa lógica de correspondências e analogias em função da qual tudo se torna idêntico a tudo: contínuas sobreposições de épocas, de lugares, de personagens, até de géneros textuais, como atrás observámos, frequentemente dadas como ‘acazos’ ou ‘coincidências’, produzem sucessivos efeitos de replicação do mesmo, gerando uma (in)temporalidade própria, um *continuum* espaço-temporal redutível a uma espécie de presente absoluto:

De regresso ao hotel, dei-me conta de que não sabia já qual era o meu tempo; e se me perguntassem onde situar Salomé, também não saberia dizê-lo. O futuro não existe já, nos nossos dias. Somos o presente; e mesmo quando pensamos em amanhã, tudo o que sabemos é que esse amanhã já existe, tão previsível que nada do que possamos dizer constitui uma novidade. (JÚDICE, 2007: 75)

Movimentando-se em total liberdade, a escrita inventa continuamente aproximações fulgurantes e inesperadas, até para o próprio autor/narrador, desprezando a verosimilhança que as frequentes incursões no universo empírico todavia tornariam expectável. No romance de 99, vidas de santos em relatos setecentistas cruzam-se com uma narrativa de memórias sobre a infância do narrador em pleno Estado Novo, e ambas convivem com comentários éticos e político-ideológicos ao então atual escândalo sexual envolvendo Bill Clinton e Monica Lewinsky, tudo isso em paralelo com esparsas reflexões filosóficas sobre a vida, o amor e o desejo ou com meditações estéticas sobre a criação artística. A «sensação de que o tempo corre em círculo» (*id.*, 1999: 144), aqui como em *O enigma de Salomé* ou *O anjo da tempestade*, explica também as insuspeitas afinidades insinuadas entre Monica e a virgem cristã de uma ilustração do *Quo Vadis?*; entre a Salomé bíblica e suas congéneres mais recentes, como a Fotógrafa ou a estudante ou a mulher do colecionador, no romance que nos ocupa; ou ainda entre Isabelle d’Este retratada num quadro de Ticiano e à qual a própria ficção dá vida, arrancando-a da moldura para a fazer pisar o mesmo terreno da história narrada, e a explicadora de francês que habita ainda a memória do narrador n’*O anjo da tempestade*:

Na verdade, estas imagens fazem com que o mundo arrumado das nossas velhas civilizações tenha explodido; e é para contrariar este niilismo que recuperamos do

passado todos os fragmentos que se podem estender na mesa da memória, procurando colar os restos até encontrar uma ordem, mas não vendo mais do que a imensa desordem que essa ordem escondia. Prolongando esta sensação, regresso ao rosto perfeito de Isabelle D'Este, no quadro de Ticiano; e reconcilio-me com todo o caos que existe dentro de mim, até ter todos os corpos no seu lugar, restituídos à sua pureza inicial, como se dançassem ao som da música de piano da explicadora de francês que saiu, de súbito, da janela, para regressar a esse teclado de um piano invisível de onde nunca deveria ter saído, para que o seu perfil não viesse atormentar as minhas noites. (*Id.*, 2004: 76)

Voltamos, pois, à salvação e à tarefa dos modernos profetas.

O tempo curvo ou circular, nos romances de NJ, torna-se no fundo indissociável de uma «busca vertiginosa do centro da esfera» (*id.*: 63), de uma urgência em aceder ao próprio ‘mistério’ da criação literária e dessa outra natureza do real por ela criado. De novo, a missão salvífica implica aqui um ‘tempo noturno’ e um ‘tormento’: a dança da escrita pode converter-se num *espetáculo do medo*, em parte análogo ao do *striptease* comentado por Barthes (1970), em que o corpo nu de Salomé não pediria mais nada aos intérpretes nem aos profetas. Como recordou Agamben (2010: 79-105), ao pensar a nudez no quadro da sua intensa complexidade teológica, o homem não é interpretável por si mesmo, mas somente através do que veste e do que o vela, além de que a íntima conexão entre véu e velado acarretaria a inevitável transformação do velado no próprio ato de desvelamento. Donde a impureza de toda a nudez aparente e a correlata impraticabilidade de uma nudez absoluta: «O *striptease*, isto é, a impossibilidade da nudez, é, neste sentido, o paradigma da nossa relação com ela. Acontecimento que nunca alcança a sua forma completa, forma que não se deixa colher integralmente no seu acontecer, a nudez é, à letra, infinita, nunca acaba de acontecer» (*id.*: 82).

Sendo a nudez de Salomé aquilo que nunca pode acontecer em definitivo dentro dos limites da escrita romanesca (a beleza, como a escrita, participam da ordem do segredo e, porventura, da ordem do sagrado), o romance permanecerá como um «vestuário de palavras» (Júdice, 2007: 119) eternamente em desvelamento e por desvelar, numa coreografia interminável, espécie de *duração* a-histórica e de *mi(s)tificação* (ainda no sentido barthesiano), que permite ao autor constituir-se como *voyeur* daquilo mesmo que escreve, ou que a escrita, através de si e apesar de si, escreve. Da perspectiva do demiurgo, a obra será sempre inconclusa, qualquer coisa como um objeto de paixão – quase maneirista – pelo qual só resta morrer: «A verdadeira obra de arte é a que mata o seu autor» (*id.*: 105). A cabeça do Profeta rolará, pois, sem alternativa, pelos séculos fora, o que equivale porém, e neste caso, a converter a fatalidade (do autor) na condição necessária do imprevisível (da obra). Na deslocação metaficcional que Júdice efetivamente opera

do mito, o 'sagrado' toca aqui, derrideamente,¹⁵ a própria imanência da escrita como corpo autossuficiente e como corpo subversivo.

ABSTRACT: The strong self-reflexive inclination of contemporary literature has made it the privileged place of literary theory itself. Characterized by a particular intertextual density, eruditeism and a metalliterary amplitude closely articulated with an understanding of the writer's *work* outside the romantic records of 'inspiration', the writing of Nuno Júdice, in the domains of both poetry and fiction, is particularly permeable to the equation of themes and issues of literary poetics often developed in relation to other arts. It is in this perspective that in this essay one looks for some of the author's fictional production, proposing, in particular, possible structural links between fictional writing and contemporary dance.

Keywords: Author. Dance. Nuno Júdice. Novel. Salome.

Referências

- AGAMBEN, G. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BANES, S. (1998). *Dancing Women: Female bodies on stage*. London and New York: Routledge.
- BARRENTO, J. (2012). Identidade e Literatura: o eu, o outro, o há. *Diacrítica*, 26(3), 9-39.
- BARTHES, R. (1970). Strip-tease. In *Mythologies* (pp. 147-150). Paris: Seuil.
- CARTER, A. (1983). Notes from the Frontline. In Michelene Wandor, M. (Ed.). *On Gender and Writing*. London: Pandora.
- FAÍSCO, C., CORREIA, J., MENESES, P. & ÁLVARES, C. (2010). Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, *femmes fatales*, amazonas. *Diacrítica*, 24(3), 325-345.
- FERRARI, F. & NANCY, J.-L. (2005). *Iconographie de l'auteur*. Paris: Galilée.
- GIL, J. (1980). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- GIRÃO, R. (2001). As seis Salomé. *Revista Portuguesa de Humanidades*, Vol. V, 369-403.
- _____ (2007). *Os Fantasmas de Tróia: 'La bella Elena'*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
- JÚDICE, N. (1999). *Por Todos os Séculos*. Lisboa: Quetzal.
- _____ (2004). *O anjo da Tempestade*. Lisboa: Dom Quixote.

¹⁵ Sobre a relação entre a escrita e a dança enquanto coreografias da desconstrução e da *différance*, no sentido derrideano, veja-se em especial Goellner, E. W. & Murphy, J. Sh. (Eds.). (1995). *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 22, p. 75- 90, jan.-jul. 2018. Recebido em: xxxx2017. Aceito em: xxxxx 2017.

- _____ (2005, verão). Nuno Júdice: um livro tem sempre consequências [entrevista por Carlos Vaz Marques]. *Ler*, 18-37.
- _____ (2007). *O enigma de Salomé*. Lisboa: Teorema.
- _____ (2008). *Relâmpago*, 23, 119-122.
- _____ (2012, junho). [Entrevista por Carlos Vaz Marques]. *Ler*, pp. 24-30.
- _____ (2013, abril). Governar contra os países do sul pode ter consequências graves [entrevista por Ana Sousa Dias]. *Ler*, pp. 21-29 e 91.
- _____ (s/d). O prazer da invenção: uma conversa com Nuno Júdice [entrevista por Maria João Cantinho]. *Zunái: Revista de Poesia & Debates*. Disponível em http://www.revistazunai.com/entrevistas/nuno_judice.htm. Acesso em 22 mar 2013.
- LOUPPE, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres Complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- MELTZER, F. (1987). *Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- PITTA, E. (2007, novembro 16). Salomé pós-moderna. *Ípsilon*, pp. 55-56.
- RANCIÈRE, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- SÁ-CARNEIRO, M. (1990a). *Poesia*. Círculo de Leitores.
- _____ (1990b). *Prosa*. Círculo de Leitores.