



Sébastien Joachim

Novos Aspectos da Leitura

Novos Aspectos da Leitura

SÉBASTIEN JOACHIM

Novos Aspectos da Leitura

Editora
Universitária  UFPE

Recife, 2012.

Créditos

Capa: Ana Farias

Ilustração de Capa: "The Artist's Two Youngest Sisters", 1826, de Constantin Hansen. Óleo sobre tela.

Revisão: Rui Costa Santos

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE | CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

Editora associada



Catálogo na fonte

Bibliotecária Kyria de Albuquerque Macedo, CRB4-1693

J62n Joachim, Sébastien.

Novos aspectos da leitura / Sébastien Joachim. – Recife : Ed.

Universitária da UFPE, 2012.

231 p. : il.

Inclui referências.

ISBN 978-85-415-0060-9 (broch.)

1. Literatura. 2. Poética. I. Título.

800

CDD (23.ed.)

UFPE(BC2012-035)

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Nota liminar

A metade das leituras deste livro exibem uma diversidade de assuntos entre os quais as relações tecidas entre Literatura e Ciências, especialmente as Ciências humanas; entre Literatura e Artes sob a cobertura da Intersemiose, entre Literatura e psicanálise. Sem perder esse pendor relacional as demais leituras interrogam a poesia de Cesar Leal e de Antero de Quintal, e se orientam habitualmente para uma poética da leitura, uma poética do olhar e uma Hermenêutica do sujeito lectante e escrevente. Pois, não apenas os poetas e os ficcionistas mas também a nova geração de leitores tendem irrepresivelmente a refletir respectivamente sobre sobre o exercício da linguagem e sobre o ato de ler. O que em nada lhes distrai de um olhar inquisitorial sobre mundo e sobre si mesmo. Assim como no e-book que o antecede, neste volume faz-se presente o ambiente tecnológico que funda nossa historicidade.



PARTE I

Da Literatura e Outras Ciências

Ensaio I

Da literatura e outras ciências



- “(...) *car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire*”.

- “*La science est grossière, la vie est subtile et c’est pour corriger cette distance que la littérature nous importe.*” (Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978, p.19)

Paradoxo, arrogância ou desafio de Roland Barthes? Quem ousaria elevar a Literatura em uma montanha sagrada de onde recebe as homenagens de todas as ciências? Como entender tais afirmações na era das Ciências e Tecnologias?

Grandes utopias recusam a complexidade, se apresentam sem adornos, banalizam a sua roupagem. O resultado é um efeito de escândalo: crescimento da cegueira ou da clarividência. As asserções barthesianas colocadas em epígrafe podem bem não passar duma utopia. Esperamos que estejam do lado dos clarividentes os leitores que nos acompanharão ao longo desse breve comentário. Todas as ciências são presentes na lite-

ratura, diz Barthes. Em seguida ele justifica essa função guarda-chuva: a ciência é tosca, a vida sutil, e a literatura oferece subsídios para aproximá-las de modo mesmo áspero. Alguns espíritos imaginariam ver acordar aqui o monstro da velha dicotomia Literatura (Letras) versus Ciência. Mas, em outras passagens de Barthes, assim como em nosso título, esse ranço de um desusado humanismo partidário se apaga. Melhor olhar na direção do que nós chamamos a função materna da literatura - uma função de anfitrião que acolhe com a mesma frente serena em sua ampla mansão o discurso multifacetado da Ciência. Pois a Literatura, apesar do jargão de seus teorizadores, não tem uma identidade linguageira nem uma temática ou *topic* próprio como demonstram as especificidades científicas. Ela as hospeda todas, semelhantemente à este espaço ecumênico inaugurado no coração de Montréal na ocasião do um de seus centenários, e onde oficiam cada um a seu turno representantes de todas as religiões. Assim encarado, o domínio transfronteiriço da Literatura torna descabíveis e redundantes apelativos como Ciências “Humanas” ou Ciências “Puras”. A bem da verdade, todas as ciências, no sentido estrito e no sentido lato (inclusive a literatura), são impuras. E nenhuma delas é por vocação desumana. Referindo-se a essas duas ciências que são a Política e a Economia, em seu pronunciamento na ocasião do encontro mundial das JMC em Madri, Bento XVI enfatizou que a vocação da Ciência é de por-se a serviço do Humano. Nesta perspectiva, seria doravante saudável tomar o cuidado de eliminar de nosso repertório expressões de uma cultura reacionária que incentiva a manutenção de dicotomias e de hierarquias entre os ramos de uma única árvore do conhecimento. Chegou o tempo de não mais pensar a Literatura como domínio acientífico ; de neutralizar a oposição Artes x Ciência; de tornar a página sobre o mito da Ciência objetiva, ou seja, de uma Ciência sem sujeito no seu princípio e no desenrolar de seu processo.

Sinais inegáveis dessa transformação de mentalidade para além desses tempos arcaicos do Saber, nos vem hoje do lado dos grandes científicos defensores da intuição e da imaginação como o famoso matemático Jacob Bronowski (*The origins of man and the scientific imagination*,

1978) e o Físico premiado Gerald Holton (Thematic origins of Physical Thought). Hoje, Ciência é tudo que consegue se explicitar em sistema organizado, com postulados teóricos explícitos (Thomas Kuhn, 1972, e Joseph D. Sneed, 1979). A maior diferença de uma busca científica em relação à Literatura é que ela visa uma concretização na vida empírica a que não aspira uma obra da imaginação (Sneed, *The Logical Structure of Mathematical Physics*, 1979).

A explosão tecnológica é uma das glórias de nossos tempos. Ela trouxe desenvolvimento intrínseco em cada área do saber. Pelo fato mesmo, os conteúdos e os métodos proliferaram, ramificaram-se de tal sorte que foi necessária uma certa divisão do trabalho. Resultado: as antigas áreas de conhecimento se fracionaram em outros tantos subsistemas semi-autônomos dotados cada um de uma estrutura básica e de modelos paradigmáticos. Quando não anteciparam esse movimento expansionista e irredentista – assim como tentou provar Johan Lehrer (Proust foi um neurocientista. Rio de Janeiro : Ed. Best Seller, 2010), as Letras e as Artes o acompanharam, a fim de suavisar o seu modo um tanto tosco de acesso (diria Barthes).

Depois diversas tentativas nos períodos oitocentistas, foi em volta dos anos 60 do século XX que a literatura do ocidente se credenciou como domínio “científico”, do ponto de vista de sua recepção, valendo-se de um sem-número de teses teóricas e metodológicas. Mas Russos e Tchecos tomaram a liderança desde as décadas do Primeiro após-guerra. Lembrem-se aqui de Roman Jakobson e dos outros Formalistas russos e tchecos. Somente depois virá em Ocidente um elenco internacional de “scholars” multidisciplinares apoiados por revistas altamente especializadas, e testemunhando do seu saber em congressos, seminários e simpósios, nacionais e internacionais. Foi pouco depois da Segunda Guerra mundial que a Europa ocidental, e em seguida a América do Norte, e ainda mais tarde as Universidades do Brasil e da América latina entraram na dança da pesquisa científica organizando regularmente eventos lingüístico-literários e travando finalmente relações de intercâmbios com o mundo inteiro. A época dita científica do ponto de vista da recepção tem então nascido. Mas do ponto de vista da criação, a disciplina

artística era sempre um « ciência », uma ordem do saber sui generis de difícil controle do seus segredos.

Produção e Recepção não tardaram a tomar a cara de uma Instituição poderosa, não somente à escala nacional mas à escala internacional como indica o título de Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres/ A républica mundial das Letras* (1979). Mas para além da família dos textos canônicos e dos criticos institucionais, trabalham outros indivíduos desta nação literária que cada dia adquirem legitimidade e desconstroem e alargam o cânone, democratizando as suas regras e rituais. As outras artes de estirpe nobre ou plebeia, assim como as novas tecnologias de informação e de comunicação que vem a casar-se com a literatura desempenham um papel talvez decisivo nessa extensão do conceito de literatura. São eles esses estrangeiros às letras stricto sensu : fotografia, rádio, cinema, música, canções, pintura ou simplesmente imagem, telenovelas, internet, e seus filhos mestiços como os HQ, o videoclip, os blogs, o orkut, a telerealidade, os Bigbrothers e não sabemos mais filhos bastardos cada dia obtendo seu ato de nascimento. A despeito da mercantilização, a literatura industrial que assim ameaça a noção tradicional de literatura se científica e trabalha para encontrar seu caminho. Os Filósofos desta ciberdemocracia cultural e da midia-esfera (Bernard Stiegler, Pierre Lévy, Éric Maigret) manifestam um otimismo condicionado por certas regras entre as quais um necessário trabalho em sinergia dos Poderes políticos e dos Poderes econômicos para assegurar a transição cultural. A nova cultura em que entramos não vem, como muitos pensam, abolir a leitura e a civilização do livro. Contrariamente à toda aparência, estatísticas provam que se lêem mais, se utilizam mais papéis. Academias se multiplicam, igualmente prêmios literários em níveis locais, regionais, nacionais, mundiais. Impossível recordar aqui o que representava na política cultural da França do cardinal Richelieu a Academia Francesa.

Convém mencionar a descrição pelo sociólogo Pierre Bourdieu (*As regras da Artes*, 1992) do mundo literário em seu campo, ou seja, numa espécie de reino que tem os seus cidadãos ocupando posições respectivas em uma hierarquia que abrange escritores, editores, pontos de

difusão, revistas, críticos, escolas e universidades, bibliotecas, centros culturais, academias, concursos e atribuição de prêmios etc. Jean-Pierre Martin (*Bourdieu et la littérature*. Paris: Cécile Default, 2005) reuniu um grupo de estudiosos que ajudam a penetrar nos segredos deste reino. A constituição deste “campo” fortalece a Literatura como domínio do saber lhe serve de meio de legitimação e reforça o seu papel ideológico e político. Na sua divertida ficção *Farda Fardão Camisola de Dormir*, Jorge Amado nos brindou com uma representa alegórica das intrigas dos cortesãos dessa instituição.

Quanto ao estatuto científico da literatura no Brasil, após o boom dos anos 70, ele se mantém heroicamente nas posições já conquistadas, apesar de receber pouco apoio por parte dos poderes municipais, estaduais e federais. Será que as outras Ciências não se beneficiam de melhor tratamento em alocação de recursos? Neste caso, haveria neste país uma ressurgência (ou uma continuação) da arcaica dicotomia Arte x Ciência. Preferimos olhar na direção da convergência dos saberes que demonstram os dois exemplos seguintes, um do século XIX na França, outro do século XX na União Soviética. Significamente, Jean-Jacques Rousseau estreou na carreira literária ao ganhar um concurso da Academia das Ciências do Dijon; mas não menos significativo foi o gesto do Soviet Supremo que confundia no mesmo ostracismo Boris Pasternak (o autor de *Doutor Jivago*) e o científico e Prêmio Nobel Andrei Sakarov. Nestes exemplos, a História tem ligado o destino da Ciência e da Arte. Tal é o caminho a seguir, inclusive no Brasil.

Voltemos ao ponto de partida. Na óptica barthesiana, a “natureza” da Literatura independente da “forma de conteúdo” (Hjelmslev). “Todas as ciências estão no monumento literário”, i.e. a literatura, do ponto de vista da produção, é democrática: ela demonstra a capacidade de integrar todos os tipos de discursos. Aqui mesmo, em Pernambuco, Joaquim Cardozo (*Visão do Último Trem Subindo ao Céu*) e César Leal (*Ursa Maior*) são importantes referências de uma poesia que incorpora os discursos da física moderna e das Artes Gráficas, enquanto o poeta do Eu, Augusto dos Anjos, parece muito informada em Biologia e Infectologia. Os escritores hispanoamericanos não se mostram menos acolhedores

de outros saberes em seu texto de ficção. Assim como no romance do brasileiro Claudio Aguiar, o estatuto do discurso histórico é problematizado nos romances dos anos 70 de Augusto Roa Bastos (*Yo El Supremo*), de Alejo Carpentier (*El Siglo das Luzes*), e assim fazem ligação com a velha Europa do Britânico britânica Walter Scott. Saindo da Grã-Bretanha para outras terras europeias, detectamos um toque de teologia nos *Irmãos Karamazov* de Dostoievski, no *Faust* de Goethe e na *Divina Comédia* de Dante, ao passo que o teatro de Molière explora maravilhosamente o jargão médico e jurídico. Dando um salto para o século XIX francês, reparamos que *Madame Bovary* de Gustave Flaubert carrega cá e lá, através do personagem de Monsieur Homais, vestígio do jargão farmacêutico. Sabemos que Flaubert estudou a Medicina. Recentemente, dois pesquisadores brasileiros descortinaram as virtualidades de um discurso antropológico em *Romeu e Julieta* de Shakespeare (Gilberto Velho, org., *Arte e Sociedade*, Zahar 1977). Um ano depois, foi a vez de René Thom, renomado cientista de nosso tempo, publicar *Morphogénèse et Imaginaire* (Paris: Minard, 1978), antecipando uma publicação coletiva de 13 cientistas que tem-se debruçaram em 1983 sobre a obra do poeta Paul Valéry (*Fonctions de l'esprit: 13 savants redécouvrent Paul Valéry*. Paris: Herman, 1983). O interesse deles para a produção deste eminente criador e pensador da arte foi indubitavelmente justificado por razões semelhantes às dos sociólogos Anne Barrière e Danilo Martucelli, autores de *Le Roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique* (Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2009). Cabe registrar na introdução do livro as duas primeiras frases: “*Le Roman est un laboratoire. Le projet de ce livre est d'utiliser la connaissance romanesque à l'oeuvre dans la fiction française contemporaine pour stimuler l'imagination sociologique.*” O que nos traduzimos por: O romance é um laboratório. A ambição deste livro de sociologia é utilizar o conhecimento romanesco operando na ficção francesa contemporânea para estimular a imaginação sociológica.” Nesta mesma ordem de idéia: quem, hoje, ignora as variações discursivas de Balzac, Proust, Romain Rolland sobre filosofia, psicologia, pintura, música, arquitetura, e as pesquisas que foram publicadas a respeito? O festim da literatura

está farto e aberto à fome de todos os tipos de mentes investigadoras. Os arqueólogos se deleitam nos hieróglifos e nas investigações das novelas de Prosper Mérimée. Os químicos têm suas buscas dinamizadas em Conan Doyle mediante Doutor Watson e as incríveis expertezas detetivescas de Sherlock Holmes. Os sociólogos marxistas são bem ensinados sobre a ideologia burguesa, os conflitos entre o Capital e o Trabalho nos afrescos de Emile Zola (*Les Rougon-Macquart*). Nós nos deparamos com dados da Biologia, da Genética e da Física, e mesmo de uma trans-Geografia em cada situação crucial dos romances de aventura de Júlio Verne. Para Sigmund Freud, o pai da Psicanálise, síndrome do delírio se ouvia/lera nas entrelinhas da peça Édipo de Sófocles e no *Hamlet* de Shakespeare. Certos leitores de William Faulkner fariam a mesma descoberta ao ler-ouvir *The sound and the Fury*. Enfim, um cruzamento de discursos (Ciências, Artes, Letras) define *Ulisses* de James Joyce, *Avallara* de Osman Lins. A polidiscursividade do texto literário obriga os Programas de Pós-Graduação em Letras a diversificar a formação dos seus estudantes contratando um corpo docente pluridisciplinar. Não é necessariamente isto que se constata nas condições estipuladas nos Editais de concurso. É mais uma (entre outras) incoerência de nossas IES.

Contudo, salta aos olhos dos leitores competentes que, a maioria dos bons textos de literatura, sempre articulam uma complexa operação de reescritura de vários outros discursos. A literatura finge remeter a certas coisas quando apenas “trabalha” discursos acerca de outras realidades não mencionadas. Alias, não é assim que se define representação (literária ou imagística)? Uma presença–ausência? Sim, é bem isso que Franck Despujol (*La représentation*. Paris: Bréal, 2001:76) suspeitou em Cézanne: “Cézanne vise peut-être les rythmes élémentaires du sensible et de la virginité du monde, mais Il peint toujours des montagnes et des pommes”. Em nossa tradução: Cézanne visa provavelmente os ritmos elementares do sensível e da virgindade do mundo, mas ele pinta, sempre pinta montanhas e maçãs.” Portanto, à margem duma cópia do real, a arte/ a literatura inventa. Seu discurso é sempre indireto e integrativo, produtor de mitos ou de utopias. Daí essa “démarche” alegórica, metafórica, feita de desvios, de multivalência semântica. A linguagem

da produção artística se compraz em deslocamento, em reconversão, em reassimilação (no sentido digestivo). Até na distorção, sutil ou grosseira. Sempre questiona o seu próprio instrumento, a linguagem, exigindo cada vez mais do seu potencial. “A vida é sutil, a ciência grosseira”, diz Barthes. Salvo o psicanalista, poucos são os cientistas sem vernis literário que não caem na armadilha grosseira de achar o acertado adequado ao pensado. O “cientista” lato sensu que é o estudioso literário experiente obedece às sinalizações que balizam a sua leitura, fixa atento ao ludismo do misto de linguagens. À maneira da criança que se encarna sobre um brinquedo, o texto poético brinca no retorno dos versos e das rimas, como se o seu autor obedece a um impulso libidinoso. Neste brincar, explora-se as juntas até fazê-las estourar. A operação dos discursos-brinquedos é sempre acompanhada dum tratamento de choque, de rupturas polissêmicas divergentes das expectativas comuns. Sobre o cadáver do discurso normativo brotam uma semântica apóstata, uma gramática herética, figuras fantasmagóricas. Ampliam-se as possibilidades da fala ordinária, ao limiar do silêncio.

Tanto esse deslocamento (ou re-escritura) quanto o caráter englobante próprios à Literatura no pólo produtor trazem sérias dificuldades ao homem de letras no pólo receptor. Nenhum estudioso é mais exigido do que o leitor profissional. É por isso que cada pesquisador precisa periodicamente delimitar seu campo de operação, traçar uma cartografia multidisciplinar à altura de sua capacidade de *one man show*. A não fazer isso, é praticamente impossível produzir significações não corriqueiras, aquém da complexidade do material em estudo, dado que um texto que vale de ser lido compreende senão, como pretende Barthes, todas as ciências, ao menos vários repertórios. Com efeito, conforme o seu objeto, a atividade da leitura deve arcar com disciplinas oriundas dos mais diversos horizontes: além da semiologia geral e da semiologia das artes para mapear o terreno, segundo a tarefa a executar umas noções em domínios tão diversos como geografia, filosofia, sociologia, antropologia; política, a teologia, a teoria da Informação/Computação, psicanálise, neurociência/Biologia/. Basta saber providenciar acerca de algumas uma informação circunscrita à posição dos problemas e às

conclusões gerais. Tudo isso servira de esteio ao domínio próprio que é a Teoria Literária, a História literária e o conhecimento de um número respeitável de textos de toda categoria. Os Manuais de Estudos literários de Delcroix e Hallyn, de Bessière-Angenot-Kushner, de Brunel-Chevrel-e outros, o livro de Delas e Filliolet, *Linguística e Poética* (Cultrix, 1975), a História da Literatura no Brasil de Afrânio Coutinho- Eduardo Coutinho e outros, todos esses instrumentos são úteis, mesmo se alguns aguardam certa atualização.

No que concerne à Lingüística e suas relações com os domínios instrumentados pela Literatura faremos uma pequena observação de natureza a esclarecer a nossa idéia de interdisciplinaridade nos estudos de Literatura. São bem conhecidas as improcedentes acusações de Lingüistas “chauvinistas” contra a “Linguisterie” de Jacques Lacan. Mas o animador da Escola francesa de Psicanálise, ao transpor e desviar conceitos de Lingüística estruturalista, honrou tanto a lingüística ortodoxa quanto a obra de Sigrnund Freud. E sua “Linguisterie” é uma manifestação esplêndida de personalidade enquanto psicanalista. E os acusadores traíram as suas ambições anexionistas. Como domínio de conhecimento, a Ciência Literária não tem pretensão hegemônica. O seu objeto de estudo, o jogo da escritura, é anti-ditatorial por essência. A literatura como escritura não é mãe fálica, nem onipotente. A literatura como leitura erudita hastea a mesma convivialidade e trata seus hóspedes em pé de igualdade. Enunciadores de discursos estranhos caçam em nossas terras com a maior liberdade. Quando esses “caçadores de domingo” se chamam Roman Jakobson ou Claude Levi-Strauss, seus “safaris”, apesar de algumas incongruências, sempre nos enriquecem. “Les Chats” de Baudelaire foram analisados por ambos estes peritos: cada um à sua maneira atraiu o texto literário numa rede estruturalista: um tanto lingüística (Jakobson) e um tanto antropologista (Levi-Strauss). Mas afinal saíram beneficiárias da experiência a Lingüística, a Antropologia e a Literatura. O caso Jakobson e Levi-Strauss, por ser invulgar, merecia de ser lembrado. O estudioso da literatura deve optar pela operação inversa: subverter como Lacan a lingüística ou a antropologia, atraí-las ao campo da metaforicidade do seu domínio. Ele tem

que resistir às pressões ambientes. Com efeito, circulam em demasia por aí análises sociológicas ou psicanalíticas ou filosóficas ou históricas que desvirtuam a função poética. Aquelas leituras correm logo para um significado. Acontece que a função poética, pedra de toque da qualidade literária, valoriza o significante, o alicerce do processo de significação e do seu funcionamento totalizador. Cabe ao “textualista” (no sentido pós-estruturalista) dar uma atenção privilegiada à materialidade significante, sem deixar de ter o olho aberto sobre a inscrição do social, a inscrição dos saberes de todas as ordens. É preciso repetir essa trivialidade: a leitura literária não atua como a leitura culinária. “Uma xícara de açúcar” prescreve a receita; e você adiciona uma xícara de açúcar; você não se preocupa com a disposição do sintagma /uma xícara de açúcar/, nem com a recorrência das sílabas /ca/, nem com a disseminação das vogais /a/, /u/. Porém são fatos tão importantes em leitura literária quanto os componentes H₂ e O na fórmula química da água.

Sim, a literatura é uma “ciência” no rigor da sua construção e de sua leitura. A ciência das Letras (o termo literatura vem do latim *littera*, letras) opera ao nível de um mecanismo a ser descoberto e a fazer funcionar: a significação entendida como processo dinâmico. Por isso, no campo da Cultura, isto é, da soma de saberes, crenças, maneiras de pensar, maneiras de fazer imprimidas em nos pela tradição em que crescemos e em que foram cultivados os nossos reflexos, essa mãe de leite é onipresente, sem porém ser onipotente. Diríamos que ela regula até certo ponto os discursos regionais, mas não impede que se estabeleça uma autocrítica à maneira subversiva dos jogos de linguagem das práticas lúdicas.

Num mundo dominado pelo economicismo e pelo mercado e consumo, o leitor deste texto (publicado em sua primeira versão anos atrás na revista Nordeste Econômico teria o direito de perguntar em que consiste (se existe) a relação particular entre Ciência econômica e “Ciência” literária. Daremos apenas um esboço de resposta, pois a matéria é vasta e confusa; e indicaremos duas amostras de estudos que saiu em nossos dias sobre o assunto.

A Ciência econômica está presente no “monumento literário” da mesma maneira que as demais ciências, ou seja, de forma alusiva, implícita e indireta. Por exemplo, uma obra ficcional como a de Jules Verne lhe assegura uma presença discreta nas situações narrativas, já que aí se notam: ecos do “Saint-simonismo”, aplicação de tese protecionista, discussões de teorias econômicas. Num sentido lato, se a economia é a “ciência da optimalização dos resultados diante a insaciabilidade das necessidades do homem” em busca da felicidade (Robert Pourvoyeur, *Colloque de Cerisy sur Jules Verne*, U.G.E., 1977, p. 279), não existe texto romanesco que não postule a sua presença. Uma presença amiúde dispersa, desarticulada, mas que contudo impulsiona aproximações e distâncias, adiamento e “potlatch”; que regula o ritmo da narrativa entre o suspenso (a *stase*, diz Paul Ricoeur) e a aceleração, entre o dispêndio e a poupança, em conformidade a uma estratégia do desejo que atua até o mínimo detalhe de estilo. Entendemos, portanto, que essa presença flutuante da economia pode ser detectada em todos os enredos que “discursam” sobre o dinheiro, a Bolsa, sobre dinastias industriais, problemas trabalhistas, falência etc;

Temos enfatizado até agora a “forma de conteúdo” e a produção das obras. Temos falado um pouco da recepção, i.e. da leitura erudita. A bem da verdade, a economia era potencializada nessas perspectivas. Potencializada significa apenas sem menção expressa. Pois, desde as referências à história e à sociologia, a economia era presente, mas mascarada. Quase todas as teses sobre a reificação, a teoria da mais-valia, a distribuição das forças produtivas ligadas às relações de classes na sociologia marxista fazem remissão ao econômico no domínio literária, desde Marx e Engels e sua posteridade, o húngaro Gorgy Lukacs, e mais perto de nós, no franco-lituaniano Lucien Goldmann fundador de uma Sociologia genética, e em Pierre Zima defensor de uma sociocrítica. A sociologia empírica da literatura que se preocupa com os problemas do mercado do livro, da tiragem, do consumo, do nível cultural dos leitores “comuns” escreve um capítulo anexo à essa abordagem econômica, O seu líder era Robert Escarpit que tem hoje como seguidores os pesquisadores sobre o mercado de livro e sobre os indícios altos ou baixos

dos leitores por categorias de idades. Estas pesquisas fazem parte dos arredores da literatura. Os mais pertinentes estudos, aqueles que testemunham de uma inserção do econômico na construção da narrativa, na escolha dos personagens, de sua profissão (banqueiro ou de prestadores de dinheiro com juros extorcivos). Deste ponto de vista *o Mercador de Veneza* de Shakespeare, *O Avaro* de Molière, os heróis ambiciosos de Balzac e de Zola (este publicou até um romance intitulado *O dinheiro/ L'argent*. Eis os dois estudos anunciados: Martial Poirson et al., *Les frontières de l'économie*. Paris: Dejonquières, 2009; Gustavo H. B. de Franco e Henri W. Farnam, *Shakespeare e a economia*, traduzido do inglês, Rio de Janeiro: Zahar 2009. Realmente, Barthes evidenciou todas nossas evidências, inclusive o caráter econômico da Literatura.

Ensaio II

Literatura e Tradução Intersemiótica

I-CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

“Literatura e Tradução intersemiótica” supõe resolvidas diversas questões como: o que é cultura, o que é semiologia, que relações vigora entre elas. É por ser campos semióticos já identificados como sendo também campos culturais que entram no palco de nossos estudos a **Literatura** enquanto sistema semiótico, **o diálogo que mantém com outros domínios tidos por espaços culturais** e, logo, segundo Juri Lotman, por sistemas semióticos. Pertencem então à **Semiótica da cultura** estudos fundamentais como os de Jan Mukarovsky (*Semiótica da Arte*), dos quebequenses Lucien Francoeur (*La série culturelle, Les Signes s’envolent*), Jean Fisette (*Pour une pragmatique de la signification*), Pierre Ouellet (*Voix et Savoir: la perception des univers de discours*)¹ Incluiremos também por aí a semiótica cartográfica de Michel de Certeau (*A invenção do cotidiano*, I, 3ª parte) e também o livro sobre a Escola de Tartu (de Moscou dos anos 60) que acabou de apresentar em português Irene Machado². O predomínio textualista e espacial desta escola aparece claramente na tradução espanhol do livro de um de seus membros, Iuri Lotman, o autor da semiosfera: Com efeito, depois d’ *A Estrutura do texto artístico* (Lisbo:Estampa,1978), saiu do mesmo estudioso russo em

1 Principalmente no capítulo 4: a metáfora : eidos e topos,p.205, as passagens sobre a **metáfora cultural**, e no capítuloV, a Semiotização do mundo,p.232-238;no capítulo VI:a Representação: tempo e espaço,p.243-272).

2 Irene Machado.*Escola de semiótica*.São Paulo:Ateliê Editorial/Fapesp,2003.

1996 /1998: *La semiofera de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Desiderio Navarro,org).Madrid::Cátedra.

Literatura e Tradução Intersemiótica em uma primeira aproximação, num sentido estreito, ou seja, quando anda de saia justa, estuda a literatura legitimada e as outras artes (Jean Bergez. *Littérature et Peinture*,2005; Françoise Escal,*Contrepoints:Musique et Littérature*,1990). *A Correspondência das Artes* (Émile Souriau,1954), ou *A Transposição Intersemiótica*, ou *A Intersemiose*, como se chama este domínio de estudo, é mais abrangente e mais democrática. Ela põe cara a cara também artes populares e artes midiáticas, como demonstrou Ligia Averbuck (Ligia Averbuck,org. *Literatura em tempo de cultura de massa* (São Paulo: Nobel,1984). Seja o tipo de material que utilizamos a chave a da análise reside na figura de retórica chamada Analogia, que aproxima dois ou mais objetos em parte semelhante em parte diferente. Sendo a n analogia a base de funcionamento da Literatura comparada, a Tradução intersemiótica faz parte deste grande domínio de estudos.O que não lhe impede de pertencer igualmente à Semiótica e também ao Estudo da Mídia. Pó, de um lado, os artefatos que se põem cara a cara são tecidos de um conjunto de signos; de outro lado eles se identificam como pertencentes a dois mídia ou mediums ou suportes obedecendo cada um a códigos específicos : letras ou grafias impressas de um lado, imagens sobre telas reais ou assimiladas de outro lado, estruturas sonoras capturadas pelo ouvido. Essas dissimilaridades- e muitas outras, como as que remetem à gestualidade, ao movimento, à intensidade, ao tato, ao olfato- devem ser levadas em conta na análise, mesmo se tudo aquilo pode ter o mesmo predicado Arte.

Repetimos, para bem cravar este preâmbulo na memória:. A tradução intersemiótica tem vários nomes, segundo a preferência dos estudiosos. Como ramo de estudos e de pesquisas ela cruza diversos domínios em que se abastece conceitual e metodologicamente: principalmente a literatura, (a literatura comparada de preferência) a Semiótica, a Mídia Ela opera sob os signo da analogia, e isso desde o seu título, pois as suas modalidades de traduzir não procedem como na Tradução lingüística. Esta não reivindica o princípio de analogia, nem

uma percepção estética tributária da tecnologia de produção não lingüística como nas artes midiáticas *lato sensu*. Até o começo do novo milênio, a maioria dos estudiosos das universidades fecharam as suas pesquisas sobre Literatura e Pintura, Literatura e Música, Literatura e Cinema, mas com uma certa reticência no último caso, sendo o roteiro um texto suspeito. A mesma suspeito reina no tocante à Literatura e ópera, por ser o libreto considerado igualmente pelos porta-voz da cultura burguesa que controlam as Instituições universitárias como um texto de baixo teor em literariedade. Evidentemente as coisas se agravam quando se aventura, tal como o último Barthes, nas ligações perigosas da Literatura e Fotografia, apesar de óbvias relações comprovadas entre fotos e textos literários nos romances do prêmio Nobel francês de Literatura Claude Simon, ou na poesia deste outro francês muito original que é o poeta Denis Roche. Para desautorizar tal diálogo, o argumento opositivo, totalmente primário, se basearia na falta de semelhança entre o campo visual da fotografia (fonte dos fotogramas do cinema) e uma arte literária essencialmente formada de seqüência de letras. Argumento fraquíssimo, obtuso, que ignora obviamente o que a salientarão mais adiante diversos estudiosos e a informática, a saber, a configuração visual das letras. Pior ainda. Aquele argumento se esqueceu do **suporte** que é o espaço integral da página, do qual se aproveitou o poeta Stéphane Mallarmé no seu magistral poema picturalo-musical “**O golpe de dados**”. Aliás, desde a Antigüidade, portanto bem antes de Mallarmé e dos seus seguidores Concretistas, sempre se constatou um envolvimento da literatura com **seus outros**, ou seja, com entidades não verbais, precisamente não lingüísticas. Em nossa bibliografia de curso de Intersemiose, os livros de Eneida Maria de Souza (*Crítica Cult*, Ed. da UFMG), Ligia Averbuck (*Literatura em tempo de cultura de massa*, Ed. Nobel), de Antônio Vicente Pietroforte (*Semiótica visual*, Ed. Contexto), de Ivã Carlos Lopes e Nilton Hernandez (*Semiótica: objetos e prática*. Ed. Contexto) vos vacinarão contra uma hermenêutica unidimensional.

Antes de ir adiante, se impõe uma precisão de ordem epistemológica

Numa abordagem elementar das relações intersemióticas texto/imagem, existem obstáculos muito sérios levantados em dois livros instigantes, o de Bernard Vouilloux (*Langages de l'art et relations transes-thétiques*. Paris: L'Éclat, 1997), o de Jacques Morizot (*Interfaces: texte et image :pour prendre du recul vis-à-de la sémiotique* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004). Tentando reconciliar as posições nem sempre convergentes do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein e do filósofo americano Nelson Goodman, eles argumentam a favor de uma semiótica que não se fundamentaria em sistemas de signos, nem em análise comparativa de unidades elementares extraídas de um e outro sistema postos face a face. A análise deveria ser global e o processo de significação, liberado das fronteiras fixas e bem asseveradas entre pseudo sistemas, se ativeria dentro de uma semântica dinâmica..Em suma, os dois estudiosos defendem a idéia de uma semiótica além-signos e radicada na indeterminação entre sistemas. Morizot, professor da Universidade de Paris III, se apóia em Wittgenstein e na hipótese de certa prática da vanguarda pictural do período modernista.Vouilloux, professor da Universidade de Bordeaux,se apóia em Nelson Goodman e em parte no poeticista Gérard Genette (que até o livro *L'oeuvre de l'art*, Paris: Seuil,1994,limitava,porém, as operações transesthéticas ao só texto literário sob o nome de Hyperesthétique ou de Transgénérique). Em outras palavras, ambos os estudiosos franceses tomam o partido de uma continuidade graduada, entre as artes, insistam na qualidade do material em vez de acentuar traços e quantidade de traços dentro de uma matéria estética cuja heterogeneidade fica no final das contas na acuidade de percepção ou na capacidade cognitiva o receptor, sua competência estética. Parece estar muito próxima desta posição, sem porém se afastar tão radicalmente da Semiologia da ex-Escola de Paris de A. J. Greimas (pois esta tem-se renovada nos anos 80), Liliane Louvel, professora da universidade de Rennes II, autora do belo livro *Texte:image* (Presses Universitaires de Rennes,2002). Vale a pena tr aduzir o sub-título deste trabalho: *imagens a ler, textos a ver*.Trata-se de uma transgressão pela

inversão. Reivindica-se, por esta maneira de ver-ler, de *des-ler*, de *dês-ver*, de entrar num inter-jogo entre dois regimes de visualidade,- o fim dos estudos de sistemas fechados e separados.

Na sua empresa de intersemiose (*Texte/Image*. Ptheses Universitaires de Rennes, 2002), Liliane Louvel guarda a noção de *transtestética* esboçada de forma minimalista por Gérard Genette sob o nome de hyper-esthétique em *Palimpsestes: la littérature au second degré*. (Paris:Seuil,1982).Com efeito, para Genette a noção de transtestética está projetada sobre a de hipertexto tal como ele o entendeu, ou seja, sem ligação com a informática. Trata-se de considerar o texto literário em suas múltiplas ramificações. A vantagem do livro de Liliane Louvel é a de nos conduzir para além do texto em seu sentido puramente lingüístico. Como é de rgra no espaço de hoje saturado pela ubiqüidade das imagens difundidas pelo cinema, a TV, o computador, a publicidade, o land-art, os painéis eletrônicos,- ela vê imagens quando lê textos escritos. O impresso evoca imagens em suas letras. É uma idéia que foi avançada anteriormente por Marie-Hélène Milano, no seu estudo *L'icônisation du verbal*, (In: *La danse des signes/A dança dos signos* organizado por Dominique Desmarchelier e Bruno Scaramuzzino. Paris:Hatier, 1999, p.79-104). Portanto, Louvel acertou em cheio quando nos convida pelo subtítulo do seu livro a ler imagens e a ver textos(*Images à lire, Textes à voir*).Ela aplica ao texto literário o modo de recepção dos textos pela internet, pelo cinema e pela televisão. Para ela:

a imagem, suplemento do sensível, é da ordem do afeto, da ordem daquilo que nos emociona, da ordem performativa. Entre o texto e a imagem há oscilação constante, uma fluidez na troca, uma diese espaço-ritmica. (p.232, 234,258).

Acredita-se aqui na existência de uma circulação de forças entre matérias híbridas. Os elementos envolvidos pertencem a uma estrutura que tendem a abolir os estudiosos do mesmo domínio que são Jacques

Morizot e Bernard Vouilloux. Naquilo que Liliane Louvel chama de *iconotexto* (Fotografia, mapa, “quadro vivo”), é necessário prestar atenção ao tempo, ao ritmo, à voz, e não apenas ao espaço, como quer a semiosfera de Iuri Lotman (ver a seguir).³ O ato de ver é muito complexo, já que, segundo Liliane Louvel (Obra citada, p.12.95,242), ele reúne um espaço-tempo, um eu que percebe, corpo, cores e - atravessando tudo isto como ligamento – ritmo e voz. Quando se trabalha com dispositivo complexo envolvendo dois ou vários artefatos e a internet, essa última consideração se revela de suma importância, como demonstra o penetrante estudo de Aliocha Wald Lasowski, *Manifeste pour un temps-monde: les rythmes de l’en-dehors*, (In Carlo U. Arcuri et Giorgio Passerone, *L’en-dehors: éloges et variations: constances de la littérature, des arts et de la philosophie*. Paris:Éditions Kimé,2001, p.227-241). Este autor operacionalizou o ritmo e a voz a partir da noção de ritornelo de Gilles Deleuze-Guattari em *Mil Platôs*. Entre outras de suas sugestões retenhamos:”P ritornelo é o motivo , o modelo e a figura para pensar o ritmo como distanciamento e espaçamento do diverso... A voz coincide com o ritornelo. O ritmo(que introduz) arrasta o individuo de suas condições de produções e de seus lugares de produção.”(p.235,236). O que deixa o leitor-espectador plena liberdade de acomodação ao seu própria percepção as múltiplas e discrepantes facetas de uma obra inter-semiótica. Fim da digressão. Retomamos à iconotextualidade.

Parafraseando Georges Didi-Huberman, Liliane Louvel escreve:

O que nos vemos nos olha, o que nos dissemos nos olha também. A palavra é evento: no caso do iconotexto, este evento consiste no devir-imagem do texto e no devir-texto da imagem. (Obra citada, p.258).

Uma das melhores exemplificações desta orientação sincrética do iconotexto é a análise do *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde pela estudiosa francesa.

3 No tocante à inseparabilidade do espaço e do tempo, o leitor pode se referir pode favor consultar o conceito bakhtiniano de cronotopo apresentado pelo lingüista José Luiz Fiorin (*Introdução ao pensamento de Bakhtin*, São Paulo:Ática,2008, p.133-139)

De saída, o texto de Oscar Wilde é Interpretado como uma série de visualizações, uma *textamorfose*, diz Louvel (2002:236-242). Entretanto, outras análises e considerações transbordam as relações anunciadas no subtítulo (*texto a ver e imagem a ler*), porque ela empreendeu-se igualmente em **ouvir vozes**, portanto passou da esfera pictorial para o domínio musical. É nestes lugares que ela indaga, com sugere Aliocha Wlad Lasowski inspirado por Deleuze, o dinamismo do ritmo e das vozes. De fato, na página 247, Louvel nos convida a escutar *as vozes do ver* assim como a nos deixar impregnados pela *cenestesia* e pela *velocidade* que acompanham a realização estética. É desta maneira que o receptor se torna como nos jogos eletrônicos um experimentador apto a descobrir intuitivamente a terceira entidade (de natureza sonora) criada pela interface texto-imagem.

Abandonando a perspectiva de uma semiótica baseada em sistemas rígidos, sairíamos segundo Liliane Louvel de uma abordagem quantitativa (que procede por adição de traços, na esteira de Nelson Goodman) e entraríamos numa análise que inventa o seu próprio caminho em função do material disponível. Tal é também a posição do último Umberto Eco, o Eco que voltou desde 1994 a prestigiar a literatura de grande difusão, o valor da repetição, a eficácia da representação aristotélica e do esquema narrativa teleológico para fortalecer o laço social nas comunidades e sair duma fragmentação contraproducente. Mas para realizar um clássico popular, o produtor tem de ser experto. Em vez de obedecer a categorias já prontas para obras já empalhadas, ele avança, e nos junto com ele numa esfera cognitiva que aprofunda o já sabido (como procede Hermilo Borba Filho usando ditos populares), com sensibilidade e afeto aguçados, no seio de um contínuo aparentemente superficial porém complexo. Um contínuo, por hipótese heterogêneo, com tantas migrações e importações. Paulatinamente, aprenderemos a ler/ver por trás da superfície dos objetos ao nosso alcance um amalgame de imagem e de texto: mais ou menos imagem ou grafismo **aqui**, com mais ou menos texto **ali**, e implicação de mais ou menos inscrição sonora e musical, em outro lugar. Demarcando-se, contudo, de Morizot e de Vouilloux, Liliane Louvel nos reaproxima da nova Escola de

Semiologia de Paris cuja porta-bandeira no início do milênio é Jacques Fontanille. Afinal somos convencido assim como professora Louvel de que o texto literário deve ser definido como um material constituído de virtuais justaposições e superposições de traços em relação de interdependência, com gradientes diferentes de seus elementos (plásticos, sonoros, lingüísticos). Essa posição era, aliás, a de Roland Barthes num texto publicado na *Encyclopedia Universalis: Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires* (Albin Michel 1997). O texto de Barthes, *La Théorie Du Texte*, aparece nas páginas 811-822. Recentemente, cabia ao Filósofo do Imaginário Jean-Jacques Wunenburger, autor de “La créativité auto-poiétique (In: *Imagination, Imaginaire, Imaginal*, sob a direção de Cynthia Fleury, PUF, 2006, p.159) corroborar a posição de Barthes-Louvel, ao declarar: “ Não existe signo de linguagem sem rasto de visualidade, nem imagem visuais sem acompanhamento verbal”.

Na perspectiva goodmaniana de Morizot-Vouilloux, à primeira vista seria despropositado instituir uma disciplina chamada sem matiz conceitual “Literatura e Intersemiose” devido à indiferência da intersemiose à questão cultural. Ora, a tradução intersemiótica ou intersemiose é também é uma vertente do vastíssimo domínio da interculturalidade ou dos diálogos assaz tensos que vigoram entre as culturas, ou melhor, entre as mais diversas formas culturais (literatura, musica, pintura, dança, cinema, quadrinhos, tradições populares etc). Aliás, numa outra leitura que fizemos de Vouilloux e Morizot percebemos neles uma reticência em relação à teoria dos símbolos de Nelson Goodman que restringe a extensão do predicado Arte, a fim de conferir universalidade a seu sistema de pensamento. Indiretamente esses estudiosos acabam admitir, ao lado de uma cultura científica, de uma cultura visual, de uma cultura da música, de uma cultura da linguagem verbal ou escrita. À bem da verdade, a matéria *sui generis* com que trabalha cada arte coincide com a substância que aprofundam muitas vezes as ciências da Natureza e a Técnica. O mesmo corpo-espírito *enforma* a pesquisa científica e a pesquisa artística guiada pela rainha imaginação. Reenviamos neste assunto às pesquisas de Maurice Leroi-Gourhan e de Gilbert Durand.. E reafirmamos a possibilidade de um sistema verbal **convivendo** com outros

sistemas, melhor ainda, **integrando** um sistema sonoro e um sistema de imagens, cada qual em seus componentes específicos mas apto a abrir-se sobre a alteridade, tal como as mônadas de Leibnitz. Ao re-estabelecer a legitimidade da interculturalidade científico-artística pelo intermédio dessa reflexão sobre a intersemiose, cremos suficientemente justificadas as pesquisas sobre Orkut, os Blogueiros, a Biotec conjugada à autobiografia como na Automedialidade, pesquisas estas que tem encontrado espaço de desenvolvimento nos trabalhos do Eduardo Kacs e de vários artistas de renome internacional.

Assim encarada, a Tradução intersemiótica é sem restrição uma disciplina intercultural. E isso, na medida em que a *semiose*, definida como atividade *sui generis* de produção de sentido, seria não em primeiro lugar uma transação dialógica entre duas ou mais pessoas ou grupos, mas sim, uma operação inter-sígnica. No entanto, o que seriam os signos, ou mesmo as obras de arte, sem uma instância que os produzem, principalmente uma instância que os recebem e os apreciam mediante uma grade intelectual-afetiva que carrega a marca de tal ou tal cultura?

Voltamos novamente ao processo de análise. Depois de indicar o trunfo da analogia, é preciso observar atentamente o modo respectivo de ser e de funcionar dos objetos em comparação, descrevê-los em sublinhando os seus pontos de interseção e seus pontos de irreduzível diferença. Evitamos, assim de cair na armadilha de uma correspondência termo a termo de fatos signícos e culturais (textos e/ou imagens). Pois não existe equivalência matemática entre culturais nem entre signos, -termos ou imagens utilizados de ambos os lados de uma fronteira, ou mesmo dentro da compenetração de fronteiras. A alteridade está com a sua diferença própria no sei mesmo da ipseidade. O que parece ser igual, semelhante, não deve levar analista a concluir à uma falaciosa homogeneidade. Sempre predomina a heterogeneidade, mesmo no seio de uma aparente homogeneidade. E se convocássemos a neurociência, teríamos de indagar interdisciplinarmente sobre mais um postulado: até que ponto dialogam entre si o cérebro direito e o cérebro esquerda, o da imagem e das artes não literárias *versus* o da lógica das línguas e

do raciocínio científico, apesar de não obedecerem à mesma forma de captação do mundo?

Liliane Louvel, embora se situe parcialmente na perspectiva contestatária dos estudiosos Morizot e Vouilloux, nos autoriza a atribuir como meta da Literatura e Tradução Intersemiótica aquilo que hoje se chama *transculturização*. Tanto do lado do produtor como do lado do receptor, as operações intersemióticas constituem uma transculturização, no sentido de realização de uma assunção múltipla de posições perceptivo-culturais que nos engrandece qualitativamente, proporcionando a integração da diversidade dentro de uma pretensa unidade anterior. Para o sociólogo brasileiro Octavio Ianni (*Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.17), a *transculturização* se define como *recriações* originais e surpreendentes. Ela “pode propiciar”, entre as particularidades confrontadas, “a *decantação de elementos, traços ou potencialidades insuspeitadas antes do intercâmbio*” (Ianni, 2007, apud SOUZA, João Francisco: *E a Filosofia da educação, que é?* Recife:UFPE/Bagaço,2006,p.79).

II - ORIENTAÇÃO MAIS CONCRETA

1)-A semiose é constituída de regras semânticas dinamizando o texto lingüístico em direção do translingüística (cf.na bibliografia, Ítalo Moriconi, os textos sobre Bakhtin de Diana Luz Pessoa de Barros e José L.Fiorin, o Yuri Lotman da *Semiosfera*; o Roland Barthes apresentado por Julia Kristeva).

2) O primeiro objetivo duma tradução intersemiótica é estudar o diálogo entre artefatos culturais, literários e não literários, que existem ao redor de nos e que transmitem facetas diferenciadas da cultural geral (a do Brasil, excepcionalmente a de alhures).Por isso, terão prioridade a procura das virtualidades não literárias dentro de texto literário, a passagem deste para formas de cultura midiática (cinema, video-clip,

tele-novela, tele-teatro, música popular, dança, quadro, jornal, HQ), a passagem inversa do não literário para o literário. Evidentemente, adotamos uma definição extensa, democrática da palavra literatura. É neste amplo espaço despretensioso que se observará o jogo de interface entre dois ou mais sistemas semióticos, um em formato texto, outro em formato imagem ou /e musical/sonoro, acompanhado ou não de gesto, de coreografia. Caberia aos pesquisadores mais audaciosos se enveredar em outras formas de passagens de fronteira,

Alguns exemplos de intersemiose

Os movimentos do balé clássico constituem uma espécie de poema dançado a ser analisado. Pelo meio da semiótica gestual a pintura *Guernica* de Picasso ou a escultura *Moisés* por Miguel-Ângelo. Mas há também, no quadro de uma *semiótica das paixões* (proposta em torno dos anos 1970 por A.-J. Greimas e J. Fontanille), toda a dor externalizada no corpo do personagem do quadro *O Laocoon* analisado por E.G.Lessing no seu famoso livro *Ut pictura poesis* – um título tomado dum verso famoso do poeta latim Horaci. Infelizmente, no século 18, Lessing defendia a tese hoje inatual da pureza e da especificidade de cada arte (cf.Gaudreault e Groenstein, *La transesthétique*). Por isso é que, nas últimas décadas do século XX, o estudioso brasileiro Aguinaldo Gonçalves tomou a iniciativa de re-escrever Lessing aplicando a sua proposta num livro dedicado aos grandes poetas Brasileiros (CDA, Manuel Bandeira, JCMN), livro este igualmente intitulado *Ut pictura poesis*. Sabemos também que um Paul Klee costumava pintar musicalmente as suas telas (obedecendo provavelmente à ideologia da pretendida hierarquia das Artes que surgiu no século XIX no tempo de Mallarmé e de Verlaine e que colocava a música no topo)..Sabemos também que o poeta mineiro Murilo Mendes sonorizava e “picturalizava” muitos de seus poemas; e que, do lado das artes narrativas, os livros *Os Dentes do mar*, *Pixote*, são cada qual textos resultantes da ***transposição*** de um filme; inversamente

Gabriela cravo e canela, *Tieta do Agreste* viajaram do sistema semiótico do romance de Jorge Amado para o sistema plurissemiótico do cinema e da televisão. Numa outra vertente de transposição, é a própria representação do mundo que transmigra do discurso social (de que se faz eco o jornalismo impresso ou eletrônico) para a escrita fotográfica incontestavelmente poética de Sebastião Salgado. Sabemos enfim do que são capazes certos autores da literatura de cordel e suas xilogravuras em sua representação crítica da atualidade político-social de nosso Brasil. E com que talento Ariano Suassuna protagonizou um “movimento amorial” sintetizada virtual e concretamente no grande afresco literário intitulado *A Pedra do Reino*. Mas, por não ter exibido como Ariano Suassuna talento em artes plásticas, o poeta Cesar Leal não deixa de propor em seus poemas, principalmente no grandioso texto *URSA MAIOR* uma leitura intersemiótica do mundo cósmico, tecnológico e humano. Além de *URSA MAIOR*, o poeta Cesar Leal dedicou vários artigos e poemas a grandes pintores, escultores e artistas plásticos (citamos por exemplo João Câmara, Cícero Dias, Francisco Brennand, Vicente do Rego Rego Monteiro, etc). Esses textos, reunidos no segundo volume de seu monumental livro *Dimensões temporais na poesia*, constituem fortes indícios de seu pendor intersemiótico. Além do mais, eles levantam duas questões em termos de Intersemiose: a questão da ekphrasis/ écfrase, um domínio intersemiótico em que se destacam a ponto de ter dado lugar a diversas teses e livros sobre Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. A écfrase levanta a problemática da leitura criadora. Pois, nela um texto suscita um texto que rivaliza com ele do ponto de vista temático e formal. Muitas adaptações são uma espécie de écfrase por parte de um artista do cinema do teatro ou de um roteirista talentoso que pretendem. Poderiam se chamar também Transpositores. São todos Tradutores sem os quais INEXISTIRIA como tal o fato inter-artístico, trans-genérico, intersemiótico

CONCLUSÃO: EM DIREÇÃO DA INTERMEDIALIDADE

É evidente que ao longo desta breve exposição temos utilizado, para além de termos conhecidos tais como tradutores, inter-artístico, outros pouco familiares senão estranhos, tais como transposição, transgenérico, ekphrasis, e outros vocábulos desse tipo. Tomamos a liberdade de remeter por um melhor entendimento ao livro de Márcia Arbex (org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte:UFMG,2006. domínio da Intersemiose e da Tradução inter-semiótica. Mas concluímos, a pesar desta remissão, por uma citação que resume o caminho percorrido nestas notas preliminares.

A INTERSEMIOSE é encontro de vários semiosis ou processos de significação. Em *La Transécriture*(1998), Groenstein e Gaudrault a apresentam grosso modo assim na Introdução do seu livro:

Enquanto humanos, estamos mergulhados nas linguagens. Somos seres de discurso. O discurso é uma entidade plural que abrange uma intencionalidade consciente ou implícita, bi-direcional, mediante línguas, gestos, música, canto, imagens, cinetismo ou movimento, inclusive o silêncio. Mas não há mais fronteiras entre os discursos das Artes e entre as linguagens estéticas de todos os tradicionais níveis. Acabou a divisão estanque. Os sistemas semióticos se revelam compósitos. No “narrative turn” contemporâneo tudo, inclusive as identidades passam pela narrativa e pela mídia. Resulta disto que a palavra-chave da tradução intersemiótica é a **Intermedialidade** e os complexos problemas que esta enfrenta face à adaptação, a re-escritura, a trans-escritura, ou mesmo a trans-semiotização.(p.9-31, passim.).

BIBLIOGRAFIA

AVERBUCK, Ligia (org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel,1984.(explorar em grupo um leque de material pluris-semiótico envolvendo formas culturais diferenciadas)

- GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J.T., CARDOSO, R.C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988 (cf. uma síntese de Sébastien Joachim, publicada na revista **Pórtico**, N° 2, Jan-Jun, UFPE, 1986, p.19-28)
- KRISTEVA, J. *Sentido e contra-senso da revolta*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. capítulo VIII: Roland Barthes e a escrita como desmistificação, p.297-343.
- LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Nilton (orgs). *Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2005. (Excelente para o Módulo II)
- MORICONI, I. Do simulacro ao inconsciente ótico. *Estética e Pedagogia na cultura contemporânea*. In João César de Castro (org.) *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ/ Imago, 1998, p. 48-59. (reflexões a partir de Walter Benjamin).
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual :os percursos do olhar*. São Paulo : Contexto 2004 (Excelente para o Módulo II)
- Revista *IMAGENS*, da Editora da Unicamp, N° 2, agosto 1993 : Violência (material de observação do módulo 2)
- Revista *IMAGENS*, da Editora da Unicamp, N° 4, abril, 1994 : Etnias & minorias (material de observação do módulo 2)
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange e outros. *Literatura e música*. São Paulo : Itáu Cultural/Senac, 2003
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia*. Petrópolis : Vozes, 1986

Complemento bibliográfico

- ASSIS SILVA, Ignácio e outros. *Corpo e sentido*. São Paulo: UNESP, 1996
- BERTRAND, D. *Précis de Sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000.

- COLETIVO “DA SEMIOTICA », Actas do I Colóquio luso-espanhol e do II Colóquio Luso-brasileiro. Lisboa: Veja Universidade,s/d. (**mais interessante LOPES E HERNANDES, e a PIETROFORTE,A. V.**)
- GAUDREAU, A .et GROENSTEIN, T. *La trans-écriture : pour une théorie de l’adaptation* (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip). Québec : Nota Bene/ Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l’image, 1998. (**Sébastien Joachim e Luciano Justino providenciarão algumas sínteses deste livro essencial, no segundo módulo**).
- GREIMAS, A.-J. *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1968
- LOTMAN, Yuri. *La sémiotique*. Limoges: PULIM, 2001. (**algumas páginas serão resumidas pelos professores**)
- LOUVEL, Liliane. *Texte Image: images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes II, 2002.
- OLIVEIRA, Valdevino S.de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1998.
- PESSOA de BARROS, Diana Luz e FIORIN, José. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo :EDUSP, 1996
- Revista Études Littéraires, Université Laval, Québec, Vol.30, N°1, Automne 1997 : Récit paralittéraire et Culture Médiatique (cf. as páginas 37—44, Du déjà Lu, por Irène Krymko-Breton ; e p. 45-55 Un modèle pour la lecture sérielle, par Paul Bleton ; p.97-115, L’illittérature en images, par Christian Pons.).
- TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção*. São Paulo. Escuta, 1994
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

Referências bibliográficas complementares

1-Obs.- **Uma visão global e rápida da semiótica em geral se encontra nas duas obras seguintes:**

*CARMELO, -Luís. *Sob o rosto da Europa: Ensaio de semiótica da cultura*. EVORA :Pendor, 1997, pg. 7-12.(com referências a Eco e Sanders Peirce);

** TADIÉ, J-Y.. *A crítica Literária no século XX*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil,1992 . Ir às páginas 224-238 (síntese sobre Greimas, Lotman, Peirce, Eco).

2-BERTRAND, Denis.La figurativité en Sémiotique. In Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (orgs). *Mimesis et Semiosis*. Paris : Nathan, 1992, 187-201.

3-EVERAERT-DESMEDT, Nicole . *Le processus Interprétatif*. (Introduction à Peirce) .Liège:Mardaga. 1990.

4-FISETTE, Jean. *Pragmatique et interprétation*. Introduction à Peirce et la Littérature. Montréal, UQAM, 1998

5-FONTANILLE, Jacques.*Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF, 1999.

6-FONTANILLE, Jacques. Formes tensives et passionnelles du dialogue des Sémiosphères. In Bertrand Westphal (dir.). *La Géocritique:mode d'emploi*. Limoges: PULIM, 2000, 115-124.

FRANCOEUR, Louis. La série culturelle. In Pierre Lanthier et Guido Rousseau, *La culture Inventée*. Québec, I.Q.R.C., 1992, pg. 61-85

JOACHIM,Sébastien. A semiosfera do jurídico na passagem do milênio. Goiânia: 9-InterCiências (UNIVERSO),Vol. 1,2000,pg. 131-142.

LANDOWSKI, Eric. *Lire Greimas* .Limoges: Pulim, 1997.(pode utilizar também O livro publicado com este autor por ASSIS, Ignácio da Silva:**O Corpo no espelho**. Unesp, 2002)

LANONE, Catherine. *E.M .Foster: L'odyssée d'une écriture*. Toulouse : Presses de L'Université du Mirail. 1988.

LOTMAN, Iuri. *Universe of the Mind*. Bloomington :The University of Illinois Press, 1990.

NÖTH, Winfried. *A Semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1999 (2a ed.).

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Ensaio III

Tecnologias Icônicas e Texto Literário

Se discutem muito hoje, a respeito das influências do Romance sobre o Cinema ou das influências do Cinema sobre a Literatura. Para começar, leiamos essa passagem da vinheta de Panteros, texto de Décio Pignatari.

O olhar que mira, romanesco e literário, é, (...) de acordo com a época mirada, principalmente cinematográfico. Não que se trate de um texto contaminado pelos cacoetes habituais da escrita que busca emular epidermicamente o cinema com frases curtas, cortes abruptos e a pretensão da montagem. O cinematográfico de “Panteros” emerge, por um lado, da compactação narrativa que presentifica e torna simultâneos todos os momentos descritos e, por outro, da ascensão da visão sobre os demais sentidos. As experiências amorosas do herói, da puberdade à juventude, são imediatas, concomitantes e sobretudo visíveis.

Esse texto provoca duas interrogações preliminares:

1º) de que tipo de influência falamos, quando afirmamos uma influência marcante do cinema sobre o texto literário?

2º) quando Marshall MacLuhan diz: “Medium is Message”, que aproveitamento pode se fazer a respeito da relação Cinema/Ficção?

Na verdade, trata-se mais precisamente de Correspondência estrutural (devido à impregnação pelo mesmo ambiente tecnológico, social, ideológico), pois um fato escrito e um fato filmado, a respeito do mesmo

evento, constituem provavelmente duas interpretações desse evento, apesar de um alto grau de parentesco.

Quem melhor nos alertou a respeito da ingenuidade de uma aproximação imediata e direta das tecnologias do cinema (imagens, sons, luz, montagem, etc.) e da composição romanesca, é bem Jeanne-Marie Clerc. Vamos acompanhar, amiúde literalmente em nossa tradução, suas penetrantes reflexões sobre o impacto da tecno-imagem. Não apenas o romance que estará envolvido, mas também a palavra em geral, o imaginário em particular, neste final do século XX.

Diz Jeanne-Marie Clerc:

Ao conferir maior abrangência ao horizonte cultural onde se situa o escritor, o cinema e seus derivados têm evidenciado a inadequação cada vez mais flagrante entre o recorte do mundo fornecido pela língua e o recorte novo que postula a expressão icônica. O romance parece ser o campo privilegiado de investigação para enfocar esse confronto difícil entre duas maneiras de pensar o real e de dizê-lo. - Com efeito, nenhuma outra forma de representação põe em cena como ele o choque entre palavras e imagens e a impossibilidade de transpor na ordem do dizer aquilo que pertence a essa visualidade específica.

É provável que o cinema proponha uma nova maneira de contar que o romance naturalista ignorava; é provável que, com novos meios, ele possa propor um novo efeito de real, um novo ritmo, uma mistura complexa de realidade e de sonho que nenhuma outra forma de Arte consiga captar... Foi isso que demonstrava o cinema mudo, que deveria ser talvez o nosso melhor ponto de comparação com o livro, igualmente mudo.

Desde os anos 60, com a chegada da mídia, não se falava mais, ou quase, de influência cinematográfica sobre romance. Apareceram novas condições de criação e de recepção dos objetos culturais (artefatos) e com elas: novas relações entre autor e público, obra e mundo; novos

funcionamentos imaginários, até uma modificação da natureza e das funções da visualidade.

Desde então, vivemos na escala planetária - (a rede Globo tem 30 anos) - num universo onde realidade e ficção intercambiam e se interpenetram. Existe, no entanto, uma desconfiança dos intelectuais em relação com a tecnologia. Sabemos que essa desconfiança, salvo raras exceções, tomou também conta dos escritores. Dá para entender um pouco do que se trata: em geral o artista é um homem de intensa sensibilidade, de intensa sensualidade. Ora, a máquina “é um instrumento de distanciamento. Com ele, o homem perde suas raízes (corporais) profundas - em proveito de uma racionalidade abstrata e despersonalizante.

Em contrapartida, o cinema parece ter atraído e continua atraindo os escritores, em razão de uma realização técnica que - o exemplo máximo é o cinerama - não necessita dar radicalmente às costas à realidade sensorial. Claro que tudo não passa de montagem habilidosa. Nunca a câmara vai ser a equivalente sensual e aurática da caneta. Escritor e cineastas recortam e redistribuem diferentemente a realidade. Contudo, nenhum dos dois copiam o real, eles propõem arranjos de signos, por simulação. Nessa ótica nova: as palavras são submetidas à prova de fogo das imagens, e as imagens são submetidas à prova de fogo das palavras.

Todavia a visualidade nova gerada pelas tecnologias icônicas acarreta um problema para a escrita, para o romance em particular. Mas, como já dissemos, a problemática última está a nível das relações entre linguagem e realidade, e a nível da transformação das relações vigorando entre Real e Imaginário.

Começamos pela última relação:

I - REALIDADE E IMAGINÁRIO, COM O ADVENTO DA TÉCNICA

Outrora, o espectador se identifica com a personagem, com aquilo que estava representado. Hoje, o espectador se identifica menos com o representado do que com o Encenador e seu poder demiúrgico. Pois

assim, ele, durante o tempo das acrobacias que se tornou o espetáculo, se entrega aos seus devaneios. Por sua parte, o Produtor usa os aperfeiçoamentos técnicos para criar um espaço ordenado às finalidades de consumo dos imaginários. E nesta ótica, ele desafia a representação realista, as figurações asseveradas, e usa os instrumentos para alimentar um jogo dúplice que polemiza a realidade e a complementa. As máquinas são, aliás, dotadas da capacidade de brincar com o acaso e de destruir os códigos artificiais da representação, propondo outros artifícios e estranhezas. Chegamos assim pouco a pouco a essa idéia de que não há separação estanque entre realidade e imaginário: fato comprovado na literatura sul-americana mais abrigada aparentemente das intervenções das novas tecnologias - como as obras de José Donoso, H. Borba Filho (Agá), O. Lins (Avalovara) ou daqueles textos em que elas ostensivamente penetram - como A Casa Mórel, Tia Júlia e o Escrevinhador, (cf. Bela Josef, O romance latino americano, Ática).

Assim, a máquina (e também certas mundividências latinas) pode perturbar o real documentário e nos fazer cair na pura fantasia. Assim, igualmente, se verifica tudo que há de ambíguo na técnica como campo autônomo: por exemplo, a ficção científica e o cinema de síntese testemunham contra a racionalidade pura por seus robôs imaginários. As tecnologias engendram, portanto, seus contrários: um mundo ao mesmo tempo abstrato na sua concepção, mas sensorialmente presente na sua ausência mesma... Com a chegada da multimídia e dos hipertextos, por não sabemos que magia, é ao olhar do espectador/leitor (e também a seus dedos) que é confiado a manipulação tátil do Real, e a faculdade de revelar os seus aspectos mais inesperados.

Um novo imaginário emerge entre nós, profundamente dependente dessa realidade equívoca manifestada pela imagem. É essa evolução que o romance tenta acompanhar com as palavras. Basta folhear o último romance de Raimundo Carrero - Somos pedras que se consomem, (Iluminuras, 1995) - para constatar o rumo que a telenovela imprimiu à estrutura de consumo de um texto “literário” da atualidade.

São vários os estudiosos a colocar as novas tecnologias na origem de um novo imaginário, de uma nova paradigma cultural. Essa transformação das estruturas do Imaginário corresponde a um solapar do universo racionalizante. Nesta mudança, a mídia desempenha um forte papel, invadindo para desestruturá-los os moldes literários tradicionais com sua capacidade de grande difusão, a mídia desencadeia, em larga escala comunitária, fantasias onde as imagens (estereotipadas) confinam ao mito. Todavia, afirma Alfredo Bosi, “A novidade desse universo mítico, reativado pelas imagens industriais, é estreitamente associada às características do meio (medium) técnico. O meio técnico explica talvez, pelo menos por uma parte, a incompreensão dos especialistas do Imaginário ainda dominados por um ranço elitista e racionalizante. Estes desprezam a imagem industrial

Acontece que, ela reveste “a mesma complexidade subjetiva que a imagem mental”, “projeta essa complexidade sobre o mundo que ela substitui, instaura entre nós a mesma dialética enganosa entre realidade e ilusão, os mesmos embaralhamentos de categorias lógicas e irracionais”. Portanto, ela merece o mesmo respeito da parte dos especialistas de nossa história cultural. Além do mais, segundo Rudolph Arnheim, existe um “pensamento” visual e não apenas pensamento dedutivo.

II - AS RELAÇÕES ENTRE IMAGENS E PALAVRAS

A imagem trava com a palavra uma forma de relação que nos revela também um certo questionamento barroco através da máquina ótica. O que se diz reenvia menos à ordem da realidade dita (falsamente) objetiva (que é, na verdade construída), que a uma outra realidade (nascida com o olhante ou com o produtor). Se a vida é um sonho (Calderón), é porque o real é alhures - parecia dizer a estética barroca, quando multiplicava duplos e “mises en abyme” desaguando num horizonte onde a razão se perdia.

As tecnologias da imagem generalizam a ilusão e contribuem para agravar o mau estar entre arte e realidade e consumir o divórcio em as palavras e seu referente. Simultaneamente, o espírito do público se transforma. O grau de realidade acaba de não mais ser função de sua capacidade de visualização icônica, já que se instalou ao redor dele um universo de simulacros descontínuos e lacunários em vez de uma realidade homogênea e estável. A realidade se torna então dependente do trabalho do imaginário. Cabe à imaginação completar as falhas de representações deliberadamente lacunares, mutiladas. A ilusão de outrora se tornou realidade legitimada. Assim é rejeitada fora do alcance essa tal realidade. A experiência só tem existência atestada mediante imagens fabricadas por nós.

Perante essa promoção das imagens, as palavras recuam para a função de instrumento desvirtuado, *sem relação direta* com um mundo de significações a priori. Prisioneiras do arbitrário dos signos, as palavras se recompõem em universo fechado, tornado alheio a toda motivação analógica, a toda semelhança com o outro de si mesma. Emerge um mundo endógeno que nega a exogeneidade ou toda heterotopia.

Existe aí um beco sem saída, que o romance atual se esforça de superar. Essa dicotomia entre a experiência ilusória de uma realidade deformada por seus reflexos e uma linguagem enclausurada nos seus conceitos abstratos faz, aliás, parte de um imaginário cartesiano - que um novo imaginário vai derrubar, talvez.

Até os anos 60, as palavras, ligadas à racionalidade, ao referente, à linearidade, gozavam de um prestígio quase sem limite; os romancistas as achavam “dotadas da capacidade de modelar e de agenciar, de forma coerente, o mundo representado”. A intromissão das imagens teve por efeito de “sacudir o enraizamento referencial das palavras” e, ao mesmo tempo, elas “tornaram impossível o desenrolar temporal-casual” ou linear “da história” (estória). “O universo romanesco chegou a ser lugar de afrontamento entre novas condutas ligadas ao corpo e a um imaginário noturno” de um lado, e ferramenta racional que é a língua e seu imaginário diurno. Mas os ícones perverteram tão bem os modos de funcionamento lingüísticos que, descarriladas, as palavras passam a

se comportar como ícones e a irracionalizar-se em suas organizações e arranjos. “A exemplo das imagens do filme, as palavras se repetem mais, e se encadearam menos; elas redizem o já dito, segundo combinações cada vez novas; por sua vez, essas combinações “fazem evoluir o conjunto rumo a uma inclusão do diferente inscrito no bojo mesmo da semelhança generalizada. O diferente não é aqui da ordem do significado, mas da ordem dos sentidos, ou seja, da sensorialidade. Estamos perante o reconhecimento não planejado de uma forma de alteridade latente inscrita na intimidade mais profunda da identidade”. Mais ainda: “Assim como o barroco postulava a experiência mística, o visual contemporâneo enraíza-se numa estrutura do imaginário totalmente orientado em direção oposta à recusa da sensorialidade defendida pelo positivismo moderno”. “O universo das imagens reenvia a outra coisa, que a realidade alcançada pelos puros fenômenos, ou pela razão, ou pelas palavras quando estas não escapam ao sistema fechado dos significados”. Nos anos 60, Roland Barthes (Crítica e verdade), protestava contra uma crítica racionalizante ameaçada de asímbolia. Hoje, via as imagens, assistimos à uma ressurgência do simbólico, uma recusa do significado em benefício de um processo de significação em aberto. E já que as tecnologias servem de suporte às imagens que oferecem essa abrangência semântica e hermenêutica, é bem provável que “o universo tecnológico seja impregnado desse desconhecido que constitui a densidade vivenciada pelos indivíduos”. E como essa experiência vivida é irreduzível a todo sistema e a toda combinação, é legítimo afirmar que a técnica não elimina o homem consumidor de signos, que o novo espaço cultural integra solidariamente o homem e a máquina.

III - A REPERCUSSÃO DAS NOVAS TECNOLOGIAS: O SUPORTE, O AUTOR, O LEITOR

Uma característica cada vez mais destacada pela crítica é a ligação da literatura experimental com a oralidade. Sempre a escrita mantinha uma

relação com o falado ou o canto, por ex. na lírica trovadoresca, nos libretos de óperas. A nova comunicação, no entanto, nos revela hoje avanços inéditos em tecnologias acústicas que revolucionam nossa maneira de ouvir. De tal modo que a escrita, pressionada pela mídia, incorpora mais sistematicamente do que outrora, explora o parâmetro “audio” ao lado do visual, e tende para o audio-visual.

Mais ainda, segundo numerosos estudiosos, a escrita não passa de uma variante da imagem. Se focalizarmos a sua materialidade icônica; a escrita é a forma simplificada e estandardizada de imagens primitivas, mesmo no ideograma chinês e japonês, ou nos caracteres árabes. Toda uma grande família de escritores sempre soube tirar partido da arte tipográfica, de seu aparecimento a nossos dias, e também da caligrafia que é uma tipografia esquematizada desde os tempos mais antigos.

Mas os suportes realmente revolucionários só emergiram com a terceira revolução industrial, com a eletrônica e a conquista do espaço. O suporte material ganhou em importância, e a forma na sua materialidade concreta na sua disposição, na sua ocupação da página, na sua textura passou a ser quase o conteúdo, do modernismo até o último vídeopoema de um Arnaldo Antunes ou de um Paulo R. Brusky.

Hoje a tela de computador, como suporte de escrita, enquadra a expressão; a normalização mecânica inspira proezas tipográficas jamais obtidas antes, e isso desde a concepção mesma dos textos híbridos de hoje. A escrita se tornou colorida, dinâmica, e também flexível até a evanescência. Os aparelhos providenciam jogos de tamanhos, de cores, de palavras, de repetições, de ressonâncias, de posições, de contornos, de disposições, de orientações de leitura (começando pelo fim), de sobre-impressão, de apagamento, - aliados à sonoridade. Todas as combinações e recombinações, todas as audácias são permitidas com a caneta eletrônica; e as impressoras a laser já começaram a libertar certos produtores da tutela das Editoras tradicionais, reforçando pelo fato mesmo a sua margem de criatividade. (Exemplo no Recife, Montez Magno: *Nota-som*)

Em contrapartida, a criatividade dos leitores também aumentou, desde que estejam colocados em condição de um uso proveitoso das

máquinas. O modo de ler está mudando. Também as teorias tradicionais da leitura. O leitor que recebe uma obra em suporte magnético ou eletrônico goza da liberdade de anotar as páginas-telas, de consultar várias obras ao mesmo tempo; em vez de uma leitura linear, ele pode adotar múltiplas entradas e escolher o seu ritmo por salto para frente ou para trás. O modo lúdico instalado pelos vídeo-textos, associa-se a experiências de leitura de pesquisa, de consulta bem precisa em vista de um trabalho preciso, e - principalmente - à experiências de criatividade.

O que isso significa? Significa que a produção vem acoplar-se à recepção. Quem está lendo pode passar a escrever por conta própria, ora sob a modalidade da reescritura, reutilizando e reagenciando pedaços de textos já estocados na máquina, ora sob a modalidade de uma escritura autônoma que só tomou de empréstimo ao texto/ ou aos textos lidos um tema, ou ritmo ou um impulso, uma tonalidade afetiva ou emocional, uma lógica argumentativa, uma disposição espacial etc.

Um horizonte de democracia se vislumbra, no reino do imaginário, que subverte as categorias do ensino-reprodução, e as faz descarrilar em direção de uma liberdade produtora, difícil de avaliar no momento.

Esse novo mundo que está a nossa porta já tem fundamentos teóricos de alto gabarito. Os teorizadores de hoje são a Escola de Constância, na Alemanha (H. R. Jauss, W. Iser) e sua teoria da recepção, e um sem número de sociólogos e de lingüistas devotados a pesquisas sobre a leitura e os leitores. Os seus precursores se recrutam entre famosos educadores de várias décadas anteriores entre os quais Piaget, Decroly, Montessori, Freinet. O espírito que guia o modo interativo de uso dos computadores, já existia na cabeça e nas teorias desses pioneiros e se encontra nos atuais teorizadores da Leitura no Brasil: (Ângela Kleiman, Unicamp; Regina Zilberman, PUC-RGS, e outros).

De comum acordo: a leitura está centrada no leitor, nas publicações francesas, alemãs, americanas, portuguesas, brasileiras. A literatura passa a existir por seus leitores que a permitem funcionar. Ela não é portanto um objeto em si, um dado cultural sem referência aos seus consumidores, ao imaginário coletivo e ao imaginário de seus leitores. Num mundo caracterizado pelas tecnologias de comunicação, do saber,

da energia, os públicos são forçosamente ativos, voltados para um certo grau de autonomia.

Em outros termos, a evolução do pensamento teórico que conduziu até a Teoria da Recepção recusa logicamente uma abordagem literária centrada na autoridade do autor ou no texto em sua autotelicidade (ou literariedade). “Sob a pressão das mudanças tecnológicas e de seus efeitos, diz Stéphane Sarkany (estudioso canadense), a teoria literária tradicional - ou a teoria tradicional da leitura - se vê encurralada e encostada na parede.” Em vez de tocar a música da textualidade ou da intenção do autor, somos obrigados doravante a focalizar a nossa atenção sobre o Estatuto e o Poder do leitor.

Há teorias que pretendem que o autor escreva na perspectiva dos leitores possíveis, que, no texto, são implicitados esses leitores na forma de um enunciatário. Mas o perigo dessa concepção é que o autor pode consciente ou inconscientemente controlar o seu leitor. O verdadeiro leitor é aquele que escapa às previsões do Autor. Ele surge exteriormente ao texto, e adquire a possibilidade tanto de se identificar com quanto de se distanciar das construções do autor. Ele pode acompanhar ou abandonar o autor, aceitar a mão estendida ou rejeitá-la.

Para além de tudo que a tradição crítica quis impor como norma de leitura, nasce, portanto, o papel surpreendente do leitor interativo. As novas tecnologias icônicas reforça esse papel, alicerçado também na teoria da Obra aberta (U.Eco), na noção de obra essencialmente inacabada. A desconstrução americana, os fenomenologistas franceses como Georges Poulet, críticos como Michel Collot, Michel Picard, reivindicam o direito de completar a obra, cada um a sua maneira, mais ainda, “ de tecer mentalmente textos independentes dos escritos existentes perante ele”.

Esse novo leitor, é como o que se chamava diletante, mas num sentido positivo. Ele se promove num outro lugar que o dos analistas de textos da instituição literária, (Na sala de aula, de Antonio Cândido; Técnicas de análise, de Orlando Pires). Quando são alunos, esses novos leitores pulam fora dos caminhos traçados pelos professores que adoraram enquadrar suas pupilas. Eles resistam a férula dos mestres e par-

tem para a criatividade, voam com suas próprias asas, de acordo com o futuro profissional sonhado. Ou melhor, para tais alunos, o futuro já começou, e o imaginário do receptor de obra se desloca para um imaginário de produtor de pleno direito. A obra, qualquer obra proposta, desencadeia não uma dissertação reprodutora, mas uma “escrita mental”, uma apropriação.

A aparente anarquia resultante da democratização oriunda da Teoria da leitura e das Novas Tecnologias, é encorajada também no hermetismo e non-sense de certo virtuosismo literário. Não faltam hoje poesia e romance voltados para o segredo de sua própria construção - e despreocupados com a reação do público. Face a esse nihismo estético, e seus malabarismos formais, cujo ludismo só interessa a um pequeno número de amadores, o grande público das letras, inclusive o das Escolas, deve reagir com uma atitude de igual autonomia. Ora ele decide ignorar esses produtos, ora ele decide partir para experimentações individuais ou coletivas, com as quais melhor se identificam e se realizam, testando as suas possibilidades pessoais. Nessa derradeira alternativa, à insignificância dos Experimentalistas-Autores responde a vontade de significação dos Experimentalistas-Leitores. E isso é justiça.

REFERÊNCIAS

- Angenot, M., Bessière, J. et alii. La Théorie Littéraire, Paris, PUF. 1989.
- Brunel, P. et Chevrel, Y. (orgs.) Précis de Littérature Comparée. P.U.F., 1989.
- Clerc, Jeanne-Marie. La Litterature comparée devant les images modernes. In Brunel, P. et Chevrel, Y. (orgs.); supra.
- Joachim, Sébastien. “Posmodernidade ficcional no Brasil”, Revista Vozes de Cultura, 1991 Pignatari, Décio. Panteros, Ed. 34, 1994.
- Prysthon, Ângela. Anos 80: Literatura, consumo e cinismo. (Dissertação de Mestrado, 1993). Biblioteca Joaquim Nabuco, UFPE

Sarkany, Stéphane. La Théorie Littéraire. Paris, P.U.F., 1992.
Suplemento Cultural, nº de setembro 94, (Madame Bayeux)
Suplemento Cultural, Diário do Estado de Pernambuco, nº de setembro
95 (Informática, Artes, Literatura)

Ensaio IV

Autor, leitor e suporte material na Era da Comunicação

Uma característica cada vez mais destacada pela crítica é a ligação da literatura experimental com a oralidade. Sempre a escrita mantinha uma relação com o falado ou o canto, por ex. na lírica trovadoresca, nos libretos de óperas. A nova comunicação, no entanto, nos revela hoje avanços inéditos em tecnologias acústicas que revolucionam nossa maneira de ouvir. De tal modo que a escrita, pressionada pela mídia, incorpora mais sistematicamente do que outrora, explora o parâmetro «audio» ao lado do visual, e tende para o audio-visual. Mais ainda, segundo numerosos estudiosos, a escrita não passa de uma variante da imagem.

I - O SUPORTE

Se focalizarmos a sua materialidade icônica; a escrita é a forma simplificada e estandardizada de imagens primitivas, mesmo no ideograma chinês e japonês, ou nos caracteres árabes. Toda uma grande família de escritores sempre soube tirar partido da arte tipográfica, de seu aparecimento a nossos dias, e também da caligrafia que é uma tipografia esquematizada desde os tempos mais antigos.

Mas os suportes realmente revolucionários só emergiram com a terceira revolução industrial, com a eletrônica e a conquista do espaço. O suporte material ganhou em importância, e a forma na sua materialidade concreta na sua disposição, na sua ocupação da página, na sua

textura passou a ser quase o conteúdo, do modernismo até o último videopoema de um Arnaldo Antunes ou de um Paulo R. Brusky.

Hoje a tela de computador, como suporte de escrita, enquadra a expressão; a normalização mecânica inspira proezas tipográficas jamais obtidas antes, e isso desde a concepção mesma dos textos híbridos de hoje. A escrita se tornou colorido, dinâmico, e também flexível até a evanescência; os aparelhos providenciam jogos de tamanhos, de cores, de palavras, de repetições, de ressonâncias, de posições, de contornos, de disposições, de orientações de leitura (começando pelo fim), de sobre-impressão, de apagamento, - aliados à sonoridade. Todas as combinações e recombinações, todas as audácias são permitidas com a caneta eletrônica; e as impressoras a laser já começaram a libertar certos produtores da tutela das Editoras tradicionais, reforçando pelo fato mesmo a sua margem de criatividade. (Exemplo no Recife, Montez Magno: *Nota-som*)

II - O AUTOR

Em que medida o Escritor pode ajudar a ***nos motivar a ler***, no tempo da explosão informática e comunicacional?

Neste particular, eu lhe sugeriria de escrever imitando e adaptando os procedimentos que dão certo para a maioria. Ele se colocaria à escola da Televisão, das Histórias em quadrinhos e do Cinema. Ele produziria, na medida do possível, à maneira dos videotextos vendidos em K-7, ou fragmentária sua apresentação, como a ficção interativa que cria um espaço de manobra e de intervenção do leitor.

Na Argentina, Júlio Cortazar adotou esse modo de estruturação da televisão interativa, filha emancipada do cinema tradicional (O livro de Manuel), Osman Lins esboçou uma tentativa no volumoso Avalorava, recentemente Raimundo Carreiro seguiu o mesmo caminho em Somos pedras que se consomem; Miguel Jorge, de Goiânia, ilustra um livro de contos Avarma com um grafismo que imita os cartazes.

Mas é preciso refinar mais o procedimento, tornar o processo de ler mais lúdico. E isso, o computador pode ajudar a fazê-lo, envolvendo mais o leitor, tornando-o um parceiro virtual / real da produção do texto.

Há teorias que pretendem que o autor escreva na perspectiva dos leitores possíveis, que, no texto, são implicados esses leitores na forma de um enunciatário. Mas o perigo dessa concepção é que o autor pode consciente ou inconscientemente controlar o seu leitor. O verdadeiro leitor é aquele que escapa às previsões do Autor. Ele surge exteriormente ao texto, e adquire a possibilidade tanto de se identificar com quanto de se distanciar das construções do autor. Ele pode acompanhar ou abandonar o autor, aceitar a mão estendida ou rejeitá-la.

III - O LEITOR

Em contrapartida, a criatividade dos leitores também aumentou, desde que seja posto em condição de um uso proveitoso das máquinas. O modo de ler está mudando e também as teorias tradicionais da leitura.

O leitor que recebe uma obra de vanguarda colocada em suporte magnético ou eletrônico, goza de liberdade de anotar as páginas-telas de consultar várias obras ao mesmo tempo; em vez de uma leitura linear, ele pode adotar múltiplas entradas e escolher o seu ritmo por salto para frente ou para trás. O modo lúdico instalado pelos vídeo textos, associa-se a experiências de leitura de pesquisa, de consulta bem precisa em vista de um trabalho preciso, e - principalmente à experiências de criatividade.

O que significa que a produção vem acoplar-se à recepção; quem está lendo pode passar a escrever por conta própria, ora sob a modalidade da reescritura, reutilizando e reagenciando pedaços de textos já estocados na máquina, ora sob a modalidade de uma escritura autônoma que só tomou de empréstimo ao texto/ ou aos textos lidos um tema, ou ritmo ou um impulso, uma tonalidade afetiva ou emocional, uma lógica

argumentativa, uma disposição espacial etc. (Ver o vídeo sobre Clarice Lispector realizado por Jacineide da Conceição, Mestrado em Letras, UFPE).

Um horizonte de democracia se vislumbra, no reino do imaginário, que subverte as categorias do ensino-reprodução, e as faz descarrilar em direção de uma liberdade produtora, difícil de avaliar no momento.

Esse novo mundo que está a nossa porta já tem fundamentos teóricos de alto gabarito. Os teorizadores de hoje são a Escola de Constância, na Alemanha (H. R. Jauss, W. Iser) e sua teoria da recepção, e um sem número de sociólogos e de lingüistas devotados a pesquisas sobre a leitura e os leitores. Os seus percursos se recrutam entre famosos educadores de várias décadas anteriores entre os quais Piaget, Decroly, Montessori, Freinet. O espírito que guia o modo interativo de uso dos computadores, já existia na cabeça e nas teorias desses pioneiros.

Limitaremos porém nossa justificação teórica aos atuais teorizadores da Leitura. (Ângela Kleiman, Unicamp; Regina Zilberman, PUC-RGS, entre outros).

De comum acordo: a leitura está centrada no leitor, nas publicações francesas, alemãs, americanas, portuguesas, brasileiras. A literatura passa a existir por seus leitores que a permitem funcionar.

Ela não é portanto um objeto em si, um dado cultural sem referência aos seus consumidores, ao imaginário coletivo e ao imaginário de seus leitores.

Ora, num mundo caracterizado pelas tecnologias de comunicação, do saber, da energia, os públicos são forçosamente ativos, voltados para um certo grau de autonomia.

Em outros termos, a evolução do pensamento teórico que conduziu até a Teoria da Recepção recusa logicamente uma abordagem literária centrada na autoridade do autor ou no texto em sua autotelicidade (ou literariedade).

“Sob a pressão das mudanças tecnológicas e de seus efeitos, diz Stephane Sarkany (estudioso canadense), a teoria literária tradicional - ou a teoria tradicional da leitura - se vê

encurralada e encostada na parede.” (La Théorie Littéraire, PUF, 1992:58)

Em vez de tocar a música da textualidade ou da intenção do autor, somos obrigados doravante a focalizar a nossa atenção sobre o Estatuto e o Poder do leitor.

Assim é que, além de tudo que a tradição crítica quis impor como norma de leitura, nasce recentemente o papel surpreendente do leitor interativo proporcionado pelas novas tecnologias: aquele que, aproveitando da teoria da obra aberta (U.Eco) ou da teoria da obra essencialmente inacabada (a desconstrução americana, os fenomenologistas franceses como Georges Poulet, críticos como Michel Collot, Michel Picard, reivindica o direito de completar a obra à sua maneira, mais ainda, “ de tecer mentalmente textos independentes dos escritos existentes perante ele” (Sarkany, p.64).

Esse novo leitor, é como o que se chamava diletante, mas num sentido positivo. Ele se promove num outro lugar que o dos analistas de textos da instituição literária, (Na sala de aula, de Antonio Cândido; Técnicas de análise, de Orlando Pires). Quando são alunos, esses novos leitores pulam fora dos caminhos traçados pelos professores que adoraram enquadrar suas pupilas. Eles resistam a férula dos mestres e partem para a criatividade, voam com suas próprias asas, de acordo com o futuro profissional sonhado. Ou melhor, para tais alunos, o futuro já começou, e o imaginário do receptor de obra se desloca para um imaginário de produtor de pleno direito. A obra, qualquer obra proposta, desencadeia não uma dissertação reprodutora, mas uma “escrita mental”, uma apropriação.

A aparente anarquia resultante da democratização oriunda da Teoria da leitura e das Novas Tecnologias, é encorajada também no hermetismo e non-sense de certo virtuosismo literário. Não faltam hoje poesia e romance voltados para o segredo de sua própria construção - e despreocupados com a reação do público. Face a esse nihismo estético, e seus malabarismos formais, cujo ludismo só interessa a um pequeno número de amadores, o grande público das letras, inclusive o das Escolas, deve

reagir com uma atitude de igual autonomia. Ora ele decide ignorar esses produtos, ora ele decide partir para experimentações individuais ou coletivas com as quais melhor se identificam e se realizam, testando as suas possibilidades pessoais.

À insignificância dos Experimentalistas-Autores responde portanto a vontade de significação dos Experimentalistas-Leitores. E isso é justa.

REFERÊNCIAS

Brunel, P. et Chevrel, Y. (orgs.) Précis de Littérature Comparée. P.U.F., 1989

Chirolet, Jean-Claude. Esthétique et technoscience, Bruxelles, Mardaga, 1974, pp. 83-108, 169-295.

Gaudin, Thierry. 2100, récit du prochain siècle; Paris, Payot, 1990, pp. 522-549

Prysthon, Ângela. Anos 80: Literatura, Consumo e cinismo. (Dissertação de Mestrado, 1993). Biblioteca Joaquim Nabuco, UFPE

Sarkany, Stéphane. La Théorie Littéraire. Paris, P.U.F., 1992.

Suplemento Cultural, nº de setembro 94, (Madame Bayeux)

Ensaio V

Linguagem e Computação

Os pais do computador almejavam, como na história de Frankenstein, fazer de sua invenção a réplica a mais fiel possível do Homem.

Ora, o Homem é um animal dotado de linguagem. Era portanto necessário ao computador falar, responder, dialogar, e - para conseguir isso, compreender, e até escrever.

Mas como tudo na informática, i.e., nos mecanismos do computador, passa pelo cálculo, a linguagem da informática ou do computador resultará de uma operação matemática.

A questão que se coloca é: será que é possível fazer falar e escrever e entender e conversar pela só engenhosidade matemática?

O britânico Alan Turing, os americanos Von Newman e Marvin Minsky - e outros nomes famosos na criação das novas tecnologias de informação e comunicação, acharam que sim.

Para reforçar as suas teses, surgiram biólogos neomecanistas e vitalistas e até o filósofo-antropólogo-teólogo Teilhard de Chardin (O Fenômeno Humano) que defenderam a idéia de que a matéria é viva, que a Humanidade em seu desenvolvimento chegará a um intercâmbio Homem-Máquina como se fosse de Sujeito a Sujeito.

A respeito dessas posições extremamente otimistas, de duas coisas uma:

- ou os otimistas terão um dia razão. Assistiremos então a mudanças revolucionárias muito além de que nós podemos imaginar, inclusive à realização dos velhos sonhos do homem que povoam os contos de fada, a saber: os bichos e as árvores falam, as pedras choram;

- ou contentaremos-nos apenas em sonhar com utopia que só tem como valor um estímulo à pesquisa. Nesse último caso, conseguiremos certos possíveis, entre os quais um suporte *imenso* da parte da informática, do computador, para melhorar a comunicação humana.

Vou insistir nessa melhora que trouxe cada vez mais o computador à nossa vivência, facilitando a nossa ação (ler, documentar-se, escrever, informar-se, intercambiar em tempo real), auxiliando nossa própria compreensão da linguagem.

E, nesse nível de pensamento, é preciso mencionar a existência, não somente de formidáveis indústrias da língua, mas também de um ramo muito especial de pesquisa cuja finalidade é de aperfeiçoar cada vez mais as máquinas que trabalham com a fala, a escrita, a interatividade. Trata-se da inteligência artificial e de sua versão polêmica mais recente, o neconexionismo.

A inteligência artificial e o conexionismo visam a dotarnos de cérebro artificial que corresponderia àquilo que seria, no cérebro humano, um centro da fala, da compreensão desta, da sua projeção em diálogo inteligente. Ela opera por modelização e simulação. Já foram experimentadas diferentes simulações, pela via da matemática e outras estratégias. Existem, entre outras realizações, programas:

- de dicionários eletrônicos (Larousse, Aurélio, Houaiss),
- de estatística lexical (HYPERBASE e muitos outros parentes eletrônicos),
- de diálogo entre um analista e seu paciente paranóico (ELIZA)
- de geradores de textos narrativos (autores: James Meehan, J. B. Balpe),
- de geradores de textos poéticos (autores: J. P. Balpe, Pedro Barbosa),
- de geradores prosódicos (Universidade de Nantes),
- de traduções elementares (para turistas, para intérpretes),
- de resumo e concepção de textos muito curtos

- de tarefas de documentação extensa (Biblioteca de França, Biblioteca do Congresso Americano),
- de vozes passando ordens e diretrizes a carro, avião, aspirador, para poupar o homem de cumprir trabalhos repetitivos.
- de síntese de fala para deficientes visuais, em instância de leitura (VISTA)*de rôbos auxiliares de escritório e de espaços domésticos e atuando em filmes.

Houve também programas para auxiliar comunicações entre computadores, sem usar nem escrito, nem questionário prévio. Os bancos, os terminais rodoviários, já estão se beneficiando desses auxílios de linguagem artificial. Inútil mencionar conhecidíssimos instrumentos tais como os programas de tratamento de texto e de editoração, - sem falar dos apóios por vir que resultarão da criação de Facebook e de ferramentas análogas. Estas foram os pilares da Revolução na Runísia e no Egito no começo de 2011. Porém, como comentou um jornalista francês no dia da derrubada de Hosni Mubarak (11/02/2011): Se a internet foi de grande apoio comunicativo para a revolução: não será, porem, possível governar um país por ela. Eis-nos de volta às interrogações iniciais deste texto: até onde irão os possíveis técnicos? Ou seja, se tudo que ganhamos significa que boa parcela das ambições dos conceitores da informática já está se realizando, principalmente (ao que sabemos) no mundo da aeronáutica, das indústrias bélicas, e na engenharia da vida e da saúde, estamos ainda longe de fabricar um mito frankensteiniano de toda segurança, de realizar o diálogo perteito entre o que imaginamos e o que produzimos.

Estamos de acordo que para chegar mais longe assim como pelo já realizado, será necessário desenvolver cada vez mais cálculos enormes. Aliás os desempenhos de nossos filhos mecânicos e eletrônicos amiude deixam a desejar. Mirobolandes e siderantes quando frescamente saídas saídas de nossos laboratórios e proclamadas pelo jornalismo científico ávido de enriquecer o Record Book de Guinness, nossas invenções decepcionam pouco após as nossas expectativas, principalmente quando de repente caiu o AIBUS 337 da França perto de Natal-Rn, ou

quando estoura um Tchernobil, ou simplesmente que a Biomedicina se revela impotente de salvar inúmeras vidas em nossos mais caros e mais renomados Institutos do Coração ou nossos mais avançados Centros de Infectologia. As máquinas não nos atendem.

Se não fosse a expectativa de que esses resultados mais celebrados, quando comparados ao que nos somos e queremos, preludiam a consideráveis aquisições no amanhã, as pesquisas parariam. De fato já pararam, por um tempo apreciável, as primeiras tentativas americanas de *tradução automática*. Certos “experts” e financiadores concluíram que jamais uma tradução verdadeira de mensagem meio complexa será obtida sem a mediação principal do humano, que a máquina só pode ser um auxiliar e um facilitador, desde que fosse treinada para estocar e restituir

- dicionário
- corretor ortográfico
- frases-modelos
- fórmulas sintáticas convencionalizadas
- elementos morfológicos apadronizados
- seqüênciação lógica sempre a mesma, e coisas desse tipo

As criações artificiais de poemas e de narrações obedecem às exigências infundáveis, requereriam não sabemos quantos sub-programas aleatórios. Esses incrementos aleatórios podem surpreender em seus efeitos. Talvez sejam nisso, (ao lado de certos ganhos neoconexionistas), os primórdios da verdadeira revolução informática da linguagem. Acontece que recentemente as pesquisas andam muito devagar mesmo neste particular. Na França, os orçamentos das Universidades foram cortados depois da crise que pegou as Grandes potências cueca e calcinha no pé. Há sobretudo como uma espécie de perda de fôlego na literatura assistida por informática. Certos laboratórios foram somados de fechar. É verdade que a escrita-leitura que tem conseguida não passa de um engodo. Principalmente ao olhar dos Orkutianos, ferventes do Chat, bloguistas despreparados ou trocadores de mensagens em tempo real,

realmente despreocupados do acordo gramatical, de frases completas, de toda a parafernália horrorosa dos estudos literários. O escritor vai virar internauta e o leitor já o antecedeu perante a tecla lúdica do Cyberespaço. Não ousei dizer Cybercultura, porque o casamento anunciado de Cyber e de Cultura, apesar da grande divulgação, não está ainda de data marcada..

Utilizando os resultados de pesquisas da Europa e dos USA em I.A., uma estudiosa francesa sintetizou para nós as condições e os ganhos no domínio do discurso informatizado.

Relembro que, para conseguir uma razoável análise do discurso via computador, é preciso pesquisar sobre a colocação em máquina (via cálculo) dos mínimos detalhes das frases (fonema, morfema, sílaba, lexema, sintagma, conector, etc.) e também da combinação de elementos da frase. É preciso saber que a fala exige muito mais aprofundamento que o escrito. Todavia, avanços consideráveis foram obtidos, de que se beneficiam as Telecomunicações. Aliás, pesquisadores do mundo inteiro, mantêm atualmente, graças à INTERNET, relações diárias. Por trás desses intercâmbios, há todo um tratamento eletro-magnético do sinal escrito, e - no caso que nos preocupa - do sinal de fala. Foi necessário modelizar, representando da maneira mais fina possível as formas ligadas à periodicidade das vibrações das cordas vocais. As duas direções tomadas pelas técnicas de síntese de fala são: a das máquinas que reproduzem da maneira mais genuína possível o funcionamento do aparelho vocal humano, e a reconstituição de um sinal revestido das mesmas características físicas da fala humana sem ser de proveniência humana (vide R. Carré et alü, p. 203 a 216). Como já foi dito a respeito da escrita, é preciso “sintetiza” das micro até as macro-unidades (do fonema ao texto); o que requer uma análise e descrição lingüística prévia, e mesmo representações em árvores como esta no caso de uma frase, a fim de assegurar-se da presença integral dos elementos.

Não é evidente ainda como ensinar a um robô ou máquina “expert” todos os contextos nuançados de aparecimento de uma palavra. Ora, comunicar impõe um manejo do além da simples língua. Analizadores e sintetizadores de fala não ultrapassam o estado de balbucio. Mesmo se fossem ultra-aperfeiçoados, fica em pé a questão epistemológica que tanto obsecam os “apocalípticos”, isto é, os adversários da técnica, segundo a terminologia de U. Eco - que chama de “integrados” os espíritos mais abertos.

De fato, a epistemologia aqui diz respeito à exequibilidade de certas tarefas por infra-humanos, devido ao enorme estoque de conhecimento exigido, – pela contextualização especificamente. No presente momento, raramente o super-computador e os motores de inferência construídos pelos cognitivistas passam a prova languageira de uma criança de dois anos de idade mental, sem uma certa trapaça ou plágio mecânico urdido por seus pais humanos. Longos discursos, chistes, humor, metáfora (e, como dissemos, ironia) lhes escapam. Mas o maior obstáculo reside no paradigma pragmático, isto é, tudo que se refere ao contexto intercultural ou interlocutório, com seu infinito requisito, em pressupostos, em interpretação. Para tarefas complexas a nível realmente humano, caberia aos pesquisadores inculcar uma utópica autonomia ao computador.

Contudo, como afirmamos no começo, ao ser um “integrado” moderado é possível extrair desse escravo finissecular o máximo num mínimo de tempo, e lhe aprender bastante para um retorno extremamente lucrativo em eficiência, em economia de tempo e de energia, de que resultará um espaço extraordinário para o homem pensar, distrair-se, descansar. Já estamos usufruindo, como computador, de auxílio para resolução de problema, de diagnóstico, de tomada de decisão, de caixas de ferramentas para tratamento matemático, estatístico, estilístico (HYPHER-PATATE), para consulta de Bancos de dados não apenas de ordem lingüística mas musical e imagística. Apesar do diálogo homem-máquina não ser ideal, as arquiteturas e sistemas desenvolvidos (GUS, por Xerox em 1977, PARTNER, 1987; DIAL; STANDIA, MIEL, - esses três últimos ainda em fase experimental na França (vide. Carré et alii, pp. 246-272)

autorizam legítimas confianças no futuro, no domínio das linguagens artificiais e de nosso conforto intelectual-afetivo.

Realmente, o serviço que a Informática vem trazendo à leitura, à escrita, na interpretação de textos é algo fabuloso, e até mais fabuloso do que a invenção de Gutenberg. Mas tratar disso necessita a organização de um estágio pelo menos duas semanas intervenção, de estágio intensivo, com máquinas de última geração e recursos humanos diversificados. As aplicações podem parecer limitadas, mas elas vão certamente se ampliar com muitas pesquisas. Não se esqueça de que a Informática é muito jovem e que para levar a máquina a vapor ao seu estatuto adulto, foi preciso quase dois séculos.

REFERÊNCIAS BÁSICAS

Barbosa, Pedro. Máquinas pensantes, Lisboa, Livros Horizonte, 1988

Carré (R.), Dégremon (J-F), Gross (M.), Pierrel (J-M), Sabah (G). Langage humain et machine. Paris, CNRS, 1991.

EPI (Associação Enseignement, Pedagogia, Informatique), n° 77, mars 1995, Informatique et technologies modernes dans l'enseignement et la formation, 240 p.

Joachim, Sébastien. "Critique littéraire et informatique", texto do coloquio Poésie et Ordinateur, publicado na revista Les Cahiers du Circav-Gérico, Vol 4, n° 4, 1993, P.U. de Lille III. Disket de acompanhamento (a converter em CD).

Laufer, R. Texte, Hypertexte, Hypermédia. Paris, PUF, 1992

Pomian, Joanna. L'intelligence artificielle. Paris, Press Pocket, 1993, cap. 3.

Ensaio VI

Hipertexto e Lateralização

Na passagem de Dezembro de 1992 a Janeiro de 1993, a revista sobre papel L'Action Poétique entregou ao público um número conjunto (129/130) com Kaos revista de escrita eletrônica, isto é, editada exclusivamente em disquete. Em uma conferência dada na Université de Paris-8, no quadro do Seminário “Epistemologia do Hipertexto” dirigido pelos professores Jean-Pierre Balpe e Jean Clément, -sobre o Estatuto do Autor Na Literatura assistida por Computador ressaltai um aspecto muito significativo da Introdução de L'Action Poétique (p.5 a 7). Trata-se do seu vocabulário. É um vocabulário essencialmente teatral e cinematográfico, artes notavelmente espaciais, artes de visão muito diferentes em sua especificidade da visualidade própria à escrita literária. Do lado da produção textual, esta introdução fala de “encenação”, de “concepção”, de “programação”, de “mise en scène ludique... sur l'espace de l'écran”/ encenação lúdica no espaço da tela, de “mise en écran”/ colocação em tela, de “cenário” um tanto romântico. Do lado da recepção, falam-se em “leitura cenarizada” e a leitura ela própria passa a ser uma “programação” segunda.

Num tal regime lexical e operacional, acho que produtor e receptor estão nitidamente envolvidos no campo epistemológico do Hipertexto. A palavra hipertexto designa por sua etimologia um texto de grande tamanho, de tipo dicionário ou Enciclopédia Britânica que um suporte eletro-magnético como o CD-ROM é capaz de gestionar e entregar à uma relativamente fácil manipulação do leitor via um monitor ou tela magnetizada em pontos pré-determinados. Assim definida, uma das principais qualidades do hipertexto é de ser uma “cenerização” dos tex-

tos. Você tecla, e o texto se exhibe, se mostra, desempenha seu papel. Ou melhor, há um texto-base, há inumeráveis textos-comentários ou combináveis (pelo menos virtualmente). Texto base e textos-comentários acedem aos papéis de personagens de uma cena intertextual, mediante cruzamentos, justaposições, mixagens que são outras tantas formas de reescrituras. Por sua vez, essas reescrituras doam os usuários do Hipertexto com um poder ainda insuspeitado pelos leitores de então.

No seu livro-síntese “Texto, Hypertexte, Hypermedia”(P.U.F., 1992), professor Roger Laufer (de Paris-8) sugere que este poder reveste quase o caráter de um novo contrato social, que corresponderia a um poder partilhado, que se chamaria “construção social do saber”. Evidentemente, se assim o querem os responsáveis da Educação e da Cultura... através de investimentos adequados.

Surge, porém, nesse âmbito hipertextual da literatura eletrônica, uma problemática desconhecida da leitura sobre a página papel. Ela reside na preeminência se não na exclusividade do tipo de visualidade e de motricidade do olho fácil ao Hipertexto. A hipótese de que seja sobremaneira solicitado o hemisfério direito do cérebro como acontece na contemplação pictural não deve ser descartada. Neste caso, a leitura de hipertextos conduziria paulatinamente - depois de não se sabe quantas gerações - aquilo que Rudolf Arhein chama de “pensamento visual.” Biologista cognitivista como Jacques Ninio (L’empreint des Sens, Odete Jacob 1991, p. 266) defende, de modo bastante convincente, que em grande número de problemas o dito pensamento visual revela-se bem mais eficiente que o pensamento algo-rítmico das informações tratadas no hemisfério esquerda do cérebro, - o lugar da leitura lingüística sobre papel. O pensamento visual repousaria na “inteligência espacial”, como acontece aliás no pensamento onírico.

Os especialistas do Hipertexto manifestam uma singular preferência para o hemisfério direito, apesar de certas tentações do hemisfério esquerdo, que se constata nas próprias operações de cenarização de citação, de enxerte, de jogos de “display”.

Nota-se ainda certa prevalência que remete ao hemisfério recusado, em boa porção do hipertexto e de sua utilização: oralização dos textos,

sessões de discussões em grupos posteriores às visualizações. Isso trai uma volta ao unidimensional do fonetismo, e uma contra proposta a só riqueza do gesto e da imagem.

Confesso que o perigo é inevitável. E Jacques Ninio fortalece o imperativo pelo menos da oralização das imagens (o.c. p. 246):

O homem é feito para linguagem falada. A primazia do som sobre a imagem não é fortuita. A linguagem adquire-se sem atraso nos cegos natos, e se desenvolve com maior dificuldade nos surdos mudos.

Tudo isso contradiz nossa hipótese inicial, aparentemente. Podemos até acrescentar esse outro agravante: a literatura sempre foi um ato de linguagem, perceber frases como sintaxe e como semântica é um ato de linguagem. Apesar disso, há formas de literaturas hoje, tal como a poesia visual, que redimensionam a noção de literatura como linguagem num sentido para além do simples fato lingüístico. Reencontramos mediante o poema-quadro, o caligrama, o caminho do Hipertexto enquanto espetacularização do texto. O leitor retorna a seu poder de espectador acionando com o dedo e o olho o objeto-texto.

Persistem as intervenções racionantes do hemisfério esquerdo (Ninio 237-242), mas em relação de diálogo com este lado do cérebro, o lado das imagens recapturaria incessantemente a manobra pictural e gestual. Existiria portanto um trânsito neuronal em direção do hemisfério direito que, por tênue que seja hoje, constituirá à escala de várias gerações, um predominância progressiva dos processores visuais e motores sobre a velocidade dos processores neuro-lingüísticos. Pouco a pouco se instaurará o reino predito por Marshall Mac Luhan, da aldeia global - pelo melhor mais do que o pior. Dizem que o século XXI, na sua segunda metade será o século da mulher, da intuição das forças de vida (Thierry Gaudin). Talvez seja a isso que preludirão o desenvolvimento dos Hipertextos.

Haverá perda e ganho. Mas alimento a firme esperança que as neurociências, os avanços da engenharia de programa, provirão ao hipertexto os trunfos indispensáveis a seu equilíbrio. Ninio prevê até uma possí-

vel perda do sentido histórico. É uma questão cultural. Pessoalmente, penso que o mundo necessita questionar suas categorias culturais ainda emperradas no universo clássico e romântico. Seria sem dúvida benefício, do ponto de vista do ajuste à evolução tecnológica, um dispositivo de desautomatização e de dissociação. Novas convergências, através de nossas memórias gráficas e acústicas, deveriam ser buscadas para uma Cultura técnica e ideologias com ela compatíveis. Faz-se necessário uma suspensão ao menos provisória das crenças e sistemas pela via do Hipertexto e de sua ruptura com nossas fidelidades antigas. A historicidade, em vez de ser pilotada pelo retorno do mesmo, se afirmaria contra ter sido em direção de uma lógica outra. Essa outra lógica, Régine Acheppson (apud Ninio, O.C.: 262) nos a faz vislumbrar quando define o seu nascedouro nos termos da Inteligência Artificial como sendo homem.

O homem, diz Acheppson,

é um banco de dados fortemente estruturado, munido de um programa de gestão do tipo LISP ou PROLOG, e possuindo um ou vários modos de comunicação simbólica com outros bancos de dados, humanos ou não humanos.

Por conseguinte, o hipertexto não devolverá os seus leitores-espectadores para a tradição de uma cultura clássica ou romântica, nem para uma predominância da racionalidade. Tampouco os abandonará a só intuição. É provável que os dois componentes da expressão de Arnheim - o pensamento visual -serão aproveitados pela via dos Hipertextos. Jacques Ninio oferece subsídios para essa hipótese (p. 237-238) quando assegura que existe interação entre os processos do cérebro, diálogo entre ambos os hemisférios, cada um sendo aconselhado pelo outro na sua empresa.

Ensaio VII

Littérature et Informatique

PRIORITÉ AUX PRODUCTIONS «LITTÉRAIRES» INFORMATIQUES

OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

Tendo perdido boa parte deste arquivo que remonta a 1988, estamos apresentando aqui a segunda parte de nossa intervenção no Centre Circa-Gerico da Universidade de Lille III. Para começar a versão inglesa, que será seguida sem transição da versão francesa, sem que haja equivalência entre as duas, foram duas prestações neste Colóquio sobre Informática e Literatura.

This is the second part of a paper upon “Literary critics and New Tecnnologies”. In fact, “Priorité aux productions “littéraires” informatiques”, is an issue that follows immediately the first one that we give a resume hereafter about the current way of the “computer” literary criticism ². Our reflection is based on the works the Group Hubert-de-Phalèze (collective pseudonym.): *Comptes à rebours* (Paris:Nizet, 1989); also, *Renan tous comptes faits*, (Nizet, 1992), *Les Mots de Molière*, (Nizet, 1993). Others important references are: Balpe, J.P. et Magné, B. *L’Imagination Informatique de la Littérature*. Paris. Saint-Denis. PUV. 1991;Vuillemin, Alain. *Informatique et Littérature*. Paris-Genève. Champion/Slatkine.1992. ⁵ the review *Action Poétique*, N° 95 (1984).

We intend to demonstrate what happens to a text of the Gutenberg tradition, when such a text is submitted to a computerized treatment and to video-technical processing. At a later stage, we shall concentrate on

problems of conversion of approach, of mediation and/or inversion of functions (author-text-reader), as well as those involving the displacement of imaginaires. The ultimate goal is the establishment of a bridge between, on the one hand, what has been saying/ writing-on-paper and on the other, the prospective course of action we can now see before our eyes, such as devised by “L.A.I.R.E», E.P.I, and other “loci” devoted to turning the virtual visible.

This study¹ - still at its point of inception - is an attempt to establish a bridge between the present state of fairly recent texts, prospectively oriented, and the virtualities and possibilities of some artifacts we now hesitate to designate as literary (such a designation loses all signifi- cance in the new perspective).

We intend to submit *Oiseaux*. (1963), by Saint-John-Perse, to the proof of the computer, that is, to a computer-aided treatment, followed by a videotextual recomposition.

We shall keep in mind the poetical procedures as exemplified by such neo-artistic groups and publishers as KAOS, L.A.I.R.E., alire, EPI, as well as suggestions of Hubert de Phalese², J.P. Balpe, and B Magné³, Alain Vuillemin⁴, and Action Poétique.

We have opted for *Oiseaux*, a “poème en prose” of St John Perse because it seems to stand half way between the extreme audacity and the extreme normativism of the sixties.

Our choices and justifications are only strategic. *Oiseaux* offers the opportunity to summom visual parameters (George Braque’s oiseaux) - an ornithographic thematology of the new visual Poetry (according to Philippe Bootz) as well as acoustic, rythmic and musical parameters (vide infra). The entire project will be carried out at two different levels :

1# : various monographs on the works of Saint-John-Perse⁶ call attention to the tendency in Saint-John-Perseus poems to the “canto” and to orality, and consequently to the necessity for these texts, more than any other to be performed from their “abstract virtuality”. Such a pragmatic concretization, appears to be reiterated by every reader and at any reading, offers a perfect *analogon* of relations *matrix x instance*^{1’}, *mode-*

*lization x simulation** established by the epistemologists of Computer Science.

2*: By a happy coincidence, Olivier Messian, almost at the same time of the “ornithographic” works by Braque and Saint-John-Perse, composed his *Catalogue d’oiseaux* - a sound accoustic ornithography, parallel to the prose poems by Alexis Léger, alias Saint-John-Perse. The pseudonym introduced here brings into focus the very heart of the question entailed by our strategic transpositions. The Author, standing behind a penname, calls attention to the status of writer when the Computer and all of its resources and devices take charge of the production. By some sort of chain reaction, the status of the text, of the Reader and of their correlatives (Interpretation, Imaginaire, representation) - is at stake. Our traditional view of hermeneutics seems to require an urgent revision.

We are now able, so I hope, to better define and formulate Hypothesis, Objective, and Method for the computerized translation of *Oiseaux*, if not for any similar text, and to draw consequences from such operationalization.

The proposition at stake is fundamentally this one: the assumption of a text by an enunciating voice turns it into a drifting prototext.

Subsidiary propositions underlie this assumption. For example, the *vwcris* a collective one - not in a Marxian sense, but in the Felix Guattari’s sense of collective apparatus of enunciation and especially in the sense of Pierre Levy’s⁹ “collecticier. A collecticic is a synibiotic unit human/non-human, brain / machine. Institutional tradition/group and individual investment, conscious and unconscious rational and irrational, a craft and a natural object; in sum, it’s a “nature / nurture” association as a unique functional reality: that “reality” works, in spile of its polymorphic composition.

Here, the linguistic text of Perse, the pictorial “icons” and diagrammatic signs of Braque, the musical semiosis of Messiaen, pertain to the horizon, perhaps to the same collective imagination. They could be matched/regardless of their respective formal modality of concre-

tization, and in spite of several points which are unmistakably distinct. The same could be said about groups of readers, or better, sub-group of readers-producers / producers-readers emerging during the fourth and fifth generations of computers. They are “collecciciels” living under an Informaginaire computer realm, elements of a new paradigm riding towards an undiscovered country or, to say the least, towards a way of unusual producing-reading or reading-producing.

Thus, our choice of the Perse-Braque-Messiaen texts is about to become an emblematic illustration anthropological mutation we have in mind. (cf. Lévy, Quéau).

Before the age of the computer, writing, painting, music adjudicated fixed positions to the agents to the users, to the respective medium, within the OFFICIAL INSTITUTION OF THE ARTS. Exceptionnally, a possible multi-occupation of places, and more recently, an intrchang-cablcnss of roles were recognized, even the significant “perversion” entailed by any interpretation or reproduction.

The “poetic” groups mentioned throughout this paper, as well as their edition by “floppy disks” are radicalizing what has constituted marginal or avant-gard experiments. In their circle, what *was* is not what *is*. The “same” becomes an “other”. Any likeness of the mode of production or reading is a fallacy. For ex., the Saint-John-Perse poem, when it goes through the cybernetic machine and through algorithmic parameters, is no longer the same. The Braque paintings, when converted to numerical images are no longer the same. The Messiaen music, mathematically reconstituted, is not the same. This respective *otherness*, conjoined in a video-artistic artifact, will exasperate the exile of the proto-text from the empirical world and from the copyrights, from the initial identity of the “poets”-invclois (Braque, Perse, Messiaen). This kind of destitution is a technological and neo-readers putsch against the older artistry. For a Philippe Bootz, a J.P. Balpe or their peers, those processes are used as challenging poetic features¹⁰. I bet that the imaginaire realm is not the same in neither part. Evidently, Gutenberg’s Galaxy is not the

Computer's Galaxy. Consequently the same is the other minus the same ($S = O - S$). We are doing a research which intends to prove that. For the sake of politeness towards our readers/auditors, let us add a few words about the "imaginaire" resulting from the process of computerizing texts.

Consequently the "imaginaire" is the neuralgic point, the eye of the cyclone, in what we foresee as a kind of a tremendous turbulence in Poetics - Literary Theory and criticism. We need to consider here, for a better understanding of this perturbation, the intervention of the new cast of actors (L.A.I.R.E., KAOS, A.L.A.M.O., EPI, etc.) on the stage of the literary and artistic institution. We need also to think of the new paraphernalia in use: recording and reading machines; mathematical or alphanumerical substitutes for words, images, sounds; analyzers, synthesizers. Please add to all these powerful buffers, especially during the treatments of Saint-John-Perse translation, the input of various readers through their voices and rhythms performing the oral virtualities of the linguistic text, the rhythmic matching of the new text with new images and new music (all the material having been treated by experts, by myself, by laboratories, and by our ideological tendency) and finally the video "montage". All these processes and procedures will certainly yield a new Imaginaire - the *Informaginaire*. Such *imaginaire* is also supplied

VERSÃO FRANCESA (synthèse)

En revendiquant une priorité aux travaux réellement de plain-pied avec l'informatique, nous tentons de mieux circonscrire le terrain des études littéraires vraiment intéressées à poser les vrais problèmes d'une rencontre avec les nouvelles technologies. Le point de départ du projet antérieur résumé en anglais était trop timide: utilisant le poème OISEAUX de Saint-John Perse, en faire une "saisie" informatique. Mais une telle opération était devenue vieux jeu après *Frantext*, *Discotext*. *C'était du*

reste travailler sur des textes déjà entrés au Panthéon des chefs-d'œuvre, à peine un travail préliminaire. Évidemment, cela permettrait de dévoiler certains aspects de la textualité, de la lecture et de l'imaginaire. Mais, ce n'est pas encore prendre le taureau par les cornes, c'est affronter trop indirectement les problèmes. Je considère plus indirects encore les travaux de mes valeureux collègues qui s'épuisent en comptage lexicométriques, en thématiques comparatives, afin de présenter une riche mouture aux aspirants au CAPES cl à l'AGREGATION. Ils pensent écrire ainsi un nouveau chapitre de l'histoire littéraire, dans la critique littéraire, alors qu'ils reconduisent pernicieusement - s'ils ne s'en tiennent qu'à ça - "l'autre" au "même", font servir les nouvelles technologies aux anciennes manières de penser et de percevoir la réalité littéraire. Il y a là, certes, de bonnes mises à contribution de bases de données, du CD-ROM, des systèmes de saisie et de stockage. Mais cela passe un peu à côté des usages radicaux de l'informatique. Nous avons beau admirer également une certaine cryptographie et cryptologie qui met les nouvelles technologies au service des manuscrits, des sources/Toutefois, cette dévotion touchante cantonne "l'ordinateur" (et les technologies qui s'y rattachent) dans une Jonction ustensilaire.

Or, comme simple outil, l'ordinateur ne donne pas son authentique rendement dans le domaine des Arts et Lettres, c'est-à-dire qu'il ne configure pas de nouveaux modes de produire et de "lire". Ou s'il l'effectue, comme je l'ai avancé dans le projet précédent, c'est grâce aux interpolations du chercheur soucieux comme Alain Vuillemin¹, ou Michel Lenoir² de poser des problèmes. Mais cela ne va pas de soi.

Il faudrait à ce sujet écouter davantage les propos d'un Jean-Pierre Dalpe (entre autres dans *Hyperdocuments, Hypertextes, Hypermédiats*, 1992)³, ou ceux d'un Philippe Bootz (dans *al ire*⁴ où les Cahiers du Circav⁵). Ils sont, eux, ainsi que leurs confrères des revues d'écriture électronique (*alire*, *KÀOS*), - en particulier Tibor Papp⁶ - les seigneurs du domaine et, à ce titre, savent de quoi cela retourne quand un "écrivain" s'allie, et non à peine s'arc-boute, à l'ordinateur pour produire. Ceux-ci nous font, eux, accéder au vrai site, à la véritable idiosyncrasie des méca-

nismes informatiques, des virtualités génératrices qu'on peut y investir et faire fructifier en une multiplicité quasi-infinie.

Il ne s'agit plus dorénavant de "plaquer des habitudes anciennes sur des technologies innovantes" (Balpe, citant S.F. Walker) - et c'est ce dont hélas nous sommes presque tous coupables, nous les victimes de "l'illusion rétrospective", du "ce qui était sera". Avec ces "Auteurs" de générateurs de textes, où la machine est exploitée dans tout ce qu'elle a d'actuel et de virtuel, nous entrons vraiment dans un domaine spécifique qui requiert un déplacement de nos modalités de travailler. De telle sorte que, seul ici s'accomplit en toute liberté, ce que j'annonçais dans la première partie quand je parlais de la nécessité d'une conversion de la perception, nous nous reportons aux travaux de PAPP, Tibor et Pica, P. (org). *Transparence et opacité: littérature et sciences cognitives* (Homages à Mitsou Rona. Paris. Cerf. 1988). Les auteurs y traitent de ce qu'ils appellent L'informaginaire, incluant toute la chaîne des problématisations des thèmes de la théorie littéraire, entre autres 'écrivain, le lecteur, la textualité et l'intertextualité (disons mieux: le multimédia et l'inter-artisticité), les rapports écriture-réécriture ou la création par citation et variation, l'interprétabilité, le trio représentation - réalité -fictionnalité, les genres du discours, en somme toute l'artillerie d'une poétique nouvelle informée par les ondes hertziennes.

Désormais, ce ne sont plus seulement les belles oeuvres cryogénisées d'un passé lointain ou même d'avant la révolution informatique qui nous conduiront d'abord à ce que j'ai appelé plus haut "l'oeil du cyclone". L'imaginaire pré-informatique des écrivains les plus audacieux qu'ont étudiés Balpe, Magné et leurs collaborateurs réunis récemment à Cerisy-la-Salle⁷ agite, il est vrai, le mouchoir en direction de ce que nous parlons. En ce sens, ces écrivains sont utiles. Cependant seulement dans les "oeuvres" de la troisième génération informatique où l'image informe si bien la perception des lettres que vers la fin des années 90, Marie-Hélène Milano (Euro RSCG Publishing:Hatier, *La danse des signes*.p.79-104) en viendra à parler de "l'iconisation du verbal" et du "devenir-image des textes" avant de finalement lancer le slogan: *autre écriture, autre lecture*. Les mots d'ordre du partenaire du créateur que

nous devenus sont: interagir, prolonger, Nous voilà rendus aptes sans métaphore à poser les problèmes actuels du littéraire sous les quatre paramètres réunis de l'écriture électronique: le combinatoire, l'aléatoire, l'interactivité, le simulateur.

Devant les textes de plain-pied avec les nouvelles technologies que diffusent les revues d'écriture électronique, le support papier sert d'adjuvant, tant en amont qu'en aval, - pour des raisons idéologiques, pense Philippe Bootz - pour des raisons de prégnance de la culture officielle écrite, croyons-nous. Jusqu'à quand? Nous l'ignorons. Roger Chartier aussi l'ignore. En tous cas, le temps viendra d'une double culture, dans un sens autre de celui de Charles Snow, d'une culture qui doit développer sur ses frontières des modes de convivialité et de polémique fructueuse. Un des défis techniques de la naissante "littérature", dont les productions sont conçues, exécutées, scénarisées conformément aux contraintes et singularités informatiques, sera celui de redéfinir la notion d'oeuvre: qu'est-ce qu'une oeuvre, quand on ne la réduit pas à une rame de papier qui, au demeurant, dénature certaines spécificités de bien productions pas ou peu compatibles avec l'étalement sur une surface fixe et lisse comme le support papier? Il y a en outre danger de dénatura-tion dans le transfert induit de supports. Nous avons été sensibles à ce type de réduction et de travestissements lors de la manifestation d'art électronique organisée par le groupe Art 3000 dans l'Espace Donguy", le 6 avril 1993 (Paris, rue de la Roquette).

Mais ce qui manque le plus à ces productions radicalement nouvelles, c'est un mécénat d'avant-garde qui leur assure et adjoigne des développements technologiques toujours plus puissants et qui, de ce fait, les mette à la portée d'un notable et confortable public: transparence, convivialité et ergonomie, captation des effets visuels et sonores en quelque lieu et en quelque temps que ce soit, afin d'acquérir la libre désinvolture et la transportabilité du livre; enfin une amélioration de leurs acquisitions actuelles sur le plan de la dynamique, de la temporalité, de la "circulation", de l'affichage et de l'appel de sens.

Quoiqu'il en soit, même dans leur état actuel, ces artefacts nous conduisent aux portes d'une renaissance "littéraire" de la production et de la critique.

REFERÊNCIAS

- BALPE, J.P. MAGNÉ, B. *l'Imagination informatique de la Littérature*. Paris. Saint-Denis. PUV. 1991.
- BALPE, Jean-Pierre. *Hyperdocuments, Hypertexte* et Hyperméias*. Paris. Eyrolles. 1991.
- BOOTZ, Philippe. "Le poème à lecture unique" in Les Cahiers du CIRCAV n° 3, Université de Lille 3, 1993, p. 111 -122.
- BOOTZ, Philippe. Textes théoriques accompagnant la revue d'écriture électronique alire, N°s 1 à 6, 1989 (Villeneuve d'Ascq :MOTS-VOIR éditeur).
- LENOBLE, M. et Derval, I. *La critique littéraire et l'ordinateur*. Montréal. Derval et Lenoble (éds). 1985.
- VUILLEMIN, Alain. *Informatique et Littérature*. Paris-Genève: Champion/Slalkine.1992.

Ensaio VIII

Da Representação na era da AD

Nunca conseguiremos nos livrar da Representação, ou seja, do «pôr em cena» da realidade. O que se observa na Literatura dos anos 70 é a vontade de bloquear a representação, de anulá-la, de anular também o sujeito que a sustenta, de rasurar até o olhar através do qual ela se dá. Por sua parte, uma certa teoria literária de origem bakhtiniana acentua o ouvido, para abalar o realismo-naturalismo que, hipoteticamente, seria responsável da dominância do olhar. Apesar de tudo, resiste a visão como órgão de percepção físico-intelectualista, resiste também o sujeito percebente que, do resto, coincide com o próprio leitor *real*.

Um deslocamento de polo emerge nos estudos literários, com o aparecimento da Pragmática e da Lingüística da enunciação, aliada a uma porção de disciplinas das outras Ciências Humanas (Antropologia, Etnometodologia, Sociologia das interações, Filosofia da intersubjetividade, Sociologia situacional, Ciência Política...).

Dentro do novo espaço delineado, o professor Henri Mitterand (de Paris), especialista do realismo e do Naturalismo francês, nos brindou com uma excelente análise de uma passagem de Gustave Flaubert (A Educação Sentimental, romance realista que narra as ambições e experiências afetivas de Frederic). Vamos situar a passagem. Conviria lembrar de saída que o estudioso francês pretende demonstrar, no seu texto, “Sémiologie flaubertienne/Semiologia flaubertiana, as intuições precursoras de Flaubert em matéria de Pragmática; mais precisamente, Flaubert, segundo ele, sabia encenar ficcionalmente o que é um ato de fala, quais códigos e rituais requeriam um ato de fala, que situação enunciativa combinava com a tomada de palavra. Enfim, Flaubert foi “o verda-

deiro fundador daquilo que hoje chamamos análise do discurso.”(p. 171, capítulo 11, do livro de H. Mitterand, Le Regard et le signe/ O Olhar e o Signo., Paris, P.U.F., 1987). “Sémiologie Flaubertienne” ocupa as páginas 171-189, com um sub-título designando o espaço enunciativo, o lugar onde o discurso se processa: Le Club de l’Intelligence, O Clube da Inteligência, lugar de reunião, de debates políticos, propício à eleição de representantes socialistas em uma eleição vindoura.

No Clube da Inteligência, Gustave Flaubert “põe em cena os rituais da fala de Assembléia; em seguida, ele organiza um programa de intervenções que respeita os constrangimentos da liturgia parlamentar, que explora esses rituais, mas os perverte também, inscrevendo na situação habitual uma dramaticidade de escritor desejosos de resolver o caráter de dois dos personagens principais do romance. A revelação do caráter pretende por sua vez perfilar o destino de eu e do outro”(tradução livre de toda servidão). Vejamos como se dinamiza esse processo, que abarca “regras e desregramentos da fala”.

1. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO

A cena se passa na primavera de 1848, antes das eleições para a Assembléia Legislativa, depois de uma Revolução, num momento de grande agitação dos Clubes, de grande desconfiança com respeito à burguesia. Frederic se encontra dividido entre a ambição política de índole democrático e a sua ascendência burguesa. Contudo, confiante nas idéias democráticas, decidiu ir ao Clube da Inteligência com a esperança de receber ali sua investidura de representante socialista para as próximas eleições. Ali, ele contava com Senecal, antigo camarada que presidia a reunião. Surpresa: esbarrou-se num adversário ao invés de um amigo. Ele terá que sofrer aos berros hostis do público presente. Não agradaram a esses proletários as maneiras de ser, o jeito burguês daquele jovem. Curiosamente, Frederic discursou até o fim, ingenuamente convencido

de que estava certo e que inconscientes e erradas eram as pessoas que não entendiam a sua posição.

Tal foi o pretexto que arranhou Flaubert para construir cenografia a que referimos na Educação Sentimental. Foi também o ensejo de uma magistral análise dos procedimentos de manipulação política, em uma tríplice e arriscada manobra de composição e de escritura:

- a) a condução de uma manifestação coletiva cuja progressão é regrada e ao mesmo tempo constantemente ameaçada de escorregadelas,
- b) a montagem da performance desastrosa de Frederic,
- c) e o cálculo dos objetivos e da performance, bem sucedida ou quase, de Senecal. Várias falas - de diferentes espécies, tanto individuais quanto coletivas, habilidosas e simplórias, sinceras e truncadas, deliberadas e ingênuas - se emaranham, se cruzam, se trocam, se afrontam ali e formam uma estrutura elocutória complexa, plural. O escritor Flaubert é evidentemente o chefe de orquestra dessas extraordinárias manifestações verbais.

Tentemos discernir os componentes de tudo isso, ao considerar o lugar e o espaço da seqüência escolhida. De fato, a fala, a troca de palavras e sua sucessão no discurso, é antes de mais nada uma questão de dispositivo, de posições (“places”), de distâncias, e de pontos de vista (Flaubert demonstrou alhures que era ciente disso. Por exemplo na ocasião de um jantar na casa de Madame Dambreuse, os convidados não foram colocados à toa: o evento afigura-se uma distribuição de lugares, distribuição esta capital para o desenrolar, a lógica, as variações de trocas de assuntos, e também distribuição reveladora do “feito-jantar burguês”). No Clube da Inteligência, o espaço é tratado com os mesmos cuidados, para criar um “feito-reunião pública” (com escolha da rua, do bairro/distrito, do tamanho do local). Desde as primeiras linhas se denota a insignificância dos discursos que vão ser ouvidos, pelo fato mesmo de não se ali o local apropriado para deliberar, nem o lugar legitimado (o lugar de um poder). O nome do Clube soa até irônico.

Na sua descrição, a disposição da sala “figura” a de uma assembléia parlamentar (mesa do presidente, sineta, tribuna de destaque, mesinhas de secretários a um nível inferior, bancos para o auditório). É quase uma mimese perfeita, mas degradado, burlesco, irônico, irrisório dos grandes Clubes da Revolução Francesa. É um espaço de jogo mais do que um espaço sério. Aí, vai-se brincar de Revolução; pacificamente, vai brincar de debate e de batalha política, independentemente dos protagonistas. Os objetivos sérios são alhures, em outros lugares; aqui sobram apenas pequenas ambições individuais e uma medíocre comédia social.

Mas já é suficiente para que certas posições (lugares) na sala revistam uma importância estratégica: notadamente a presidência e a tribuna. “No lugar do presidente, pintou Senecal.” (Essa frase ocupa por si só um parágrafo isolado, a fim de sublinhar a majestade, a solenidade do fato). Sequem umas anotações tocantes ao ar grave, o porte autoritário, a fisionomia e a postura de Senecal. Como se ele quisesse parecer com Robespierre ou outro herói da Revolução francesa, com suas luvas pretas, seus cabelos que lhe conferem rigidez e austeridade. Daí se infere, dado o ambiente, uma inadaptação à realidade, um excesso de signos por um vazio de sentido.

Já temos a situação discursiva ou a colocação em cena do espetáculo. O público - pintorzinhos da boemia, operários, iluminados - caídos no pedaço por acaso ou por ociosidade, mostra respeito (pelo menos no começo) para o presidente da sessão. É preciso reparar a competência atribuída a um tal público de reunião: ele é simultaneamente Destinatário (Enunciatário) e Destinador (Enunciador) do discurso/da alocução.

Na verdade, é dentro do público que surgem os oradores: tal “pequeno velho” que lê um memorando sobre a repartição dos impostos, um “homem de batina” que se interessa no estrume, um “patriota em blusão” que anuncia o “o reino de Deus”, etc. Todos, visivelmente, são solitários, marginais, que soltam na tribuna um desejo louco de falar, de ter contato, de ter um papel, de se expressar e de convencer. Cada um materializa e teatraliza a figura de seu sonho, cada um tenta de se fazer conhecer e reconhecer, de fazer admitir a legitimidade de sua

tomada de palavra, de conquistar um lugar na tribuna do apelo ao povo (a ilocução).

No entanto, o efeito obtido (a perlocução) nunca foi o efeito esperado; a performance oratória fracassou. Todos os oradores foram vaiados e ridicularizados. Nenhum deles chegou a legitimar sua proposta, a fazer desta um ato (speech act), a conferir a esse ato força “conativa” ou valor “ilocutório” (J. L. Austin). Porque, esses oradores de clubes desconhecem as técnicas da sedução oratória: o conteúdo de seus discursos está em descompasso com as expectativas da multidão, e sua competência comunicativa é existente.

Em contrapartida, o cenário desse cerimonial parecia perfeito nos dois aspectos essenciais: o programa que regula o desenrolar da sessão, o código de condutas verbais que faculta a cada qual entrar no jogo ou no palco dos discursos.

2. DESENVOLVIMENTO DA SESSÃO E CÓDIGOS DE ENUNCIÇÃO

A performance de Flaubert encenador de discursos de assembléia é moderna e precursora. Com efeito, grande é sua conformidade com a teoria dos atos de fala, da enunciação e da pragmática que os eventos de maio de 68 desencadearam na França entre os estudiosos. O modelo analítico destes funciona analogicamente na ficção.

A reunião flaubertiana é ordenada como uma liturgia, com frases sacramentais, impostas pela natureza e pela sucessão dos acontecimentos. Primeiro, aparece o presidente. Em seguida, vem “o ato de fé habitual”: a leitura da declaração dos Direitos humanos e do cidadão. Seguem os cantos republicanos e democráticos. Essa parte da sessão termina com a leitura de cartas enviadas, uma operação deixada aos cuidados dos secretários. Vem depois o segundo grande momento: a leitura dos memorandos, apresentações de candidaturas, etc, em meio a uma excitação geral. Depois desse aquecimento, o presidente retoma o controle da assembléia e define o perfil do candidato-tipo. Temos

agora a oportunidade de ver funcionar aqui procedimentos de regulação oratória que fizeram suas provas e que provavelmente foram fixados desde 1789. Existe uma vulgata, ao mesmo tempo paradigmática e sintagmática, modelos institucionalizados do encadeamento dos discursos em situação parlamentar, - uma situação aliás tão coercitiva quanto a vulgata dos lugares comuns que alimentam o conteúdo mesmo do discurso, e cujo Flaubert oferece uma discreta amostra paródica.

Do lado dos “tours de parole”(turn-taking) ou intervenções sucessivas (ou cruzadas), percebemos que o fluxo das trocas se insere numa dinâmica ritmada. Ninguém fala sem ter antes solicitado a autorização; levantando a mão, o cidadão fica também em pé. Uma vez atribuído o direito de falar, cada um exibe um modo de falar ou um estilo através de seu tema, de seus objetivos. Em particular o patriota de blusão profetiza um novo evangelho social (...) Quem lê seu discurso é assegurado de ruidosas manifestações de impaciência por parte do público. Esse fato abalou Frederic. Ele que tinha o seu discurso no seu bolso, reconhece que teria que improvisar. - Mas, coitado dele: ele não conseguirá bem ler nem improvisar...

Cabe ao presidente regulamentar as interrupções, disciplinar a ordem das exposições, e das matérias. Mas o auditório, no caso do patriota evangélico, ostenta surtos de anarquia com seus gritos, várias intrusões que perturbam o código. Senecal toca a sineta quase sem descontinuar. O orador está desorientado, o auditório o ameaça os punhos em sua direção. Os mais audaciosos tentam agarrá-lo. Essa passagem ao gesto, ao ato dos músculos repercute nos atos de fala e demonstra o caráter irrisório do discurso. Estoura o ritual, descarrila o programa. Um vento de delírio toma conta da assembleia. A intercompreensão e a intercomunicação bloqueiam-se, as personalidades entrecrocavam-se, os dogmatismos esbarram-se uns nos outros, os papéis teatralizam-se demasiadamente. Mais ninguém fala a língua de seu vizinho. É a Torre de Babel. Os interventores não somente ignoram a retórica necessária, mas ainda desobedecem ao decoro/à deontologia parlamentar: “o operário ocupava a tribuna. Os dois secretários pediram que ele se retirasse. Ele protestou contra a injustiça que lhe atingia.”

Cada uma das fases da reunião se encerrava com um fracasso. Nem os discursos, nem as atitudes, nem as posturas, nem os gesto, são adequados... Sem objetivo, sem definição de seus temas, essas pessoas são politicamente aleijadas. Elas vivem uma situação histórica (as eleições) sob a forma da “phantasia” e do irracional. O Clube da Inteligência ilustra assim o funcionamento típico de uma assembléia popular cuja pauta era calcada sobre o modelo parlamentar, com as mesmas tendências à entropia ou ao desperdício de energia do tal modelo (desregulamento, extravagância, briga, também autismo mediante justaposição de monólogos ensimesmados e quase dementes). Não há projeto comum, nem lei nem língua comum nem língua comum. O Clube da Inteligência corre rumo à desordem generalizada, numa espécie de auto-destruição, em contrapartida Flaubert ganha uma grande aposta: a da Palavra que encaixa todas as palavras, da enunciação que está no princípio, no meio e no fim.

3. PERSUASÃO E PERVERSÃO

No meio dessa desordem, um homem parece lúcido e calculista: Senecal. Por um tempo, ele domina a barulheira. As vozes anónimas da multidão se acalmam, e ele usufrui do monopólio da fala. A partir do momento que ele usa de seu privilégio de presidente para ter a sua vez (ou “turno”) de falar, a reunião mudou de tempo. Igualmente, muda de sentido (direção e significação) a demonstração flaubertiana.

Senecal é o único orador verdadeiro entre toda essa gente. Só ele é o técnico da condução de reunião. Tudo acontece como se, depois de ter deixado as mentes simplórias desrecalar-se na sala, ele retoma as rédeas com vistas de ensinar as teses socialistas e eliminar Frederic.

Começa ele portanto por afirmar a sua autoridade sobre a assembléia, com proposições indiscutivelmente revolucionárias, gratificantes de ouvir, capazes de reconciliar todas as facções da audiência. Ele impressiona, ele seduz. Ele apela ao povo, amaldiçoa os ricos, anuncia

um programa radical de re-apropriação social. Cumpre reparar que a presidência lhe outorga um poder. A rigor de suas posições históricas na militância socialista lhe atribui um certo saber, um certo tom, um certo querer indomável. A austeridade de seu vestuário, de sua “pose”, de sua mímica o constituem a encarnação do dever... Sua linguagem multiplica as marcas de modalidades aléticas (é necessário, é certo que, ou outras “fórmulas imperativas como se fossem leis”, por exemplo “o Estado deveria, têm que...). “A arte de persuadir”, diz Pascal (autor de Pensamentos, no XVIII século francês), “é o de agradar e de convencer, pois os homens são governados mais pelo capricho do que pela razão”..

A lingüista francesa, Catherine Kerbrat-Orecchioni, num estudo sobre as estratégias discursivas, distingue entre o discurso “terrorista” e o discurso “demagógico”. O discurso terrorista é aquele que beneficia de um semblante de verdade e de uma potência de persuasão a partir de, em virtude da posição de poder que ocupa o locutor/o enunciador (“Vocês podem acreditar em mim, porque disponho dos meios jurídicos e outros, par impor meu ponto de vista”). O discurso demagógico é aquele que adquire a sua força de convicção (força ilocucionária, diz Austin) por responder em seu conteúdo às expectativas e aos desejos dos interlocutores (receptores, destinatários, enunciatários). (É como se o falante dissesse: “O que eu digo é verdade porque digo o que vocês pensam”). Senecal oferece um discurso cabendo em ambas estratégias: o público o escuta porque ele é o presidente e faz parte dos revolucionários de um passado recente; o público o aplaude porque os temas de seu discurso satisfazem a necessidade de “revanche” social dos pobres diabos que o ouvem e que, de maneira alguma são aptos a discernir entre o utópico e o possível.

Uma vez conquistado a sua ascendência sobre o público, Senecal pode acertar as contas com Frederic. Ele conduz essa operação (discursiva) com grande maestria tática, que reforça deveras a total incompetência de Frederic. A cena mudou de bases e de estruturas. Ela se torna menos sobrecarregada e mais funcionalizada. A um sorte de oração coletiva assaz extravagante se substitui um confronto polêmico, o face-a-face de duas posturas e de duas vozes. Flaubert constrói e conduz, daqui em

diante, não mais uma polifonia voluntariamente discordante mas um diálogo interacional. Para alcançar esse diálogo, ele mobiliza um tipo de intuição lingüística e pragmática totalmente diferente. É nessa substituição de “modelo” que reside a ironia do texto. Olhando as coisas mais de perto, o leitor descobre que a habilidade requintada e cínica de Senecal consiste em inverter subrepticamente as “máximas” implícitas que vigoram na relação entre presidente de sessão e interventores, e a transformar seu papel e seu dever de coordenador, de moderador dos debates em um papel de procurador, ao mesmo tempo interrogador e acusador público: “Frederic se levanta (...) mas Senecal, se revestindo da figura de Fouquier-Tinville” [o famoso procurador da Revolução Francesa que mandou tanta gente para a guilhotina], “passou a interrogá-lo sobre seus nome, “prenome”, antecedentes, vida e costumes”. Ora, interrogar, ordenar, julgar, são atos de fala que conferem ipso facto ao enunciador a força do direito, desde pelo menos que o interlocutor aceite docilmente o emprego dessas modalidades. Pois, essa aceitação redundava em atribuição de valor ilocucionário (ou ilocutório. Senecal, visivelmente, (e Flaubert também!) bem conhece esses usos performativos da linguagem (dizer é fazer). Essa esperteza modifica toda a dinâmica e o sentido da cena, sem que ninguém (Frederic mesmo) pense invalidar esse golpe (putsh) interlocutório. Uma fala judiciária, inquisitorial, substitui-se a uma fala que, de direito, deveria ter ficado imparcial, a fala de um árbitro. A assembléia tornou-se um tribunal, pior ainda um tribunal revolucionário, um tribunal de exceção onde a multidão é colocada paradoxalmente em posição de espectador e de juri, e onde o procurador é juiz: “Senecal perguntou se alguém visse um impedimento à candidatura de Frederic — Não! Não! — Mas eu sim.”

Quanto a Frederic, ele se encontrava, portanto, havendo perdido qualquer iniciativa, em posição de acusado. A “montagem” flaubertiana desta situação, ou melhor, a inversão de situação, é não mais não menos que ma-gis-tral. Frederic imaginava de antemão seduzir o povo por um discurso sem réplica, sem contestação. Olha ele agora: mantido à distância, espoliado de sua exposição, excluído da discussão, obrigado a responder a um interrogatório de polícia, a um requisitório. Ele esperava

sair daquele recinto como eleito para disputar uma vaga na Legislativa, e estava sendo expulso, proscrito, e seus sonhos de deputado derrotados. Fora daqui! Fora daqui! — Quem? Eu? Perguntava ele — Você mesmo! Diz majestuosamente Senecal. Fora!

Essa revirada é semiótica e discursiva. Podemos relembrar aqui os esquemas narratológicos de A. J. Greimas (situação posta *Versus* situação invertida - ou também, alhures, perturbação *Versus* Restauração). Cruzando-os com os modelos pragmáticos, dá para inferir até certo ponto a relação que sobrevem entre Frederic e Senecal: é semelhante à situação de um actante sujeito enunciatário face a um actante destinatador/mandante/enunciador. Por sua posição, Senecal é o enunciador que recusa ao coenunciador uma posição honrosa. Estava portanto em condição de fazer designar Frederic como porta-bandeira das aspirações populares, como o cavalheiro das idéias novas... Estava pelo menos em posição de auxiliar em fazer-valer-se de Frederic no meio de uma briga, caucioná-lo servindo-lhe ora de adjuvante ora de mandatário. Restaria apenas a Frederic, para merecer a investidura, sofrer apenas a prova de qualificação mediante um discurso de profissão de fé socialista convincente. Mas esse esquema “heróico”, quase eufórico, foi desmanchado por Senecal. E Frederic encontrou seu Waterloo político no Clube da Inteligência.

De herói virtual, ele deslizou para a situação de anti-herói, de candidato derrotado e infeliz. Falhou, na prova qualificante. O presumido Destinatador e adjuvante se transformou em oponente (antagonista). Nele próprio, o pretendido sujeito e herói, não se manifestaram na hora H as competências discursivas indispensáveis ao debate e ao combate político: determinação, espírito de malandro, a técnica da polêmica e da manipulação. Não era preparado e não teve a cautela de preparar a sala ter aí pontos de apoio. Cometeu o erro de desconhecer o poder adquirido por Senecal naquele Clube. Cume de besteira: ele apresentou candidato ao invés de ter manobrado para se fazer apresentar, ele pede a palavra em vez de tomar a palavra... nenhuma surpresa, se o público fica exasperado, e se ele foi reduzido ao silêncio.

Isso entendido, ao final das contas, o experto Senecal não dominou o jogo durante toda a sessão. Eis aqui a entrada em cena de um personagem que involuntariamente vai fazer oscilar o odioso da situação em ópera-bufo: “o patriota de Barcelona”. Esse tal de patriota parece ser o estereótipo do revolucionário espanhol, com seus gestos enfáticos, suas atitudes românticas, sua mímica “ter-rí-vel”, sua eloquência florida e solene. Ele roubou a cena e a fala tanto a Frederic quanto a Senecal. Surdo a todas as interrupções - que aliás não compreende - ele persegue na sua língua - que ninguém ao redor dele compreende - um desenvolvimento imperturbável e inflamado. Aquele homem é uma verdadeira máquina monológica, totalmente em desajuste com o ambiente e a audiência, uma incongruência absoluta, um cârrego de significantes sem significado. Mas sua maquinária acaba por destruir a outra maquinária - a institucionalmente rodada pra a troca e o diálogo.

Senecal se cala, sabendo provavelmente que esse tipo de enxurrada verbal é irredutível. Frederic ameaçado de asfixia pelo fluxo hispanófono, tenta várias vezes de respirar e de “se fazer ouvir”, sem nada entender do funcionamento desse sistema. Mas o Outro não escutava ninguém, ninguém escutava ninguém, ninguém também escutava Frederic. Surpreendentemente o público passou a hostilizar o francês. No entender da multidão, *não importava compreender mas escutar a voz de um “patriota”,* principalmente quando vem de tão longe.

O discurso do Espanhol é só *expressão sem conteúdo nem referente*, mas paradoxalmente, é a esse título que ele seduz a multidão (...) É um discurso que *denota simbolicamente*, através da incompreensibilidade babélica, a impotência dos Republicanos a se unir (...) e o fracasso provável da nova revolução francesa que se espera. No momento, só é visível a derrota de Frederic. Ele pode ser sincero, mas os fatos o condenam.

4. A SOCIEDADE DO DISCURSO

Dissolve-se assim na incoerência a sociedade revolucionária, que é antes uma “sociedade de discursos”, e que se tornará [historicamente depois da

chamada Restauração, na França] uma sociedade do silêncio [pois com a Restauração voltou a Monarquia]. A escuta de Flaubert é ao mesmo tempo riso e desespero. Ela zomba das energias que não passam de desperdício verbal. A sua ironia visa em primeiro lugar ao discurso político e seus espaços privilegiados: o clube, a assembléia, o parlamento. Existe, na verdade, lugares onde a fala política não é só substituto do ato, mas ato mesmo, decisão: são lugares onde se exerce o poder com grande economia do verbo. Mas tal não é o caso de Flaubert quer retratar. O Clube da Inteligência é festa da palavra pseudo-revolucionária, a mecânica aqui montada tem apenas valor libidinal e fica politicamente inconsistente e inócua. Mas paralelamente a essa eficiência nula, num segundo grau, que é a da Literatura, a eficácia romanesca é bem asseverada. Para constatar isso, é preciso voltar ao início da análise.

Não devemos hesitar a destacar a competência metalingüística de Flaubert, e a tirar dela todo o capital que dissimula sob as fantasias da ficção. O escritor observa perfeitamente os costumes coercitivos que sobredeterminam a distribuição das trocas de palavras numa assembléia desse tipo. Também ele recolheu as fontes e formas possíveis de desregulamento, os fatores de dispersão, mesmo de dissolução. Encontramos os comportamentos linguageiros em público ou seja, todas as posições, posturas e regras de linguagem. Pois, Flaubert dá conta não apenas do vocabulário, e temas de discurso, mas ainda e sobretudo, modos de tomar a palavra, de participar a um debate, de projetar e realizar um programa de atos de fala, faltas táticas a evitar, as habilidades a acionar, as perturbações a desamorçar ou a controlar. A fala, para ele, é bem um contrato e uma prova, sancionados pelo êxito ou pelo fracasso. O destino ficcional de Frederic (...) foi a consequência de sua inaptidão retórica e de seu desatento ao contexto de enunciação. O sucesso do discurso é tanto uma questão de costume, atitude, porte, gestos, voz, mímica, energia, audácia, quanto uma questão de pertinência da proposta. Flaubert demonstra o maior domínio desse assunto do que qualquer texto contemporâneo (XIX século) imediatamente voltado para Sociologia, Etnografia, lingüística, demonstra maior acuidade na observação e na modelização. Pois o cenário do Clube da Inteligência oferece

bem o que hoje se chama modelo, i.e., a reconstituição com finalidades descritivas, analíticas e interpretativas, de um sistema coerente de fatos e de relações. Tudo aí se associa, numa semiologia englobante da comunicação: a Lingüística (no sentido estrito), a Retórica e a Estilística [para anotar os registros e os procedimentos característicos de um sujeito de enunciação ou de um projeto de enunciado], a Cinésica e a Proxémica [para observar o jogo dos signos oriundo diretamente do corpo], a Pragmática [para descobrir as estratégias e táticas de discurso], enfim, a Semiótica [para mostrar a confrontação dos papéis e o encadeamento dos episódios comunicativos]. Ninguém fará melhor do que Flaubert na França, por muito tempo... (sic)

Inversamente, constatamos que as pesquisas modernas sobre a comunicação, suas circunstâncias, suas condições e seus constrangimentos, podem trazer uma útil contribuição ao estudo da Mimesis e da “Semiosis” romanescas. Na conversação e no debate, as personagens do romance põem em jogo todas as espécies de atos de linguagem, referenciando-os à ação (narrativa) em que se encontram envolvidos, e à destinação de seus interlocutores: atos veriditivos, exercitivos, promissivos, etc... Eles põem em jogo, separadamente, alternadamente ou simultaneamente, as diversas funções da linguagem: referencial, impressiva, expressiva, fática, conativa, afetiva, ideológica, retórica, etc. Eles põem em operação todas as estratégias e táticas que conduzem a alcançar os seus objetivos e organizar o seu discurso. Elas utilizam com mais ou menos de jeito os rituais do contato, do intercâmbio, da “interação” (Erving Goffman: Os ritos da interação (Les rites d’interaction. Paris, Minuit, 1979). A competência comunicativa dos personagens de ficção é um componente de sua competência actancial; seu “fazer” verbal é parte integrante de seu fazer “heróico”. Cabe portanto ao analista do discurso literário identificar as marcas de coerência temática e estilística do diálogo romanesco, os códigos externos, etnográficos, que governam a gênese e a composição desse diálogo. Ao estudioso também compete examinar em que grau e de que maneira intervém, no sub-texto do diálogo, a ideologia própria ao autor, em particular daquilo que poderia-se chamar seu “pensamento acerca da linguagem”, o grau de confiança que

o escritor atribui aos poderes da fala. Já foi dito que, neste assunto, a ironia de Flaubert é descomunal.

Enfim o analista deve - já que se trata de Literatura e de ficção - avaliar a parte e as formas de uma estetização que (dentro da “verossimilhança” realista) cria e torna perceptíveis o artifício e a arte. As grandes cenas da Educação Sentimental ou de Madame Bovary, onde se evidenciam as formas recebidas da fala, são também aquelas onde consubstancialmente se manifestam os cânones da arte de seduzir, de persuadir ou de intimidar; mas - nisso é que intervém a estetização - aquém ou além da paródia, o leitor é gratificado com os acentos e as cadências de uma prosa ultra-requintada e incomparável. Cada trecho é ao mesmo tempo mais verdadeiro do que a natureza e mais belo do que a música... Há quem ouviria ali uma polifonia de e tons. Mas ouvir não basta, é preciso também ver os gestos, sentir os efeitos de palavras e suas variações quase infinitas de distância e de duração. Na matéria em movimento do texto, todas as espécies de correspondências aparecem entre o puro diálogo e a pura narração, com um sutil entrelaçamento do discurso direto e do discurso indireto, do indireto livre, do resumo de falas, do estilo narrado-falado, do polílogo e outras combinações dificilmente captáveis... Não basta ver, tem que ouvir. A falta contra a orelha cometida por um orador desajeitado se transforma em uma seqüência rítmica essencial ao efeito de leitura. Flaubert mimético e poético: duas faces inseparáveis da mesma medalha, e que requer um duplo poder ouvir-e-ver intimamente ligado.

Obs-Nossa Tradução, adaptação, introdução e escolha de título foram feitas a partir do capítulo 11, do livro de H. Mitterand, Le Regard et le signe/ O Olhar e o Signo., Paris, P.U.F., 1987). Recife, 06/1996.

Ensaio IX

Mallarmé: de uma poética idealista a urna poética pré-informática

Em Mallarmé coabitam uma concepção idealista e uma visão pré-tecnológica da poesia. Ambas ainda repercutem no ato de poetar. A concepção idealista, mística, etérea, é um tanto defasada. Na medida em que ela continua fascinando certos estetas, poetas e críticos, ela prejudica. Pois, aprisiona seus cultores numa atitude de demissão face a certas urgências sociais e expõe todos nós que nos dedicamos as Letras ao desprezo dos espíritos pragmáticos e científicos ou aos ativistas de plantão. Com uma certa dose de razão.

Decerto, o lado contestável da poética de Mallarmé erige a poesia em um templo guardado por vestais cujo ofício é manipular maniacamente letras, sonoridades, combinar delirantemente significantes, assemantificamente silabas, palavras, sintagmas, torturar a sintaxe, agrimensar fantasiadamente a página como se fosse uma tecla de piano ou urna tela de pintura. Tudo isso seria até louvável sem essa crença em uma autotelia ou autonomia exacerbada do literário.

Tal é o Mallarmé defasado, e que no entanto ainda tem discípulos entre nós. Todavia, apesar dessa perversão, Mallarmé é o inventor de uma aventura poética antecipadora daquilo que há de mais atual na pós-modernidade cultural e na contemporaneidade,

Nosso objetivo é tecer algumas considerações sobre os elementos estéticos mais instigantes deste outro Mallarmé. Basearemos nossas colocações em testemunhos insígnis: Mário Faustino, Roger Bellet (crítico francês), Julia Kristeva, Hugo Friedrich, Octavio Paz, Erich Kohler,

Raymond Court (musicólogo francês), Maurice Blanchot, Pierre Lévy (pensador da Informática). Todavia, a livre interpretação que fazemos desses autores nos dispensará de citá-los servilmente como se costuma fazer nas teses universitárias.

Em cada um dos três procedimentos localizados a seguir, nossa procura consiste sempre em desvendar a existência de uma imaginação informática «avant la lettre» na poética de Mallarmé. É um trabalho que já realizou numa outra perspectiva o grupo de artistas e de estudiosos reunidos no Colóquio de Cerisy-La-Salle de julho de 85, sob a direção de Jen-Pierre Balpe e Bernard Magné. Os textos das intervenções foram publicados em Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1991, sob o título: *L'Imagination Informatique de La littérature*.

A adesão à estética de Mallarmé pelos poetas concretistas de São Paulo é bastante conhecida. Menos divulgado é o pensamento de Mário Faustino sobre o autor de *Lance de Dados*. Um pensamento que ressaltou três características estéticas equivalendo a três aspectos da literatura informática de hoje, quer ela seja de simulação como em diversos exercícios de reescritura poética publicados no nº 95 da revista *Action Poétique*, quer ela seja de criação autônoma como os textos sobre disquete editados por Kaos (Lyon & Paris) ou ALIRE (Lille). Desmaterialização do mundo e distanciamento do eu escrevente foram destacados por Faustino como sendo duas marcas denunciadoras da dicção mallarmeana. E sabemos que Pierre Lévy (como aliás Philippe Quéau) as focaliza quando se trata de processos de informatização do discurso. Por esse motivo é que, talvez, Faustino chama a obra de Mallarmé, principalmente o *Lance de Dados*, de “logo-antropocsmografia”, sem, no entanto, perceber todo o alcance de sua afirmação (M. Faustino, *Poesla-Experiência*, Perspectiva, p. 131).

Coincidência feliz: o estudioso francês, Roger Bellet, a milhares de léguas de distância, desenvolve as intuições de Faustino num magnífico volume de ensaios intitulado *Mallarmé: L'Encre et le Ciei* (Ed. Champ Vallon, 1987). A escrita, na óptica mallarmáica é “naturalmente” abstrata, ou seja “extraída do branco” da página (Bellet, op. cit. p. 129). Daí resulta, antes da entronização do texto, a ênfase sobre a tipografia e a

composição. O que, num primeiro tempo, passava por mania, resgata-se portanto em imaginação tecnológica, em tentativa de apropriação e conversão da tradição gutenberiana.

Hugo Friedrich, no seu ensaio magistral sobre a lírica moderna (divulgada no Brasil por Duas cidades, 1991) frisa também esse aparente gosto para a abstração. Mas devemos ir além dessa constatação, e reparar nesse modo de escrever uma profundidade de superfície (Bellet, 127) e, no plano temático, a proliferação dos espelhos e reflexos que ele acarreta; e também, no plano místico, a sua relação com a cabala (id., 131). É provável que a impessoalização do sujeito decorre dessa multiplicação de reflexos que, a sua vez, remete a uma abstração desindividualizante. Esta, por seu turno, remonta a uma indagação sobre a escrita como distanciação do mundo, e reorganização do caos.

Vamos agora à sinalização que encabeça essa primeira seqüência de observações: a neutralização dos gêneros de discursos. É um assunto polêmico entre os escritores que trabalham com a informática, segundo J. P. Balpe e Roger Laufer (*Le Texte en Mouvement*, P.U.V. 1987) e Philippe Bootz (*Le Poème à Lecture Unique*, in: *Les Cahiers du Circav-Gerico*, Université de Lille III, 1993). Acreditamos, contudo, que ao cair nas malhas da memória e do chip de um computador e da inteligência não-artificial de um leitor que se tornou espectador, a distinção dos textos em gêneros de discurso conforme a tradição da Galáxia Gutenberg acaba por perder sua relevância de antão quando transportada nas máquinas eletrônicas. Os tubos catódicos e as ondas hertzianas proporcionaram a criação de gêneros midiáticos que mudam as conhecidas configurações em seqüências ou simultaneidades instáveis e variáveis. Nada impede ao receptor receber na saída do processo de produção, sob forma paralingüística ou icônica, o que era na entrada de feição lingüística. E disso, Mallarmé tinha uma alta consciência ao elaborar seus poemas em versos livres ou em prosa (a catástrofe de *Igitur*, *Lance de Dados*), assim como as suas considerações teóricas. Outro indício mais patente dessa visão dissolvente da concepção tradicional dos gêneros salta aos olhos na “mise en page” (modo de ocupação da página+a composição do discurso como se fosse uma partitura). Já temos deixado

a entender a sua recusa expressa da distinção entre verso e prosa. O que traduz Bellet nesses termos: “para Mallarmé a poesia nem é prosa nem poesia” (no sentido usual), “ela é reverberação de palavras entre si, gestualidade, idéia virada fala” (Bellet, 128-129). É, por isso, acrescenta Bellet, (p.126), que Mallarmé é poeta em tudo que ele faz (“*Mallarmé est poete en tout ce qu’il fait*). Torna-se mais evidente agora a razão por que os concretistas, Faustino, o xerico britânico Hyrnan aparentam *Finnegans Wake* de Joyce com o Lance de Dados. Faustino em especial deu como ideal a todo leitor de qualquer espécie de obra de talento de se tornar poietês, “aquele que faz”, ao exemplo destes pioneiros (Faustino, op. cit. p. 114).

Por conseguinte, em torno do nome de Mallarmé, nasceu a percepção de uma poética que desloca do produtor de arte para o consumidor um “*poien*”, um fazer que outrora era reservado ao primeiro, da mesma maneira que face ao monitor ou á tela de vídeo, o “leitor” de um texto em CD-Rom ou outro suporte magnético, adquire uma autonomia e uma iniciativa invejável. Estão, diriam prematuramente Michel Maffesoli e Pierre Lévy, a caminho da Ciberdemocracia.

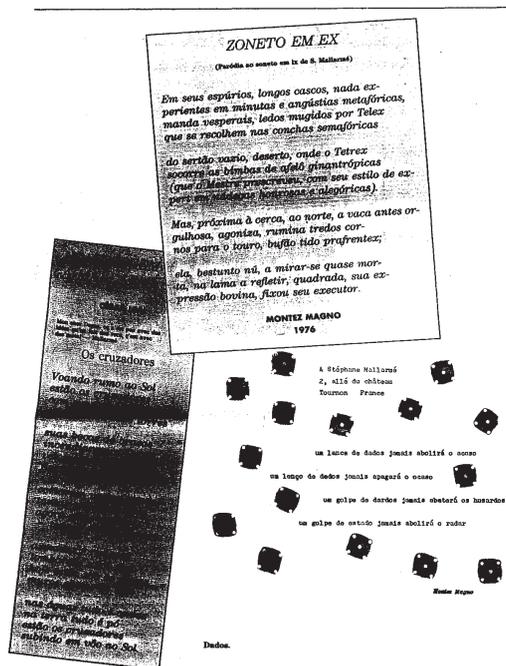
Nossa terceira ordem de reflexão se vê ou lê ao teclar o ícone “teatralidade”. Já tem sido abordado tal reflexão quando se tem afirmado que na ordem de uma recepção informática, o leitor virava espectador. Convém enfatizar algo mais a mudança de papel do autor, ele ainda é um encenador. Talvez seja mais judicioso colocar no palco um terceiro, uma sorte de *dramatis personae* de um e outro pólo de comunicação “literária”. Neste caso, cabe tanto ao autor quanto ao leitor um duplo papel. O segundo será um papel de negociador da pretensão de um e das projeções do outro. Estamos, é claro, no reino das hipóteses, uma vez que uma parte de acaso, portanto de imprevisível, caracteriza as trocas informáticas. Aqui se constata uma das facetas do pacto entre a tradição e a invenção.

Mallarmé teatralizava, não somente quando escreveu *Herodlade*, *L’après-midi d’un faune* (musicados por Debussy), mas também e ainda mais quando trabalhava a partitura do *Lance de Dados* e de certos sonetos. Todos os estudiosos s de sua obra sabem que sua dicção poética

omitia sobremaneira o significado para prender-se ao processo da gestualidade verbo-visual. Resulta dessa plasticidade pré-eletrônica uma forma de hermetismo. Entre as proposições de leitura que levam o bloqueio dos arcanos poéticos, indicamos duas: o devaneio sobre as palavras de Gaston Bachelard, a garimpagem em torno das palavras abstratas que são, como a palavra “flor” e suas evocações (no dizer do poeta), outros tantos protótipos (no vocabulário dos lingüistas atuais). Esta última estratégia se encontra no estudo “Schème, type et archétype”, de Laurent Mattiussi (*Dictionnaire de Mythocritique*, Direção: Danièle Chauvin André Siganos et Philippe Walter. Paris: Imago, 2005, p.307-318). Em vez de propor linhas de significados, seu fazer estético indica fios a achar e a tecer.

Não é, até certo ponto, a proposta de neo-escrita que proporciona realizações de inumeráveis programas, a partir de uma matriz geradora, a um espectador convidado a ser agente e *dramatis personae* (na acepção literal da expressão)?

Esperamos demonstrar um dia as amplas confirmações das posições e proposições aqui levantadas pelos críticos de Mallarmé citados no início e ao longo dessa breve intervenção (Kristeva, Raymond Court, Maurice Blanchot, Hugo Friedrich, Bellet, Mattiussi etc). Por enquanto, temos limitado nossa indagação a frisar as modalidades típicas da escrita de nosso poeta em relação com a nossa transição cultural. Citamos por exemplo o caso da desmaterialização, um processo análogo ao gosto mallarmáico pelas palavras abstratas ou pelas arquetipizações ou abstratizações percebido por Mattiussi,



Quando há desmaterialização, há des-referenciação; e se este afastamento dos objetos do mundo pode ser considerado como proporcional à função poética, no sentido jakobsoniano, pode-se afirmar que ele alcance um grau de ruptura absoluta na literatura “artificial” (a expressão é de Pedro Barbosa, in *Liiteratura e Cibernética, Auto-poemas gerados por computador*, Porto:Arvore, 1977). A liberdade do leitor cresce também em valor quase absoluto, desde que ele tivesse cortado as amarras da “cultura” padronizada e que conseguisse o auxílio de um bom programador e de uma boa máquina. Bellet (p. 149-151), Octávio Paz (*Signos em Rotação*), François Rastier (in A.J. Greimas et alii: *Ensaio de Semiótica Poética*, Cultrix /Edusp, 1975), mostraram em suas análises do soneto *Sainte* e do *Soneto em X* de Mallarmé as bases da imensa re-programação ou reescritura desse poeta. *O Lance de Dados* é, porém, a sua

obra que atinge o zênite do texto processual antes da aventura encetada na França dos anos 1950 com Raymond Queneau, e que se persegue nas oficinas dos grupos A.L.A.M.O. (Sigla de Ateliê de Literatura Assistida pela Matemática e pelo ordenador (=computador), por L.A.I.R.E. (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Ecriture), Eutopie. Esse movimento se esboçou aqui no Brasil em Noigandres. *O Lance de Dados* entrelaça um motivo predominante, um motivo secundário e motivos adjacentes. Cada qual constitui um patamar de leitura, de coerência, sem deixar de piscar em direção dos demais, de contrair com eles casamentos e divórcios. O poema se lê como puras seqüências de sinais e de signos, de posicionamentos móveis, de silêncios entrecortados de vozes. Ele se percorre na verticalidade, na horizontalidade, na diagonal, de esquerda para direita, de direita para esquerda e além do eixo da página impressa consagrada pela tradição Gutenberg. Ele se folheia em flashback e se visualiza na simultaneidade. As seqüências de letras desiguais em altura e em corpo retornam a sua origem ideogramática, icônica, pré-allabética. Essas manobras de composição/ programação conferem à leitura o caráter de uma ação sobre um objeto (estético por sua intencionalidade, ou seja, sua pretensão a nos impressionar e “mudar a cabeça”. Essa ação por sua vez reveste a função de co-enunciação de uma mensagem em construção na deslocação espacial das linguagens ou paralinguagens, uma enunciação dinâmica sempre em trânsito, efetuando passos (a métrica tradicional dizia *pés*), modulando ritmos. Nessas condições de produção e de “recepção” insólitas, no tempo de Mallarmé (e ainda hoje para a maioria), o poeatar do poeta e o re-poeatar do seu leitor condigno, a meta é agir sobre, fazer coisas com palavras, - espaço, duração, percepção- Independentemente de noções catalogadas tais como referente (o referente aqui está para nascer), verso (a “formatação” se encarrega disso), gênero (ele é o que você quer que seja), significado. (já dissemos que é um jogo de fiar).

Só preocupa o processo, a significância, diz Kristeva, - sendo o sentido resultante de um trabalho de construção e de negociação, aliás, trabalho não pertencente exclusivamente à ordem da linguagem alfabética nem à ordem das crenças.

É por proporcionar tal atitude libertadora no que tange ao objeto estético que defendemos a tese de caráter pré-informático de *Lance de dados*. Esse texto foi “tramado” como para um exercício de treinamento da atenção à leitura de um “literati-ciel” ou “máquina literária”. Essas atitudes pré-informatizantes são corroboradas pelo fato de Mário Faustino (op. cit.) e os concretistas (cf. *Nallarmé*, ed. Perspectiva; Décio Pignatari: *Semiótica e literatura*, Cultrix) propõem o percurso da obra sob forma de entradas múltiplas, de cálculo de possibilidades.

Concluimos reafirmando que Mallarmé, apesar de certas tendências idealistas, tentou mudar radicalmente os nossos hábitos de leitura e nossas atitudes para com a arte, como o tentam ainda hoje - e isso é uma opção correspondente a determinadas ambientações tecnológicas - certos escritores que surgem na Europa e nas Américas. É por falta de ter entendido a lição de Mallarmé que estamos tão desconcertados face ao novo Imaginário que está se instalando e vem para ficar — ao lado do imaginário engendrado pela tradição humanística.

REFERÊNCIAS

Além dos textos citados, a ser consultados:

DE CAMPOS, Augusto e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé..* São Paulo: Perspectiva, 2006.

GILLOT, Alain. La notion d' "Écritecture" à travers les revues de poésie électronique Alire et KAOS, Université d'Artois/Hestia-Certel., 2000. Prefácio de Pedro Reis.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1981.

VUILLEMIN, Alain, LENOBLE, Michel et alii. *Littérature et Informatique. La littérature générée par ordinateur*. Arras: Presses de L'Université d'Artois, 1995.

Ensaio X

O Imaginário na passagem do milênio

O imaginário dos anos 90 e do começo dos anos 2000 parece deslocar o conceito de mimesis. É um imaginário de poiêsis, de fazer criativo, procedendo de dentro para fora. Conforta essa intuição o cognitivismo psicológico, biológico, químico e epistemológico promovido hoje sob as denominações de construtivismo, autopoiese, auto-organização, complexidade, etc. Vamos observar como a lógica do imaginário de Gilbert Durand enquadra essas tendências.

Numa primeira aproximação, a «metáfora informática» que nos circunda sob as espécies de computadores e monitores, da Inteligência Artificial, das Neurociências, do Vídeo, da Televisão e das Telecomunicações cada vez mais convívia — evoluiria em conformidade com o regime diurno. Este foi nitidamente descrito por Gilbert Durand nas Estruturas Antropológicas do imaginário, numa trilogia que comporta um regime noturno, um regime misto ou místico de feição sincrética. As metáforas da Luz e da Obscuridão, do Dia e da Noite dinamizam aqui uma heurística que conduz aos arcanos mais profundos do conhecimento do homem, de seu comportamento em todos os domínios, através do tempo e do espaço. O que o eminente antropólogo francês nos convida a meditar no primeiro regime, no regime diurno do Imaginário corresponde à energia luminosa onipresente em uma civilização das telas e telões. A tecnociência ambiciona para nós ubiqüidade e «ucronia». A Realidade Virtual está tornando nosso corpo transparente e sem peso. O mundo e nós viramos radiosos. Vôos prometéicos em Çabo Cañaveral e em Guiana nos asseguram de uma visão planetária e dominadora que, futuramente, se traduzirá em conquistas turísticas

sobre Marte, Lua» Júpiter... Foguetes e satélites, aeronaves e telões materializaram “mitemas” de dominação, projeções de nossa própria mente de Homem que deixou de ser homem natural, que se proclama Homem cognitivo vivendo dentro uma ecologia cognitiva.

Esses mesmos mitemas do regime diurno impulsionam para além da pulsão escópica, a libido dominandi predominante nas olimpíadas, nas «Bosnias-Herzegovinas», nos movimentos integristas, nos assaltos terroristas. É o mesmo estilo «heróico» e «polemista» que prevalece tanto nas telas catódicas e eletromagnéticas quanto no culto da velocidade supersônica ou medida em ondas hertzianas. Até os jogos eletrônicos, os happenings e os festivais rock ostentam o imaginário épico da luz, da força, da «mostração», da máxima ocupação ou abolição espacio-temporal.

Mas se olharmos mais de perto os acontecimentos de nossa «Sociedade de espetáculo (Guy Debord), talvez se esconda, sob o «fulgor» e a estridência, uma dominante noturna. Gilbert Durand prevê essa reversibilidade. Os regimes mantêm uma relação dialética. O brilho das armas, dos telões e telinhas, o zênite das aeronaves e Concorde, a vertigem das «Fórmula 1» e dos «Enduros» acabam amiúde em cinzas e tristezas. A Sombra, a Morte e seu enigmático cortejo empalidecem os Jogos de Munique, o Mundial de Futebol nos Estados Unidos, à última corrida de Ayrton Senna e de Gilles Villeneuve, o archi-exibicionismo de Elvis Presley e outros rockeiros... Realmente, nossas vitórias são maculadas de derrotas. Nossa luz é uma luz negra.

Em épocas clássicas e neoclássicas, a razão mecanicista se comprazia em imaginar um Deus relojoeiro. Voltaire fazia gozações a respeito, sem conseguir divorciar do imaginário diurno implicitado nessa representação. Hoje triunfa um neomecanicismo a qual subjaz o imaginário de um Deus modelizador e «matemático» (Phillipe Quéau). Mas, paralelamente, um contraponto anti-racionalista — que culmina na popularidade da Psicanálise e do Esoterismo — impregna nossa imaginação. Lhe trazem substancial reforço a vulgarização da Lei da incerteza de Heisenberg, o misticismo orientalista de famosos cientistas como David Böhm, Fritjof Capra, John também de artistas como John Cage. Por isso,

mesmo perante revoluções técnicas que nos levariam em outros planetas onde seria perturbada nossa constituição fisiológica pela microgravidade (segundo Hubert Planei), mesmo perante as audácias da Domótica e das Biotecnologias, hesitamos a falar com Ph. Quéau, P. Lévy, Georges Balandier, de mutação antropológica.

De acordo com os neo-nietzscheanos (Michel Maffesoli, Luc Ferry), inclinamos a crer que o «espírito do tempo», de nosso tempo, está voltado para uma estetização da vida. Chegou o momento histórico do Homo Aestheticus, quer esse esteticismo seja kitsch ou tradicional. Da mesma maneira que o intelecto não dispensa em nós o autômato, a animalidade; também continuamos ser «homo faber» e «homo ludens» ao nos tornarmos predominantemente «homo estético». Vivemos sob o terceiro regime do Imaginário de Gilbert Durand, que remete antes à atitude estética. Tal é bem aliás o testemunho de certos poemas morfo-genéticos de César Leal (Ursa maior, a Aranha-céu, $F = KM/mr^3$).

Constatam-se aí uma alternância ou concomitância de anabase e de cata-base, ou seja, de “schèmes” esquizomorfos (caracterizados por fragmentação, agigantação, discrição perceptiva e numérica, organização racional do espaço) e de “schèmes” catamorfos (caracterizados pelo mergulho no múltiplo, o anti-heroísmo do intimismo, o refúgio na sombra, a manifestação de uma viscosidade unificadora). Assim também se afirmam, numa mistura de regimes (que resultam em uma estrutura imaginária sui generis, o regime místico), as estátuas femininas de Alberto Giacometti, as “figuras” e “retratos” de Francis Bacon. A imaginação de Giacometti associa no mesmo espaço o minimalismo formal, o grandioso e o infinito do sentido — uma utopia do feminino. O ofício artístico de F. Bacon ostenta o excesso e a lacuna em corpos e rostos descomunais deformados pela monstruosidade e incompletude.

Obviamente, um imaginário catastrofista atravessa a arte e a literatura de nosso tempo. Se ressentido disso particularmente a ficção científica. Mas também certos poemas, certas meta-ficções, numerosas instalações plásticas, os videopoemas, toda a artevídeo, toda a ecologia artificial de nossa “pseudo-natureza” (Philippe Quéau) ou de nossa “tecnonatureza” (Th. Gaudin). Decerto, esse imaginário, multifacetado

e supercomplexo, promove uma humanidade protetizada. Mas a coincidência dos opostos nessa infra-estrutura incessantemente refere a uma aventura humana radicada no paradoxo do Verbo encarnado. Ao ingressarmos em mundos virtuais e sintéticos, ficamos ainda fabricantes e receptáculos de mitos. Porque, imperdível é debaixo dos simulacros, “o imaginário do dentro” (David Le Breton).

REFERÊNCIAS

- Durand, G. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris. Bordas, 1969.
- Ferry, Luc. *Homo Aestheticus*. Paris Biblio-Essais (Grasset). 1990.
- Gaudin, Th. 2100. *Récit du prochain siècle*. Paris. Payot. 1990.
- Le Breton, David. “Les yeux du dedans: imagerie médicale et imaginaire”, Alain Gras et Sophie L. Poirot-Delpech, *L'Imaginaire des Techniques de pointe*. Paris. L'Harmattan. 1989, p. 151-170.
- Lévy, P. *Les Technologies de l'Intelligence*. Paris. La Découverte. 1990.
- Maffesoli, M. *Au creux des apparences*. Paris. Biblio-Essais (Pion). 1990.
- Planei, H. In Gaudin, Th. (supra)
- Quéau, Ph. *Le Virtuel: vertus et vertiges*. Paris. INA/CHAMP VALLON. 1993.



PARTE II

Poética & Leitura

Novos Aspectos da Leitura

Ensaio XI

César Leal: Poesia e Revolução

Henri Meschonic, no seu *Ecrire Hugo*, abre sobre *Les feuilles d'automne* um parágrafo interessante intitulado *Poésie et action*, onde fala do papel social da escritura. Antes dele, T. W. Adorno e J. F. Lyotard tinham singularmente frisado a relação acção/escritura. Com eles podemos reafirmar que escrever é agir, quando a obra de parte inscreve uma ruptura, uma desconstrução-reconstrução ao nível da linguagem. A aurora de uma tradição marca um desejo saciado, uma ideologia. O poeta verdadeiro encerra a tradição assumindo-a, aniquilando-a como um processo digestivo quando destruímos o que nos nutre. A anti-ideologia, a contraproposta estética fazem do poeta um revolucionário. Gostaria de esboçar um desenvolvimento desta concepção com a ajuda do *Tambor Cósmico*, de César Leal.

O «scriptor» do *Tambor Cósmico* não precisa como artista, sair à rua no papel de porta-estandarte de nenhum movimento de contestação: caberia essa forma de militância a sua faceta de «animal politicus». Seu protesto se exerce ao nível da «libido scribendi». Poeta ele é? Sim. Então ele age, ele perturba – *homo ludens, ou seja, poeta*. Aliás, este artista publica uma obra parcimoniosa, talvez por carência de audiência adequada (os *Happy few* com os quais sonhava Stendhal), talvez por medo de se institucionalizar, de se intradiconalizar. Com efeito, o *Tambor Cósmico* não ultrapassa 160 páginas impressas; não se compara ao rio hugoano nem às centenas de praias poéticas de Manuel Bandeira: ele parece constituído, como nos poemas de T. S. Eliot, de enseadas. Mas, em cada uma, efetuam-se manobras de linguagem, uma operação

textual que conta entre as mais originais, audaciosas e críticas sobre a expressão poética

Desde a *Quinta Estação* (p. 15-32), a linguagem é intimada à contracomunicação. O catecismo linguístico pretende que nós escrevemos para «comunicar». Aqui, a arte consiste em desmentir este credo, em desdobrar-se em brancos, em ponteados, linhas, aspas, parênteses, nos significantes do recurso – do – dizer – conforme – as expectativas. E o paradoxo do Nada – na – mesa, mas você pode servir-se à vontade, segundo suas fantasias. Na verdade, a fantasia que funciona aí é a carência, o contra-investimento ideológico. A língua está em *falta* e torna a dobrar-se no lugar do não dito, onde são jogadas as partidas essenciais da pré-linguagem, da imposição do unívoco. César Leal encena um silêncio motim. O combate vira um corpo-a-corpo com um objeto perdido – o corpo gratificante da mãe-língua. Essa escritura figura o desmancha-prazer burguês de outros «poetas» bem conhecidos: Brecht, Beckett. Falar é saber se calar. Neste silêncio ativo, defrontamo-nos com os leões do infra-mundo de uma fantasia desinvestida, com sua farra selvagem e sua insubmissão. O artista abre brechas, fissuras no texto pela multiplicação de sinais gramaticais e suprasegmentais que levam à denegação, não apenas ao nível do lexema mas, também, ao nível da linha:

/...../

.....

()

ou da verticalidade e perspectiva:

//

//

Obviamente, o artista é um ser escandaloso. Podemos prever certas reações às frustrações engendradas pelos procedimentos primários aos quais ele reconduz o leitor condicionado pela ideologia da lingua-

gem transparente, adequada, e que comunica um saber racional já decodificado.

O escândalo e o mal-estar são aqui indícios de eficiência revolucionária. O signo poético em César Leal desconforta saudavelmente, como o de E. E. Cummings tão bem parodiado por Manuel Bandeira. Tais escrituras poéticas testemunham, justamente, porque inquietam, espalham dúvidas sobre a retórica admitida sobre as legislações dos manuais do bem-dizer e do bem-comunicar e sobre os primeiros princípios de uma lógica que se dá por eterna, imutável, verdade absoluta e única. O poeta inaugura o reino da ambiguidade, do anticódigo. Para perturbar a ordem simbólica do discurso fálico – o discurso do poder confisca a criatividade, deturpa o real, confecciona mitos condicionadores: a obra de arte refluí em direção da instância tida por materna, ou seja, do imaginário, dos procedimentos caóticos e pré-simbólicos teorizados por Jacques Lacan. Não nos espanta, portanto, que esta fala poética agrida, troque o princípio de realidade pela força ativa de um princípio de prazer, introduza-nos na “era da suspeita”, das confusões de línguas, na expectativa de novos céus, de nova terra.

J. F. Lyotard expressa sabedoria quando diz, do proletariado, que este deve se resignar em adoptar a operação de conscientização da arte moderna (aludia ao texto hermético, ao não-figurativo, ao *pop-art*) sob pena de recair na escravidão cultural da ideologia dominante. A nova arte é um pleito em favor do povo por sua meta desconstruidora. Ela não se deixa consumir. Aliás, a utopia da sociedade sem classes postula, no implícito uma sociedade de artistas e de usuários da obra de arte que sejam conscientizados e não apenas avaliadores do objeto estético considerado como mercadoria, nem criada para satisfazer a critérios éticos (bem/mal) ou políticos (verdadeiro/falso), pou sexista (macho / fêmeo). Objeto para além do belo e do feio, não consumível, não enxertado numa determinação sexista, a poesia revolucionária deve ser o que ela já é na *Ursa Maior* e no *Triunfo das Águas*, de César Leal: poemas-carrefours, poemas da contra-apresentação, testemunhos de um lugar essencial de conscientização, através de um mosaico de intertextos dotados de valor de uso e não de valor de troca. Em outros termos,

esses dois grandes poemas de César Leal que acabamos de mencionar são, obras de arte consideráveis, porque neles fica inscrita uma dupla desconstrução irreversível pelas facções ideológicas que seriam apenas caudatárias de uma ideológica de qualquer procedência que seja. A desconstrução ao nível semântico (inserção de linguagens alheias ao poético, isto é, violação dos códigos estéticos recebidos, em outros termos, infração ao código cultural), a desconstrução ao nível discursivo (instauração de um processo intersemiótico onde trabalham sintagmática e paradigmaticamente o icônico, a re-presentação, o empréstimo, o enxerto, a colagem, a justaposição, a co-colocação, o jogo à revelia da instituição sobre as micro-unidades, os morfemas, a sintaxe, o insólito da “dispositio”, a contra-fantasia, numa só palavra, com J. F. Lyotard: instauração de uma ordem “figural”).

Neste sentido, entendemos por poema autêntico, o poema-ação. O poema-ação é aquilo que questiona a realidade social através de um questionamento da linguagem. Cada vez que um discurso de poder – e certas palavras poéticas podem se tornar discurso de poder sujeitando a linguagem à falsa transparência e, por este caminho, revalam-se a assujeitamento do povo a uma retórica de consumo (e.g. mitos de certa publicidade, propaganda, linguagem escolar enviesada), surge um poeta que, perturbando o código institucional, testemunha, por sua guerrilha linguística, a urgência de uma revisão dos valores. Sua voz pode ser apagada pelos auto-falantes do conformismo e do mercantilismo, mas César Leal será, para várias gerações, um despertador, um vigia merecedor da distinção de Sentinela da Humanidade.

Ensaio XII

Leitura: O Eu Múltiplo, ou para uma Poética Processual

A leitura envolve o produtor e receptor em uma interrelação que Alain Viala e Georges Molinié chamam de retórica e que no âmbito deste trabalho designamos por poética processual. A escolha desse título pretende frisar o caráter dinâmico e ético da leitura, apoiando-nos em filósofos como Ricoeur, Deleuze e Lévinas. Exemplificaremos nossa proposta de leitura com trechos comentados de alguns poetas.

Esse texto se enquadra numa proposta de pesquisa mais ampla. Trata-se de uma modalidade não-racionalizante de abordar textos literários com o intuito de treinar a percepção, de maneira a desestereotipizá-la, a facultar uma abertura à Alteridade, uma disponibilidade ao encontrar-se com o Outro, tal como o preconizam, na modernidade atual, sócio-antropólogos, psicanalistas, filósofos e estudiosos da Literatura.

Para promover essa conversão do Olhar, chamamos a atenção sobre um exercício de leitura que privilegia a escuta, ou seja, A VOZ sobre o próprio olhar e, por isso mesmo, o não racional sobre esquemas logicizantes, uma leitura impulsionada pela travessia vibrante e emocional, pelo dinamismo mesmo da escritura, e cuja prioridade é a vivência dos textos, vivência esta suscetível de mudar a vida. É também um empreendimento desarraigador do Eu narcísico, de abertura ao Outro enquanto outro, enquanto Evento, enquanto Ereignis, enquanto Exterioridade radical, e não como está sendo assimilado e degradado no discurso social sobre as minorias étnicas, raciais e seusais.

A expressão “Exterioridade radical” refere-se a uma dessas hipérbolles cunhadas pelo filósofo lituano-francês Emmanuel Lévinas. A hipérbole de Lévinas, assim como as outras figuras de sua retórica (substituição, anfibologia, interrupção), confere uma feição quase mística à atitude de leitura perante a singularidade da entidade desconhecida ou da figura do Outro que desliza por trás dos jogos de linguagens.

Em primeiro lugar, preconiza-se aqui uma travessia por dentro do texto que desconfie das águas da linguagem por onde se efetua esta travessia. A leitura aqui obedece a uma “Poética do processo” à revelia de uma poética da substância, e ambiciona uma inscrição social do sujeito leitor e do outro.

Existencialisticamente, tanto o nosso interlocutor (a realidade outra) quanto nós mesmos, estamos a caminho de um existir sempre para frente. Impossível parar esse movimento para pronunciar uma sentença interpretativa, que pertença à Hermenêutica tradicional. Os juízos interpretativos, marcas da vontade intelectualizante de dominar e de assegurar um poder, terão que ser abandonados.

No plano da mística social, derivada de nosso existencialismo não intencional, o Outro é um absoluto que coloca o nosso sentir e nossa visão a serviço da sua verdade. Decorre daí uma Lei de respeito e de prudência, que a Declaração Universal dos Direitos Humanos apenas conseguiu sugerir abstratamente, como, aliás, as melhores análises literárias de tipo formalista e semiótico.

Pensamos que a leitura literária, principalmente a leitura impulsivada pela força poética, é apta a elicitar de dentro o cumprimento de uma tal lei, via um além e um aquém da linguagem, sobre as asas da metáfora geradora teorizada por Paul Ricoeur, ou das metamorfoses preconizadas por Gilles Deleuze. É, decerto, uma utopia que necessita de esteio teórico. Além de Emmanuel Lévinas e dos filósofos da existência, podemos ser amparados pelos teóricos do Diálogo, da Ficcionalidade, da Poética, da Escritura (Derrida e seus exegetas), e principalmente pelos pensadores da Psicanálise com suas concepções da retórica, da energia psíquica e da não racionalidade.

Sejamos mais específico: estamos defendendo a proposta de uma leitura que não aprisiona o Eu a uma ideologia representativa, e que utilizaria os artefatos literários como introdução à uma prática social baseada no diálogo. E essa proposta requer um eu múltiplo que se adapte a numerosas situações diferenciadas, como oferecem as ficções. Ela se opõe a certos modos de pensamento profundamente enraizados no ocidente e de que devemos nos afastar:

- em primeiro lugar, o racionalismo e individualismo abstrato da Alta Modernidade tal como se apresenta em Hegel (aqui é preciso mobilizar a *desconstrução* de Derrida);
- em segundo lugar, o pensamento da totalidade, como também consta em Hegel (aqui precisamos acionar a fenomenologia não-intencional de Lévinas, implicitamente a fenomenologia existencialista de Jean-Paul Sartre e a fenomenologia hermenêutica de Ricoeur);
- em terceiro lugar, o pensamento substancialista. É necessário aqui atermo-nos na leitura à energia da linguagem e da pulsão. Contudo, esta energia não autoriza interpretar textos, mas recomenda vivê-Ios, aproveitar-se da força desconstrutora-reconstrutora da criação. E nesta ordem de pensamento que tínhamos convocado anteriormente psicanalistas e teorizadores da Escrita. Seria oportuno priorizar as atitudes revolucionárias dinâmicas, democratizantes descritas por Gilles Deleuze e Felix Guattari em obras como Lógica do Sentido, Conversações, O que é a Filosofia, Crítica e Clínica, O Anti-Edipo, Mil Planícies (Edições 34 e outras Editoras).

Entramos numa ordem de reflexão ligada à Narratividade. Quer se trate de enunciação narrativa, de poesia ou de teatro devemos lançar mão aqui de uma certa concepção do narrativo (mais do que da narração), desenvolvida por estudiosos como Max Kohn (Le récit dans la Psychanalyse, Paris. Eres, 1998), Michel de Certeau (Manières de faire. Gallimard).

Antes de falar do caráter inovador dessa concepção, queremos lembrar que já muito antes dos Analistas e Historiadores de hoje, Aristóteles atribuía ao narrativo (récit) uma espécie de ubiqüidade: ele está na poesia trágica, na epopéia.... Hoje o discurso “pós-moderno” de J.-F. Lyotard vê nas lutas sociais um duelo entre narrativas; culturas e subculturas diferentes articulam em narrativas um saber e/ou um poder. Etnólogos do quilate de Marc Augé, (o Diretor dos Altos Estudos de Paris de 1985 a 1995), os Sociólogos da Escola de Chicago (defensores do método biográfico), Filósofos como Paul Ricoeur, Richard Rorty demonstram a pregnância do “narrativo” em nossa contemporaneidade. E eu, neste momento, o que estou fazendo senão narrando a vocês a odisséia de mim e da pesquisa contida nestas folhas de papel?

Agora, queremos frisar o aspecto mais peculiar do narrativo na psicanálise ortodoxa e dissidente. Porque neste aspecto é que reside o arcaísmo de leitura criativa do eu múltiplo e decentrado. Com efeito, no núcleo narrativo como conceito genérico (diga-se de passagem: a narrativa é um nível específico e a narracão um uso empobrecido do núcleo narrativo), é bom frisar com Ricoeur (*Temps et Récit*, II) que o narrar é gerador de atitudes novas, de predisposições ao diálogo, de transformação afetiva, de comportamentos inventivos ou éticos. Disto resulta a singularidade de nossa proposta. Para melhor entendê-la, é preciso interrogar o conceito-pivô de sujeito: sujeito leitor, sujeito narrador, que ambos se condensam no sujeito plural da escritura-leitura. Ambígua, a escritura-leitura está e não está na encruzilhada que diversos estudiosos chamam de voz, de entre-lugares, de entre-dois ou de “voz do intervalo”. Por sua vez, a categoria da voz, - ora silenciada ora gritante, - de seu impacto só ouvimos/ vemos *la trace*./ o traço, a posteriori, no *apres-coup* da sua passagem, entre o seu jorrar de um corpo simbólico e duma alteridade amiúde indefinida.

Permitamos retomar tudo isso em três novas proposições:

1º) o sujeito sempre é uma entidade indivíduo-coletiva a construir e reconstruir, a partir de um discurso atravessado pelo inconsciente;

2º) tanto o discurso literário quanto o discurso social (teoria e prática associadas), estão envolvidos numa aliança entre Narrativo e Retórica; 3º) narrativa e retórica formam um núcleo indissociável, reiterado em uma série de dispositivos significantes, debaixo dos quais desliza o sujeito.

A perspectiva psicanalítica ou esquizo-analítica esclarece essa nossa “démarche”, na medida em que ela se resume em um dinamismo produtor, incessantemente em atividade. Eis agora algumas definições úteis de certos termos ou expressões que acabamos de empregar:

- Núcleo narrativo. **Falar de um núcleo narrativo, do pivô desse núcleo (que é o sujeito, a fala do sujeito narrador/ ou do eu poético/ do eu personagem) é a mesma coisa** do que falar do Inconsciente e de seus avatares. Estes se chamam pulsões ou afetos singulares;
- O inconsciente é outro nome desses eventos singulares, eventos paradoxalmente invisíveis e intangíveis, a não ser em seus efeitos. É um evento, portanto, o ICS no texto que lemos ou que enunciamos que se dispersa em numerosíssimas formas sonoras/ verbais/gráficas. Aí jaz o mito de Ísis e Osíris... Verdadeiros Isis, perante corpos despedaçados de Osíris nos leitores, nós nos esforçamos em recolher, juntar os pedaços num interminável processo de sentido para sempre. Pelo inter-jogo entre representações textuais e inconscientes, tanto o sujeito produtor quanto o sujeito receptor experimentam fases de morte-vida-morte. Sucessivamente inexistimos e não existimos na fala e no escrito. Impossível interpretar de modo certo, tão incerta é essa vida simulada e real.
- A retórica ostentada no texto humano, social, literário bem exhibe uma eroticidade, ou seja, lato sensu, uma preocupação com o outro, com a proximidade e a agônica; mas não deixa de ser uma arte de persuadir ou de seduzir, em razão da qual, apesar dos

engodos e ilusões passageiras, toda narrativa, na poesia como no romance guarda em reserva um prêmio de prazer para seu leitor.

- Narração. Desdobramento infinito e contraditório, o narrativo (le récit) não se assemelha a uma dessas respostas comumente chamadas narrações. Ao invés, o narrativo designa uma forma de heurística, uma maneira de problematizar. Impulsionado a contar algo, o narrativo não impõe nenhuma verdade. Na poesia como na ficção, ele é um processo aleatório, incerto, - exactamente como a nossa vida.

Em seu estar/não estar oscilante entre diferentes níveis organizacionais do texto, o narrativo, tal como a voz trafegando feito flecha de Zeno, entre corpo e alteridade, é busca e questionamento. Questionamento acerca de quê? Não sabemos ao certo. Avançamos, portanto, que ele se constitui em meio de / e sobre vazios geradores de plausíveis decisões criativas. Com efeito, na invenção/leitura poética, sentimos que dos silêncios surgem vislumbres, horizontes enevoados. O nosso /eu/ crispado em seus projetos imediatos, precisa entregar-se à outras realidades do que às do eu de referência. Portanto, a leitura poética requer a instalação de outros /eus/ que não do cotidiano. Outro exemplo: ler tal passagem de Mareei Proust. Um modo original de lê-lo pode ser imaginar uma conversação entre um analista e seu paciente; e por isso, convém circular de fragmentos em fragmentos de enunciados que adotam alternadamente a posição de analista, a do analisante, a de um homossexual, a de um heterossexual, a de um nobre, a de um plebeu, - em todos os casos associar eventos textuais (metáforas, figuras) num processo sem parada totalizante, negando a si mesmo toda capacidade de formulação adequada do desejo diversificado e contraditório dos sujeitos. O narrativo ultrapassa as narrações, as representações das intrigas aristotélicas, as funções propianas, os actantes greimasianos.

O narrativo não está muito bem definido em Genette, quando este fala de ponto de vista / ou de voz narrativa. Esses dispositivos convencionais da Poética, por instigantes que sejam, deixam a Coisa, o Das Ding, o dinamismo do Texto, a ano-luz para trás. Apesar de sua utili-

dade no primeiro contato com o texto, as teorias que apenas são teorias são de pouco alcance, e o comentarista em sua elaboração erudita fica surdo à voz e aos devires dos textos, que são um desejo insituados e insaciáveis dos leitores e da sua comunidade ideológica respectiva. Aos nossos exegetas, falta essa escuta a qual Édipo chegou no final de sua aventura quando atingido pela cegueira. Falta principalmente um engajamento de corpo e alma na ação que é a leitura.

Exemplar cegueira que a de Édipo: eis um caso onde a cegueira abre os olhos refinando a escuta. Por isso é que o divã do Psicanalista pode salvaguardar a voz, educar o olhar interior e dispensar a interpretação. Pois a interpretação, ou a Hermenêutica, remete ao paradigma ocular, analítico, fragmentativo, anatomizante: lhe falta o Escutar. Ora, um lerescutar é um fluir, uma presença-ausência, um existir-se em constante deslocamento, ao ritmo do Desejo do Outro (i.e. do desejo que sai de uma multidão silenciosa em busca de felicidade), desejo este que certamente pode ser o meu, naquilo que os Outros e eu temos em comum: Comunidade de Destino.

Para melhor entender essa leitura-processo e de vozes múltiplas, achamos que seria bom partir do paradigma do sonho. Porque no sonho, perde pé a razão instrumental, o intelecto que quer dominar, compreender circunscrevendo.

Fala-se geralmente do desligamento do cotidiano redutor, que propõem as imagens do sonho. Mas não menos instigante é, na Psicanálise freudiana o Witz, a ironia dos jogos de palavras, a carga questionadora da identidade e da verdade que contém o livro O chiste e o inconsciente. Pois subjazem nesse texto de Freud muitos eventos fulgurantes do Inconsciente: narrações rompendo com a lógica, narrações deceptivas, suscetíveis de administrar uma bela lição de humildade à razão hegeliana e às coerências de superfície. Quem foi que disse que as pulsões, sublimadas que falam numa obra de arte, na poesia em particular não negam essas coerências da racionalidade programada, para vislumbrar outras formas de racionalidade?

É preciso repetir-nos: o problema pautado pelos textos estéticos é a Verdade inalcançável do Sujeito, uma verdade que indicia seu próprio

desespero de um paraíso perdido, da oralidade e da vozitude infantil, ou/e também uma verdade que está no porvir de minha existência, de sua existência, e do impossível real que nos faz intimação, que requer uma inscrição Social do Outro e de nós mesmos, - uma dupla inscrição, que a nossa covardia desafia.

Voltamos ao Paradigma do Witz, do Chiste, porque a ironia que vigora aqui é anti-anthropofágica, i.e. não autoriza apropriação ou confiscação da Alteridade... Ao contrário, ela exemplifica nossa estranheira para com a linguagem, assim como para o mundo que certos discursos confeccionam (discurso neoliberal mercadizante e indiferenciador, negador das singularidades).

Cai na crítica do Witz, o dispositivo emillciativo sobre o qual de costume funciona o discurso ocidental face a seus outros. Naquele discurso ocidental, os interlocutores não se acareiam como rivais. O alocutor é lateral/litoral. Esboça-se aí a suspeita de que são falseados, não pertinentes, os dispositivos dia lógicos que circulam entre os Estudiosos das nossas Universidades, assim como a sua aplicação a formações sociais em litígio. Na verdade, viver o que realmente se vive e não apenas se argumenta, é sempre viver na profundidade do gozo. Ora, esta se passa das metáforas convencionais e dos jogos de pares oposicionais; de uma certa Semiótica que se ensinava até os anos 80. Sentir e intuir os eventos do discurso literário, é saber ouvir naquela direção tão longe e no entanto tão íntima, é se submeter à vertigem do sublime. Por um tal ofício, não basta o eu com que compramos ou vendemos, com que trapaceamos ou ficamos indiferentes. Nossa imaginação é posta a tão rude provação pelo texto mutante, denso, escrevível, que não ousamos ler-viver a este nível... Para viver conforme, politically correct, seguramos perante qualquer texto o cacete hermenêutico. Ora, a Hermenêutica é um modelo antiemancipador; ela satisfaz apenas quem quer grudar-se às muletas escolarizantes e conservadorísticas, ou seja, quem está vocacionado para o papel de “Intelectuais Orgânicos” bem sujeitados ao Poder.

Recorremos a Freud. Por quê? Porque o modelo freudiano nos serviu de farol em nossa primeira tentativa de enxergar para além do con-

servantismo, da inércia, da falta de compromisso do **eu** emburguesado. Descobrimos depois que o Lacanismo oferece maiores virtudes desautomatizantes e desestereotipizantes, uma poderosa teoria do Sujeito incuravelmente castrado, uma teoria do Significante que evita a reitlicação desse Sujeito, uma arguta reflexão sobre a Retórica, a enunciação, que acaba por considerar a língua finalmente inapta a dar conta das astúcias e insaciabilidades do Desejo.

Mas nem Freud nem Lacan teriam se revelado teoricamente satisfatórios sem o elan que se pode receber, de um lado pela crítica contundente e pelo complemento de proposta de Deleuze e Guattari, de outro lado pela ética de Paul Ricoeur e de Emmanuel Lévinas.

Nesta fase de nossa reflexão, deixamos em estado virtual nossos achados esquizo-analíticos, para concluir com uma síntese das outras contribuições. Ricoeur, em 1983, em **Tempo e Narrativa** vol. I, (Paris, Seuil) focalizou o narrativo sob o ângulo da “história que ainda não foi contada”, - duma narrativa que sempre está em reserva, de um pré-discursivo inesgotável.

Ora, essa dialética não-contado vs. contado constitui a 11101a mestre da visão da linguagem filosófico-estético em Lévinas. Lévinas chama de Dizer o não enunciado que talvez seja um não-enunciável, que o dito (outro elemento da dialética) vira parcialmente e sempre redutivamente, totalmente, concretizar. Lévinas fala pouco de Psicanálise, coube, porém, a Ricoeur, transpor a relação entre não-contado vs. contado no plano psicanalítico.

O trânsito pela narratologia ricoeuriana torna-se um processo dialético que leva na sua correnteza relações intersubjetivas, relação de transferência, relação leitor-textoautor, numa abertura ilimitada, - uma possibilidade de núcleos narrativos se desfraldando em eventos quase infinitos. Ora, esses eventos, - outras tantas figuras do rcs - são indomáveis, imprevisíveis, como a criação. Tal como a voz, eles avançam em direção de nenhuma especificidade representável.

Por isso é que a enunciação psicanalítica, como o dizer levinasiano, não pertence à ordem hermenêutica, à ordem da interpretação, a não ser quando está transformada/traída em dito verbal Não pertencente à

ordem da interpretação, ele deixa o sujeito livre para outra tarefa que, para nós, é de ordem pragmática - um viver do texto, um acompanhar do seu dinamismo, de seus devires, de suas facetas diferenciadas de **eu** fluido, dialogal e prestes a se adaptar despretensiosamente a todas as alteridades.

Por isso é que, ao saber olhar/ouvir, de um lado, o texto literário/artístico, de outro lado o texto social (especialmente uma pessoa, uma paisagem estrangeira aos nossos hábitos e cultura), temos mais chance de nos abster de projetar etiquetas, estereótipos. A psicanálise, repou-sando essencialmente sobre a concepção de uma energia liberada, se revela em grande afinidade com o paradigma Narrativo que, segundo De Certeau e Ricoeur, é inovador por excelência. Essa inovação, tanto para o falante quanto para o seu interlocutor, é especialmente problema-tizante; abre os interlocutores a possibilidades ontológicas, epistêmicas ou gnoseológicas, e para identidades múltiplas. O narrativo (récit) não devolve entes, sujeitos a sua vida anterior mas, usando esta, os coloca nas trilhas de um futuro emergente.

Por isso que só funciona, para ir ao encontro desse futuro que, de fato, está no indicativo presente, a retórica às avessas que é a do Sonho ou do Chiste, acoplada à análise maquínica de Deleuze-Guattari. Com efeito, a esquizo-análise se propõe a “fazer surgir devires” (devir ani-mal, devir criança, devir mulher) cuja função é dissolver o **eu** carte-siano, unitário e unívoco em uma multiplicidade de sujeitos, de vozes, ou melhor, de mundo novos (René Schérer, **Regards sur Deleuze**, Paris, Kimé, 1998, p.94).

A leitura assim encarada é de caráter processual e ilimitado. Renas-cemos a cada percurso ou releitura. Assim dispostos, podemos decretar caducos, demonetizados, impotentes, não pertinentes certos usos das noções de conotação, de polissemia, até da metáfora, tão populares den-tro da tradição hermenêutica e pré-ricoeuriana. Por quê? Porque essas noções priorizam o pré-dado, o pré-assertado, a ideologia da represen-tação, decorrente do paradigma do olhar. Na Teoria da Representação, tudo se circunscreve, tudo se substancializa.

Ora, nós torcemos pela utopia, que livra das amarras e nos empurra para saudáveis inquietações, para a vertigem dos signos des-marcados, para a aceitação do não ainda nomeado e talvez do inominável, do inconceitualizado e talvez do inconceitualizável.

Permitam-nos concluir com Félix Guattari. No seu livro **Caosmose** (Ed. 34, pp.116-118) subtulado “Um novo paradigma estético”. O autor oferece algumas pistas interessantes sobre aquilo que poderia ser chamado “leitura transversal”. E de seu modo de ler, inferimos o retrato-robô do leitor ideal. Verbal ou não verbal, o texto apresenta uma série de sinais, signos, jogos retóricos. O esteta perverso ou que dá as costas à vida, para no desfrute dessa Semiologia de superfície. Mas o leitor ideal não processa o texto com a sistematicidade estruturalista. Ele não o fetichiza, ele não revive necessariamente o mito de Isis e Osiris, que eu preconizava antes junto a Jean Starobinski e ao meu amigo Gilbelto Mendonça Teles. Ele só fica à espera de um encontro, palmilhando palavras, orações, frases, versos, parágrafos. O texto se desdobra como um filme a que ele assiste, e em que ele atua, num incessante revezamento de posições com os atores e com suas “--emoções. Até o instante maravilhoso onde desencadeia-se nele um bloco de afetos, de perceptos, de sensações que soma tudo até agora experimentado. Portanto, a partir de uma sonoridade, de uma sinestesia, de um conglomerado de palavras, imagens, sons surge algo sintético, sempre dotado de um ritmo impulsionador, que se situa além de todas as materialidades languageiras.

Trata-se de um “universo incorporal, intensivo, não-discursivo, pático, em cujo rastro são desencadeados outros universos, outros registros... constelações de outros universos”.(Guattari, p.121). Ousamos afirmar que todas as narrativas, poemas, partes de narrativas, segmentos de poemas convergiram apenas para esse espanto e esse impulso rítmico criador, desdobrado em campos de existências possíveis. O nosso leitor ideal salta assim quase no a-temporal. Começa nele o viver da Leitura, isto é, um trans-porto, uma transgressão da linha crítica, de limites institucionais, educacionais, dos limites do saber, do pensar, do amar, do identificar-se.

Neste além da textualidade, o leitor experimenta processos de subjetivação novos; ele se percebe “arreatado em um devir outro, levado para além de (seus) Territórios existenciais familiares”(Guattari, p.118). Neste mundo da metamorfose, confraternizam o humano e o não humano, formas de sexualidade “Oltodoxa” e heterodoxas, faixas etárias diversas, focos enunciativos não-intencionais (de origem mineral, animal, humana, natural e técnica, material e metafísica).

Impõem-se novas formas de sentido. O leitor se torna finalmente participante e gestor de um planeta transfigurado. Pois, Guattari (p.116) estima que a ecologia generalizada, em que ingressa o leitor transversal, ou seja, um leitor ao mesmo tempo espectador e ator, implica: “regeneração política”, “engajamento ético, estético, analítico”, a responsabilidade de “criar novos sistemas de valorização, um novo gosto pela vida, uma nova suavidade entre os sexos, as faixas etárias, as etnias, as raças...” “

Seria errado da parte dos senhores jornalistas e das pessoas que, em geral, trabalham no cotidiano, imaginar serem isentos desse deslocamento utópico do Ser. Porque, tudo que o ser humano faz, ele o faz utilizando os símbolos da língua e da cultura, um *tempo* que são os caminhos da apreensão do real. A cada momento de nossas atividades, temos sempre que optar entre continuar como sempre foi apesar das mudanças ao redor de nós; ou, partir para outra coisa, “for something different”. Como? Basta manter acesa a capacidade emotiva ou deixar o ponto mais agudo de sua sensibilidade captar o choque tênue de certos acontecimentos (diários, textuais), a fim de esboçar um movimento de deslocamento, no sentido da ruptura com o pensar, o agir e o sentir habituais. Assim abertos ao possível, vocês quebrarão a casca dura dos códigos e da rotina, e intensificará a vida por dentro e por fora.

Precisamos de tal utopia. Confirma José Fiorin, lingüista da USP, em seu livro **As Astúcias da Enunciação** (Ática 1996, p.20): “*Precisamos das utopias que, sendo uma espécie de mito pré-constituído, têm a função de organizar e de orientar o futuro.*” Convocamos, para terminar alguns escritores que nos põem no caminho do não-lugar das utopias. Dois deles, a novata Márcia Basto, confirmada pelo mentor César Leal, reto-

mam quase termo a termo nossa recusa da Hermêutica clássica que sobrepuja uma ritmologia como verdadeira arte de ler. Três outros, o mato-grossense Manuel de Barros, a goiana Cora Coralina e o pemambucano Geraldo Falcão vetam cada um a sua maneira o vezo descodificante, e implícita deixar-se arrastar pelo ritmo da escrita/leitura.

Escutemos Márcia Basto. Em três passagens de **Desejos e Histórias**, a voz narrativa se expressa assim:

Sou uma extraviada, uma deslocada, lima tresloucada, uma transeunte. Estou sempre de passagem. Mas para onde? Talvez um dia me encontre nos perdidos e achados. Eu, a ti, quieta, empoeirada, envelhecida. Mas com a dignidade de quem se sabe do antes. Eu, ali, esperando para ser desencantada, para ser apropriada.

Essa personagem homodiegética prova o movimento andando. O balanço de bossa nova da narrativa por si só empolga, embora indissociável do conteúdo cognitivo (o tema da passagem, o tema do personagem-texto a espera constante da absorção do leitor. Mais adiante, lemos a confirmação desse desejo do texto-personagem de se perder na vivência um leitor não interpretante, vacinado contra todo ranço escolástico e dominador:

“Não quero que você me explique. Quero apenas que me desencante. Mas você tem que ficar no escuro |Jara me ver.
Tem que perder o equilíbrio,
Tem que não fazer |ponderações, ar5!umentações.”

Como arremate dessa poética, concluímos com essa adesão irrestrita ao “viver” intersubjetivo:

“Não quero sentido para o que digo. quero acolhimento. “

Mas como responder adequadamente a este apelo do texto-sujeito? A página 29 de **Desejos e Histórias** havia sugerido o caminho do ritmo. Ali, o tema da passagem multiplica os relés através de verbos de ação

(percorrer, ir) e do motivo da viagem, que ambos convergem para o deslize das emoções, em direção do “lugar nenhum” da utopia.

Essa utopia é ao mesmo tempo a da escrita e a da leitura, para nós inseparáveis. (“*Um mar inteiro de emoções foi se esIalhando em rios que se estreitam e vão secando, tornando a terra esturricada. Vou me seguindo nesses fios d’água sem nunca conse!uir mergulhar. Quando estou prestes a chegar, descubro que é a lugar nenhum*”).

Tudo é realmente um processo, - uma “interpretância”, diria Charles Sanders Peirce, ou ainda uma semiose ad infinitum. Não há mergulho nem parada possível. Mas a indisciplina não escapa a um certo rigor (o estreitar-se do fluxo, *l secura*) cujo ritmo é um análogo. Antes de Geraldo Falcão nos desvela mediante a sua voz poética, César Leal já o anuncia **Tempo e Vida na Terra** (Antologia poética, *BN/lmago*, 1<)99).

No poema, “Rigor e Disciplina” (p.88), aprendemos que “*Rigor e disciplina/ impõem à linguagem/as artes de uma dança que o dançarino ame*”; o poema “Ritmo e I nguagem”(p.221) registra mais ostensivamente essa existência da criação e do ritmo, do vir a ser da arte de fazer e do ritmo:

Todos precisam crer no ritmo Ele é a voz muda de Deus Sua-
vissimo pulso do tempo, Raios de sol, vinho do céu.

Em outras palavras, mesmo o poema que aqui se enuncia o é graças a travessia de um ritmo, de uma voz, de um pulsar, de uma irradiação de luz a partir do andante das sequências (uma altemância de 8, 9, 10 sílabas).

Vamos olhar agora para a “poética dos fragmentos” de Manoel de Barros. É um ótimo teste de competência em leitura para todos, que de saber circular num universo de poeta que comporta “sapos vegetais”, “lombo de água”, “insetos compostos de paisagens (que) se enfarinham na luz” ou que nos obriga a escutar “um perfume de sol nas águas”, a nos defrontar C0111 “uma violeta” (que nos) “pensa”, a nos “encostar” no azul da tarde (desta).

Retiraremos dessa experiência (pois é disso que se trata), uma mudança de percepção, na medida em que nos abandonamos as grelhas hermenêuticas e sua leitura-tradução. Ao lado de Manoel de Barros pode parecer infantil tal poema de Cora Coralina como “Todas as vidas minha vida”, onde tal como no Agá de Hermilio Borba Filho, a voz enunciativa carrega o leitor numa multiplicidade de eventos e de identidades narrativas. Pode parecer simplório também esses versos de Cora Coralina em Meu Livro de Cordel (1965) onde a voz profética diz sucessivamente:

*Numa ânsia de vida eu abria
o vôo nas asas impossíveis do sonho
(...)
Ajuntei todas as pedras que vieram sobre mim
Levantei uma escada muito alta e no alto subi.
Teci um tapete floreado e no sonho me perdi.*

Mas seria um engano de dar por óbvia e cristalina esta fala poética. Embora apresente uma tarefa cognitiva menos “extravagante” que em Manoel de Barros, a “dissonância poética” (como diz Alessandra Costa) é tamanha. Não é possível ajuntar numa coerência que não seria puramente onírica todas as peças do *puzzle* que Cora aprontou. A idoneidade do leitor reside aqui na sua capacidade de se munir das “asas do sonho” e de voar sobre o tapete mágico que, *mine de rien* (= sem deixar nada parecer), o poema (“As Pedras”) oferece. No seu empreendimento, o hermenêuta quer chegar. Aqui, só importa partir, estar numa primeira renovada. Por uma abordagem mais detida, remetemos ao nosso estudo sobre Cora Coralina (1997).

Voltamos novamente a Manoel de Barros para melhor entender a empreitada de Geraldo Falcão, última ilustração de nossa Poética da Leitura. O poeta do pantanal, um dos emblemas da Modemidade poética inaugurada pela Iluminações de Rimbaud, produzia uma sucessão de “imagens Itlscinantes”. Alessandra Costa percebeu (na dissertação em preparação) que essas imagens são dadas para ser “contempladas” e não para ser “compreendidas”, nrescentaríamos que trata-se de uma

contemplação ativa, toda impregnada da força do desejo e tendendo por isso mesmo para uma praxis, uma poYesis estética e/ou social.

Os dois poemas de Geraldo Falcão que escolhemos são:

“Recado a César Leal”, e o texto da cobertura 4, do volume **O Viajante Anônimo** (Ateliê Editorial, São Caetano do Sul, 1997). Eis lado a lado os dois poemas:

I

Recado a César Leal

Eu trago o alvará do rei do Norte e venho me arrastando para o Sul

a dor me dobra o corpo, anseio a morte:

Sonho me dissolver na tarde azul

Em fogo sou marcado pelo Leste,

Em meu peito tatuada trago a cruz, No vento cavalgando desde o Oeste Um louco, dos meus olhos, leva a luz. Espadas apontando para o zênite, Cerrada paliçada de grafite, Impedem-me chegar até o rei.

Me aquieto sem ter mais aonde ir, Escolho finalmente o meu nadir E, nele, a eternidade, eu estarei.

II

A procissão de ventos desde a aurora A vança por aldeias, por desertos, cantando vem chegando, vai embora, ziguezagueia em seu vagar incerto.

Dedos inquietos, saltam bailarinos nas hastes escamadas das palmeiras soam flautas, violões e violinos seguindo a voz da louca feiticeira

Fiel a nosso postulado de leitura, de saída reafirmamos que não há aqui nada a compreender e a explicar, conforme as duas matrizes da Hermenêutica (compreensão-explicação). Todavia, há tudo a sentir, e o que se sente é o fulgor e o arrastão de uma paixão desesperada e arrependida, no primeiro poema, onde as linhas de fuga são místicas e mítica, - a da mítica da poesia dos chamados “poetas malditos”. O movimento desse poema é doloroso, sobredeterminado pelos instrumentos ao mesmo tempo de tortura e de êxtase que são a cruz, a luz, o olhar.

Mas em ambos os poemas o movimento é confiado à imagem pregnant do vento, e de seus acólitos, - a dança, o som, num ambiente de loucura e de sortilégio.

É em meio a essas “sensações” e correspondências baudelairianas e às “iluminações” rimbaudianas que o leitor deve se colocar para viver o poema como autopoiese. Perpassa aí um estremecer ora prometéico, ora dionisíaco. No microuniverso confeccionado pelos dois poemas em seu hermetismo, predomina a figura do Destino humano em seu embate com a Sombra, uma força ambígua, maléfica e criadora, simbolizada pelo Vento, pela Música, pelo Delírio e que, contudo, pelas suas linhas de fuga, indexa a existência como sendo uma procura aos quatro pontos cardeais que se eterniza num nadir depois da orgulhosa subida a um zênite: o drama de Édipo, depois do anjo Lúcifer. Como César Leal, ao qual se dirige o Recado Geraldo Falcão coloca o leitor que acredita ser de posse da sua cultura em situação deceptiva: o texto deles é de gozo, i.e., desconcertante, rebelde à leitura fácil e de simples digestão, transparente e prazeroso. Lembrem-se que a terminologia do leórico Roland Barthes distingue o texto legível, ou confortável para o leitor preguiçoso, e o texto de gozo, que é f’reqüentemente ilegível, de leitura sofrida, e onde o prazer divide a impressão de leitura com a tarefa de vislumbrar uma revelação transgressiva e inédita, conduzida pelo movimento das emoções (vento, música, dança...). Os textos de Falcão exercem uma ação quase fisiológica em nosso corpo tal como seria um tam-tam africano no país do samba.

‘- Eis o esboço de ilustração do que dispomos no momento acerca de uma poética do processo. Nela a leitura, se colocando nas linhas de fuga da energia da escritura, ou seja, obedecendo ao ritmo impulsionador do artefacto, se deixa transportar em direção dos vislumbres facultados por isotopias e metáforas. Se for norteadada por uma ética voltada ao Outro tal como definido por Emmanuel Lévinas ou Ph. Caumartin, A. Rouet, uma tal leitura-experiência desaguará numa dupla inscrição social: a ação social/estética do leitor-experimentador, a promoção dos seres de seu meio que o requisitam (Joachim, 1977:45-52).

REFERÊNCIAS

- BARBIER, René. *L'approche transversale*. Paris. Anthropos, 1998.
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.
- BASTO, Márcia Meira. *Desejos e histórias*. Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1998. (ensaio-prefácio de Sébastien Joachim).
- BOUCHINDHOMME, Christian et Rainer Rochlitz (orgs), *Temos et Récit* de Paul Ricoeur Paris, Cerf, 1990.
- CAUMARTIN, P. et Rouet, A. *L'homme inachevé*. Paris, Ed. Ouvrieres, 1998.
- Cora Coralina. *Poernas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo, Global, 1990.
- Livro de cordel*. Goiânia, Livraria e Editora, Cultural Goiana, 1976.
- COSTA, Alessandra Carlos. *A reconstituição dos fragmentos na poesia de Manoel de Barros*. Universidade Federal de Goiás. (Tese ainda manuscrita em agosto de 1999).
- DELEUZE, Gilles. *Lógicas do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Edições 34.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva (tradução do francês)
- GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Edições 34.
- _____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Edições 34, 19--.
- ELGIN, Catherine Z. “Fonction cognitive et esthétique de .la fiction”. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992. Número 41, Special Nelson Goodman: *Les langages de l'art*.
- FALCÃO, Geraldo. *O viajante anônimo*. São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Fi!uras*. São Paulo: Perspectiva (tradução do francês)

- GUA TTARI, Felix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Edições 34, 1992.
- JOACHIM, Sébastien. “La nouvelle critique littéraire et comparatiste de l'école de Recife...”, Université de Grenoble 3, *CRELIQ*, n° 9, 1997, pp. 45 a 52. _____. “Universalidade da região em Cora Coralina” in: *Vintém de cobre*, revista da Casa Cora Coralina, vol n° 1, agosto 99, Cidade de Goiás, pp. 13-25.
- KOHN, Max. *Le récit dans la psychanalyse*. Paris: Eres, 1998.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva. (tradução do francês)
- LAHIRE, Bernard. *L'homme Pluriel*. Paris: Nathan, 1998.
- LAPLANTINE, François et alii. *Récit et Connaissance*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- LEAL, César. *remoo e vida na Terra*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional & Imago, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Temos et Récit*, t.1, 2, 3. Paris, Seuil, 1984/1985.
- RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, 1986.
- SCHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998.

Ensaio XIII

Fábulas da Identidade, introdução a "Desejos e Histórias" de Márcia Basto

A apresentação que, do seu próprio livro, fez a autora, informa sobre o seu ofício e orienta decisivamente nossa leitura. Voltaremos, mais adiante, sobre o título e outros detalhes do fazer literário. Cabe agora dizer o que representa para nós as “*Iluminações*” de Márcia Basto.

As “*Iluminações*” de Rimbaud nos introduziam ao inferno da vocação de um poeta visionário. Márcia, filogeneticamente e deste lado de cá do Atlântico, dá continuidade a essa função, arriscando as suas pseudo identidades sociais ou de superfícies, para nos arrastar com ela na perseguição de um corpo desejante, fundador de uma identidade verdadeira, na ruptura com o corpo sócio-cultural imaginariamente imposto.

Ela sabia que deveria inventar uma forma de escrever à altura de sua missão. Conseguiu. É algo suscetível de nos libertar, todos, das amarras secretas que prendem nossa mente e nossos juízos de valor, tanto a nosso respeito quanto a respeito dos outros. Em filigrana de uma tal *práxis* literária, decelamos germes de uma atividade teórica atribuída na história do pensamento ocidental a Heráclito, a Martin Heidegger, a Sigmund Freud, a Jacques Lacan, a Gilles Deleuze, a Jacques Derrida. Também circulam por aí, em nossa “*surmodernité*” (Marc Augé), posições teóricas feministas não essencialistas da linha derrideana e lacaniana ou guattariana, assim como uma retórica renovada que consideram as figuras de linguagem e os tropos enquanto forças em movimento.

Sem empurrar em demasia a literatura para a filosofia (mas um pouco sim, como Clarice Lispector), Márcia demonstra um impressio-

nante pendor metadiscursivo, que requer de seus leitores uma atenção participativa; mas, logo, esta se torna uma cumplicidade na empresa de revolução existencial e semântica antes afirmada.

Além de reforçar a empatia, a função intercomunicativa e pragmática, a metadiscursividade multiplica o seu clássico papel cognoscitivo: não somente nos informa sobre os casamentos impossíveis que propõem as *histórias* (encarnar o desejo não linear numa inscrição linear, deslinear o que por natureza é linear; interiorizar o exterior, coagular passado e futuro no instante, sem fisgar este; rasurar a memória, criar a partir do zero sem perda das riquezas ancestrais; dizer sem discurso, usar o silêncio como grito, trazer o futuro ao presente; possuir o nada, nadificar tudo que é posse). Essa intransigência psico-física ameaça o equilíbrio psíquico. Daí a frequência dos termos **loucura**, **absurdo**, **irreal**. Daí, um trabalho sobre a linguagem que vai até a exaustão de todos os seus elementos.

Para serem resgatadas nesse universo, as imagens têm que se desrealizar, perder a sua concretude, seus limites e limitações, suas fronteiras bem definidas, a nitidez de seus contornos, tornarem-se confusos vislumbres, **nuvens**, **neblina**, quase-entidades da noite. As luzes fortes, as cores vivas, as iluminações diurnas que servem de escolta à lógica conceptualizante e classificadora, discriminadora, separadora e triunfalista da Visualidade, são aqui subestimadas. Ao invés, se instalam no texto, uma mística da cegueira vidente, clarividente, o mito do obscuro claro, a supremacia da lua sobre o sol, das suprarealidades do indizível, do invisível.

Do lado das palavras, - canteiro do ofício da autora, - como isso se traduz? Existem aí várias coisas a observar:

- Uma valorização extrema da palavra oral que, paulatinamente, cede o seu espaço à escrita e ao silêncio. O grito mais eloquente é o grito do silêncio.
- Uma valorização extrema da escrita, mas que acaba por ceder o seu lugar à música, à dança, ao ritmo. Os intertextos musicais impregnam o texto de suas grandes articulações que são os parágrafos até

os elementos minimais, os jogos de fonemas. Uma lei geral de paralelismos e anáforas, um jogo incessante de inversões e transposições de seqüências, sintagmas, partes do discurso (substantivos, verbos tempos verbais, forma ativa e passiva, substantivações de conjunções, de advérbios, etc), uma insistência notável sobre os prefixos (principalmente as famílias dos que derrubam toda tese preconstruída, toda realidade maciça e que procedem à deflação do tudo/ego/narcísico).

Para começar, vejamos alguns intertextos que nutrem essas narrativas, assim como o paratexto (por exemplo, o título).

No que tange aos intertextos, reparamos que a voz narrativa convoca disforicamente o nosso ambiente mediático: o cinema, a fotografia, tudo o que de longe ou de perto lembra a representação e o realismo. Numa palavra: **o regime do olhar** que tanto impera na cultura ocidental patriarcalista, que tudo categoriza, distancia as minorias de toda espécie, caricaturando-as, enclausurando-as em estereótipos *sub specie aeternitatis*. Sofrerão da mesma desvalorização, nesta “economia política do signo”, as palavras associadas às imagens, máscaras, por serem distanciadoras do real, remanejadoras, artificializadoras do natural, do bruto, da verdade, da fonte inaugural e nascente. Os termos - **natureza, bruto, verdade, fonte, nascer/renascer** - são, ao contrário, supervalorizados na cosmovisão de Márcia, como também o são os prefixos **de-/des-, im-/in-**, dentre outros, caracterizadamente eufemizantes. Juntaremos a esses prefixos a proliferação da preposição **sem**, que ao negativizar as palavras que a seguem, as il-limitam ou reabilitam.

Como já deixamos a entender, uma filosofia do Nada, do Silêncio, do Vazio, acoplada a uma teologia orientalista (tal como o não-dualismo indiano de Shankhar) opera nessa poética até exaurir uma certa artilharia plurissecular calcada na Visualidade, na forma de pensamento que a sustentava.

eticamente, o texto de Márcia tenta fazer *epochê*, suspender a grande História dos Vencedores. Por isso, encarna-se a invalidar/negativizar inumeráveis palavras comprometidas com o “pleno”, o “absoluto”, um

certo “racionalismo” e a aderir ao Ouvido (música), ao Ritmo (o copo erogêneo), ao Subliminar. Essa negatividade que, a respeito de Kierkegaard, Heidegger, Derrida, foi qualificada de onto-teologia, atinge até os nomes de personagens (**Branca, Pedro/Pedra**) e a própria inconsistência das estórias.

A recusa da cristalização identitária se manifestará até na única exceção valorizante da imagem que constitui o desenho da capista Elizabeth Cavalcanti. Como se sabe, a capa cataforiza, programa a leitura. Na capa há o título, - expressão de uma polêmica -, como foi diremos adiante. Há, também, uma mulher. Entregue, mas ao avesso da Tradição Pictural da mulher no espelho ou da Mulher na janela, à espera, como nos Contos de Fadas, da chegada do Príncipe encantado. Assim como no resto do livro, incansavelmente polemizador dos contos de fada e de suas Cinderelas, de Branca de Neve (metade do nome da única Heroína) e da Tradição mítica (bíblica, pagã, invertendo o sexo das Sereias, dos que partem atrás do Velocino de ouro...), se efetua, aqui, uma desconstrução. Despojada de todo vestuário, em posição que não do *Homo erectus*, uma mulher, sem a mediação do espelho (instrumento de identidade), parece tomar a iniciativa de uma busca. Na “bruteza” primordial sua musculatura do lado direito denota um além, um ir ao encontro do desejo que, ela própria paradoxalmente simboliza; a inflexão dos cabelos sob uma brisa ou uma água imaginária já é prometedora de vertigem. Mas é uma vertigem num lugar sem lugar que rompe com toda externalidade. As cores desse primeiro desenho interpretativo induzem o leitor na ambigüidade e na tensão: à intensidade passional – antecipação de dor e de gozo misturados – se superpõe oximoricamente a retidão e serenidade do azul. História e desejo são assim postos em cena quase destemporalizados e quase desespacializados, permeando-se, mutuamente, na sua abstração, no aguardo dos/das leitores que com eles virão ocupar os postos narrativos, num intuito de coincidência dos “diferentes”. Tal é a única totalização que aceita de promover o texto, os “contos”, o gesto plástico, o gesto da escrita. A narração plástica, as narrações escritas - estes verdadeiros poemas em prosa - vivem, respectivamente, dessa utopia de sentimentos vitais, de interioridades invisíveis, inefáveis que

se querem perceptíveis, tácteis. Mas, como já dissemos, a veemência metadiscursiva dos “contos”, a sua intertextualidade filosófica, musical, literária (contos de fada), bíblica (Caim, feminino), mítica (Medusa, Isis-Osíris, Fénix, Prometeu, Hermes, Ícaro), sua memória cultural (ditos populares, chavões, industriais culturais), mergulham o leitorado finissecular no meio de uma guerra.

Na perspectiva do paratexto, selecionamos os títulos. Esses, nas duas partes do livro programa aquela guerra, ao fazer os textos repousarem sobre um quiasmo reversível: **Desejos Histórias**. Mas, para perceber essa tensão quiásmatica, é preciso repassar antes para a morfologia.

À primeira vista, os prefixos e preposições - *trans/ além de* -, de grande frequência, vão autorizar uma troca fácil de pólos. Mas o imaginário encontra sérias oposições na interrogação metadiscursiva. Uma tensão se estabelece que não larga o leitor, via voz narrativa e seus periódicos apelos (**vocês**). Como seqüência de letras podem mudar-se em dinamismo psíquico? Como fazer passar a vida na Literatura e a Literatura na vida sem que entrem nessa transação os condicionamentos sociais que antecedem o ler-escrever? Como escrever estórias que não são apenas ficções e cujos questionamentos mudam o cotidiano?

Tais são os assuntos cruciais que mobilizam o sujeito da escrita de Márcia Basto. A esse desafio parece ter esboçado uma direção de pesquisa em Jacques Lacan, quando afirmou: “*O inconsciente é estruturado como uma linguagem*”. Se aceitamos a proposta retórica que ele propõe (reforçada por Serge Leclair em *Psicanalizar*), talvez a Psicanálise seja a máquina desconstrutora e mobilizadora que necessitamos para descolonizar a nossa mente e as imagens espúrias da Cultura, mediática e dóxica, rumo a uma nova identidade: uma identidade ao mesmo tempo poética e pragmática. Na expectativa que estudiosos de vários campos explorem melhor a proposta lacaniana e outras apresentadas, Márcia abre certa pista em meio caminho à teoria e à prática. Seu trabalho poético desmonta todas as posições sucessivamente ofertadas como se aplicasse, depois de cada montagem, de cada ritual verbal, a bela fórmula de Karl Marx, popularizada por Marshall Berman:

“Tudo que era sólido se desmancha no ar”.

Podemos, assim, entender melhor a recorrência em Márcia, de palavras como **explosão, implosão, espatifar, derrocada**, bem como de seus corolários mítico-piscanalíticos: **perda, falta, carência, vazio, buraco. Vazio**, por sua vez, se multiplica em uma série de substitutos de ordem cósmica ou biológica como: **murchar, engolir, sugar, esgotar**; ou da ordem dos objetos técnicos como: **degradar, desintegrar, esfacelar, fragmentar**, etc.

É bem diante de um universo imaginário coerente que nos estamos, apesar das piruetas da supernarradora. Márcia encanta, isto é, faz cantar a linguagem ao mesmo tempo que nos ensina a pensar e a viver.

É bem um talento promissor que emerge entre nós com essas fábulas da identidade. Essas fábulas inovadoras por suas associações metafóricas, sua sondagem sobre o ser e o inconsciente, por vezes, à beira do “jargon” clariceano, tropeçando no excesso de “flores”, de *de/do* no mesmo sintagma, mas quase sempre persuasivas e prazerosas.

A identidade que os **eus** de suas escritas propõem são semoventes. Nelas, tudo é fluência, movência. Em Clarice, em Márcia, a voz narrativa sendo a voz de uma Mulher faz coincidir a sua in-definição com o in-definido da situação pós-modernista das teorizadoras do Feminismo. Como a *in-essência* do *ser/estar* no devir, a voz é a de uma narradora/eu lírico que é um lutador metafísico. É a voz de um ser-sendo, de um ser no gerúndio (tempo verbal muito empregado por Márcia que, por vezes, opta para a impessoalidade em vez de se ferrar na afirmação apressada). O perigo, segundo as não pós-modernistas, ou seja, as feministas essencialistas e politicamente engajadas, é o de perder o bonde da história apanhando o trem da alegria-do-poder, caindo na inautenticidade. Porém, viver a tragicidade sartreana do existir sem resvalar-se na inautenticidade reveste-se de grandiosidade e sempre recrutará adeptos para além das dicotomias sexuais, religiosas, sócio-culturais.

Não cabe citar Márcia Basto. É tarefa quase impossível saber quando começar e quando terminar. De uma coisa estamos certos: os leitores poetas apreciarão a constante poética do eu e da poesia que alimenta

esses textos; os “aficionados” da literatura à procura de uma sensação de plenitude e de justeza expressiva serão amplamente satisfeitos. Márcia é particularmente imbatível na construção de paradoxos. Aliás, o livro todo repousa sobre a figura paradoxal de um “**porvir imemorial**”.

Já colocamos Márcia Basto na família de nossos autores favoritos da “*surmodernité*”, isto é, entre os escritores de que prefaciamos ultimamente os livros ou comentamos os trabalhos: César Leal, Jomard Muniz de Brito, o goiano Miguel Jorge, a maranhense Arlete Nogueira da Cruz, Ana Miranda, Clarice Lispector e Osmar Lins. Quase todos (salvo César Leal e Arlete) apresentam um toque de Proustianismo, de Kafkaismo e de Pessoaismo, de mundividência com predominância noturna, bem na tonalidade demistificante do fim-de-milênio.

Ensaio XIV

Entre o luminoso e o noturno: Antero de Quental

Notou Antônio Sérgio, editor e comentarista dos Sonetos (Livraria Sá da Costa, Lisboa, 7a. ed., 1984) que, debaixo da unidade de espírito da obra de Antero de Quental, duas forças do Imaginário- o luminoso e o noturno- travam uma luta sem fim. São forças que alternadamente vencem e são vencidas. Fortalece essa constatação o fato de que no poeta-filósofo manifesta-se o duplo pendor «apolíneo o túrbido». Esta dupla tendência permeia os sonetos. Dinamizam eles muitos movimentos ascensionais, sonhos de vôo, paralelamente a movimentos de descidas aos infernos e de, convivências terrestres (cf. p. xvii-xxiii).

Na medida em que estamos de acordo com Antônio Sérgio, Antero de Quental assenhoraria um vastíssimo território imaginário. O leitor cruza com ele na mais alta verticalidade e na mais larga horizontalidade. A poesia dele indaga o domínio do conhecível até os limites do inacessível e se aventura até os temíveis abismos do futuro e do além-morte.

A obra que estudamos testemunha realmente essa bi ou multipolaridade. Em outros termos, sintetiza as inquietações fundamentais da condição humana naquilo que esta possui ih% mais contraditório. Convém, todavia, efetuar uma capital distinção entre a experiência dessas condições e a tradução daquela experiência como uma mais-valia. Este segundo papel só compete ao poeta; é da alçada exclusiva do poeta (em prosa ou em verso) expressar, numa quase-adequação beirando o silêncio, nossas ambigüidades e contradições,

A matéria-prima dos Sonetos e e outros poemas apresentam certa afinidade baudelaireana na ordem da tonalidade católica, e certa afinidade com Victor Hugo na ordem visionária. Esses dois poetas franceses são, de fato, referências capitais na correspondência de Antero de Quental, principalmente Charles Baudelaire. Ambos são egrégios sonetistas e fervorosos amantes da vida. Não de qualquer vida, mas sim de uma existência que necessitava do pensamento da morte como oxigênio de sua fisiologia dramática. Dessa exigência metafísica resulta a convivência, no seio do cotidiano, do sonho, do sonho — filho do desejo — e dum alto grau de lucidez, filha da razão.

Antes de reformular mais adequadamente o cerne deste universo imaginário, apresentamos logo alguns indícios da referida solidariedade do onírico e do racional.

O primeiro é quando, no meio dó poema intitulado « dedicado a Meirelles, surge o grito:

Oh! quem tanto pudera que passasse
A vida em sonhos só, e nada vira... (p. 114)

Aquele poema é, aliás, um soneto que nos faz navegar entre o “bem, que a mente cria” e o sonho de um sono reparador do “mal (...) de ter nascido”. Mas o poema seguinte (“À Virgem Santíssima”) ressalta a fulgência do mundo onírico. O sonho da aspiração poética confere ao noturno o privilégio de uma luz ímpar, de uma suavidade materna como provavelmente não há ‘na natureza...’. Na página 115, o poema “No Circo” confirma: estar no mundo é andar sonhando (1º quarteto) e ao mesmo tempo circular lúcido (2º quarteto). Repare-se, porém, que a lucidez remete aqui à sua dupla acepção latina de reluzente/ transparente e inteligentemente perceptiva. Em outros termos, quando o texto diz:

Porque era tudo ali aéreo e brando/ E lúcida a existência
amanhecia...

ele conota na existência do sonhador (verso anterior) uma dupla perceptibilidade, ao mesmo tempo interna e externa; o enunciador-agente

é “corpus gloriosus” em posse da perfeita consciência de si mesmo. Um outro poema, “Elogio da Noite”, irradia apesar desde o seu título a ambivalência de uma visão dual: de um lado se destaca algo irrecusavelmente noturno, intimamente ligado ao sono, ao sonho e ao inconsciente — por conseguinte, de certa maneira à vida; do outro lado, no seio deste noite ressalta algo feliz que sublinha a expressão “elogio”, e depois “trevas do Nirvana” (p. 149), sobre a qual se efetua um trabalho de elucidação, um trabalho da razão (p. 148, 2º quarteto do Iº soneto), do pensamento (p. 148, 1º quarteto do 2º soneto) e da percepção (p. 149, 1º terceto do 3º soneto). Tudo isto corresponde à vertente do luminoso, também do il-luminoso, ou seja, dum sagrado emergente. A intersecção dos signos Vida/Morte, noite/dia, luz/escuridão, - alcança a sua maior carga de intensidade expressiva nos três últimos sonetos. Assinalaremos mais adiante a inversão luz/sombra que se efetua no 6º soneto, do ponto de vista da valorização (ver “Hino da Manhã”). Por enquanto, cabe apontar no 2º terceto do 4º soneto a simbiose perfeita entre vida /Luz e morte/ Noite:

Luz íntima, afinal, alumiou-me ...
Filha do mesmo pai, já sei teu nome,
Morte, irmã coeterna da minha alma! (p. 1f)0

Resumamos os achados deste primeiro e superficial contacto com a poesia de Antero de Quental. O noturno, a morte, o Inconsciente parecem predominar nesse universo poético. Porém a luz, quando convocada, introduz o paradoxal contraponto duma espécie de mancha negra. O brilho da lua, por exemplo, reveste os traços semântico-estilísticos da noite, guardiã do sono e do Ideal, embora possam contradizer essa impressão versos e poemas do primeiro ciclo (“Amor vivo”, “Acordando”, “Ideal”. “Visita”, p. 26-29). No fundo, nos sonetos dos três primeiros ciclos sobressai uma dialética, dialética essa sugerida pelo brilhante texto intitulado “Tese e Antítese” (p. 53). Com efeito, a enunciação poética se compraz em proclamar sua fome de Sol, de luz, aliados do pensamento e da razão (p. 53-50). Além do título “Tese e Antítese”, mani-

festam essa exaltação solar e heróica os poemas “Mais Luz” (54) e “Hino à Razão” (50). Entretanto, uma leitura atenta descobre, logo após, um pendor noturno, anti-heróico nesse mundo poético. O poema “Nox” (p. 87) torce para a queda do Sol e a intensificação da noite: “Noite sem termo, noite do não-ser”. “Nox” é, em termos jorgeamadianos, o poema de todas as Teresa Batista cansadas de guerra. Os severinos brasileiros cujos sonhos se resumem a “esperança vã, vãos fulgores”, como enfatiza também o poema “Estoicismo” (p. 88). Na mesma veia de “Nox” deve-se ler o poema “Noturno” (p. 95), cujo nome encarna um arquétipo. Aqui desponta, entre a luz e a escuridão radicais, um terceiro ator, a figura sintática e simbólica da Lua que novamente volta no cenário. O claro-escuro da Lua constitui-se em mediador, em ama de leite da alma poética na sua busca do inacessível.

O inacessível nos Sonetos e na poesia de Antero do Quental adota uma multiplicidade de formas e de nomes. Podemos nos aproximar aqui do aspecto especificamente metafísico da imaginação do poeta, assim como da sua dicção poética. Teremos em foco principalmente os poemas dos quatro últimos entre os oito ciclos, sem deixar de olhar no entanto para trás quando precisarmos.

De modo geral, o discurso de superfície desses poemas tematiza amiúde o silêncio de Deus ou a inutilidade da redenção do Cristo, em sua intensa busca de desvendar o mistério do ser e da fé. A este respeito, os poemas do quarto ciclo adotam atitudes enunciativas contraditórias: crença e descrença, esperança e desesperança, ingenuidade e ironia. Já temos entrevisto antes uma discreta fuga para o Nirvana budista. No quarto ciclo, o sincretismo poético lança mão também do panteísmo místico no poema “Transcendentalíssimo” (p. 110), de um vago cristianismo em “Na mão de Deus” (116), que talvez seja um simples monoteísmo (“Salmo”, p. 118, “Ignoto Deus”, p. 117). Depois de muitas revoltas, que, aliás, testemunham “uma ânsia impotente do infinito” (p. 120), a exigência interior de crer se revela malograda, pois se esbarra num angustiante agnosticismo:

Amortalhei na Fé o pensamento
E achei a paz na inércia e esquecimento...
Só me falta saber se Deus existe!

Tal é o terceto com o qual conclui ironicamente o poema “O convertido” (p. 120) que encerra o quarto ciclo. Nossa intenção não é, porém, acompanhar a temática da fé no livro de Antero de Quental. Queremos apenas nos sensibilizar pelo caráter metafísico dessa poesia, ao passar pelas aspirações religiosas, porque estas nos parecem cúmplices de uma pesquisa filosófica e teosófica sobre o Destino do Homem. Por sua vez, essa pesquisa alimenta uma estratégia de escrita, uma dicção poética singular.

Em que consiste essa estratégia? Provavelmente em opor dinamicamente não apenas dia/noite, luz/escuridão, mas também e principalmente valores existenciais que se escondem por trás dessas metáforas. O cosmos está aqui a serviço do *anthropos*, o físico é apenas a figura do psicológico e do metafísico. A que se opor neste âmbito psico-metafísico? Tudo o que se pode afirmar na ordem da consistência do ser chama a sua contrapartida: a passagem, a transitoriedade, a não-essencialidade, a não-existência e, para coroar tudo, “o Não-Ser”. Daí o jogo anterior de antíteses (morte/vida, silêncio/canto ou hino. etc), sem recuperação numa síntese reconciliadora. O noturno e o diurno permanecem o que são, dentro do mesmo espaço que os engloba. O imaginário do noturno anterior se atribui, aliás, as prerrogativas de um mito solar, se o leitor considera a forte recorrência do tema do olhar, as inumeráveis manifestações de um querer-saber, a frequência elevada dos elementos gramaticais /por que?/, /aonde?/ através dessa poesia. Assistimos aí a um prometeísmo às avessas, a uma denegação da transcendência no coração das trevas. É a partir dessa inversão irônica do dizer nas costas do dito que se interpreta a maior parte desse discurso poético. De tendência hegelianista, a dicção anterior, ao celebrar sem hiato a morte e a vida, a noite e o dia, o alto e o baixo, o ser e o não-ser, o sonho e a razão, o eterno e o efêmero, a confrontação heróica e a fuga, incorre porém na implosão da síntese hegeliana. Antônio Sérgio teve a perspicácia de tê-lo

percebido. O que, decerto, prende a atenção do leitor num poema como “Hino da Manhã” ou “Os Cativos” (p. 257 e 204) ou num soneto como “Béatrice” (p. 33), é a convergência das interrogações metafísicas e uma cabal reversibilidade do movimento. Voltaremos a falar do “Hino da Manhã”, obra-prima em matéria de reversibilidade e de remarcação dos signos no interior do mesmo espaço textual. Por enquanto, basta seguir a descida, seguida de um remontar, do soneto “Beatrice”. O título por si só acusa um intertexto dantesco. As conotações apreendidas desse título orientam o espírito para uma busca irresistível da transcendência via figura feminina e atributos cósmicos que a velam e ao mesmo tempo a desvelam. No entanto, lado a lado dessa caminhada mística — a sutil subida dos tercetos — manifesta-se no texto uma eufemização semântica dada em termos de “desmaiar, descer, baixar” (1º quarteto), uma queda no vazio, na progressão do obscuro (2º quarteto, verso 2), uma ascensão do olhar coincidente com a carência (2º quarteto, verso 4). Mas é do fundo desse abismo que se reinicia a ascensão para as estrelas, i. e., para a transcendência, conforme a palavra do salmista: “De profundis clamavi ad te, Deus meus..”

Abramos aqui um breve parêntese sobre o estilo desse lirismo. Encontramos em “Beatrice” uma boa safra de imagens cósmicas. Mas existe também uma porção de versos, quartetos ou tercetos, em linguagem abstrata, utilizando conceitos (como a Verdade, a Idéia, o Bem, o Verbo, a Essência), o artigo definido ou plurais não contáveis nem delimitáveis (alma, o Céu, o espaço; mundos, astros, sóis, constelações), termos sem referência contextual (lá! mas onde é lá?). Acabamos de extrair essa estrutura semântica do oitavo verso do soneto “A Idéia” (p. 201). É fácil repetir a experiência, com poemas aparentemente tecidos de palavras concretas, mas no fundo sintaticamente desmaterializadas. Por exemplo, em “Quinze anos” (p. 20), “Visão” (p. 90) ou no belíssimo “Sonho Oriental” (p. 24). Talvez seja a razão da universalidade daquela voz lírica. Conforme a distinção, tomada clássica, entre poetas de pensamento e poetas de emoção (cf. Massaud Moisés, *A criação, literária: poesia*, Cultrix, 1987), Antero do Quental seria um poeta de pensa-

mento. As imagens oriundas do mundo material se irreferencializam, apontando para o invisível, o incognoscível, o espiritual.

A dominante espiritualista, nós a entrevimos desde o princípio, quando mencionamos o poema “Transcendentalismo” (116). Outros títulos norteadores desse pendor metafísico são; “Espiritualismo” (205), “Hino da manhã” (257. 258). Em nossa perspectiva de leitura, há dois grupos de textos característicos dessa metafísica: a) os poemas que acabamos de apontar, nos quais se evidencia uma tensão para o eterno e o infinito, uma idealização da vida e da morte até o sublime (principalmente, o oitavo ciclo); b) os poemas de interrogações trágicas sobre o Destino do Homem (ex. “Os Cativos”, p. 264-208).

A leitura adequada dessas duas categorias de poemas poderia ser preparada pelos contatos com quatro tipos de textos do livro dos Sonetos;

- os textos caracterizados pela dialética do pró- e do contra-, ou vice-versa (p. ex. “Acordando”, p. 20-27);
- os textos que combinam expressões abstratas, perguntas, dúvidas (p. 27, 83) ;
- os textos que enfatizam o tema da passagem, do efêmero, do abandono (p. 30-31), e em particular “A uma Amiga” (p. 30-31), de tonalidade deliciosamente semelhante a um poema medieval francês de Ruteboeuf:

Aqueles que eu amei, não sei que vento
os dispersou no Mundo...
(...)
Daquela primavera venturosa,
Não resta uma flor só, uma só rosa...
Tudo o vento varreu, queimou o gelo !

Pertencem à mesma veia os poemas repletos de imagens de dissolução, de desesperança (título de um poema que se lê na p. 24), de desaparecimento, de esquecimento, de alteração-corrupção, do destruição, da queda (p. 00-93).

iv) finalmente, o na fronteira do grupo precedente, oh poemas que multiplicam as idéias de fusão o confusão, de miragem e ilusão (p. 94), de sonho e de morte (p.111-115, 148-149 já comentados; p. 91, 118).

Tendo chegado aqui, estamos prontos para atacar “Hino da Manhã” (p. 264), um poema plenamente metafísico, capaz de nos aproximar da quintessência da poética de Antero.

O poeta começa por uma homenagem à luz no primeiro quarteto. Mas a partir do 1.º verso do 2.º quarteto, inicia se uma inversão semântica. Surge então no 3º verso do 2º quarteto, até o verso 24 da mesma página (pois a numeração recomeça a cada página) um enaltecer ambíguo da Noite. Convém discriminar aqui aquela polifonia acima aludida: os epítetos justapostos ou associados à Noite são negra, solitário; os atributos são o não-ser, o vácuo; a sua escolta é o sofrimento, a morte, o desespero (verso 1 a 20); mas, em surdina, uma certa euforia acompanha o denotado negativo desses termos. Finalmente, no oitavo quarteto, uma inversão pró-luz e contra luz contrasta com um ainda discreto embora nítido pró-noite. É tudo aquilo que se afigurava como um paradoxo se desvela irrecusável (v. 25):

a Verdade está/é do lado da Noite.

Havia desde o 7º quarteto um preparo camuflado para essa revelação: o vácuo tinha recebido o atributo de um soberano, confundia-se até com algo “augusto”, “divino”. As reticências emitiam igualmente sinais de uma certa ironia, de uma certa suspeita do significado denotado. Desde então desenhou-se uma, mais-valia semântica a favor de um dizer mascarado. Daí de corre essa ambigüidade, a polemização interna ao tecido lingüístico, a sua potencial virada do pró ao contra. O véu levantado, a máscara caída, a Noite passa a ser a imagem do Verdadeiro, a luz a imagem da ilusão. A noite adquire a magnificência do eterno e da luz gloriosa, a luz primitiva sendo destronada.

A reversibilidade caracteriza também os quartetos da página seguinte. Nos dois primeiros quartetos daquela página, o poema reescreve-se à contra-luz. O paradoxo se alastra, Da desqualificação da luz,

passou à desqualificação da Vida. A Vida é cassada e condenada “como perjurada”... O resto do poema (135 versos) prossegue na mesma tonalidade, instalando o leitor num desconforto psicológico, sacudindo percepções e valores recebidos, abrindo caminho novo para novo modo de pensar, de sentir, de “viver”. Nessa altura, se tivesse de escolher entre os sonetos um texto capital, escolheria “Mors-Àmor” (p. 152). É uma espécie de narrativa mítica, que faz eco à liturgia do Sábado de Aleluia. Aqui a Morte, o sagrado da Morte enquanto *mysterium tremendum et fascinans* (definição do sagrado por Rudolf Otto), confrontada ao Amor, esbarra na placidez e na potência, na magnificência não menos sublime do Amor...

Eis o poema:

MORS-AMOR

Esse negro corcel, cujas passadas// Escuto em sonhos,
quando a sombra desce, E, passando a galope, me aparece//
Da noite nas fantásticas estradas,
Donde vem ele? Que regiões sagradas// E terríveis cruzou,
que assim parece Tenebroso e sublime, e lhe estremece //Não
sei que horror nas crinas agitadas?
Um cavaleiro de expressão potente,// Formidável, mas plá-
cido, no porte, Vestido de armadura reluzente,//
Cavalga a fera estranha sem temor:// E o corcel negro diz:
“Eu sou a Morte!” Responde o cavaleiro: “Eu sou o Amor!”//

Escute/releia, caro leitor, deixando a voz interior que você possui retomar, ampliar, ressoar cada verso, cada sílaba, Isso galvaniza e remonta o astral.

Ensaio XV

O Universo Poético de José Fernandes (I)

Cada estado do Brasil se quer uma terra de poetas. Acreditamos que sim, mas a qualidade dos textos é naturalmente muito desigual. Entre muitos, o pequeno livro de poemas de José Fernandes, **Cicatrices para afagos** merece um destaque especial por primar pelo alto teor de poeticidade e pela construção de uma cosmogonia que honra a Literatura latino-americana. Na óptica de uma latinidade que vai do Québec até a Argentina passando pela Louisiana e o Caribe, uma apresentação condigna de **Cicatrices para afagos** necessita um desvio pela comparação com Jacques Brault, poeta quebequense, medievalista, crítico universitário, que estimo à altura do professor poeta José Fernandes. Mas, um prefácio suporta mal uma comparação sistemática. Limitaremos tais considerações apenas a esporádicas alusões. Dificilmente, porém, deixaríamos de elaborar nesta introdução sobre as passarelas teóricas, como a alegoria e o paradoxo, em que residem a razão poética josefernandeanana e os rituais que a concretizam.

O absoluto aqui está nos pormenores. **Cicatrices para afagos** arrola, no seio de sua visão alegórica e paradoxal, uma rica peritelia ou peritexto (epígrafes, dedicatórias) cuja funcionalidade é quase de igual valor ao amplo saber aí em ação: bestiário amiúde mitológico, mítico (cão, pássaros, peixes, moscas, formigas, serpentes, fênix...) ou barroco (vermes...); os quatro elementos de conotação frequentemente alquímica, chamanista ou geológica; a ciência do corpo (anatomia, fisiologia, neurobiologia); do espaço (geometria, astronomia, geofísica); do tempo (todo um cálculo que envolve religiões, a marcha do tempo, as idades, o nascimento, a morte); a filosofia hermética e a ontologia existencia-

lista, a arquitetura (principalmente sagrada; a agricultura; a navegação; a cirurgia; a botânica; a ciência do texto (poética, retórica, hermenêutica, lexicologia, sintaxe, todo um discurso repensado sobre a paródia, a citação, a intertextualidade); a música; as artes plásticas.

Insisto em dizê-lo: nenhum elemento verbal, nenhuma posição na epígrafe, na dedicatória, na estrofe escapa à razão poética. Nada gratuito. Tudo serve. A comparação com Jacques Brault, autor de uma obra poética, concentrada em número reduzido de páginas, se deve a esse rigor. Poemas escolhidos (**Poèmes choisis**, 1965-1990), de Brault, é um pequeno grande livro, onde, a partir de um belvedere metafísico, se observa a paisagem metafísica da mais simples humanidade em sua expressão mais despojada (Hélène Dorion. Introduction à **Poèmes choisis**, p. 9). Essa observação conduz ao questionamento de nossa presença sensível no mundo (Hélène Dorion, p. 10).

Veremos que a intensidade da experiência em José Fernandes adota a mesma feição e, como Brault, se demarca por sua vontade de conciliação dos opostos, preferindo a diagonal ao deslocamento sucessivo do polígono. Neste respeito, não menos significativo se revela um rápido olhar sobre os títulos de **Assombramentos**: está presente a referência à linguagem médica (o poema “Vírus”), aos objetos plásticos (os poemas Estátua, Quadro), à vida literária (cf. “Panóletros”), ao elemento do bestiário poético (em “o Cão”, “a Serpente”), aos rituais e fatos que ritmam a vida social tão presentes nas dedicatórias e em certos contos poéticos que o autor tem intitulado O Encontro, O Convívio, O Jantar, Os Agregados. Aqueles que acham o poeta indiferente ao mundo em todas as suas dimensões, a começar pelas lutas sociais e ao mau estar do existir se convencerão do contrário. Pois estamos aqui em presença de um poeta que se detém sobre a condição humana, sobre o sofrimento do oprimido do sistema (em “Vida de cão”), atento tanto ao saber-fazer profissional e técnico (A parteira, Pescaria), como à filosofia (A lógica), ao misterioso que desfralda a Alquimia e os rituais (Assombração), enfim à dialética vida/morte privilegiada por Jacques Brault no seu livro **Agonia** e que o seu homólogo brasileiro transmuta em uma meditação sobre o tempo (A morte). Como veremos mais adiante, esse tipo de recorte e parale-

lismo encontra reforço na varredura semiótica dos títulos e subtítulos de **Cicatrizes para afagos**.

Mas é preciso voltar a nossa intuição de leitura inicial, antes de prosseguirmos em direção da prova, ou seja, a produtividade da dupla figura “alegoria” e “paradoxo”, dinamizada por rituais de todas as espécies, enquanto imagem de marca de José Fernandes poeta. Já, no belo ensaio-posfácio à **Friagem**, coletânea de contos de Augusta Faro Fleury de Melo (1998), prefácio este intitulado “A revolução do gênero”, o crítico demonstrava particular agudez ao desvendar o absurdo metafísico, mapeando o imaginário do tempo, a negociação deste com o espaço, o movimento pendular e a superposição do yin e yang, e principalmente em salientar a alegorização da realidade, “a transformação do real empírico”, a trajetória dos símbolos do caos ao cosmos, o “navegar nas águas calcárias da poesia” por intermédio do qual se compõe “um discurso inteiramente alegórico”. Portanto, a cosmogonia alegórica de José Fernandes, nova feição tomada pela semiótica em sua fase pós-estruturalista, já estava presente na crítica do livro de Augusta Faro, como, aliás, na análise dos rituais poéticos em sua importante contribuição à leitura do visual e do esoterismo em poesia, **O poema visual: leitura do imaginário esotérico** (Vozes, 1996).

Mas, o que é alegoria? O que é paradoxo? O que é ritual?

RITUAL

No âmbito deste breve ensaio, tomamos o ritual um macrosigno sintético. No seu sincretismo, ele acentua a face visível, material, ou seja, a forma de expressão de um processo significante da vida. Sua função consiste em assinalar enfaticamente, mediante a exibição de um misto de signos gestuais e verbais, os tempos fortes da vida, os momentos cruciais que rompem com o continuum banal da existência cotidiana, dando assim relevo a esses instantes, orientando-nos, no melhor dos casos, para uma superação no futuro. Resta a definir a cumplicidade que vigora entre as duas primeiras noções, a fim de melhor observar o seu precipitado na última.

PARADOXO

Sumariamente, o paradoxo é um semema complexo formado da união espantosa de semas contrários dentro dum enunciado. A duração instantânea ou duradoura do espanto depende da rapidez de captação do sentido pelo receptor. Mas na maioria dos casos, o significado resta suspenso. Podemos ter narrativa paradoxal, personagem paradoxal, objeto paradoxal. Um como outro carregam a marca do insólito, no sentido de que derruba toda satisfação imediata de nossas expectativas, esta geralmente alicerçada numa tradição cultural culta ou popular. Por este viés, o para-dóxico é a-normativo. Ele carimba a originalidade ou a invenção na arte como na vida. A sua aceitação ou rejeição define também a posição ideológica dos receptores, se admitimos a idéia de que o nosso grau de compreensão e de rejeição do novo fica na dependência arraigada já plasmada pela cultura, pela tradição e educação já implantadas, pelos saberes já plasmados em nossa mente e em nossa psique, pelas pré-concepções e pelo pré-experimentado. Na perspectiva de Umberto Eco, os receptores do insólito e do paradoxo entrariam ideologicamente ora nas classes dos apocalípticos ora na classe dos integrados. A não ser que fiquem boiando no man's land dos irresolutos e conciliadores dos extremos, e eternos observadores de plantão. Posição difícil a ocupar no caso do paradoxo ou do insólito, pois dificilmente se concebe neles uma resolução hegeliana dos contrários. O desenlaço somente pode ser o da própria obra de arte e de pensamento, isto é, uma compreensão gradual que diminui o grau de espanto sem nunca o abolir na banalidade rotineira. Neste aspecto, o ritual e o paradoxo efetuam um trabalho comum no seio da comunidade, o primeiro pela ruptura com o espaço-tempo profano, o segundo pela instauração desconcertante duma realidade bifronte, ao mesmo tempo “mesma” e “outra”. Esta característica do paradoxo ou do insólito os aproxima singularmente do oximoro e os empurra para o domínio da semiótica na função de semema sincrético.

ALEGORIA

Por sua parte, a alegoria revela ser uma figura retórica que também apresenta feição semiótica, Em particular ela cabe na roupagem de uma semiótica narrativa. Em primeira aproximação, ela é uma seqüência narrativa que, depois de um percurso em modo denotativo, se afirma em modo conotativo como forma de conteúdo. Mas ela é também, segundo Walter Benjamim (que dispensa o primeiro percurso, usando o atalho de uma imagem relâmpago e bifronte) um tipo de paradoxo, um paradoxo de baixo nível de tensão, um paradoxo frouxo, e por isso de menos carga de espanto. Qual seria o ponto de junção entre as duas figuras? Em que encruzilhadas elas se encontram? No plano da contrariedade sêmica interna, em ambos a associação estabelecida pelo locutor ou escritor produz no final algo que frustra a expectativa. No plano da temporalidade demora mais tempo para se perceber o flagrante chocante da superposição dos enunciados. O instantâneo do paradoxo se dá na prolação de duas proposições ou de duas frases breves, ao passo que o instantâneo da alegoria se realiza apenas no início de uma segunda narração que paraleliza a primeira. Além disso, a decodificação dos signos da primeira narração pela segunda mata a surpresa e o choque que se mantém no paradoxo bem após da audição ou da leitura. A alegoria pode encantar; contudo ela destrói grande parte do seu efeito. O paradoxo guarda seu insólito muito mais tempo, por que, tal como um enigma cuja resolução está sempre por vir. Uma rica alegoria pode suscitar diversas interpretações e controversas. Um bom paradoxo mantém o sentido suspenso de maneira a impossibilitar a constituição de uma tradição hermenêutica tal como autoriza a alegoria. Convém todavia reparar que a figura do insólito ou do paradoxo pode ser inserida numa história cultural ou num contexto sociológico suscetíveis de nos familiarizar com o seu impacto. No primeiro caso sua semiotização lhe atribuiria ocorrências antecedentes na base da similaridade; no segundo caso, se tratando por exemplo da modernidade, a sociologia da cultura e da arte a associaria a um fenômeno em sintonia quer com a definição da originalidade ou da invenção, quer com um individualismo contem-

porâneo hostil à imposição de toda norma ou convenção. Encerramos essas considerações preliminares chamando atenção sobre a peculiaridade da alegoria benjaminiana: é preciso manter a sua ligação com uma sua teoria da História que, por cima das ruínas do passado, ergue um presente redentor. A alegoria neste caso fica associada a esse sentimento de luto que carrega diversas passagens, inclusive o próprio título geral e o título da segunda parte de Cicatrizes para afagos: **Cicatrizes do tempo**.

AS PEÇAS DO SISTEMA POÉTICO DE J.F.

Daqui em diante tentaremos responder a duas perguntas esclarecedoras desta “poética”, de preferência, do universo poético de José Fernandes. Como se configura esse pendor alegórico e seu ritual? Que considerações teóricas complementares auxiliariam a melhor fruição desse livro? Terminaremos por uma síntese que corrija o andamento por saltos e pulos de nossa apresentação.

Um panorama sucinto das palavras postas em contato, das alianças entre palavras semanticamente distantes, alguns exemplos de fábulas ou mitos plasmados em certas seqüências de enunciados, tal é nossa primeira busca. Logo após esse inventário, examinaremos um pouco mais a fundo o desenvolvimento do espírito alegórico/paradoxal em cada uma das três partes de Cicatrizes para afagos. Começamos com o peritexto e os dois textos anteriores à parte I (Prefácio, Agradecimento). O título do livro é paradoxal porque lá onde se esperava logicamente “Afagos a cicatrizar”, o texto propõe o inverso. A máquina poética já se denuncia como propositalmente deceptiva. A intencionalidade poética impõe um modo de ver, ao qual a mente do leitor vai ter de se adaptar. É por isso, aliás, que se faz poesia, para converter o olhar. Só que o olhar é uma designação de todo o campo perceptivo-cognitivo, inclusive a experiência sensorial. Coexistem assim, baudelairianamente e rimbaldianamente nos poemas de José Fernandes:

A voz e o silêncio
O quente e o frio
O claro e o obscuro (p. 33)
a lua e o negror (p. 41)

O *artifex* multiplica a justaposição do abstrato e do concreto — procedimento altamente gerador de paradoxos e oximoros.

O poeta se vale dum outro procedimento não menos produtor do ponto de vista da forma de expressão: a tradução de um órgão sensorial num outro, ou a transferência de uma capacidade perceptiva para uma outra: a cor do som, o tato da visão. O que leva a pensar que essa poesia é uma operação cinestésica generalizada, tanto na ordem do significante quanto na transposição conceitual que serve de escolta à forma de expressão até a substância fonêmica. Oferecemos a esmo uma amostragem, onde a lógica clássica é frontalmente agredida e onde a redundância semântica, necessária à velocidade da comunicação trivial é posta em xeque, dado o desencontro total entre essas ordens de realidade: Adeus do Silêncio (p. 84), Diálogo Calado (p. 84), Caldo do Dia (36), encruzilhadas das verdades (38), poeiras das horas (p. 44), dores das palavras (p. 44), xerocar a alma (51), a alma das formas (51), silêncio sinuoso (p. 62).

Após o título e o sobrevôo de alguns sintagmas ou grupos de palavras, prosseguimos com os dois poemas-prólogo. Em “Prefácio”, o sujeito enunciativo assume uma contradição flagrante: o ethos da enunciação é de um poeta, o sujeito do enunciado é alguém que recusa o predicado de poeta (Não sou poeta./ Apenas brigo com as palavras/para que elas afaguem ou afoguem/ as minhas dores). Várias vezes cada sujeito acena para uma direção difere causando assim uma tensão poética que A-J. Greimas chama de *debrayage*.

Esse poema abre uma série paradoxal ou isotopia criativa que se dará a ler nas páginas oito (8), vinte (8) etc. A briga com as palavras institui estas em qualidade de actante verbal, diria de personalidade lingüística, e, não, em função de objeto-de-discurso. Essa personalização textual dos lexemas terá incidências múltiplas nas ocorrências a seguir da enti-

dade “palavra”. O poema “Agradecimento” inaugura timidamente a possibilidade de mudança de papel de um termo gramatical, ao propor os sintagmas: fria voz, fala fria, sonoro calor, ecos do silêncio, mudas vozes.

A concretização do abstrato toma o rumo da animação (vegetalização, animalização) e da personalização. Esse procedimento dinâmico proporciona uma intertextualização que vai conferir ao teto um alto teor de poeticidade. Vejamos por exemplo as seguintes ocorrências (: ira das palavras (8), trapézio das palavras (9), galho das palavras (10), fruto das palavras – alquimia das palavras (13), rio de palavras verdes (17), palavras acres (21), cerveja de palavras (25), interseções das palavras (29), palavras torpes e tortas (54), palavras cabeludas (56).

A essa multiplicidade de relações imaginárias travadas pelas formas de expressão e que desemboca em expressões de conteúdo insólita, logo em criações de novos objetos, acrescentaria algumas associações aparentadas que mudam o nosso olhar sobre o mundo e a percepção cultural. Aqui está uma amostragem significativa: poesia verde (8), verão do poema (14), telhado do amor (15), pólen das emoções (13), rascunho das idades (16), lábios das imagens (25).

Até agora, foram levantadas figuras sintáticas, em contexto e orações breves. Mas a personificação que vai além da frase breve, pode nos introduzir no ambiente da alegoria do primeiro tipo ou na narrativa mítica. Essa regra não é confiável. Sabe-se que um verso como o alexandrino *Le long d'un clair ruisseau buvait une colombe* (Jean de La Fontaine), contém por si só um estado de coisas correspondentes a uma micro-narrativa. Qualquer verso pode equivaler-se a uma narrativa completa, tal como esse enunciado famoso atribuído a Julio César — *Veni, vidi, vici*. José Fernandes cria alegoria narrativa e narrativa mítica dispersas em duas ou várias estrofes consecutivas, quando ele não as condensa dentro de uma mesma estrofe. As páginas 39, 42, 44, 51, 58, 60, 82, 87 ilustram essas construções: o percurso poético de Carlos Drummond de Andrade (“Balanço”) é a figuração das três vias da Teologia Espiritualista (a via purgativa, a via iluminativa, a via unitiva, cada uma em uma estrofe, seguidas do dístico interrogativo final).

O cajado de João é a alegoria na dupla tecla, profana e metafísica de “pedreiro do tempo”: João, pai do poeta e emblema do homem comum, através do qual se inscreve o labor poético como atividade que se executa no ser das contingências sociais, mas pertence ao universo não mundano das palavras. É uma narrativa com provas qualificantes, confrontos e, de contrário, com o finale da colagem feita a partir de CDA (“Balanço”), acaba num desfecho deceptivo, isto é, a prova ou fase glorificante foi substituída por uma derrota. Aparente. Pois o poema é de pleno êxito. A alegoria do tempo que, em “O Tempo”, se desenha pela dupla imagem do caminho fluvial e terrestre. Aí recorre ao mito antigo de *Ifigênia*, a virgem sacrificada, para falar da mãe do poeta, tornada uma espécie de Iemanjá poética. É um texto de difícil exegese se não nos colocamos na perspectiva dos poetas metafísicos anglosaxões (John Donne, Gerard Manly Hopkins etc). Os poemas “O Santuário”, “Vitória”, “Ritual” são aparentados ao Santo Graal e à Tradição hermétista. Todavia, o pretexto “místico” é apenas a face visível de uma outra alquimia, a poética. Aqui os dragões e hidras, a matar no perigoso caminhar, são as peçonhas e línguas-de-trapos da realização poética. Na mesma veia, “Artexistencial”, desde o título, reverbera a duplicidade paradoxal; a história-quadro da existência. Serve de alavanca a toda uma rede de conotações estéticas que, segundo W. Benjamim, a consumam como o fogo destrói a matéria sensorial, a fim de que desponte a verdade de uma outra ordem. A dialética destruição/criação, que traduz, por sua vez, o mito de fênix, atravessa a maior parte de **Cicatrizes para afagos**. Constata-se a sua operatividade em todos os textos em que um sujeito de fazer (que pode ser a própria palavra, como vimos) secciona, corta, enxerta, planta, semeia, penetra, fecunda, desbasta, conserta, decota, poda, poie (de poien, poiêsis), purga, separa, purifica, filtra, cura (cf. esses termos em “Confissão”, “Engenho”, “Poema rebelde”, “Águas calcárias”, “Iu”, “Poemito”, “Namoro”).

Às vezes, a ação se exerce sobre o próprio corpo do enunciador, sobre suas emoções ou sobre a sua mente, ou sobre a trilogia mente-emoção-corpo alternada ou simultaneamente (via oximoros, paradoxos, concretizações). Levam neste respeito: “Águas calcárias”, “Planos oblíquos”,

“Encruzilhadas”, “Brinquedo”, “Quase”, “Terra de cego”. Às vezes, uma ferramenta externa é utilizada (o bisturi, de “Poética”) ou o recurso a forças sobrenaturais (bruxas a combater n’ “O Sal do meio dia”). Cabe então ao leitor se lembrar da relação conversa entre e fora e o dentro, o visível e o invisível e o exterior e o interior, onipresente neste sistema poético. Em “Cainhos plurais”, chama-se isto “transbordamento”. Aquele transbordo se dá através de vaivém, de um conjunto de pontos, beiras, portas, vãos, pedras, barcos circundando entre mares, águas e ilhas, pela movimentação entre corpos e mentes, sistema límbico e emoções (“Rios da vida”, “Companhia”, “Ilha bela”) e principalmente pelos deslocamentos no espaço ou pelas viagens no tempo (“Amanhã da véspera”, “Vida”, “Ritual”, “Sabedoria”). Ou pela via do desejo. **Erosótica**, título da terceira parte, estabelece explicitamente a poética na libido (cf. Amariceli, Ilha bela...)

Para encerrar esse inventário do pessoal poético de J.F., seria conveniente falar um pouco da dimensão mitológica, rota habitual das imagens paradoxais. A mitologia se condensa em poemas inteiros, como “Lua crescente”, “Plano oblíquo”, “Peçonhas”, “Encruzilhadas”, “Luzes ou Trevas”, “Vida”. Lá se reúnem feitiços, melusinas, sereias, coruja, serpentes, cavernas, diabos, dolmens e menires, pomares envenenados etc. Amiúde, ela se infiltra cá e lá em dois ou três versos, como em “Metafísica”, “Ingratidão”, “Sol negro” (lembra, *en passant*, o destino malogrado de Gérard de Nerval), “Nome” (os três versos finais recriam o mito do pelicano inventado por Alfred de Musset). Já deram conta melhor dessa dimensão simbólica algumas narrativas acima apresentadas que ao exemplo de Borges são fábricas de re-escritura.

CONTINUIDADE OU RUPTURA?

Chegou o momento de registrar a existência de uma continuidade ou de uma ruptura entre as três divisões do livro em pauta.

Amor à poesia denota uma evidente preocupação com a definição do ato de poetar, mas não exclui uma reflexão sobre a recepção da poesia. Acho a recepção embutida na procura do fazer poético. A prova: tantos

poetas presentes no modo indireto ou pela citação direta nas dedicatórias, epígrafes e nos poemas mesmos (Octavio Paz, Gilberto Mendonça Teles etc.) e que revelam um gosto seguro, um critério de qualidade. A arte de poesia é diretamente envolvida nos títulos de “Poesia verde”, “Poema rebelde”, “Artexistencial”, “Quero-que”, “Lágrimas de poesia”, “Brinquedo”. Alegorias da poesia se dão em “Engenho”, “Águas calcárias”, “Poemito”, “Namoro”. Nosso inventário registrou alguns poemas do repertório de JF que são ao mesmo tempo alegorias e metapoemas: “Poética”, “Nova ordem”, “Plano oblíquo”.

A segunda parte, **Cicatrizes do tempo**, aprofunda o título do livro. Cicatrizes são efeitos conjugados das feridas, das dores que delas decorrem, mas também evoca o tempo que as cauteriza, as cura embora imperfeitamente porque não apaga a lembrança da experiência sofrida. Com efeito, as cicatrizes são signos indiciais, traços, vestígios e, *ipso facto*, insígnias, memória, presença do passado no agora, testemunho de vitórias ou derrotas, de intrusão do estranho no self, pela agressão verbal gestual, pela contusão física. Os embates com o tempo que se localizam na origem das cicatrizes são encenados em ritmos destinados a parar o tempo, a se dar pelo menos a ilusão de uma permanência, logo, de uma transcendência.

Certos textos interrogam a vida na perspectiva epistemológica, desenvolvendo uma rebeldia mal disfarçada quanto a nossa fragilidade (“O tempo”, “O cajado de João”, “Metafísica”). No entanto, já foi registrado que mesmo nestes textos, ou nos poemas da malvadez humana que fere a sensibilidade e zomba da convivência (“Ingratidão”, “O sol negro”), a jubilação poética supera a temática negativa.

Erosótica, o terceiro grupo de poemas do livro, é um título que evoca corpo/visão/ética, erotismo/filosofia do ser carnal/esotérico/o ponto de vista de Eros. Conotam certo niilismo as duas epígrafes de Camus e Heidegger. Como conciliar esse niilismo com a vertigem de Eros perante a vida? “Amariceli” (amor + céus), “Ilha bela”, “Caminhos Plurais” mantêm viva a tensão entre o carnal e o espiritual. Talvez “Araguaia”, “Companhia”, “Ritual” ostentem um franco desejo erótico. Reafirmo, porém, que o erotismo é apenas a face visível de um misticismo

poético latente, que é mister segurar os dois lados da alegoria operando aqui. Nesta ótica, o corpo erógeno não é muito diferente dos outros corpos e objetos desejantes que circulam na poesia de José Fernandes. A cientologia que aí simula o discurso objetivo revela-se inseparável do discurso mítico/místico que lhe serve de pano de fundo. Ambos os tipos de enunciados poéticos preconizam uma abolição goetheana de toda dicotomia entre arte e ciência, entre objetivo e subjetivo, entre real e imaginário (cf. Kátia Muricy. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999).

Não há, portanto, descontinuidade entre as três seções de Cicatrizes para afagos.

Somos sempre convidados a ler com a máquina de visão que é o olhar alegórico. É sobre essa brevíssima consideração teórica que termino essa introdução ao universo poético do JF. A gritante inadequação deste mini-ensaio se deve à extrema riqueza dessas páginas de autêntica poesia de **Cicatrizes para afagos**. A sensibilidade do leitor se encontra perante a criação de uma linguagem própria que combina habilidosamente neologismos, arcaísmos, jogos sobre o significante, misticismo oriental e ocidental, terminologia técnica e seu deslocamento metafórico, casamentos permanentes do concreto e do abstrato, do abstrato com o abstrato, do concreto com o concreto, de vocábulos provenientes de todas as ordens da natureza e do conhecimento e da tecnologia mais recente e, sobretudo, imbatível manuseio dos intertextos literário, bíblico, esotérico, senso inato do ritmo e da transmigração das palavras, da paródia e do paradoxo.

Antes de concluirmos logo com o olhar alegórico; gostaríamos de melhor redefinir o paradoxo. Diz Yves Barel (**Le paradoxe et le système**. Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p.34): O paradoxo consiste em ver um objeto com todos os seus detalhes, isto é, ter uma visão instantânea (sincrônica) da unidade na diversidade e da diversidade na unidade. O italiano Stéphane Lupasco teve preciosas sugestões a este respeito no seu livro **As três matérias**. Mas é Heráclito que dá o tom às reflexões de Yves Barel (referência a seguir), de quem extraímos essa instigante ilustração do paradoxo: As coisas frias queimam; elas gelam

quentes; úmidas elas secam; áridas elas escoam (tradução nossa). Archie J. Bahn (apud Barel, p. 8) vê nessas aproximações dos contrários uma relação que ao mesmo tempo separa e une. Um livro, como o de José Fernandes, que multiplica incansavelmente formas e conteúdos paradoxais, acaba por criar um campo relacional de visão e de forças *sui generis*, feito de fluxos de conjunto de fluxos que voltam sobre si mesmos, se combinam e se cruzam (Barel, p. 171). O resultado é de nos fazer experimentar, no tempo de uma leitura, um mundo ambivalente no qual o quente pode bem ser uma modalidade do frio, onde a contradição entre dois termos (e não apenas a contrariedade) pode bem ser uma continuação e uma transformação de uma modalidade contraditória em cada um de seus componentes (Barel, p. 91). Daí, a possibilidade dessa “co-emergência simultânea” do totalmente alheio que nos arrasta para a vertigem, quando tentarmos dizer o indizível. Encarado desta maneira, o paradoxo seria o inefável da dialética (Barel, p. 75), o provocador e o mantenedor do olhar alegórico. A semiótica do insólito se beneficia de tais experiências de significação e de pensamento.

O OLHAR ALEGÓRICO

Renato Franco (Itinerário político do romance pós-60. São Paulo: UNESP, 1999), define o olhar alegórico como uma maneira perplexa de ver perante o espetáculo do efêmero. Tudo passa, diz a si mesmo, o alegórico, e, com ele, toda uma família de poetas, entre os quais situamos o canadense Jacques Brault e o brasileiro José Fernandes. Apesar dessa constatação, nutre-se o secreto desejo de permanecer, pois a razão sensível do poético parece especular do modo seguinte: se tudo se transforma, se a morte é inelutável, resta contudo uma saída honrosa; basta torcer o pescoço do tempo, contornar a vertigem do salto final, sublimando-a, acolhendo-a como uma derradeira transmutação. Tal é, aliás, o ensinamento dos místicos e filósofos hermetistas que bem assimilou o eu poético de Cicatrizes para afagos, na sua “escridura” (uma neologia

de Jomard Muniz de Brito) do tempo. Um indício eloqüente disto se dá na reiteração, no modo irônico da encenação dos últimos momentos de vida do poeta, principalmente em “Mosca necrófaga”, “Testamento”, “Vida”. O texto “Rio da Vida” vai além: nele, o poeta “recompõe” a sua vida e “atraca” no porto seguro. “Ritual” é o nome idêntico de dois poemas que organizam esse cenário da morte, de maneira analógica, mutuamente complementar. O primeiro “ritual” é um exorcismo. Semioticamente, um exorcismo é um macrosigno complexo em que se entrelaça um ordenamento de ações enunciativas e gestuais. Na narração que governa o cenário, o algarismo sete (7) e suas conotações simbólicas desempenham um papel crucial e servem de laço entre o dizível e o indizível:

batizar-me em sete igrejas
purificar-me com a água de sete rios
aquecer-me no fogo de sete fogueiras
confirmar o nome nos ritos e nos mitos
de sete missas brancas e negras
Preciso benzer-me com sete padres.

É importante assinalar neste ritual poético-místico, a valorização da amálgama branco-e-negro no contexto de uma prova alquímica pelo fogo. Esse primeiro ritual constitui o prelúdio do segundo que retribuirá o sujeito em provação com uma “aurora imemorial”. A liturgia pascal católica sancionou essa ultrapassagem pela fórmula: “Morta é a morte”. No ambiente de Ritual II, a fórmula teria significado a recusa do fim, no eixo da subjetividade, recusa esta que tem o seu paralelo no eixo do vir-a-ser sem fim do trabalho poético. Os poemas Rascunho, Definitivo? salientam com muita intensidade tensiva o il-limitado do trabalho utópico de auto-engendramento do ser poético. Este trabalho dá-se a ler nos versos seguintes:

nada de ser definitivo
quero apenas ser passagem

A contradição com o segundo Ritual é apenas superficial. Vem o confirmar o poema “Definitivo?”, que retoma quase literalmente o primeiro verso do dístico citado responde que nada é definitivo; o que importa é levar a cabo o “comentário” poético, depois da dissolução da lei da gravidade que aflige os corpos destinando-os à finitude, assim como o expressa o poema “As árvores voaram pelas encostas”:

Eu não quero ser definitivo...
quero passar, atravessar fronteiras...
Deslizar pelas encostas, pelas pedras...
quero viajar pelos *ilimites* do tempo.

Esses “*ilimites do tempo*” (sic), que os pontos de suspensão tentam de restituir no término de cada verso, sugerem uma “aurora” sem fim. Tal é a existência poética, seus ritos e mitos. Tal é o ato de poetar, seu ritual poético, seu saber-fazer que coincide com um saber-ser. Uma iniciação, uma alvorada permanente. As arquiteturas sonoras encontradas no mundo de paradoxos, de alegorias e de rituais de JF ecoam um som fundamental, cuja ressonância é múltipla e in-finita. Para quem o possa ouvir.

Ensaio XVI

O Universo poético de José Fernando (II)

O livro do professor José Fernandes *O poema visual*, completa o Universo poético (I) que temos apresentado numa leitura semiótica anterior. Trata-se desta vez de uma hermenêutica de nível excepcional pela erudição, pela agudez da percepção, pela profundidade e a minúcia da exegese. Um trabalho dessa natureza é insólito no cenário das Letras brasileiras se excetuarmos algumas teses raríssimas. Em geral, dispomos de muitas traduções e importações de desigual qualidade. O esoterismo ou a filosofia hermética, que constitui um dos pilares da pesquisa de José Fernandes, padece de um fenômeno de moda. O que justifica em parte a suspeita de leviandade, de fantasia extravagante que esse ramo de conhecimento provoca entre os intelectuais brasileiros. A convicção do autor desse livro é que essa atitude merece uma séria revisão. Partilhamos essa convicção porque universidades como a Universidade da Califórnia em Santa Bárbara, Universidades das Ciências Sociais de Paris III, de Grenoble, de Montpellier, de Nancy II (para nos limitarmos às instituições que melhor conhecemos) produzem trabalhos de grande valor científico nesse domínio. Agindo assim, elas prolongam uma grande tradição de pensamento que caminha à revelia até Platão e Aristóteles, peregrina de volta até nós transitando por Tomás de Aquino, Giordano Bruno, Menenius Agripa, Newton etc.

Há historiadores da Ciência que afirmam impossível compreender as descrições científicas de Newton sem o recurso da experiência hermetista que as alimenta. José Fernandes defende por sua vez uma tese hohstica: não há arte que não se relacione com o sagrado ou o religioso. Reiteradamente uma outra demonstração acompanha essa tese

fundamental: ciência e arte, matemática, ou melhor, aritmosofia e poesia visual são estreitamente ligadas. Uma semiologia multiestratificada e proteiforme, uma semântica peculiar regem o universo das letras, linhas, palavras, figuras, símbolos, algarismos assim como as suas múltiplas arquiteturas.

Essa convergência de cifras, letras e desenhos é acompanhada de um processo de significações vitais para o homem e seu destino. José Fernandes, um perspicaz exegeta, inicia sua inquirição com um poema visual grego do ano 300 A.C. atribuído a Símias de Rodes, e, trafegando pela Idade Média, pelos períodos Maneirista e Barroco, chega a identificá-la no *Lance de dados* de Mallarmé - esse capital divisor de águas - em seguida, em Guillaume Apollinaire e seus caligramas. Após certo empobrecimento que parece ter trazido talvez o *movimento* concretista na véspera da era do vazio (por razões ideológicas), ressurgiu novamente a coligação da espiritualidade e das formas visuais e alfabéticas com alguns nomes de destaque: Gilberto Mendonça Teles, César Leal, Paulo Galvão.

Apesar do citado eclipse provisório das conotações simbólicas sob a pressão da primeira onda do estruturalismo, os códigos e figuras nunca pararam de proliferar no fenômeno poético estudado por José Fernandes. O seu inventário aponta quase todas as clássicas formas geométricas: triângulo, círculo, quadrado e retângulo na mandala; pentáculo, losango etc. As figuras, à semelhança de objetos do mundo e de fenômenos da Natureza, não são menos numerosas: caligramas plasmando chuva, coração, jato d'água, cruz, ovo; outros criptogramas utilizando como tijolos letras e palavras. Por sua vez, letras e palavras podem emprestar sua forma ao grego, ao hebraico, ao inglês, ao português, ao francês. Os números também buscam a sua feitura em tipografia romana, árabe (egípcia) hebraica. Todos os símbolos matemáticos, alfabéticos, religiosos - são convocados. Todos os estilos - barrocos, maneiristas, clássicos etc. Todas as caixas, alturas, contornos, intensidades do grafismo (via impressa, via manuscrito). Todas as cores são acionadas. Enfim, não há nada que escape à percepção visual, intelectual, estética e esotérica do exegeta José Fernandes. Ele nos ensina como ver, como

olhar, como pensar a totalidade (a sabedoria) a partir do mínimo detalhe, recolhendo experiência de mais de vinte séculos de convivência humana com o mistério das coisas, dos seres, do Divino em meio ao profano.

O momento chegou de definir o solo da pesquisa e de tentar mais uma vez afastar o preconceito que talvez mantenha alguns estimados colegas longe desse tipo de trabalho. O que é o esoterismo? Qual a sua função?

Em primeiro lugar, não se fala em esoterismo sem postular a preexistência de uma ortodoxia, de uma fé que serve de norma. O esoterismo é o desvio dessa fé normativa. E sua função é de provocar a norma. Em segundo lugar, a tradição hermética ou esoterismo nasceu da vontade de alguns espíritos exigentes de viver mais profundamente a sua fé, as suas convicções teológicas. Para se proteger das represálias das autoridades constituídas, eles necessitavam esconder suas posições e práticas por trás de subterfúgios que são os símbolos de tipo numérico, vocabular, espacial. Criaram assim uma filosofia (ou teologia) *da margem*, que foge ao centrismo superficial e medíocre. Num sentido fraco, esotéricos eram os códigos de uma comunidade religiosa, de eremitas buscando revalorizar a sua fé à revelia da multidão que se satisfaz com práticas mínimas. A diferença com os hereges era simplesmente de ter conseguido a aprovação das autoridades eclesásticas. Provavelmente porque os códigos paralelos dessas entidades e pessoas não pareciam desestabilizar ensinamentos oficiais. Muito pelo contrário, a exceção por elas promovida confirmava o poder religioso que preenchia certas lacunas da doutrina oficial. O esoterismo, no sentido forte e genuíno, advém quando são evidentes as possibilidades de choque com a versão normativa. Numa tal eventualidade, restava ao dissidente a solução de um culto secreto, *esotérico*. Se, como foi o caso de Tomás de Aquino, sua obra conhecida beneficia do aval das autoridades, o dissidente deveria ter a astúcia de guardar na gaveta o opúsculo em que ele sonhava com uma doutrina e uma prática diferente de seu pensamento público. Encarado dessa maneira, o esoterismo pode ser uma forma de utopia muito generosa, porque convida o ser humano a uma ultrapassagem. Acredi-

tamos que tal é bem o seu fascínio para nós hoje. Os espíritos alheios à mediocridade são talvez os mais atraídos pela saga esotérica, pelo fato desta ser exemplar de uma guerrilha necessária em tempos de falsidade, em um mundo de simulacros.

Aconselhamos ao leitor não iniciado à sabedoria esotérica (cabala, mandala, hermetismo, ocultismo, etc.) começar a sua leitura pelo segundo capítulo. O primeiro estudo, mais denso, mais complexo, deve sua posição à ordenação cronológica dos capítulos. As palavras-chave desse livro são: esoterismo, imaginário, visualidade, poesia, hermenêutica (o ato de interpretar). Por conseguinte, é um material interdisciplinar cinco vezes interessante que o professor José Fernandes está entregando, depois de sete outras obras, ao público brasileiro. Nossa esperança é que os leitores saibam devolver ao prestigioso e devotado pesquisador e escritor a resposta de alto nível que ele merece.

Ensaio XVII

Poesia & Loucura

No caminho aberto *pelos* formalistas, Jacques Lacan, a antipsiquiatria e a neurolingüística, essa pesquisa defende a tese da equivalência entre Poesia e Loucura enquanto, *servandis scrvalis*, duas formas de desafio à *doxa* e à percepção padronizada. Assim homologadas, poesia e loucura ganham em extensão semântica, o que lhes permite abarcar gêneros e sistemas semióticos diversificados. A partir deste postulado, toda verdadeira criação artística e sua exegese autêntica podem valer-se dessa dupla menção honrosa. Tal é a exemplificação que encarna Jomard Muniz de Brito, um poeta crítico brasileiro, cuja inconformidade de estilo e de visão rivaliza com a dos poetas e artistas com os quais ele dialoga.

O objetivo de nossa pesquisa é nos aproximar ainda mais de uma forma concreta de análise de textos criadores marcadamente chamativos do enfoque psicanalítico na modalidade de escrever-se. Boas propostas de leitura já surgiram de vários lugares (um grupo de neurologistas de Montreal, trabalhando com André-Roch Lecours; Laurent Danon-Boileau e Ruth Menahem, que são lingüistas e analistas; estudiosos como Monlque Plaza, Michel Thévoz). Estes especialistas propuseram-se encarar os micro e macro elementos lingüísticos, para tirar melhor proveito da enunciação e da retórica (freudiana e clássica). Aila de Oliveira Gomes e Madeleine Borgomano, a primeira muna riquíssima introdução a G. M. Ilopkins (ed. L & PM), a segunda num estudo sobre Marguerite Duras (ed. Cistrel/Lausanne) ilustram o que se deve fazer psicanaliticamente quando se lê poetas e artistas do quilate de Hopkins e de Duras. Mas apesar desses esforços metodológicos e de muitos outros protocolos de leitura, a partida não está ganha. Ler psicanaliticamente

é um exercício sempre a renovar e que requer “motivações” teóricas, alicerces cada vez mais envolventes. A raiz psicótica (e neurótica) de toda produção artística - e, principalmente, como veremos, de qualquer interpretação que se alça a seu nível - parece-nos constituir um “empurrão”.

É um consenso entre os defensores da antipsiquiatria (Dclacampagne, 1974), os colaboradores de Kristeva no seminário editado sob o título *Folie vérité* (Scuil, 1979), os analistas que contribuíram para o N.º 35 da *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse* (Le Champ Verbal, 1987) e também Roland Barthes (*O Prazer do Texto; Sade, Fourier, Loyola*) que toda arte é louca, embora nem toda loucura seja arte. A arte é louca, e especialmente é psicótica, porque exige o *descentramento do ego* narcisista e a fratura do cerco institucional além de recusar toda verossimilhança, toda “naturalização” da verdade, do saber, na sua procura de um inalcançável, de uma diurna diferenciação absoluta, de um real irreal, também de um terceiro olhar, de objetos inqualificáveis, sem contingência predicativa. A arte é louca porque se aventura em ambientes de 100° acima e abaixo de zero, nega o conforto do clima temperado. A mente, a fisiologia artística aceita todas as agonias e todas as exaltações. Arte é paixão centrífuga, transpessoalidade, libertação de energias, captação teimosa procura de outridades, de diferenças, de “invisibilidades”, exigência permanente de um “mais ainda” no gozo, na afirmação de existência, na proliferação interpretativa do mundo e argumentativa sobre o existencial, teimosia na volta ao corpo profundo, na interiorização e nova parturição de mundos.

Um de nossos orientandos já tentou a tímida demonstração de uma cumplicidade secreta ou manifesta entre *Arte, Literatura e Neurose* (Antônio Cardoso Filho, dissertação de Mestrado em Letras, UFPE, 1981. Hoje doutor e respeitado Analista clínico). Muita literatice ruim existia antes dele em torno disso. Mas tem um limite que, para Christian Dclacampagne, os antipsiquiatras como Dcluze e Guattari tendem a esquecer: arte é psicose que teve êxito, é patologia adiada senão dominada. Desagregação da mente, consentimento passivo e incondicional a

todos os assaltos vindos do desequilíbrio humoral e nervoso, nada tem a ver com arte.

O louco apenas sofre. O artista goza. Apesar dos sofrimentos. Porque nele é que todas as paixões, por contraditórias que sejam, são assumidas. E por isso mesmo, artista é quem fala todas as linguagens, desempenha todas as enunciações, experimenta todos os possíveis. É uma loucura da *desmedida*, uma paixão do *mais*. A loucura patológica, pelo contrário, é uma repisação estéril, a prisão de monocordismo falacioso. É algo que se parece com o funcionamento antiartístico do discurso dos pseudo-teóricos, dos bitolados, de certos discursos do poder massacrantes.

A síntese mais concreta de uma aproximação entre o discurso criativo da arte, a poesia da arte, e o funcionamento atípico, irresoluto e visionário da psicose (entendemos sob este termo todas as facetas da loucura e da neurose *borderline*), nós a encontramos, pessoal e recentemente, por acaso.

Por acaso lemos (relemos) alguns textos significativos, cuja amostra é dada aqui propositadamente sem referência pré-dada.

O primeiro se lê assim:

TEXTO 1

“até que ponto e vírgula será preciso identificar
ícones índices símbolos estilos maneirismos escolas influências
diferenças através de ró-tu-los?
escrevi vendo
escrevi sendo
escrevi lendo
escriidamente
alé que ponto de interrogação
será impreciso
delimitar
orientes paisagens fronteiras zigzagues absurdos precipí-
cios instantes através de ró-tu-los? ^M

O segundo se lê assim (mas tomamos a liberdade de evidenciar o seu carácter rítmico com barras oblíquas):

TEXTO 2

“Sabe com que está falando? / Cultivei meu ser, / fiz-me como a pouco: / construí-me. //Leiras me nutriram desde a infância, / mamei nos compêndios /e me abeberei das noções das nações. //Compulsei índices /c consultei episódios. // Desatei o nó das atas, / manuseei manuais / e vasculhei tomos. // Olho noturno e diurno, / palmilhei as letras em estradas: / tropecei nas vírgulas, / caí no abismo das reticências. // Jazi nos cárceres dos parênteses, / rolei a mó das maiúsculas, / emagreci o nó górdio das interrogações, /o florete das exclamações me transpassou, / enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas. //”

Após um primeiro contato, o que nos dizem globalmente estes extratos?

Para nós, o que predomina é uma indagação através do corpo da linguagem, da linguagem tomada como um corpo, uma matéria viva onde circula, se orienta, se questiona e questiona o mundo um sujeito. Este sujeito de enunciação poderia ser um filósofo ou um crítico rebelde à *Doxa* de seu ambiente social, ou um criador de metapoemas, ou tudo Isso junto. Apesar da similitude tic voz, existem aí duas enunciações diferentes (entremeadas de vozes intcrctxtuais - Peirce na primeira, Descartes na segunda):

a enunciação do paranaense Paulo Leminsk em seu livro *Catatau* (Sulina, Porto Alegre, 1989, p. 28), e a enunciação do nordestino Jomard Muniz de Britto, professor titular de Comunicação na UFPB, autor, em parceria com Sérgio Lemos, de um texto-Imagem Intitulado *Inventário de um Feudalismo Cultural* (Gráfica Nordeste, Jaboalão, 1979),

Os textos foram aproximados anonimamente para chamar atenção sobre o seu ludismo delirante e sobre a fraqueza das categorias de discursos, e a pregnância neles da hipótese borgiana, do saber que a literatura universal poderia ser considerada uma partitura única.

Prossigamos o nosso inventário. Eis aqui mais dois fragmentos que desta vez pertencem à categoria “leitura”.

Trata-se de Jomard apresentando uma exposição de fotografias de Antônio David Diniz (excerto de quatro parágrafos), de Roland Barthes

em seu ensaio *Sade, Fourier, Loyola* (Edições 70, Lisboa, p. 93-94). É o texto 3.

TEXTO 3

ANTÔNIO DAVID E A SEMIÓTICA DO OLHAR TÁTIL
Jomard Muniz de Britto

“Além dos limites entre sensibilidade e sensualidade, o olho tato vai tecendo seus mistérios, nossas aventuras. Ventura para o prazer das decifrações, enigmas constantes. Ou clarividência para os que sabem desejar em participo presente. Olhar desejando.

“A visão dá o primeiro toque da descoberta, na (des)medida em que se deixou, instantaneamente, tocar, ser tocada, embebida, trabalhada, pelo multisensorial. Toque ao ser, no relance do olhar, impregnado pela natureza naturante. Hm processo de mutação. Olhar mutante, perdurando.

/.../ /.../

“Estalo do dedo através do olhar ou do tato atravessado pela intuição, visão instantânea, descortinante, desvetadora do imaginário/real/simbólico. Intercomunicações. Interpenetrações. Interdependências, A semiótica tática de Antônio David convive com essas surpresas do olhar.

“Brincando com o tempo-espaco além dos cronômetros. Satori, insight, estalo: mútua doação entre sujeito-objeto-sujeito, existencial recíproca, interação em jogo de poeticidade. Fulgurações. Ativa recepção. Consagração de todas as primaveras do sol, das cores, da luz, do gesto instaurador, singular e desdobrável. Olhar revelando.”

Além de ter notado aí a perfeita ilustração da função poética de Jakobson, o leitor deve ter reparado a multiplicidade de posições enunciativas adotadas pelo Jomard. Ele fala com o dedo de Antônio David, com o seu lado *satori*, numa dialética fora/dentro que anula as oposições, e que torna o olhar ubíquo e polissensorial. Ele convida outras vezes para sobrepujá-las: voz de Stravinski e de Alejo Carpentier e de tantos

autores de consagrações primaveris, vozes, de Freud Lacan e - desculpem-me de ter pulado a seqüência que disso dá conta - voz animosa de místicos como João da Cruz.

Singularmente, essa última inflexão de voz em chama reitera uma outia enunciação assaz familiar aos leitores de *Sade, Fourier, Loyola*. Com efeito, antecipando a nossa tese, Barthes antecipa também Jomard de Britto ao escrever “O Chinelo Flamejante⁰; dentro do livro citado, ele confirma, talvez sem o querer, a feição psicótica de toda escrita autêntica. Escutem-no:

TEXTO 4

“Fourier fala algures do ‘mobiliário noturno’. Esta expressão é a marca de um delírio que faz valsar os astros... Mas que importa? Sou transportado, deslumbrado, convencido por uma espécie de encanto da expressão, que é a sua felicidade. Fourier pulula destas felicidades: nunca discurso algum foi mais feliz. Em Fourier, a expressão deve a sua felicidade (e a nossa) a uma espécie de aparição: é excêntrica, deslocada, vive completamente só ao lado do seu contexto (o contexto, quebra-cabeças dos semânticos, tem toda a ingratidão de Lei: é ele que reduz a polissemia, corta as asas ao significante. Não consistirá a ‘poesia’ em libertar a palavra do seu contexto? E não consistirá a ‘filosofia’ em revestir-lha?). A essas felicidades não consigo resistir, parecem-me ‘verdadeiras’: a forma ‘possui-me’\”

Como se vê, Barthes não somente teoriza sobre o delírio da metáfora produtora, mas analisa o seu efeito perlocutório no leitor. E quando esse leitor é* de um elevado nível de receptividade, o resultado é exatamente o que se lê sob a pena do próprio Barthes: a poesia-prosa, ou a prosa-poesia. Pelo ritmo arrastador, pela super-abundância das redundâncias necessárias a nosso encanto. Aqui, como em Jomard, a poesia se define no ato enunciativo. O estudioso-poeta é consciente desse processo? Parece que sim, ao ver a auscultação e a metareflexividade a seguir,

De que são feitos esses encantos? De uma contra-retórica, isto é, de um modo de utilizar as figuras introduzindo no seu código certo “grão”

(de areia, de loucura). Distinguimos aqui agrupamentos que cintilam num sintagma. A veia metafórica de Fourier é caminho de verdade, ele ilumina o sentido (função monológica) mas, simultânea e contraditoriamente, ilumina-o até ao infinito (função poética).

Difícil negá-lo: há evidente parentesco entre a enunciação barthesiana e a enunciação jomardiana. Em ambas predominam o olhar e a metáfora do fogo e da luz. A mesma emoção prazerosa se experimenta. A mesma força comunicativa. Barthes aponta, todavia, para a nossa hipótese fundamental: a cumplicidade da escrita literária (ou artística) com a loucura. Jomard insiste na “semiótica da clarividência”, na “evidência de mistérios” - um assunto que também preocupa Barthes quando em *O Óbvio e o Obtuso* (Edições 70, p. 14-25), ele se instala na desrepresentação, na irreferencialidade da escrita artística em geral, da fotografia em particular. A sintonia que se constata aqui tem a sua réplica no jeito de Miró pintar *Cabeça* (1937) ou *Mulher e Pássaros no Amanhecer* (1946).

Mais uma vez, o ecumenismo borgiano, ou melhor, a interdisciplinaridade borgiana, esclarece as convergências Paris-Recife apontadas e nos convida a ultrapassar as barreiras indevidas entre teoria e prática da arte, entre irreferencialidade psicótica e irreferencialidade artística, estamos em meio de um jogo de ecos e de vozes, de procedimentos parecidos e sem fronteira.

Esse intuito de ressaltar correlações entre texto crítico e texto de criação dentro do ensaio barthesiano e do ensaio jomardiano, após tê-lo mostrado dentro de textos ditos de criação, vamos levá-los mais adiante.

Num primeiro tempo, observe-se como se comportam, de um lado, o discurso poético de Jomard nas páginas 19 e 49 de *Inventário de um Feudalismo Cultural* (livro, aliás, que brinca intertextualmente com todos os tipos de discursos): de outro lado o discurso poético do poeta paraibano Políbio Alves em *Varadouro* (p. 69-70).

Eis aqui o modo como Políbio Alves interioriza a luta da cidade, do rio, das águas a ponto de coincidir com eles:

embate x combate auferida sentença dos trilhos presença
/.../
enfurecido canal corpo de sal, ferida aberta do poeta.
nesse remate íntimo transnuda-se uma cu la de
morta e viva, viva morta
(*Varadouro*, p. 66)

Eis agora a voz do poeta Jomard. Ele critica dizendo, diz-criticando a cidade do Recife. Políbio Alves prefere (p. 37) desfraldar um quadro de miséria. Mas o intuito é análogo: expor poeticamente as feridas de uma cidade, de um rio e de suas margens:

desde sempre sempiternamente: recife em seus mitoss
perdurados
em suas marés desplumadas em seus mangues sufocados

Pouco depois, o poeta-crítico ou o crítico-poeta leva por dentro dos recifenses o discurso que de fora aplicava-se à cidade Recife, tornada ela própria escrita:

os recifenses colocam suas barbas de molho (ou de mofa)
poesia primeira pessoa singular plural
escrita duramente em nosso corpo
faladaem gesto
/.../
*somos a (un)própria obrabertafechadaberta estamos acuados
em ecos somos as letras móveis estamos parados em câmaras
somos o chão das páginas estamos acordados em cpoética
somos versus sujós estamos transados em proezia /.../
poesia primeira pessoa singular plural*

O poeta-corpo, o poema confundido com o corpo do poeta, o poeta cuja vida é a da sua própria cidade, emprcstando-lhe o seu corpo e até sua voz: essa temática que Jomard expressava parcialmente no quase mesmo timbre que Paulo Leminski recebe perfeita sintonia nos versos seguintes de Políbio, o último de *Varadouro*:

assim tecendo palavras, assim queimando lavras, essa
paixão ardente, esse amor transparente,
esse canto, esse desafio, esse Varadouro, esse rio
essa lágrima
esse corpo branco assim como um corpo ativo pulsando no
azul da lâmina /.../
no músculo da cidade
AS ARTÉRIAS AINDA ESTÃO SANGRANDO. (p.70)

Sem dúvida, se tivéssemos guardado o anonimato da autoria respectiva, certos leitores correriam o risco de tomar Jomard por Políbio (?) ou Políbio por Jomard, tão próxima é a afinidade temática, o modo crítico de plasmar a temática da cidade e do seu rio, a tendência metapoética, e finalmente a cadência de certos versos.

Agora, guardando bem na memória essa “embriaguez” poética à qual nunca falta a lucidez metapoética, prestemos bem atenção à leitura-Jomard de *Varadouro*. As páginas 80, 84, 85 e 86 do livro misturam processos primários, energia livre da psicose, com processos secundários, perversões controladas da linguagem. Trabalho ensaístico, desvios artísticos: rvcclam-sc as duas faces de uma mesma moeda, a moeda-poesia, a moeda-Jomard. Ouvimos a mesma dicção, somos submetidos ao mesmo encanto, à mesma incitação interior de ver/ouvir/tocar um real sensorial e no entanto impossível, já que só se dá em palavras.

É na íntegra que deveria ser transcrito o poema-ensaio. Temos que limitar os extratos ao começo e a certas passagens da conclusão. Sublinhamos os jogos de palavras que infringem a “normalidade” ensaística e encaminham Jomard e seus leitores no deslize poético, mas é necessário prestar atenção aos indícios de translação, de mudança, análogos aos indícios de *descoberta*, de *visão (nova)*, de *insight* energeticamente disseminados no texto sobre António David. O texto em questão se intitula “A Poética de Políbio Alves: Uma Espiral de Tensões”.

Nele, após ter apresentado o texto de Políbio Alves como uma “espiral de tensões” e designado a função “transladora” do verbo poético, do termo “transladar” como a matriz errante do poema, a força motriz da metá-

fora, Jomard de Britto transfere a metáfora tanto para o rio Sanhauá, quanto para sua própria fala:

O rio enquanto matéria cantante, poemática, objeto-sujeito de mutação em linguagem, duração que se multiplica em transferências, narrativa flutuante que inscreve e transcreve. Rio-mito-espelho na luz-lâmina das transfigurações. Rio metáfora de climas e a instaurar múltiplas significações por leitura. Rioretórica do mínimo, múltiplo incomum, rio-nervo-exposto e enfurecido, rio-substância cortante. Rio-seiva-Sanhauá revisitado e renascido através do poeta Políbio Alves. (p. 82)

/.../

Tudo translada. Tudo fere, infere, transfere. Tudo é pulsação do corpo da linguagem, arrebatado no azul da lâmina. Tudo é saudade que se transfunde em anúncio transformador, (p. 86). /.../

“Um poeta na transversal do tempo, intra e extra, intergeracional, meta provinciano, extra-programático, além do apenas pós-moderno. Sem as traições ou tradições da vanguarda. Sem as marcas ou amarras dos regionalismos, nordestinados ou desnorteantes. Um poeta ímpar. Um guerrilheiro do amor configurado em linguagens. Espiral de gestos em palavras, de atos em versos, de vivências em contra-versos. Espiral de situações-limite.

“Não se concebe, impunemente, ‘des-fecho de um tão longo e contido poema, assim: AS ARTÉRIAS AINDA ESTÃO SANGRANDO.

“Não temos a coragem teórica de “prosaicar” um belo texto por um fraco comentário direto. Vejamos por um outro ângulo esses singulares eventos, perturbadores das linguagens e da visão “normal”, aos quais acabamos de insistir nesse trecho.

- O que aconteceu exatamente nessa “loucura” toda?
- O fotógrafo de arte Antônio David Diniz e o poeta Políbio Alves, ambos paraibanos, fizeram uma leitura de realidades invisíveis

dentro do visível. Jomard Muniz de Britto, contagiado por essas primeiras leituras, releu o mundo exterior e seu próprio mundo interior. Nós, por nossa vez, contagiados pela poesia da metaleitura de Jomard, encontramos aqui efetuando uma metaleitura em segundo grau, na esperança de que os nossos leitores/ouvintes vão, por seu turno, beneficiar-se do mesmo impulso contagioso.

Mais uma vez, de que tipo de experiência se trata aqui, nessa reação em cadeia?

Convocaremos sucessivamente para depor em torno dessa pergunta David Cooper e Claude Lorin, a fim de esclarecer a prática de Jomard. Mas achamos oportuno preparar a resposta de Cooper e de Lorin. Faremos isso, retomando e ampliando algumas colocações anteriores sobre Arte e Loucura. Em seguida daremos nosso depoimento pessoal sobre o fenômeno Jomard.

O fascínio dos textos acima reproduzidos reside na sua singularidade e irreverência quanto à manipulação da língua portuguesa, das cores (no caso de Miró) ou das metáforas cromáticas (no caso dos nordestinos). O empreendimento deles tem relação, dissemos antes, com o corpo de prazer, com vitalidade biológica. Acrescentemos: ‘com a virtude primeva e pré-domada, com o pré-reflexivo das linguagens, com o “trabalho subterrâneo da *déraison*” (Foucault), com um aquém e um além da subjetividade, com o transe, o entusiasmo, com o sonho, com uma vontade

de liberar-se de desalicnar-se de ultrapassar-se.¹

Essa vontade se confunde, paradoxalmente, com aquilo que a maioria chama de *loucura*, e a Instituição psiquiátrica chama de *perversão* (Delacampagne, 1974: cap. VIH, passim). Ao longo das leituras, percebemos esses traços enquanto características comuns, através dos desvios da “normalidade”¹ languageita, das ocorrências plásticas, rítmicas, das neologias, das recusas de padrões sintáticas, da superabundância

ou da penúria de elementos na tela da página, através das enetgias do dizer, do fluxo e da correnteza das enumerações, das alianças de sons, de palavras e de pensamentos, através de prcgnância repetitiva e contudo necessária, através de desmembramento e remembramento de termos ou de grupos de termos, das conexões “aberrantes”, inéditas, pela via da rememoração surpreendente, de apontamentos para o nunca-visto, o nunca-ouvido...

Produzir arte, ler arte se tornam aqui uma utopia. A antipsiquiatria estima que é um meio poderoso na terapia da psicose, porque “a busca simbólica pelas linguagens é o elemento resgatador por excelência do reprimido”, ela dissolve os falsos laços e os determinantes opressores para instaurar estrutuias mais verdadeiras. Acabamos de re-enunciar a tese de Jacques Lacan (1932), retomada por Delacampagne (1974: 186-187) e por Jacques Durandeaux (1982: 179-181), a sapei, em termos meio indiretos, que o místico, o poeta (a nosso ver, qualquer grande artista) e o psicótico têm percepções desdobradas, têm acesso a “perspectivas insuspeitadas”, a fantásticos remanejamentos de “*scripts*, plans and goals”, na formulação dos pragmáticos. Daí, essa reabilitação da psicose e da perversão que assinalamos antes.

Esperamos assim ter deixado bem claro o horizonte de apreciação em que situamos a empresa de Jomard de Britto.

Ao falar de Jomard, o *corpus* de obras que utilizamos limitase a *Inventário de um Feudalismo Cultural* (Jomar M. Britto e Sérgio Lemos, Nordeste Gráfica Industrial e Editora, Recife, 1979), e ao ensaio “A Poética de Políbio Alves” (posfácio a *Varadouro*, de P. Alves, Edição do Autor, João Pessoa, 198M) e ao ensaio “António David e a Semiótica de Olhar Tálil” (gula de exposição de fotografias de A. David Diniz, sob o título *Além do olho nu*, na Galeria de Arte Metropolitana Aluizio Magalhães, Recife, 17 a 31 de outubro de 1991). Mas o autor já publicou numerosos ensaios multidisciplinares sobre o homem brasileiro, sobre os

Começamos então por registrar os primeiros choques que Jomard provocou em nós, e que chamaram a nossa atenção sobre o xamanismo de sua enunciação.

Fomos ver a exposição de Antônio David movido pelo texto convidativo do nosso poeta. Em alguns parágrafos, não ultrapassando duas laudas, ele nos estimulou, nos empurrou literalmente a ver as fotografias de David. Chegando à galeria, descobrimos realmente o que ele diz: David semiotizou e modelizou pedaços do visível, instaurando um intermundo ainda sem lugar, sem tempo, sem identidade. Como poderia ser identificado realisticamente, uma vez que a intencionalidade estética enuncia na tecla de um “semidizer” ordenado para ou por uma “semi-existência” de realidades a espera? Estas pré-realidades, nenhuma escola nem universidade nos ensinou a nomeá-las, a -”fraseá-las” mesmo quando redigimos 30 ou 300 páginas de dissertações repetitivas, abstratas, vazias, imprecisas e impotentes. Pelo seu ato de ler-ver as fotografias de Antônio David, Jomard soube nos “arrastar” do cotidiano através de uma escritura poética, toda em fulgores, em faíscas e iluminações rimbaldianas. Uma escrita onde não há nada a explicar, um texto denso que dança, que bifurca, que arrebatada pela força do seu ritmo, que impõe ao olhar e à mente irrealidades submersas.

Pouco depois de entrar em contacto com o texto sobre David, tivemos a felicidade de pôr a mão no livro de poesia de Políbio Alves (*Varadouro*), que contém dois posfácios, um da professora Elizabeth Marinho, que mereceria atenção especial porque também é marcado por essa loucura saudável, ‘ã altura’ da loucura de todos os espíritos criadores - um do Mestre Jomard de Britto, de que nos ocupamos no presente trabalho. Parece-nos que Políbio penetrou transpessoalmente e além da superfície o coração da matéria que constitui sua poesia: o rio Sanhauá, assim como toda a memória histórica, todos os indicativos presentes que, mtonimicamente, fazem parte de sua química. Como em Miró, onde as cores são mais ou menos cores, em Mcssiactn, onde os sons são mais ou menos sons, aqui o cotidiano adquire mais-valia ou menos-valia por um realinhamento das forças das palavras no palco da página. Dessa recomposição gráfico-sonora, Políbio dá a desver, ver, rever, entrever. Aí também Jomard Muniz de Britto, na mesma empresa incauta, perigosa do ponto de vista de um enunciado normalizado, violenta nossa passi-

vidade e nos envolve loucamente. Ele nos obriga deliciosamente a atravessar o espelho, para olhar mais uma vez do outro lado.

Isso se consegue como?

Por rupturas de expectativas, inaugurações jocosas, um embaralhamento babélico da língua portuguesa, um trabalho desestruturador-reestruturador em todos os níveis (fônico, morfossintático, semântico, retórico, lógico), enfim pela instalação de um novo regime de percepção e de expressão à beira do delírio, com “significações aleatórias”, “gesticulação fonética” e frenética (M.Thévoz), uma rítmica alucinante, torrencial, cruzamentos alusivos de linguagens teóricas misturando-se à criação, ou criação pastando em meio a linguagens críticas.

lendo Jomard, impossível ao leitor informado não se lembrar de dois antecessores franceses: Albert Thibaudet e Roland Barthes, ambos inventores de uma crítica criadora. Mas o efeito-Jomard fica irredutivelmente tropical ao lado de seus confrades europeus, mesmo sendo igualmente universal, pela recuperação do corpo erógeno, do corpo de prazer, através da linguagem.

Pois os jogos de linguagem de Jomard envolvem uma modulação de voz e uma gesticularidade própria à latinidade tropical, uma variação de postura corporal, ao Indo de «uns peculiares declinações e perversões semânticas ou asemânticas. Uma porta de entrada no segredo desta poética singular é pelos desenhos que o texto inscreve na página. É preciso reler aqui alguns trechos dos metapoemas acima mencionados e verificar as suas convergências com a dicção de Roland Barthes em *O prazer do texto* (Perspectiva, col. Elos, 1977, p. 72). Indicamos ao leitor o momento onde o estudioso francês fala de “pulsões fugitivas” oriundas do eu lírico, de personagens de ficção, e que se dão de modo oblíquo, indireto, “clivado em objetos-fictícios, em lugares eróticos*”.

Aludimos anteriormente a uma possível convergência plástica da empresa de Jomard com a de Miró. Com efeito, tanto o pintor quanto o escritor nos inquietam ao nos falarem de “invisibilidades” que seu discurso “plástico” não pretende apontar mimeticamente, que recusa designar. E quando essas invisibilidades se auto-designam na visibilidade

indiciais do texto, a empresa metafórica as toma radicalmente ambíguas e, portanto, muito distanciadas de qualquer referência ilusória.

É preciso escapar ao despotismo da referenciação para avançar *h* ribanceira do “rio Sanhauá” (emblema de todo objeto poético) de significados erráticos que o plasmam, isto é, de objetos dessemanalizados e des-sociaizados, a fim de ser reintegrados à sua primitividade sagrada, ou tornados pré-objetos á espera de percepções e de designações novas. Ao seguirmos em sua radicalidade do olhar e sua arte de enunciar-dese-nunciando, Jomard, os Políbio, os Antônio David, corriamos o risco de trazer à luz esses “monstros” chamados criações, invenções, que a sociedade ou somente abençoa depois de rejeitá-los ao longe, ou abraça logo mas recuperando-os, ou condena à incongruência eterna.

Mais uma vez, o risco da psicose nos ameaça com os poetas críticos da arte e da existência banal. Platão tinha razão: são perturbadores da ordem republicana, da ordem dos compromissos escusos que tecem o cotidiano normatizado, são impróprios à manutenção do *status quo*. Pior: como os sofistas, sua retórica perversa atinge as mentes e comportamentos ansiosos de um pensar e de um agir *outro*. E isso é inaceitável. Artistas e poetas são feiticeiros permanentemente em ação. Os encarregados dos orçamentos da res publica o sabem, ao reduzir drasticamente as subvenções a eles concedidas. Mas apesar de tudo, o que será, será.

Já tornamos consciente a modelização barthesiana e mironiana do discurso de Jomard. Vamos concluir com a maneira como David Cooper e Claude Lorin explicitam o caráter “louco” de tais discursos.

Para David Cooper (1977: 39, 41), loucura é destruição de estruturas espúrias e criação de novas (idéias, coisas, posturas, relações, etc) em vista de uma ultrapassagem. Um discurso é louco porque se esforça em repoeitizar a vida. Delírio e verdade podem ser as duas faces de uma mesma sabedoria (Cooper 1977: 82). Comentando um trecho de Éloges, do poeta antilhano-francês Saint-John Persc, Cooper notou que o *poético* volta para o lugar arcaico onde se desdobra o discurso poético, num além e num aquém do habitual e do humano. Psicose e poesia “trabalham sobre uma homogeneização dos sistemas sensíveis, corporais com os sistemas sensíveis da natureza não humana, com certos elementos

desses sistemas” (Cooper 1977: 83). Em outros termos, sustenta por sua vez Jacques Lacan, salvo os casos de lesões orgânicas comprovadas, a psicose tem mais positividade do que negatividade, e mantém mais afinidades do que se pensa com os estados hiper-perceptivos da sensibilidade caracterizadores do artista e do místico.

Essa aproximação, já antiga, entre loucura, poesia e mística, ganha nova saliência com noção de *transfinito* forjada por Glande Lorin (Obra citada, p.271-273). O *transfinito*, que o autor remete, em sua definição, à constituição dual da morfologia do termo (trans-, finito), é uma experiência bi-valente. Corresponde, pois, às experiências ao mesmo tempo meio e fim, visíveis e invisíveis, finitas e infinitas, teóricas e práticas em que banha toda a criação. Portanto, *o transfinito é a cifra do imaginário criador*. Ele transgride simultaneamente o acabamento e o inacabamento. Ele coloca o criador nas trilhas do “inédito, do inaudível” no domínio da transfiguração do já existente e da significação, na atopia do pre-figurável. Ele eleva o leitor sensível e receptivo, o leitor-Barthes, o leitor-Jomard até os arcanos da criação artística, longe de toda desnaturalização* de toda deturpação. Por ele a criação se torna o “indício inegável de um valor posto além daquilo que existe”* (J. Guilherme, “Matières et -Musiques”, artigo editado por ele mesmo no coletivo *Des mots et des couleurs*, P. U. Lille, 1981, 2/ cd. p. 26 e p. 9).

A prática literária de Jomard exemplifica, ao lado da de Barthes, a tipologia dos prazeres da leitura, nas suas vertentes fetichistas, obsessivas, paranóicas e histéricas, tais como estes termos são valorizantemente definidas em *O prazer do texto* (p. 82). Não é portanto uma prática “demente”. Os processos secundários nunca deixam de acompanhar aqui os processos primários, a energia liberada. É uma prática que acompanha a experiência criadora nas suas aventuras prometéticas a fim de nos trazer o ouro filosófico na batucada da vida. É preciso “transar” com ela até as novas manhãs que ela promete.

RÉSUME

Dahs la voie ouverte par les Formalistes, Jacques Lacan, l'antipsychiatrie et la Neurolinguistique cette recherche défend la thèse de l'équivalence entre Poésie et Folie en tant que, toutes proportions gardées, deux modes de défi à la Doxa et à la pratique esthétique padronisée. Ainsi affectées d'une valence positive, Poésie et Folie gagnent en extension sémantique. Ce qui leur permet d'inclure des genres de discours et des systèmes sémiotiques diversifiés. Désormais toute création artistique véritable ainsi que son exégèse authentique peuvent recevoir cette double mention honorable. Telle est l'illustration qu'offre Jomard Muniz de Britto, un critique et poète brésilien dont l'inconformisme de style et de vision, aparenté à celui de Roland Barthes et de Miró, rivalise avec celui des poètes et artistes qu'il étudie.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Políbio. *Varadouro*, poesia, João Pessoa, Almeida Gráfica, 1988.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, (1970).
- _____ *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- _____ *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BRITTO, Jomard M. e LEMOS, Sérgio (1979). *Inventário de um Feudalismo Cultural*, Jaboatão: Nordeste Gráfica Industrial e Editora, 1979.
- BRITTO, Jomard Muniz de. "A poética de Políbio Alves: uma espiral de tensões. In :Políbio Alves (supra)
- "Antonio David e a semiótica do olhar . Recife .Catálogo de exposição,1989.
- COOPER, David . *Le Langage de la Folie*, Paris, Seul.1977.
- DELACAMPAGNE, J. . *Antipsychiatrie: les Voies du Sacré*. Paris, Grasset, 1977
- DURANDEAUX, Jacques. *Poétique Psychanalytique*. Paris: Seuil, 1982.

- IIEYNDELS, Ralph. *La Pensée Fragmentée*. Bruxelles: P. Mardaga, 1985
- KEARNEY, Richard. *Poétique du Possible*. Paris: Beuchesne, 1984.
- KRISTEVA, J. RIBETES, J.M. *Folle Vérité*. Paris: Seuil, 1979.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LORIN, Claude. *L'Inachevé*. Paris: Grasset, 1984.
- PONS, Daniel. *Le Fou et le Créateur*: Paris: Albin Michel, 1990.
- PORTER, Roy. *História Social da Loucura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SCIIAEFFER, J.M. *L'Image Précaire*. Paris: Seuil, 1987.
- SCHRAEFFER, D. V. *Memórias de um Doente Nervoso*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- WOLFSON, Louis. *Le Schizo et les Langues*. Paris: Gallimard, 1970.

Colóquios e revistas:

- L'interdit et la représentation*. Colloque de Montpellier, Paris, Seuil, 1981.
- Le discours psychanalytique*, v. 4, n. 3, set. 1084. *L'écriture poétique*. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 35, primavera 1 981: *Le champs visuel*.

Ensaio XVIII

As Duas Loucuras De David Ooper

Quase ninguém nega hoje a necessidade de levar em conta contextos mais vastos (história, formação social, instituições culturais e sócio-políticas, a própria linguagem como instituição) para entender fala individual e comportamentos. Por isso, um dos leitmotifs de toda pesquisa social parece ser a medição do peso do sociolecto sobre o discurso dos enunciadores assim como as manifestações intelectuais ligadas à palavra, o impacto da realidade instituída e da totalidade simbólica sobre a percepção e a enunciação do sujeito individual.

Linguístas, literatos, filósofos, analistas, testemunham isso. Antes de recorrer ao depoimento do mais veemente deles, David Cooper, escutem a declaração mais moderada de Eduardo Guimarães (“Enunciação e História”. Pontes, 1989:73-74):

“Enunciar é em parte pelo menos determinado socialmente (...).O enunciado se caracteriza como elemento de uma prática social(...)
e o sentido se configura como um conjunto de formações imaginárias do sujeito e seu interlocutor e do assunto de que se fala”.

O discurso louco tende perigosamente à rejeição violenta da determinação social, e talvez da relação comunicativa e comunitária pressuposta por Guimarães. Do ponto de vista da linguagem como instituição, o sujeito recebe a sua língua enquanto sistema pré-estabelecido.

Ele vai empregar toda a sua engenhosidade para escapar ao seu império (Michel Mazzola, in: *Langage*. Paris, Bréal, 1986:122.cf também Régis Hanrion). A colocação de Guimarães é reforçada por essa outra de Michel Mazzola (*Langage*, 1986: 123): “Le langage libère les choses et les forces qui nous entourent et qui nous meuvent” (1), a linguagem nos ajuda a identificar as coisas e entrar em relação dinâmica com elas e com a totalidade simbólica que Lévi-Strauss designa pela expressão “lei da cultura”. O antropólogo francês inclui na cultura conflitos íntimos, regras do matrimônio, relações econômicas, teorias estéticas, associações científicas, dogmas das religiões, tradições). Contrariamente às expectativas dos linguistas e dos antropólogos, o discurso louco quer pular fora da linguagem e do enquadramento sócio-cultural. Estes são percebidos como mutiladores e alienantes.

Como dissemos há pouco, no primeiro plano entre os defensores por vezes românticos da loucura, se destaca David Cooper (1986), ex-psiquiatra tornado- anti-psiquiatra. Como Monique Plaza e Ruth Menahem, ele distingue dois tipos de loucura, a loucura-paixão e a loucura-patológica(2). Ele próprio experimentou uma forma de vivência “borderline”, que o levou a conferir uma certa legitimidade à loucura-paixão como estado-limite, dotado de positividade e de criatividade. Em nome do direito à paixão e ao ultrapassamento, Cooper polemiza as estruturas sociais e os discursos que as sustentam, inclusive o discurso medical. Gérard Méchoulan (*De la psychanalyse à la cosmo-analyse*. Irecá, Delachaux et Niestlé, 1987) é um estudioso que propõe uma tese semelhante à de David Cooper. Segundo ele, tanto o mundo que nos circunda quanto seus discursos (informações, saberes, aparelhos ideológicos de estado, projeções que tomam o lugar da Natureza) são de difícil senão impossível acesso direto às tradições ancestrais vindas do fundo do passado mais longínquo da humanidade (Méchoulan, 1987:101). Tradições, mitos, até certo ponto neurose coletiva constituem por vezes realidades poluentes e aprisionadoras. Nesta perspectiva, uma “démarche¹¹ cosmo-analítica faz-se necessária para desidentificarmos, porque ela nos habilita a uma auto-descoberta prévia indispensável à análise dos “processos demoníacos (do grego *daimon*) em ação no universo e

no ser humano”. Iniciada com essas precauções, a análise prosseguirá mais seguramente ao descortinar da maquinaria desejante quando está literalmente extra-viada. Procedendo assim com a lucidez conseqüente a uma prévia tomada de consciência por parte do analista, haverá forte chance de levar o analisante a religar-se com o mundo verdadeiro e com o seu autêntico ego. O resultado final - que não se conseguem sem sofrimento - é a libertação das determinações, opressões, sentimentos de culpa e medos, a restauração do ser num antes da “queda” entrópica. Projeto de um saudosismo conquistador inegavelmente justificador da empresa corretiva do discurso louco e de seu ex-centramento sistemático.

Talvez o leitor tenha percebido o parentesco dessa posição com certas considerações de Foucault, Deleuze-Guattari, Castoriadis-Aulagnier. Na frente de luta feminista, seria preciso acrescentar os nomes de C. Herrmann, R. Lakoff, B. Thorne e N. Henley). Segundo Cooper (1986:39) são as instituições, inclusive a linguagem instituída, que são alienadas e que alienam os indivíduos. Propõe alimentos de reflexão sobre esse tema a obra de Michel de Certeau, na versão inglesa traduzida por Brian Massumi e prefaciada por Wlad Godzich, sob o título “*Heterologies. Discourse on the Other* (University of Minnesota Press, 1985, p.71,75-76) Tais subsídios contestatários não são muito longe de certas considerações educativas de um Rubem Alves (*Conversas com quem gosta de ensinar*. Cortez, 1986). Pois De Certeau crítica o funcionamento da pesquisa universitária, denuncia o imediatismo da pesquisa científica, sua prostituição ideológica, sua subserviência ao poderio financeiro. Entretanto é preciso voltar a David Cooper para penetrar no cerne da alienação com maior agudez. Para ele, a alienação é uma “invasão” daquilo que consideramos como “nós mesmos” por uma formidável externalidade (*une monstrueuse altérité*).

Essa externalidade interiorizada corresponde àquilo que Lévi-Strauss chama anteriormente de *Lei da cultura*, pois ela abrange, “compreende” toda a massa das relações humanas, das experiências do micro-social até o institucional e ao macro-social (Cooper, 1986:39). Estamos perante a dialética trágica de um discurso-mestre colonizador de todos os dis-

curso individuais, um discurso ciumento de sua unicidade e originalidade. David Cooper recomenda que se reconquiste o espaço perdido pelo discurso individual, assim como o fazer que lhe é concomitante, através de invenção de experiências. Mais especificamente, ele aconselha uma operação saudavelmente louca de desestruturação/reestruturação. Desta maneira é que se consegue o ultrapassamento da alienação. No entanto, será preciso ter em mente como pré-requisito uma viagem iniciática que transita por um ponto zero, -ponto de purificação quase místico. Trata-se de um ponto de anulação da mente, de re-emergência e de sobressaliência do corpo. Acompanha em revanche essa incorporação junto a uma desnormalização mental, uma angústia perpassada de uma profunda satisfação íntima. Cooper chama União paradoxal o sentimento ambíguo “alegria extática¹¹ e de “desespero total” pelo qual passa o candidato a desalienação.

A desalienação discursiva e comportamental para a qual se encaminha assim pode ter, porém, um custo alto: a queda na loucura individual verdadeira. É necessário saber cuidadosamente administrar essas operações de desalienação privada. É necessário evitar que degenerem em “loucura social visível” na esfera pública (Cooper:40) para não comprometer o processo de mutação qualitativa. Nenhum elemento do paradoxo (êxtase/desespero) deve triunfar ao eliminar o outro. Isso acarretaria o desastre da êxtase absoluta impossível na terra ou o malogro da dor que mata. Um ou outro resultado transforma a loucura-paixão em loucura-patológica, o discurso poético em esquizografia, as grandes criações (Cooper:41) em esterilidade.

É evidente que David Cooper tem um pendor místico e se posiciona radicalmente contra o Poder estabelecido e o discurso que o fortalece. Mais moderada é a posição de De Certeau que não cai na equação simplória: Loucura-criativismo equivale à Poesia. Quanto à posição dos linguistas, se ela pode passar por mais judiciousa, talvez seja também demasiadamente cautelosa. Ruth Menahem nos dirá o por quê.

Com certas ressalvas, é estimulante a «revolução permanente» preconizada por David Cooper em nós e à nosso redor via loucura-paixão e a poesia. Ela pode contribuir à melhoria da linguagem estética, ao pro-

gresso do indivíduo, ao dinamismo das formações sociais. Ela é suscetível de fomentar o sentimento da responsabilidade, à margem de uma normalidade redutora, de seguranças estéreis, da reprodução do banal. E saudável a tomada de consciência que Cooper propõe, quando diz (p. 27):

Nossa loucura está conosco todo o tempo, apesar do fato que a loucura daqueles que são totalmente normais tem os levados aos suicídios que deixam apenas vestígios estatísticos (); por vezes nossa loucura se torna visível somente para nós, e então nos nós transformamos, por vezes ela se toma socialmente visível para outrem, caso ocorra, grande é o risco de ser socialmente assassinada.”

Vem ainda um conselho que ninguém pode recusar sem negar a sua dignidade, a autonomia de seu ser, a sua criatividade:

“Cada um de nós a nosso modo necessitamos viver nossa própria loucura-paixão. Não há caminho antecipadamente traçado. Que cada qual assuma a sua própria responsabilidade a fim de delinear o seu próprio caminho, cabe a responsabilidade de cada um tomar os devidos cuidados para que ninguém se apodere de nossa responsabilidade” (p. 27).

Sigamos estes conselhos. Eles valem ouro.

REFERÊNCIAS DAS CITAÇÕES

1ª-Citação de Michel Mazzola, in: Langages. Paris: Editora Breal.1986, p.132.

1b-A segunda citação é de Jean-Joseph Goux. *Freud, Marx. Economie et Symbolique*. Paris:Seuil.1973.

- Michel Foucault por sua parte, quase com a mesma nuance, distingue entre o louco e o furioso.

- Consultar por esses nomes a bibliografia de Patrick Mahony sobre Freud, 1986.
- Ver o estudo: “*La schizographie ou l'écriture indocile*”, por E Navet, C.Lavallée-Huynh et A. Roch-Lecour. Montréal, 1982. (Etudes Françaises).

Ensaio XIX

AS CONDIÇÕES DE UMA ECOPOÉTICA NO QUEBEC E NO BRASIL

Se há um plural de nuvens e se há sobras
Projetados no texto das cavernas,
Por que não mergulhar, tentar nas ondas
A refração dos peixes e das pedras
.....
Importa é ler de perto a cavidade
Das nuvens, e espiar os seus não-ditos

(Gilberto Mendonça Teles, *Plural de Nuvens*)

INTRODUÇÃO

Pontos de partida das investigações

Na prática da leitura, entre todos os indicadores suscetíveis de fazer advir uma eco-poética, está o fato estético da metamorfose. Tanto a clínica literária de Gilles Deleuze como a mitocrítica de Pierre Brunel a apontam como chave e teste de literariedade. Numa varredura além-fronteiras de textos poéticos do Brasil e do Canadá vamos ressaltar a presença deste denominador comum. Mas antes de prosseguir, seria mais do que conveniente projetar um pouco de luz sobre a figura da metamorfose e os *scenari* que ela agencia. Com a ajuda de Camille Dumoulié. Essa professora de Filosofia da Université de Paris X, num capítulo do *Dictionnaire de Mythocritique* organizado por Danièle Chauvin, André Siganos e Philippe Walter assinala a potência do desejo humano em nossa relação com a totalidade da natureza. Uma espécie de vitalidade do literário tem nisto o seu ponto de partida. Bachelard, em seu estudo sobre Lautréamont, D.H Lawrence, num texto de 1931 intitulado *Apocalypse*, demonstraram um autêntico entendimento do modo vital como nós

relacionamos com os elementos da Natureza, o vegetal, o animal, o mineral. Em literatura o dinamismo secreto que impulsiona essa relação não é primeiramente o de proteção, de defesa, de aproveitamento e de contemplação, e sim, de transgressão dos limites humanos. Cotidianamente, percebemos e lemos tendências para a animalidade (ser um homem-aranha), para a vegetalidade (ser uma árvore mística, ser o espírito-sentinela de uma floresta). Todos os grandes impérios, todos os grandes guerreiros orgulham-se de um totem tal como a águia do império romano e de Napoleão. Observamos também eventuais tentações de tornar-se, não um ser superior à condição humana (Deus ou o Diabo), mas de preferência um ser astral, algo como um homem de areia ou um homem de barro: O atestam certos mitos ameríndios. Quem já não sonhou ser um homem-pássaro? Até a expressão vulgar “um homem da terra” acaba por vezes inverter seu significado figurado em sentido literal, uma vez transposta no terreno do pensamento mítico ou onírico. Bachelard soube captar essa tendência na escrita do poeta uruguaio-francês Lautréamont. “Não se trata de metáfora”, diz Bachelard; queremos “ultrapassar vitalmente, biologicamente, as nossas fronteiras com os demais seres vivos” e mesmo, pensamos no quadro desta pesquisa, com todos os seres existentes, sendo viva a matéria viva segundo certos científicos. Em *L'Apocalypse*, se nota a mesma vontade de, para além da revelação cristã, re-encontrar-se com a força dos mitos pagãos, no intuito de “destruir nossas falsas conexões inorgânicas” e também de “re-estabelecer as conexões orgânicas vivas com o cosmos, o sol, a terra, com a humanidade”

I- VARREDURA DO CAMPO POÉTICO BRASILEIRO

Antes de iniciar a varredura anunciada, queremos nortear o nosso trabalho pela apresentação de uma amostra muito significativa. Utilizamos um trecho de prosa poética extraído de Lya Luft.

*Menina à beira da tarde, à margem do silêncio, no ter-raço que podiam também ser um penhasco sobre o mar. O arvoredo-mar rosna. Os talos de capim roçam uns nos outros com um ciciar de espumas.
Aqui e ali rebrilham flores, ou são estrelas-do-mar?
(Mar de dentro)*

A voz narrativa acabava de dizer na página n anterior: “***Nada é real - portanto tudo era possível***”. E mais algumas linhas para frente, reparamos duas expressões que vão no sentido do processo da metamorfose tal como vimos em Bachelard: “explodir os limites, alegria de transgredir. Também, na primeira metade da página 23, de onde tiramos a primeira citação, a menina na perspectiva narrativa da qual a história é contada tem-se identificada duas vezes em seguida com uma **flor**, de acordo com o principio de que somos aquilo que nos maravilha ou que nos deixa arrebatado/a. Citamos a seguir os dois gritos de deslumbramento, que arrancou à menina de *Mar de dentro* (p, 23) a revelação, pela sua mãe, do nome de duas flores:

Mãe, eu queria tanto me chamar Açucena!

.....

*E Eu também quis me chamar **Magnólia***

Estes exemplos constituem o contexto imediato em que Lya Luft, posicionada em biógrafa de uma criança, entra em sintonia com a poética que nos legou Sigmund Freud no breve estudo intitulado *Escritores criativos e devaneio*. O pai da psicanálise sublinha ali o estreito parentesco entre poesia e infância. A mente do infante tem de ser apreendida como abertura ao mundo e possibilidade quase infinita de variações relacionais. Não temos de nos surpreender, por parte dele assim como por parte do poeta, se funciona um principio que associa uma árvore de onde saem cantos de pássaros à um pé de pássaros que se planta como se plantam pés de laranja. À essa família de metamorfose do real é que se deve, no texto de Lya Luft, o câmbio poético da pedra do penhasco em árvore suspensa sobre o mar, a consecutiva percepção do reflexo da

arvore-penhasco no mar como um casamento do elemento vegetal com o elemento hídrico. Transitando pela força osmótica que metonimiza sobremaneira os talos de capim e o mar, a operação poética culmina na criação semântica de uma hiper-realidade híbrida, desconhecida de nosso inventário cósmico, e que se denomina ARVOREDOMAR.

Uma tal modalidade relacional institui uma ontologia fraca, sendo os componentes aqui envolvidos, por íntimos que estejam, estão sujeitos a uma eventual reversibilidade, ou a uma dissolução e refazimento, sob a pressão do devir da escrita. Inspirado num cenário proustiano da Busca do Tempo perdido (em particular *Sodoma e Gomorra*), Gilles Deleuze chama esta junção dinâmica de entidades diversas síntese disjuntiva; Por sua vez, este conceito foi forjado a partir da observação de uma **vespa** fecundando uma **orquídea**, ou seja a reunião transgressiva de uma entidade do reino animal e de uma entidade do reino vegetal. Digo “transgressivo”, não apenas para frisar um dos traços definidores da escrita artística, mas também para enfatizar a travessia de fronteiras. Comenta assim esse evento textual Anne Sauvageot, no seu livro *Deleuze et l’art*.

Este processo ou captura que faz convergir termos heterogêneos tem a sua origem na etologia animal. Deste exemplo capital da vespa e da orquídea, Deleuze deduz uma teoria complexa da criação artística: a série animal (a vespa) “captada” pela aparência da orquídea, assegura a função de órgão reprodutor para a série vegetal. O encontro improvável dos insetos e das flores que assegura a fecundação das orquídeas “bloqueia” ou seja, põe junto duas séries heterogêneas em um devir ao mesmo tempo solidário porém separada”

A carga erótica deleuziana é ausente de quase todas as ocorrências retidas por nós. Resta que a prova é feita da metamorfose como imagem-type e mito raiz do funcionamento da leitura ecopoética tal como nos a concebemos. A relação do homem com a natureza é uma relação de troca vital muito particular. Nela são neutralizadas as categorias binárias (bem/mal, nocivo/ benéfico, correto/ incorreto, permitido/proi-

bido) que regulam as atitudes e os discursos dos Ecologistas de plantão, ou os defensores da biodiversidade. Há mudança total de registro e de perspectiva. Até por que a arte segundo Nietzsche está além do bem e do mal. A natureza ao se inscrever leva o homem à uma ultrapassagem de limites. O microorganismo e o macroorganismo, por dentro ou por fora se equivalem na estratégia da escrita. Seu dinamismo ignora as categorias já prontas. A Natureza resgata na escrita a sua parte de humanidade. A humanidade resgata sua parte não humana. Vez em quando o texto dá a viver isto de fora. Vez em quanto pode dar a viver isto por dentro. Mas sempre o discurso poético em sua expressão mais abstrata que quase coincide com o logos inscreve a alteridade que é a Natureza ou seu sucedâneo ou máscara que são os objetos. Aconselhamos uma verificação no discurso dos Filósofos no discurso dos escritores do classicismo francês reputados pela dominante psicológica ou racional de seus enunciados. Somente uma pequena minoria consegue nos enganar ao pavimentar seus textos com inumeráveis metonímias e sinédoques que nos distanciam habilmente dos corpos e da matéria bruta, da natureza que invadem a Bíblia e outros textos sagrados.

Vamos assistir agora essa presença eminente dum trabalho da Natureza na escrita poética contemporânea no Brasil e no Canadá, tomando como guia estilística e visão de mundo a figura da metamorfose e da síntese disjuntiva.

Do lado brasileiro, começamos por Castro Alves. O poema "O Navio negreiro", do livro de *Os escravos* (In *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997). Nossa tarefa foi facilitada pelo estudo da professora Évila de Oliveira Reis Santana, Memórias do cativo na poesia libertária de Castro Alves (In Aleilton Fonseca, org., *O olhar de Castro Alves*. Salvador: Assembléia legislativa da do Estado da Bahia, 1998; 48-59). Ela soube colocar em grande destaque justamente as estrofes que interessam o nosso propósito de uma eco-poética:

‘Stamos em pleno mar... Doido no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta –
E as vagas após correm...cansam

Como a turba de infante inquieta.

`Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca ascende as ardentias,
-Constelações do líquido tesouro...

(ONN: Canto I;Est. 1 e 2).

In Evila Santana, 1997, pag,50.

A quem passaria despercebido o tipo de relação deleuziano-proustiana que Castro Alves tem inscrita três séculos antes, deve reler os dois primeiros versos da primeira estrofe. O sentido que ainda se incubia pela série astral localizada numa verticalidade transcendente e pela série líquida corporificada. O primeiro verso da segunda estrofe reitera a relação entre os dois elementos estudados por Bachelard. Esta sobredeterminação por contigüidade se corrobora no último verso desta segunda estrofe. Ali está uma simbiose, um casamento entre dois elementos: a luz, i.e. o fogo, e a terra em sua versão “mar”. O segundo verso do canto V, estrofe 3 (Évila Santana, p.50-51) re-estabelecerá o elemento terra em sua versão originária, ao mesmo tempo que traduzira abertamente o sentido matrimonial do processo:

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.

Assim é que Castro Alves associa a seu discurso poético um discurso ecológico no qual os traficantes de carne humana desempenham o papel de vilões.

A mesma metamorfose de tipo ecológico vai cumprir uma bela carreira entre os poetas brasileiros. Na Antologia de Afrânio Coutinho, *As Formas da Literatura Brasileira* (1984), saudamos Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto. A poeta mineira chama a nossa atenção em dois poemas: o Rei do Mar (da coletânea *Da Vaga Música* (1942). in A. Coutinho, p.252), *Anunciação* (da coletânea *Da Viagem*, (1939). In A. Coutinho,p.253-254). Semelhantemente ao ilustre poeta Bahiano, Cecí-

lia faz circular a voz lírica ora entre dois elementos bachelardianos: ora Água e Vento, ora Terra e Água. Igualmente presente está o imaginário da verticalidade que liga os céus e a terra ou o mar em um movimento alternativo ascendente ou descendente. O que é suscetível de legítimas conotações místicas, principalmente no que se refere a Cecília Meireles.

Cabe ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto nos reservar um tratamento do homem com a Natureza muito significativa do duplo ponto de vista epistemológico e poético. Vamos ler e comentar rapidamente um pequeno trecho do *Cão Sem Plumas* reproduzido por Afrânio Coutinho (1984:259-260):

Entre a paisagem
o rio fluía
Como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
De homens plantados na lama,
De casas de lamas
Plantadas em ilhas
Coaguladas em lama; paisagem de anfíbios
De lama em lama .
Como o rio,
Aqueles homens
São como caos sem plumas.
(Um cão sem plumas
É mais
Que um cão saqueado;
É mais
Que um cão assassinado .
Um cão sem plumas
É quando uma árvore sem voz
É quando de um pássaro
Suas raízes no ar .
É quando a alguma coisa
Roem tão fundo

Até que não tem).

...

Na paisagem do rio

Difícil é saber

Onde começa o rio ;

Onde a lama

Começa do rio;

onde a terra

começa da lama; onde começa o homem

naquele homem

Uma análise adequada deste texto levaria três horas. Além dos grandes exegetas de JCMN como Antônio Carlos Secchim (UFRJ e ABL), teríamos de consultar dezenas de teses e de dissertações sobre o poeta pernambucano. Limitamos, porém, a dar realce aos jogos de relações entre os elementos cósmicos no quadro explicativo que temos escolhido. Lendo atentamente o primeiro trecho, notamos a recorrência de rio que vira lama por um efeito de coagulação, de rio-lama que virá cão, de lama que vira casa e também homem por efeito de contigüidade, de homens que viram cães. Na série do segundo trecho, uma dúvida tomou conta do enunciador lírico arruinando toda a construção de sua percepção. A passagem de uma realidade para outra, por relação de proximidade ou por contágio, ou também por reversibilidade, perde toda consistência. Esboroam-se as fronteiras a ponto de comprometer toda ontologia possível. Não sabemos mais o que é o rio, a terra, o cão. No primeiro trecho, intervém um interlúdio pela entrada em cena de um pássaro trazido no texto par referencia ao atributo plumas. Ora desprovido do atributo alado, o cão – que poderia ser um animal mitológico de estirpe nobre assimilável a Hermes o mensageiro dos deuses – se tornou mais do que nunca órfão e empobrecido: não canta como um pássaro e nem voa. Essa desgraça recai sobre o rio, a lama, o homem a eles associado. Mais do que nunca esta tríade vive sob o signo da falta, do negativo. E a união dos personagens textuais já gravemente comprometida se anulou. O segundo trecho que transcrevemos termina com uma nota

amarga. Essa amargura ecoa uma interrogação implícita a respeito da condição humana - melhor dizer sub-humana - daqueles que existem em simbiose com um rio inassimilável à uma terra-mãe. Só acontece num mundo-cão, antítese de um mundo-pássaro dotado de plumas, de asas para sobrevoar as eventuais pragas.e mudar de clima.

Muito curiosamente veremos que, essa problemática da terra-madrasta, vai ressoar bem longe do espaço de escrituração do Cão Sem Plumas, na reação dos poetas da Francofonia do mundo inteiro na ocasião do terremoto de 12 de janeiro de 2010 que devastou Haiti. Pelo momento, queremos fazer mais duas observações: sobre os trechos reproduzidos de João Cabral. Primeiro: é bom o leitor reparar que o trecho sobre o pássaro tem reconduzido uma imagem análoga àquela que assinalámos anteriormente como sendo um belo achado poético de Lya Luft: o pé de pássaro, tornado também aqui um pé de voz musical; em seguida, a poesia de JCMN não é uma poesia de denúncia da natureza nem dos poderes públicos responsáveis dos cuidados do rio Capi-baribe. O que caracteriza o nosso poeta é uma colocação em relação muito estreita entre o Homem e a Natureza. Além do mais, o processo de escrita autenticamente poética obedece a um dinamismo específico que estudou o filósofo francês Jacques Rancière chama de *Política da escrita* (cf. *La chair des mots: politiques de l'écriture*, 1998)

Antes de deixar o Pernambuco onde nos conduziu JCMN, sentimos a necessidade de situar na continuidade do seu trabalho poético a composição de um poema de Cesar Leal intitulado O Sonâmbulo, e um poema de José Rodrigues de Paiva intitulado Jardins Suspensos. (cf. Antônio Campos e Claudia Cordeiro,orgs., *Pernambuco, Terra de poesia* Recife:IMC,2005).

O poema de Cesar Leal, O Sonâmbulo (que temos analisado em nossa publicação Poética do imaginário (EdUFPE,2010) reforça a convicção de que existe um traço perceptivo da Natureza comum aos poetas de onde vier e independentemente das gerações. Prestem atenção aos quatro primeiros versos do poema de Cesar Leal:

Os mistérios do céu
Refletidos nas vagas
Devolvem ao mar os nimbos
Na luz dissolvidos

Não está ecoando Castro Alves e não esta em afinidades com a dissolução final daquilo que começou por reunir ao extremo João Cabral do Melo Neto? Lya Luft não tem bebido na mesma fonte? Deixo aos amadores das Artes plásticas decidir se as três últimas visões não tivessem sido pré-formadas pela tradição do impressionismo cezariano. Mas o fato resta que a escrita artística evolui no decorrer de sua efetuação e se estabelece numa constante abertura que programa o desmonte daquilo que já encontrou. Neste sentido, não pode existir uma **ecopoética** cristalizada em uma preceptiva de um manual de retórica e de estética.

O texto de José Rodrigues de Paiva está em sintonia com os dos seus predecessores Mas ele nos oferece a oportunidade de explicitar um dado da poética implícita de João Cabral, Cesar Leal e de Lya Luft (cf. *Mulher no Palco*, poemas disseminados nos livros de ficções): Os nove quartetos do poema Jardins Suspensos sendo muito extensos para o espaço de que dispomos, damos apenas a ler as duas estrofes que indexam o mito do eterno retorno, uma característica do modo como esses escritores fazem dialogar a Natureza e o Homem:

Depois de decretar na primeira estrofe a queda dos Jardins suspensos no mar junto a um concerto de vozes, a voz lírica de José Rodrigues decreta o retorno do conjunto na penúltima estrofe:

Caíram sobre o mar
Os meus jardins suspensos
Extinguiu-se a canção
Que era a voz do silêncio
.....
Emergiram das águas
Os meus jardins suspensos
Renasceu a canção
Das vozes do silêncio.

Abrimos um parêntese para informar que tivemos a oportunidade de nos familiarizar desde os anos oitenta com esse tema filosófico do poeta, na ocasião da publicação da coletânea de textos intitulada *As vozes do silêncio*. Importa reparar que, como trabalho poético dos pernambucanos Cesar Leal e João Cabral, este poema de José Rodrigues pertence à veia da poesia crítica; é um poema que fala da poesia. A estrofe que dá conta disto é o número 4, que se lê assim:

Do silêncio das águas
Construiu-se a linguagem
Que elabora o poema
Em líquidas imagens

Estamos reparando que o sumiço decretado no começo correspondia a uma estratégia de produção. Os elementos dessa produção congregam o conteúdo das águas do mar: algas, pedras, corais, flores marinhas associadas a canções - todos presentes sob forma enumerativa na estrofe seguinte, o N°5. Mas, por materiais que parecem, uma conotação já antecipou o seu estado de coisas na inscrição textual do último verso da estrofe 4, sendo designadas como **líquidas imagens...**

Mais uma vez a série líquida parece absorver a série terrena por incorporação. Mas a absorção nunca abole completamente as entidades inter ou intra-conectadas. Prevalece a interação vigorando entre *a vespa e a orquídea* que Deleuze tem emprestado de Proust para explicar a criação artística. O diálogo do homem com a Natureza não é radicalmente diferente do diálogo do Homem com outras realidades supra-humana (no caso dos místicos) ou infra-humanas (no caso das entidades ou objetos habitualmente menos valorizados quando não desprezados). Dentro da própria Natureza, a poesia não privilegia como alvo de suas operações o ambiente de um *locus amoenus* sobre o ambiente da putrefação ou dos dejetos. O poético é capaz de transformar o abjeto em sublime no seu athanor

Chegamos ao momento de trilhar o caminho da poesia quebequense em sua dimensão eco-poética

II- O TRATAMENTO DA NATUREZA NA POESIA DE QUEBEC

Utilizaremos nas citações a seguir a Antologia preparada em português por Núbia Hanciau, Sylvie Dion e Ignácio Antônio Neis, da Universidade Federal do Rio Grande (*Pequena Antologia de poesia quebequense*, Rio Grande: Editora da FURG, 2009).

Nesta preciosa coletânea, que começa com os poetas mais representativos do período que começa com o segundo pós-guerra, salvo menção contrária, nossa investigação apontará em geral para Gilles Hénault, Gaston Miron, chamado de Príncipe dos poetas, e para uma plêiade de poetas como Jean-Guy Pilon, Roland Giguère, Paul Chamberland, Jacques Brault, Yves Préfontaine. Todos eles ilustraram aquilo que se costuma chamar de Poesia do País. A poesia do país que dominava entre os anos 50 e os anos 70 do século XX é uma poesia de expressão identitária, portanto, assaz engajada assim como demonstrarão certas imagens. E isso faz uma diferença específica com os textos brasileiros que temos utilizados. Mesmo se estivéssemos usando os poemas do tempo da ditadura recolhida por Flora Susseking em *Literatura e vida literária* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984), a mesma diferença teria de ser mantida, uma vez que os poetas do Quebec nunca padeceram, em seu engajamento, de um clima de terror como aquele que assolava o Brasil. Os manuais de História literária do Québec agregam ao grupo acima mencionado, mais de uma meia dúzia de poètes chansonniers, isto é, de poetas-cantores de talento. Em primeiro lugar se destaca Gilles Vignault, seguido de Jean Charlebois, Claude Dubois, Sylvain Lelièvre etc. Nossa pesquisa se limita a alguns dos grandes poetas chamados Poetas do País.

Antes de definir essa parte da pesquisa, fizemos três levantamentos através da Antologia O primeiro dizia respeito a um material que evidenciava uma simbiotização pela escrita de elementos da Natureza, tal como o temos reparada no a poesia brasileira. Nossa hipótese de uma **ecopoética** independente das fronteiras lingüísticas e culturais se encontrava talvez confirmada neste grupo de poemas. Em razão disto, decidimos eliminar os textos acrobáticos que pertenciam aos dois outros levantamentos. Contudo voltamos a colocar na lista a seguir

alguns deles que exigem uma explicação mais elaborada. A dupla tendência dominante nestes raros exemplos é primeiramente a que consiste em justapor dois vocábulos pertencentes a dois regimes de realidades naturais, a dois universos semânticos. Habitualmente um dos elementos pressupõe a mediação implícita de uma realidade ausente que torna aceitável uma atribuição de emprego muito interessante. Eliminamos apenas as citações que contem vários termos tipicamente quebequenses. Os exemplos a seguir demonstram uma bela língua poética que honra a Literatura de expressão francesa do Canadá. Adotamos a ordem de apresentação da *Antologia*, com evidentemente cortes consideráveis.

GILLES HÉNAULT

Gilles Hénault propõe num primeiro grupo de imagens amostras de metamorfoses sutis ou de metáforas que relacionam de modo instigante entre eles elementos da Natureza, ou a natureza e o mundo dos objetos fabricados:

Étoiles écloses em nénuphars au bout de la tige du regard//
estrelas eclodidas em nenúfares na extremidade do caule do
olhar

*Plus close que l'eau receleuse de truites lunaires, plus secrète
que le songe d'une onde étagée au mirage du ciel // Mais
fechada que a água receptadora de trutas lunares, mais secreta
que o sonho de uma onda pendurada na miragem do céu.
(Gilles Hénault, Le jeu de l'amour, p.108-10*

*Je me souviens/ de sés îlés chapeautés d'arbres et d'oiseaux
// Lembro de suas ilhas chapeladas de árvores e de pássaros
(108-109)*

*Surgissent, d'hybrides pétales,/ des cristaux de flammes nei-
geant sur des soleils emplumés // Surgem/ híbridas pétalas,
cristais de chamas nevando sobre sois emplumados (IBID)*

Deu para perceber que, por trás de objeto fabricado como o chapéu, e por trás do sujeito da enunciação, está presente o elemento tornado parte da Cosmologia poética. De uma forma elíptica, esta presença vai presidir à confecção de uma outra família de metamorfoses, principalmente quando as relações intra-naturais são ordenadas à expressão da afetividade humana. As citações seguintes vem fortalecer nossa intuição confirmar interpretativa, com algo a mais, - o entrelaçamento do humano e do natural em uma totalidade significativa (outra designação da cosmologia poética):

Et mon désir lançait son cri dans l'arbre de tes veines//E meu desejo lançava seu grito na árvore de tuas veias (Hénault, Au jeu de l'amour.109-110)

.....

Parmi le chuintement des herbes qui chuchotent leur croissance, parmi le rut des fleuves qui violent la mer// Entre o chiado das ervas que sussuram seu crescimento, entre ócio dos rios que violam o mar (IBID.110-111)

Inventei para ti uma cosmogonia de gestes rituels et de syllabes qui bourgeonnaient en astres dans le microcosme de notre amour// Uma cosmogonia de gestos rituais e de sílabas que germinavam como astros no microcosmo do nosso amor (110-111)

PAUL-MARIE LAPOINTE (Soltice d'été//Solstício de verão, 114-116)

As bodas da matéria sólida e da matéria líquida, a inserção ou incrustação de um dos elementos um no outro constatadas ou inferidas dos textos de Gilles Hénault continuam com o poeta do *Solstício de verão*. A anatomia feminina como corpo natural já está entranhada na realidade marinha, na realidade das árvore onde vai se assimilar a gente alada associada ao seu cimo.

La mer au creux des reins poserait sés lames ///O mar na cavidade dos rins pousaria suas ondas

Tes seins.../cueillent l'abeille

''...

Tes seins s'envolent / à l'abri de mès mains/ Expliquent l'arbre, le feuillage de mes paumes (Teus seios...Colhem a abelha/...Teus seios alçam vôo ao abrigo de minhas mãos/ Expli-cam a árvore a folhagem de minhas palmas (IBID)

Outras transformações e metamorfoses virão implicando numa continuidade que sacode as nossas crenças e percepções cotidianas: árvore, pássaros, olhos estes substituindo os rins como receptáculo lugar de acolhida da alteridade material) e novamente a sinédoque mão, palma para o integrar o humano na Natureza. Vejamos isto a seguir:

Les arbres paumes innombrables ouvertes à la caresse/

Les oiseaux nicheront dans les yeux des filles// As árvores palmas inúmeras abertas à carícia

Os pássaros aninharão nos olhos das meninas (Paul-Marie Lapointe, Quel amour, 124-125)

Na forma de uma litania, dois extratos de poemas de **JACQUES BRAULT** (Mémoire), enfatiza sobremaneira a continuidade relacional homem-natureza que acabamos de assinalar no poeta Jean-Marie Lapointe: *palma da água*, *bocal dos ventos*, *palma dos ventos*, *bocal da água* - tido isso dentro de um jogo de repetição e de intercâmbio entidades que encontra seu ponto de extenuação na dureza da *pedra* e na imensidade incomensurável da *terra*.

La paume de l'eau (palma)

La margelle des vents (bocal)

La margelle des vents

La paume de l'eau

La paume des vents

La margelle de l'eau

La peau de la pierre

La joue de la terre

(Mémoire: A une désespérance, p.126-130)

É uma empresa de **renomeação** e de **reorganização** do pessoal do Cosmos que se traduz e se sintetiza em três fórmulas do poeta JEAN-GUY PILON (**Recours au pays**):

1- *Nomme les choses, NE cesse jamais de nommer les plantes, les pierres, les objets //*
/(Nomeia as coisas, não cesses jamais de nomear as plantas, os objetos). p.148.

2- *Regarde au-delà des mots / Olha para além das palavras, p.156*

3- *La parole est à naître / A palavra está para nascer, p.160.*

Por seu lado, um outro grande nome da chamada **poesia do país**, GATIEN LAPOINTE, em sintonia com Jacques Brault e Jean-Guy Pilon, intitula um de seus textos **Dire c'est revivre** (Dizer é reviver, p.162). Nesses poemas, percebemos mais claramente do que antes tanto as relações intra-natureza quanto as relações Homem-Natureza. No entanto, aparece uma inflexão semântica ova: a conjunção de destino entre os elementos e a trajetória do homem na terra.

Quatro versos do poema **Limiar do homem** traduzem essa filosofia poética:

*La pluie et le soleil m'ont vêtu comme un arbre
Jê suis un paysage et jê suis une route
J'ai pris par la main les quatre saisons.*

..

Tradução:

*A chuva e o sol me vestiram como uma árvore
Sou uma paisagem sou uma estrada
Peguei pela mão as quatro estações.
(*Antologia*, p.168-169):*

Exibe-se poeticamente a Cosmologia detectada na poesia quebequense contemporânea desde Gilles Hénault

Lemos também na mesma orientação:

Toute une forêt germe dans mes bras tendus./ Toda uma floresta germina nos meus braços estendidos

Mas caberá a um longo poema de Gatien Lapointe, talvez sua obra prima **Ode au Saint-Laurent**, exprimir com mais justeza o ideal de universalidade potencializado talvez nos textos anteriores

Ma langue est d'Amérique/Minha língua é da América

...

Mes bras sont deux océans le long de mon corps/ Meus braços são dois oceanos ao longo do meu corpo. (170-171)

Humus e germes montent dans mês veines/ Húmus e germes spobem em minhas veias (p170/172).

Talvez. Porque hesitamos a atribuir o apogeu da força expressiva definitiva desta temática, naquilo que ela concentra de carga identificatória da equação Homem Quebequense = Natureza da América depois de ter percorrido a obra de dois outros **poetas do país**.

Primeiro, lêem comigo três versos da talentosa MICHELLE LALONDE, em sua coletânea Identificação:

Douces vallons et collines du corps (p.250)

L'Univers em moi s'enracine

Je suis humus (Doces vales e colinas do corpo O Universo em mim se enraíza/ Sou húmus (p.252):

Em seguida, escutem uma outra voz lírica, que, aliás, passa por o maior expoente dos poetas do país e da identidade do homem quebequense (ao lado de Gilles Vignault): GASTON MIRON, falecido em 1996, em vida ele foi considerado como o Príncipe dos poetas.

Sua fala como a de Brault e Pilon enraíza-se no corpo. O microcosmo de seu corpo se qualifica como parte integrante do grande Corpo da Natureza. Conversamente, O macro corpo da Natureza faz parte do seu corpo material e afetivo. Confirmam nos sintagmas a seguir

- *vent de mon sang* (Ventos do meu sangue)
- *comètes de mon sang* (Cometas do meu sangue)
- *nos rêves bourrasques* (nos sonhos de procela)
- *Ton corps de voie lactée* (Teu corpo de Via Láctea)

Em uma seqüência mais difícil de traduzir para quem ignora a geografia do Quebec, podemos suspeitar um esboço de sua enunciação poética:

Tous les Saguenays d'eaux noires de ma vie. Todos os Saguenays de água negra da minha vida)

Mas ele atinge o sublime quando, na famosa *Marche à l'amour/* A marcha ao amor, a voz lírica se dirige assim a sua bem amada - que pode bem ser uma mulher, mas certamente Uma Mulher que simboliza a Terra Quebec!

*Toi les yeux pers des champs de rosée.....
Moi qui ai des yeux ou ciel et mer s'influencent
Pour la réverbération de ta mort lointaine
Avec cette tache errante de chevreuil que tu as...*

Tradução:

*Teus olhos garços de campina serenada...
Eu onde nos olhos o céu e o mar se atraem
Para reverberar a tua distante morte
Com a mancha errante de cervo que reténs.*

E mais adiante, numa invocação à Terra/Mulher amada:

*J'ai un coeur comme la flamme d'une chandelle
Toi tu as la tête d'abîme douce...
La nuit de saule dans tes cheveux
Um visage enneigé de hasards et de fruits
Um regard entretenu de sources cachées
Et Mille chants d'insectes dans tes veines
Et Mille pluies de pétales dans tes caresses.*

Tradução:

*Tenho o coração como a chama de uma vela
Tens a cabeça de voragem meiga...
A clara sombra de salgueiro nos cabelos
No rosto pomos a neve dos acasos
Um olhar esparso de fontes ocultas
E mil cantos de insetos em tuas veias
E mil chuvas de pétalas em tuas carícias*

Aqui, como em muitas passagens de Gilberto Mendonça Teles, o amor humano atrai a natureza no cerne da sua expressão de forma a constituir um tecido de fios impossíveis de des-emanhar. Vejamos por nos mesmos nesta página 649 de **Hora Aberta** (Giln Berto Mendonça Teles, Poemas Reunidos. Petrópolis: Vozes, 2003):

*Tenho a manhã nos olhos como um pranto
De sal e fogo e sinto os teus cabelos
Já úmidos de aurora, deslizando
Sob a ternura antiga de meus dedos.*

A grande diferença entre estes dois eminentes representantes da Poesia Moderna Internacional reside no fato de que Gilberto canta a terra de Goiás superposta aos seus amores, e Gastón Miron fala de uma amada que é antes de tudo um Québec de identidade incerta e a construir país. Portanto, estamos perante duas expressões eróticas do amor que, apesar de suas profundas afinidades de traços (que está investigando professor José Fernandes), são tão diferentes quanto o é a identidade quebequense e a identidade brasileira.

Tais são as bodas de Cádmió e Harmonia transpostas na poesia do país de Gastón Miron (*Pequena Antologia* p.174-189) e na poesia de GMT (Gilberto), e que tem preparados os outros poetas do Québec e do Brasil que temos cruzados em nosso percurso.

CONCLUSÃO

Voltamos para concluir ao trabalho de METAMORFOSE de onde somos partidos no início deste trabalho. Encontro uma nova expressão dela nos versos seguintes de Fernand Ouellette:

*Le fleuve devint l'arbre
Le verger qui monter
Allégé
Par la liesse des fleurs//*

Tradução

*O rio tornou-se a árvore
O pomar que cresce
Amenizado
Pela gala das flores
(Le fleuve vertical, p. 204-205)*

Nossa melhor surpresa foi de ver um poeta revolucionário como Paul Chamberland, o poeta de L'afficheur hurle/ O cartazeiro berra (p. 218-219) tomar um caminho que iremos encontrar anos depois no Brasil na pacata escritora Lya Luft.

Escutemos essa importante voz feminina brasileira:

*Un seul long cri de détresse qui déchire la terre du lit des
fleuves à la cime des pins /// Um único longo grito de angústia
que dilacere a terra desde o leito dos rios até o topo dos
pinheiros*

Esta modalidade de imagem encontrada em Lya Luft, tem aparecido também no poeta José Rodrigues de Paiva. Contudo, meditando talvez sobre a maneira como o seu predecessor Chamberland associava a Natureza à Revolução, o jovem poeta Marcel Bélanger da geração seguinte (nasceu em 1843) parece ter conseguido aperfeiçoá-la, por assim dizer, quando no seu poema Prélude à la parole/ Prelúdio à palavra, ele escreveu:

“Jê tente de saisir Le vol des métamorphosess – Le sublimer em l’unique Métamorphose / Procuro captar o vôo das metamorfoses- sublimá-lo na única Metamorphose.

Para ele, a escrita é essencialmente indomável e sempre prestes a pegar, diria Gilles Deleuze - **uma linha de fuga**. Por isso que ele acrescenta:

Ô poème, je t’apprivoise l’espace d’une parole – et te voilà, météore errant de naissance en naissance (// O poema, eu te cativo no espaço de uma palavra - e eis-te errante de nascimento em nascimento .(P.200-201)

E para terminar essa relação poesia-natureza, para entender a labilidade desta relação, a sua abertura sobre uma alteridade sempre renascente, a impossibilidade de relações estáveis entre uma coisa e outra, entre nós e o mundo, chamamos de novo Marcel Bélanger, quer nos diz:

*Enfermez l’eau dans une pierre, et vous saurez de quoi de parole// Encerrais a água em uma pedra, e sabereis do que estou falando (*Fragments paniques*, 270-271)*

O poeta lança um desafio: nenhum poder quer político ou simbólico manda na escrita artística enquanto artística. Ela é sua própria ideologia, ela é a sua própria política, e no caso presente ela cria por si só sua cosmopolítica, um universo cuja coerência é a assinatura dela como realidade singular. É bem esse pensamento que Jacques Rancière nos comunica em quase todos os seus escritos filosóficos posteriores ao livro *La parole muette: essais sur les contradictions de la littérature* (Paris:Hachette, 1998) onde, como outrora Roland Barthes, e no exame detido da obra de Mallarmé, Flaubert e Marcel Proust, ele tomou o partido da escrita vista como um destronamento do cenário monárquico da fala ou seja, de uma certa mimesis representativa. Doravante ele defende uma idéia de literatura como uma política a nível dos signos dinâmicos que a constituem. Tal é a mensagem dos livros como *Politique de la Littérature* (Paris: Galilée, 1998), *La chair des mots: politiques de l’écriture*

(Paris: Galilée, 1998), traduzido no Brasil pela Editora 34 em 1995 sob o título *Políticas da escrita*, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique, 2000).

Sumariamente, Rancière nos ensina o seguinte: primeiro, não se deve confundir política da literatura e política do escritor. A Literatura tem como política não obediência da escrita a qualquer instância partidária externa ao seu próprio processamento. Neste sentido, ela exerce uma regência alicerçada nas livres relações entre os elementos de sua Em seguida, essas relações, - por não serem hierarquizadas, por não ter escolhas nem semelhanças prévias no que diz respeito ao mundo dos elementos naturais inscritos, das práticas sociais ou dos objetos ou fatos culturais, - são suscetíveis de desembocar no ineditismo, no nunca visto ou nunca ouvido. Por consequência, a comunidade em sua totalidade fica assim a grande beneficiária, independentemente de todo endereço próprio, e por isso mesmo sem sacrificar a nenhum interesse individual determinado, inclusive o do autor instalado no impessoal no ato de uma escrita sempre distanciada de sua subjetividade. Tal é (de modo muito sumário o horizonte de pensamento de Jacques Rancière (ver **Nota**) Na maioria de suas obras sobre a estética. É um filósofo que desautoriza uma Ecopoética, se por isso entendemos uma produção e recepção literária consistindo em repetir o mundo dos corpos naturais, humanos, técnicos ou culturais, ainda menos em procurar relações pré-existentes à inscrição da Natureza em poesia ou em qualquer gênero de textos. Muito pelo contrário a essa visão naturalista, do seu ponto de visto, que também é o nosso, a Écopoética é fundadora e inauguradora de **uma outra mimesis**.

NOTA

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. La littérature fait de la politique en tant que littérature (Politique de la littérature, Galilée, 1998:11)

La littérature est ce règne de l'écriture, de la parole qui circule en dehors de toute relation d'adresse (Ibid.,p.21) en établissant une relation de signe à signe, une relation inscrite sur les choses muettes et sur le corps même du langage”!Depois de nos falar do desenvolvimento e da descodificação dos signos escritos a partir das coisas, o filósofo afirma que o escritor exerce a função de um arqueólogo ou de um geólogo que sabe fazer falar as testemunhas da história comum (Ibidem, p.23-24). Na mesma ordem de idéia, Rancière atribui à poética a virtude que tem reconhecido na literatura:”la poétique est d’emblée politique. Elle l’est par une certaine position de l’énonciation”.Em seguida, ele nos informa que essa posição enunciativa sobre qual se baseia a capacidade política da poética nada tem a ver com a Opinião ou fala comum chamada *doxa* em Platão. O que volta a dizer que mesmo estando a serviço da comunidade, a escrita poética em nada a reproduz. Bem pelo contrário, ela exerce a respeito dela uma função antecipadora.

Ensaio XX

A transposição verbo-musical de Da Costa e Silva

O poeta piauiense Antônio Francisco Da Costa e Silva torna-se uma figura-emblema da vocação musical da grande poesia no Brasil, a partir da magnífica Dissertação de Mestrado que lhe dedicou a professora Marly Gondim Cavalcanti Souza. A publicação do trabalho da professora constitui um momento muito significativo para aquilo que em Literatura comparada se costuma designar por Intersemiose, Transposição, Transtextualidade, Trans-escritura. Essa copiosa monografia, orientada por mim e defendida na Universidade Federal de Pernambuco na alvorada do terceiro milênio, foi antecedida historicamente apenas pela brilhante tese de Maria do Carmo Soares Costa sobre o Concretismo e o dodecafonismo. Ambos os trabalhos são de um pioneirismo difícil de seguir, pois até o ano 2005 só registramos na Pós-Graduação em Letras da UFPE três trabalhos sobre a canção popular, terreno igualmente palmiado por Da Costa e Silva e seu exegeta Marly, igualmente familiar de Maria do Carmo em suas colocações sobre Manuel Bandeira e o concretismo.

Nosso breve ensaio se quer um prelúdio sobre Da Costa e Silva e sobre a operação comparatista de transposição. Nos o dividimos em duas partes: 1) uma breve apreciação da realização de Marly Gondim; 2) umas considerações sobre a especificidade músico-literária de Da Costa e Silva. Mas queremos logo deixar bem claro que a comparação entre texto literário e música ou entre texto literário e pintura ficam no domínio da **analogia**: os sons não das palavras não são os sons da música;

os objetos coloridos e as metáforas que os sustentam nas seqüências habitualmente lineares de um texto não tem a espessura e a textura das tintas agenciadas na tela do quadro nem a simultaneidade deste. A similitude só se torna possível na tecla analógica mediante o repertório do agente receptor. No que concerne a um autor propenso a inscrever um outro sistema de signo tal como o pictural ou o musical em sua obra, costuma-se detectar essa essência outra por uma indagação biográfica: que livro ele leu, de que artistas ele fala freqüentemente, qual foi o seu quadro de vida no tempo da sua formação, que artistas ou meio artístico ele conheceu, que instrumentos de música praticou, quais as suas relações com as artes em geral. Uma vez descobertas certas pistas, o pesquisador vai verificar, para a música como para a pintura no texto, as disposições estruturais da letra até aos grandes conjuntos, os jogos de sonoridades (vogais e consoantes) e toda uma retórica de adição, subtração e de combinação sonora e ou de evocações coloridas. A essa cozinha toda, a professor Marly foi bem iniciada. Ela própria confessa que poucos são os dados biográficos sobre a intimidade do poeta piauiense com a música e a pintura, e que este teve a extraordinária originalidade de investir toda a sua sensibilidade estética na sua obra poética.

O UNIVERSO SONORO DE DA COSTA E SILVA VISTO POR MARLY

Antes do autor deste livro, faltava ao poeta piauiense um geógrafo de seu mundo poético que o explorasse nos pormenores do vocabulário e da sintaxe. O inventário dos títulos foi realizado na perspectiva da Titrologia e revelou a existência de um poeta profundamente conhecedor das mais variadas formas da tradição da música, da Idade média até hoje: as eruditas, as populares, as nacionais e as estrangeiras, nada está deixado de lado. Essa primeira descoberta levou Marly a penetrar nos arcanos do texto poético (as estrofes das Odes, dos sonetos) para desfraldar diante do olhar dos leitores de língua portuguesa os campos semânticos, ou seja, os temas musicais que lastram a criação e suscitam

um efeito / um afeto, lá de tristeza, aqui de alegria, ali de ambigüidade e de inquietante estranheza.

Levantamentos e desencadeamento da função expressiva no discurso não param aí. Armada das noções de tensões poéticas, desenvolvidas por diversos poeticistas, entre os quais o professor Massaud Moisés da Universidade de São Paulo, Marly faz a sùmula dos nomes próprios: toda uma plêiade de músicos (Beethoven, Chopin, e de poetas afinados com a música (e.g. Baudelaire, Verhaeren) governam a inspiração daco-siana. Mais ainda: uma multiplicidade de instrumentos musicais, uns vindo da Natureza, outros frutos do artesanato do *homo faber*, outros derivados de um lugar não situado ou talvez insituável que remete o leitor à uma onda de misticismo que impregna quase a totalidade da obra.

É naturalmente que este trabalho se coloca bem além das exigências acadêmicas do Mestrado *stricto sensu*. Por sua envergadura, como aliás o foi o de Maria do Carmo Soares Costa, ele desemboca três anos depois numa tese de doutorado hoje em andamento com todos os recursos do Hipertexto. Um avanço inédito nos Estudos de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, exemplo provavelmente raro nos Departamentos de Letras do Brasil.

A ESPECIFICIDADE DA MÚSICA VERBAL DE DA COSTA E SILVA

Para observar ver in concreto o desempenho da arte musical de nosso poeta, foram escolhidos uma pequena amostragem representativa de todos os seus livros, de *Sangue até Documentos*. Primeiro fato que não deixa de surpreender: ao contrário de tantos títulos de poemas, os títulos de livros nada parecem haver com a música. Com efeito, à primeira vista, o que sugere para o ouvido títulos como *Sangue, Zodíaco, Verônica, Verhaeren, Pandora, Alhambra, Documento?* Existe aí um desenho rítmico que envolve a ordem seqüencial das obras que anuncia um movimento de ondas do mar. É quase impossível percebê-lo antes de ler *Zodíaco* e *Verhaeren*. Mas desde já ousou afirmar que o alargamento do

ritmo silábico até *Verhaeren* que reduz-se em *Pandora* para ampliar-se novamente até *Documentos* não é gratuito. Em *Sangue*, de três poemas escolhidos, Cântico Do Sangue, Consolatrix Afflictorum, Madrigal De Um Louco, os dois últimos derrubam a hipótese basilar da professora Marly se não soubermos olhar as coisas pelo avesso. A mesma observação vale, aparentemente, mas só aparentemente, para os poemas retidos no ciclo A Escalada, A Ventania, A Moenda, O Aboio, assim como do poema *Verhaeren* do livro do mesmo nome *Pandora* nos inquieta menos, se limitar nossa atenção apenas ao único título escolhido em nossa amostragem, isto é, *Laus Vitae*, um poema duplamente afinada, pelo latim e pela evocação de canto religioso, com *Consolatrix Afflictorum* do livro *Sangue*. Do livro *Verônica*, *Noturno*, *A Vigília Do Silêncio* obrigam a considerações eruditas para sair do equívoco, ao passo que *Carnaval*, tirado do volume *Alhambra* e *Canto, A Raça* do livro, tirados de *Documentos*, nos levam de volta ao poema inicial Cântico Do Sangue.

Agora, vamos percorrer todos esses textos em câmara lenta.

Como indicam o seu título em primeiro ou em segundo exame, Cântico Do Sangue, Consolatrix Afflictorum, *Laus Vitae*, *Carnaval*, *Canto A Raça* são orientados para o canto religioso ou e profano, com um toque de gestualidade, na configuração sintática ou mesmo gráfica do texto “Carnaval”. Talvez *Noturno de Verônica*, os poemas do *Ciclo Zodíaco* e do *Ciclo Verhaeren* remetem à uma música clássica. Mas só uma análise mais detida garantiria essa hipótese. É melhor proceder passo a passo, ao começar por Cântico Do Sangue. O levantamento do vocabulário se revela aí deceptivo e contrário a toda expectativa, pois em lugar da audição do um fluxo sonoro anunciado pelo título Cântico estamos frente à uma rede de substantivos que remetem à ordem da visualidade: *sangue, coração, ventrículos, artéria, Mar Vermelho, cravos, rosas, corais, litorais, golfão, glóbulos vermelhos, grãos de areia, espelhos, arabescos, dilúvios de cor fosforescente*. A poeticidade está plenamente assegurada através do rico colorido de expressões como a última citada, através de alianças felizes de palavras justapondo o concreto e o abstrato. Por exemplo, nos dois primeiros versos o sangue se redefine por uma *llessência vital de sentimento (...) rubra, móvel, plástica, incendiada/*. O efeito de estra-

nhamento, característico do poético, soma aqui cores e movimento. Mesmo efeito artístico na última estrofe. Ali, o sangue tem arrola como predicado a expressão um */fluido que anda/*; portanto um movimento também, e este movimento é acompanhado de sensação visual colorida, assim como duma nova aliança do abstrato e do concreto particularmente bem sucedida na conclusão do poema: */as sementeiras rubras do meu verso/*. Mencionamos, para finalizar a varredura desse poema, a anáfora da segunda estrofe *fluindo/refluindo*, o sentimento de velocidade, de multiplicidade ou de ritmo apressado que irradiam as enumerações, uma certa quantidade de verbos de ação ligados à circulação. Tudo isso colabora à tensão poética.

Outro fio condutor é também, depois do fluir / refluir, o jogo especular e de reversibilidade que o leitor identifica na sétima estrofe: */refletida em recíprocos espelhos/*. Cabe sobretudo mencionar, na ordem de uma impressão geral, o predomínio do olhar, mas tal como o acusam dois versos da oitava estrofe que aliam cor, imagem e som: */em arabesco túrgico e turquino,/ De transparência azul, na pele branca/*. Não nos perguntem o que significa o jogo de sonoridades do primeiro dos dois versos que acabamos de citar: a música é um asemantema, isto é, algo que nada significa fora da emoção infundida em nós. As cores azul e branca, que postas musicalmente em movimento especular para constituir não sabemos que arabesco os grupos sonoros tur-tur, gico-quino, sugerem que Da Costa e Silva propõe a seus admiradores um sincretismo verbo-voco-visual., mesmo quando anuncia um título apenas musical.

O soneto Consolatrix Afflictorum repousa sobre dois gonzos: a invocação à mãe do Cristo (se cantam no Ângelus a invocação *Ave Maria!* do primeiro terceto); os dois louvores postos em estilo de ladainha (*Benditas seja...*) a fim de obter a graça desejada. O poema Madrigal De Um Louco, ao mesmo tempo forma poética e forma musical consagrada desde o século XVI, é um exercício poético que associa ao malabarismo tipográfico dos poemas-tela um simbolismo literário (Ofélia), um simbolismo religioso (Rosa Mística) e um simbolismo pagão (Esfinge). Mas a circulação encontrada em Cântico do Sangue volta a produzir efeitos rítmicos (À exclamação constitutiva do verso inicial *Lua!* responde a

exclamação do verso final Lua!) onde predomina a visualidade etérea da Luz, das estrelas, dos astros de ouro, de vaso espiritual em oposição a custódia argêntea.

Madrigal De Um Louco se aparenta a Boule De Neige, um texto do francês Georges Perec, que começa e se termina com um verso monossilábico, ao passo que no meio cada verso se constitui de um número de letras equivalentes à linha que ocupa. Um exemplo: na segunda linha, uma palavra de duas letras (a primeira é J, a segunda **AI**). As duas perfazem **J'ai**, que em português se traduz por EU). Na terceira linha temos **CRU/ (pensei**, em português). De verso em verso, chegamos assim a palavra do meio: FLAMBOYANTE, o ponto mais avançado para à direita. No poema de Da Costa e Silva, o verso mediano é: *Entre os astros de ouro pela imensidade/*, quatorze sílabas que condensam o ideal de superação dos limites pela magnitude, uma preferência pelo lugar de origem da luz salpicada da cor dum dos metais mais valorizados, o ouro. O poema se revela eminentemente plástica, mas como em Paul Klee, essa plasticidade para os olhos dificilmente oculta seu caráter intrinsecamente musical: jogo de números, jogo de paralelismo das linhas / dos versos, jogo de luz (azul, Luz etérea, lâmpada, Rosa, argêntea, lua ritmo ascendente e descendente com um apogeu, um clímax no meio da parábola traçada pelo artefato. Sabemos que o madrigal necessitava em sua composição de uma certa exacerbação das cores. Acontece que quase jamais alhures Da Costa e Silva demonstrou tanta prodigalidade de cores., mesmo se a luz onipresente vem tudo sobrepujar. Certos exegetas como Marly Gondim apontariam aqui vestígios do simbolismo e do impressionismo, uma tinta parnasiana. Mas nosso interesse era apenas ressaltar a coerência de um projeto poético que fundiona de modo sutil e inconsútil visão e audição dentro um ritmo que se confirma paulatinamente como uma logomarca.

Zodíaco e *Verhaeren* vão servir de teste crucial a essas primeiras intuições de leitura.

Constamos de saída que os títulos de livros e de poemas não apresentam uma relação imediata com ao que se poderia chamar de música. O poema A Escalada tematiza como o seu nome indica subida, ascen-

são, e também roladas, movimentos impetuosos do espírito e do corpo, dos rios, de colinas, cerros e montes), de escarpa inacessível, das feras (leões, tigres e jaguares). Contemplação (uma função do olhar), êxtase, deslumbramento perante a grandeza de uma natureza diversificada, tingida da simples trilogia de cores verde-azul-branco (verdes mares, verdes ilhas, alva espuma, céus azuis. colinas cerros, montes, adustas cordilheiras): */criações de Deus e maravilhas do homem/*, proclama um verso onde o misticismo antes percebido se faz presente. Ao magro, porém simbólico colorido, ao frêmito do sagrado, às magnificências do olhar, à */escalada fantástica/* (verso 4), se adiciona uma assaz tímida menção da música no fim da décima estrofe: */a cantiga nostálgica da vaga/*. Mas essa anotação tomará um relevo extremamente significativo no poema A VENTANIA, que qualificaria de sinfônico.

A Ventania apela para os instrumentos de sopro. Aqui sopra muito o vento como conferindo valor instrumental a outros elementos da natureza, imprimindo movimento, rito enlouquecido aos cavalos e outros animais, aos homens e ao pensamento do homem. É um texto de 13 estrofes, cada uma de seis versos irregulares na tradição pós-romântica que, com Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, a poesia aspirava competir com a Música por todos os meios. Baudelaire, no famoso soneto CORRESPONDÊNCIAS introduziu à sinestesia ou mistura das sensações e dos sentidos Arthur Rimbaud redigiu o soneto das vogais, elaborou as prosas poéticas intituladas AS ILUMINAÇÕES, onde tentava inscrever vertigens. Edouard Dujardin em *Os Lauros São Cortados* consagrava a tradição do poema em prosa, e uma plêiade de contemporâneos o verlibrismo. Sem ser um poema em prosa, A VENTANIA se coloca nessas tradições renovadoras.

A ventania é conhecida como sendo um fenômeno do espaço cósmico ligado ao ouvido. A principal característica do texto em exame é de concretizá-la poeticamente primeiramente mediante uma série de expressões como: */brados desvairados, ventos rugindo, rumor desolador, uivos e gritos, tumultuárias vozes, leva selvagem, longos roncões, bárbaro furor, tempestades, vendavais/*. Em seguida, a partir da quinta estrofe, principiou-se um decisivo gerador poético-musical de feição intertex-

tual, sob o signo de uma analogia iniciada pela conjunção de comparação COMO. Vale a pena citar a estrofe inteira, porque estamos pondo o dedo no dado capital, decisivo para a compreensão de toda a poética de Antônio Francisco Da Costa e Silva:

*Como o concerto wagneriano
Das tempestades sobre o alto oceano,
Passam os ventos sem parar,
Evocando as Valquírias invencíveis,*

*Nos seus claros corcéis soberbos e invisíveis,
Demandando as nuvens , galopando no ar...*

Doravante a leitura vai se configurar dentro do padrão do concerto wagneriano, para quem tem a mínima idéia do modo de composição do grande compositor alemão. Do ponto de vista do ritmo, vai imperar o galope de cavalos impetuosos, mitológicos ou não. Do ponto de vista das sensações coloridas a Rimbaud e a Baudelaire, perpassam dramaticamente o poema */o infinito azul, o nevoeiro, o plúmbeo, a noite/*. Na perspectiva do ouvido estão se alternando o/ *silêncio das horas mortas/* (raríssimo, mas presente) com o ganir, o uivar, o rugir, *o ruído delirante*, o ulular dos ventos. Mas uma simbiose se experimenta entre a visualidade e o ritmo; ela se cumpre dentro de um movimento que vai se materializando dinamicamente */pelos ares, pelos espaços brumais, sobre o alto oceano/*.

Esse wagnerismo dacosiano que se afere no poema A VENTANIA serve lâmpada para reler e entender em que consiste a música de estilo concertante de muitos outros textos, a começar por A ESCALADA, cujo título nos parece agora muito mais claro enquanto arrancar para o alto, arrebatamento sonoro, cinético e visual. Caberá a Marly Gondim descobrir na sua tese de doutorado quando começou a afinidade eletiva do poeta e do genial músico, a genealogia, a evolução desse diálogo no espaço-tempo da produção do poeta piauiense.

Permitem-nos passar rapidamente sobre A Moenda e o Aboio, para chegar ao poema mais importante que é Verhaeren...

Longe de mim de depreciar os dois poemas de *Zodiaco* que acabamos de mencionar. São dois sonetos iguais em dignidade artística aos precedentes. Eles têm essa chance de ser esclarecidos pelo prisma d'A Ventania. Por isso é que, logo de saída, a moenda vem cheio do som triste de engenhos evocando a exploração do homem pelo homem, das dores de corpos esgotados, ao passo que O Aboio avizinha o tumulto wagneriano e rende um som épico.

VERHAEREN é um poema de duas páginas em versos irregulares, de tonalidade épico-lírica, dedicado ao grande escritor católico belga Emile Verhaeren, conhecido pela amplitude de seu ritmo e pela generosidade de seu ideal humanista e ecumenista, por seu talento de captar paisagens e multidões. Uma poesia que se intitula Verhaeren trai, na sua instância autoral, certa ambivalência, que suspeitamos desde a inspiração wagneriana do *Zodiaco*: com efeito, Da Costa e Silva mantém o paradoxo de ser um poeta ao mesmo tempo popular e erudito. Por isso é que a leitura adequada de A Ventania assim como a de títulos como Consolatrix Afflictorum, Laus Vitæ, Verhaeren, requerem no mínimo um repertório cultural que era acessível aos católicos romanos da época onde escrevia o poeta. Da mesma maneira que O Aboio, a Moenda supõe um certo conhecimento da vida rural e da economia agro-pecuária e açucareira do Brasil profundo. Desta maneira, a poesia dacostiana é sócio-ideologicamente situada. Sabemos que a sua exegese pela professora Marly na segunda tese ainda em andamento está sendo devidamente instruída pelo contexto de sua produção.

Uma vez assegurado esse pré-requisito, estamos efetivamente perante uma tessitura wagneriana, em perfeita consonância com a empreitada do escritor belga, suscetível de emocionar tanto o erudito quanto o popular. A ambição de Arthur Rimbaud não é estrangeira na primeira estrofe, pois o poeta parece estar, em meio à *vertigem da vida*,

Fixando sensações, aspectos e paisagens,
Num colorido cálido e violento,
Numa harmonia estranha e indefinida
De ritmos, rimas e onomatopéias,
Na torrente eloqüente das imagens,

A luz radiosa do pensamento,
No lúcido cristal vibrante das idéias.

Não há sombra de dúvida que se confirma aqui a marca de um universo imaginário singular que denunciam palavras remetendo ao visual (*colorido, imagens, luz, lúcido*), palavras remetendo à música sem deixar de pertencer à poesia (*harmonia, ritmos, rimas, onomatopeias, torrente*), aceno discreto para certo misticismo (*indefinida, radiosa, idéias*). Em toda evidência, damos às costas ao uso pragmático da linguagem. Sobressai aqui a declaração de Mallarmé que se traduz aproximadamente nesses termos: dizer FLOR, é automaticamente tornar presente uma realidade que se sustenta por si mesma na ausência de qualquer ramallete. O que volta a dizer que, em poesia, os termos enunciados possuem a virtude mágica de criar o que diz. Portanto, a intersemiose de Da Costa e Silva em VERHAEREN se dá desde a primeira estrofe.

Wagner por sua Tetralogia ambicionava realizar a Arte Total. Tal ambição não é ausente do poema em exame, nem do poema A Ventania que ele vem confirmar. O caminho para essa arte total não se denota apenas na justaposição verbo-voco-visual. Ela se percebe na intensa coabitação do Cosmos, do Anthropos e do Logos (assimilado aqui com o Sobrenatural). Observe por exemplo a segunda estrofe: nela se conjugam o Divino e o terrestre/ *a existência transitória/ da Natureza e /o milagre criador do verbo/ poético (sic) assim como/ o mistério de luz do azul da Eternidade/*. A terceira estrofe retoma, mas no modo na variação, o mesmo padrão estrutural e temático: ela demonstra a vontade de unificar o diverso - de um *lado o eterno, o supremo*, e de outro lado, numa forma enumerativa que junta os enumerados / *orbes, constelações, continentes, oceanos /*, - para além dos reinos da Natureza: / *todos os mundos / Divinos e humanos /*.

O poeta Da Costa e Silva continua nos livros *Pandora* e *Verônica* a implantar a sua concepção de uma poesia como Arte total. O poema *Laus Vitae* reenvia a Consolatrix Afflictorum de *Sangue*, mas com a conversão do mito grego de Pandora no mito cristã da Nossa Senhora a

Virgem Maria. De consoladora dos aflitos passa a ser dispensadora da abundância. Pandora simboliza ao excesso a pletora, mas como Jano, deus ambivalente, porque de dupla face. Fonte de abundância, Pandora pode ser também uma caixa de miséria. Portanto, ele é uma caixa de surpresas. Não é assim que revela ser a poesia do poeta piauiense? Ser anunciadora de tempos novos, acarreta a condição de ser o coveiro de uma tradição de poesia mono-semântica e em louvor à Arte para a arte. Aqui, o poema é pluri-semiótica e privilegia o louvor à vida, articulando ora um canto de alegria ou de amor ora um lamento de tristeza perante a dor do mundo. Sem, porém, carregar a bandeira de uma causa quebraria o seu elan musical. Vale a pena frisar que a ambivalência, ao unir em seu bojo os contrários ou o diferente, confirma a aspiração à totalidade que já temos detectada no poeta ao falar do contraponto temático, sonoro e visual. A mulher que, no poema *Laus Vitae* de *Pandora*, se apresenta com os atributos de beleza, de luz, de vida em expansão às vezes metamórfica, passa a se velar em *Noturno*, poema de *Verônica*. Nesta, a tonalidade é de dominante sombria. A atitude contemplativa da instância enunciativa do texto anterior perante a entidade maravilhosa rodeada de luz faz-se discreta na vizinhança da morte: ausente do sonho (2ª estrofe), a morte traz consigo o rastro isotópico das palavras *noite*, *frio*, *sombras*, *silêncio*, *treva* (...) e o intertexto do *Corvo* de Edgar Poe (O *Corvo* é o poema do destino mortal do homem). Perpassa então pelo sonho um canto secreto, inaudível, uma esperança de imortalidade no tempo (uma forma de totalidade!) rapidamente amortecida pela queda na realidade visível. A amargura da nota de fatalidade que entrou no texto pela citação (*O Corvo* de Poe), ressoa demoniacamente no finale de *Noturno*

O segundo texto escolhido em *Verônica* merece uma atenção especial. Pelo desafiante título *A Vigília do Silêncio*, é toda uma poética do Silêncio, aparentemente anti-wagneriana (mas só aparentemente), que se promove neste soneto. Esse soneto não marca uma ruptura com a poética do excesso, a prevalência ruidosa e bárbara das vozes da Natureza (ventania, oceano, rio, feras, cavalos) percorrida tumultuosamente por monstros e Valquírias. Vigora ainda a grande dialética Dia/ Noite, Luz/

Sombra, que, junto ao canto, parece bem ser a tônica por excelência da Obra poética de Da Costa e Silva. Mas o Silêncio trouxe um elemento capital para a compreensão da concepção poético-musical do poeta de AMARANTE (Amarante é a sua cidade de nascimento), até para a compreensão da poesia em geral.

Com efeito, a sua aspiração wagneriana a uma arte total não é estrangeira a uma espécie de metadiscorso sobre o poético partilhado com os maiores nomes da poesia no ocidente. O mito de Pandora evocado entre uma de suas últimas coletâneas não foi casual. Da Costa e Silva brinca com a ambivalência de uma fonte de duplo efeito que foi qualificada de *Allegro tristíssimo* em Manuel Bandeira pelo poeta, jornalista e historiador pernambucano Mário Hélio (*Homenagem A Manoel Bandeira*, organização de Maximiano de Carvalho Silva, UFF, 1986, p.447). O contraponto não está longe na tematização do silêncio. Podemos afirmar que ele é a sua mola mestra. Os arrastões e as veemências sonoras de Ventania e de Verhaeren alternaram com breves paradas e praias de silêncio, paralelamente aos ritmos dos versos sílabas que repousavam sobre uma sucessão de unidades breves e longas. Esses efeitos contrastantes se tornam mais visíveis e mais sensíveis na aproximação dos poemas A Vigília do Silêncio de *Verônica*, Carnaval de *Alhambra*, Canto à Raça de *Documentos*. O Silêncio que acompanha o perscrutar da memória, o ocaso, a visita aos cemitérios, a ansiosa meditação noturna sobre a morte no texto de *Verônica*, apela para uma totalidade que inclui como seu complemento tanto os valores dionisíacos de Carnaval - uma espécie de Laus Vitae pagã - quanto o tonitruante canto épico em louvor das raças portuguesa e brasileira do último texto mencionado. Musicalmente falando, John Cage, no dizer do seu exegeta Daniel Charles em Poétique de la simultanéité (*John Cage*, Revue d'Esthétique, N° 13-14-15, 1986/1987, p.123-138, 130 em particular), acredita que música é poesia. No entanto, palavras musicais inexistem como tais, devem jorrar de um fundo. Esse fundo é o silêncio como dispositivo preliminar. Para Cage, somente a partir dele é que tomam sentido os sons, as imagens das palavras. Paralelamente, pensamos que é partir do vazio ou do buraco

sombrio - equivalentes ao silêncio na tela- que tomam sentido também os jogos de cores vivas na tela. Nesta perspectiva, pode-se reafirmar que, na poesia de Antônio Francisco Da Costa e Silva, é sobre o duplo pano de fundo do silêncio e da obscuridade que emerge a música da poesia e da vida. Essa música é principalmente Luz e Êxtase perante o sagrado e o mistério da vida. Suas variações traem inquietude diante da morte e do sofrimento. Colocada na zona mediana e perigosa entre o Não-Ter Sido e o Não Estará, a poesia como a Música jorram do silêncio e ao silêncio retorna. Os sons das cores também. Tal foi a razão da inseparabilidade das três grandes Artes, música, pintura e poesia no poeta piauiense. A estudiosa francesa Michèle Finck torna essa solidariedade estética por indissolúvel em todo grande poeta, ao propor como modelo Yves Bonnefoy, o príncipe dos poetas franceses depois da morte de Paul Valéry (M. Finck, dir., *Yves Bonnefoy: Poésie, Peinture, Musique*. Preses de L'Université de Strasbourg, 1995). É com uma grande satisfação que encontramos nos trabalhos de crítica literária da professora Marly Gondim Souza Cavalcanti as sugestões que nos autorizam a proclamar a transcendência do escritor brasileiro Antônio Francisco Da Costa e Silva que tão bem nos ensinou, pelas suas realizações trans-estéticas, a morrer a vida e a viver a morte.

Mais da metade das leituras deste livro exibem uma diversidade de assuntos entre os quais as relações tecidas entre Literatura e Ciências, especialmente as Ciências humanas; entre Literatura e Artes sob a cobertura da Intersemiose; entre Literatura e psicanálise. Sem perder esse pendor relacional as demais leituras interrogam a poesia de Cesar Leal e de Antero de Quintal, e se orientam habitualmente para uma poética da leitura, uma poética do olhar e uma Hermenêutica do sujeito-lendo e do sujeito-escrevendo. Pois, não apenas os poetas e os ficcionistas, mas também a nova geração de leitores também inclinam sobremaneira a refletir sobre o exercício da linguagem e o ato de ler. O que em nada lhes distrai de um olhar inquisitorial sobre o mundo e sobre si mesmo. Assim como no *e-book* Aspectos da Leitura que o antecede, neste outro volume da nossa autoria faz-se presente o ambiente tecnológico que funda nossa historicidade.

ISBN 978-85-415-0060-9



9 788541 500609